

Roberto Arlt, el sexo y los monstruos



Tania Diz
UBA/ CONICET

Fecha de recepción: 5 de octubre de 2013
Fecha de aceptación: 9 de marzo de 2015

Resumen

En este artículo, se considera a la ideología de la domesticidad como un aspecto relevante en el imaginario social de la Argentina de la década de 1920. Como es sabido, esta puede leerse en una multiplicidad de discursos y es desde ella que surgen dos discursos resistentes denominados feminista y falogocéntrico. En este marco, se analizará el modo en que Arlt, en *Los siete locos- Los lanzallamas*, exagera y supera los límites morales del falogocentrismo, poniendo en evidencia las posibilidades más extremas que esta ideología permite. Puede decirse que el peso de la norma sobre las identidades de género emerge como una singular resistencia que produce al menos tres monstruos masculinos. De esta manera, la narrativa de Arlt trasluce una sensibilidad precisa de las variantes del falogocentrismo que circulaban en los distintos discursos de la época.

Palabras clave

falogocentrismo
Arlt
sexualidad
monstruo
masculinidad
literatura argentina

Abstract

In this article, the ideology of domesticity is major in the social imaginary of Argentina of 1920. This can be read in a multiplicity of discourses and has two resistant: phallogocentric and feminist discourses. In this article, it analyzed the phallogocentric logic in *Los siete locos- Los lanzallamas* of Arlt. It can be said that the weight of the standard gender identities create three male monster.

Keywords

phallogocentrism
Arlt
sexuality
monster
masculinity
argentina literature

Introducción

Entre los grandes cambios modernizadores que sufre mayormente la ciudad de Buenos Aires en los primeros treinta años del siglo XX, quisiéramos detenernos solamente en un aspecto que atañe a la relación entre los géneros: la ideología de la domesticidad.¹ Esta, y la consiguiente división sexual de las esferas público y privada, estaba vigente

¹ Para más información acerca de la etapa de modernización en el Río de la Plata, puede consultarse: Romero (2007), Barrancos (2001), Sarlo (1988), Adamovsky (2009).

en la sociedad argentina desde hacía tiempo y pasa en 1920 un momento de gran expansión y desarrollo, ya que resulta ser útil como modo de ordenamiento social.

La ideología de la domesticidad se desarrolla a través de la división entre las esferas pública y privada, lo que, a su vez, supone una división sexual de las tareas y obligaciones.² Es decir que esta ideología es funcional al contrato sexual, está implícito en el contrato social (Pateman, 1995), es decir en la esfera pública. La domesticidad es un efecto del dispositivo de la sexualidad que produce discursos sobre el sexo, o sea, es una máquina discursiva, *scientia sexualis*, que se expande a través de diferentes medios y géneros. Foucault (1990) da cuenta de tres áreas –la pedagogía, la economía y la medicina– que serían las matrices principales de la verdad sobre el sexo, a las que les podemos sumar una importante cantidad de discursos reproductores o divulgadores de estos saberes tales como la puericultura, la economía doméstica, los manuales de educación sexual o las columnas femeninas. Nancy Armstrong (1987) muestra la multiplicidad discursiva –sea ficcional, pseudo-científica o periodística– que pone en funcionamiento el dispositivo de la sexualidad a través de la expansión de la industria editorial y produce un ideal femenino: la *mujer doméstica*. Esta escritura de la domesticidad, que delineó un campo de conocimiento y produjo una forma específicamente femenina de subjetividad, incluye tanto los discursos pedagógicos –los manuales de conducta–, los discursos periodísticos –las columnas femeninas–, como los ficcionales. Estos nuevos géneros discursivos, junto con la masificación de la educación, se convirtieron en instrumento de control social, no solo porque ocupaban las horas de ocio de las mujeres, sino, también, porque la experiencia de la lectura era la del aprendizaje del ser femenino. Entonces, la función política de la ficción doméstica fue la de sostener un orden familiar burgués: una unidad social centrada en sí misma y en la que las identidades de género son excluyentes y complementarias a la vez. Así, lo masculino se comprendía en relación a sus cualidades económicas y políticas relativas, y lo femenino, a partir de sus cualidades emocionales relativas. Con el auge de la domesticidad, por consiguiente, surge una nueva forma de ejercer el poder para la mujer porque, dentro del territorio de la casa, es ella la que tiene el control y teje los hilos de las relaciones parentales.

Desde la investigación histórica y sociológica, se ha analizado el desarrollo de la ideología de la domesticidad en la Argentina.³ Barrancos (2007) la asocia al hecho de que la mujer deviene objeto de investigación que es una de las características de la emergencia moderna del dispositivo de sexualidad con la acentuación de la diferencia sexual y la necesaria subordinación femenina. El discurso científico, según Barrancos, encontró en el sistema educativo un espacio de divulgación para encauzar la capacidad intelectual de las mujeres, justo cuando se produce un ingreso masivo de éstas a la escolarización. Para Marcela Nari, las relaciones entre varones y mujeres eran leídas como complementarias y unívocas. Así afirma que “educar al varón era, ante todo, formar al ciudadano; educar a la mujer era construir a la madre / esposa del ciudadano” (Nari, 1995: 36). La economía doméstica, como ciencia, tenía una difusión masiva debido al aumento de manuales, charlas, conferencias y cursos sobre el tema.

En este sentido, Cosse (2006) explica que, desde el siglo XIX se aludía a una moral instintiva femenina, la cual se resignifica con la instalación de este modelo porque recae en la mujer el control del impulso sexual del varón para proteger su virginidad hasta el matrimonio. Luego, durante el matrimonio, es la mujer la que tiene el deber moral de controlar la inserción laboral del marido, así como su adaptación al mundo del trabajo, aparte de que debía impedir que él frecuentara a otras mujeres.

A su vez, mientras la *mujer doméstica* halla su poder en este plano, el varón es la principal autoridad en lo que respecta a decisiones económicas no domésticas –compra y venta de casas, administración de bienes de ambos, negocios– y es el que tiene acceso

² A pesar de que este artículo no pretende problematizar la cuestión de las esferas pública y privada en relación a lo político, no está demás mencionar las pertinentes observaciones que realiza Judith Butler (2009). Esta teórica observa el hecho de que la filósofa no tiene una visión crítica con respecto a los habitantes de la esfera privada, quienes quedan privados de derechos. A la vez, se indigna ante la defensa que Arendt realiza de la esfera pública ya que no considera a los sujetos sin-Estado. En verdad, Butler en *¿Quién le canta al estado nación?*, problematiza la noción de Estado, complejizándola con los indudables aportes de Agambem en función de demostrar los sistemas de exclusión que suponen estos conceptos en situaciones particularmente conflictivas como Palestina e Irak, por ejemplo.

De todas maneras, en función de este trabajo, nos interesa solamente caracterizar la representación binaria de las identidades de género según las esferas pública- privada en función de que es desde éstas que se difunde todo un sistema ideológico que podría sintetizarse en la domesticidad.

³ Los principales aportes al respecto han sido los siguientes: Barrancos, Dora (2007) *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Sudamericana, Buenos Aires; Nari, Marcela (2004) *Las políticas de la maternidad y el maternalismo político*, Biblos, Buenos Aires; Cosse, Isabella (2006) *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden militar 1946-1955*, FCE, Buenos Aires.

a la vida pública o sea que puede circular por todos los ámbitos de la vida urbana. Como explica Cosse (2006) el imaginario que se desprende de las publicidades, de los folletines y del cine, suponía un matrimonio unido por el amor conyugal, en el cual, el varón trabajaba, y la esposa se ocupaba de los hijos y las tareas domésticas. En este marco, el matrimonio es el origen, la fundación, de la familia destinada a tener hijos legítimos, había cierta confianza en la eficacia de la ideología de la domesticidad como portadora de valores éticos y morales, efectivos en función del bien social.

Aunque con un carácter minoritario, la emergencia de las distintas medidas desde las que se intenta controlar los cuerpos y la filiación, generaron espacios de resistencia que no eran en absoluto homogéneos y entre los que puede mencionarse el movimiento feminista.⁴ Entre los diversos modos de resistencia que había en la época contra la domesticidad, nos interesa hacer foco en aquellos relatos –periodísticos o ficcionales– que fueron producidos por escritores emergentes, pertenecientes a los sectores medios e hijos de inmigrantes, es decir, nos referimos a una figura de escritor que es destinataria de estos discursos. Sin ir más lejos, en las crónicas femeninas, que Alfonsina Storni comienza a escribir en 1919, y algunas aguafuertes, que Roberto Arlt escribe entre los años 1928 y 1933, puede leerse esta resistencia a la ideología de la domesticidad, mediante dos lógicas diferentes, a las que denominamos feminista y falogocéntrica. Sintéticamente, esta última es la que se nutre del discurso social hegemónico, y la primera, al contrario, propone estructuras de significación y estrategias de ruptura frente a aquél.⁵

Bajo estas ideas, analizaremos *Los siete locos – Los lanzallamas* de Roberto Arlt con la hipótesis de que esta novela se integra a los modos de escritura falogocéntrica la que se actualiza, especialmente, en dos figuras: el femicidio o asesinato de la esposa, y el matrimonio como una relación de poder entre los sexos. En este entorno ideológico creemos que Arlt exagera y supera los límites morales del falogocentrismo, poniendo en evidencia las posibilidades más extremas que esta ideología permite.

Aproximaciones teóricas

Este artículo se nutre teóricamente de tres zonas: una mayormente formada por la teoría feminista que es desde la que recortamos para entender el falogocentrismo, otra que reúne diferentes concepciones sobre lo monstruoso y, por último, un tercer conjunto que agrupa crítica literaria abocada a Arlt.

Con respecto a las teorías feministas, señalaremos que la ideología de la domesticidad mencionada anteriormente es falogocéntrica dado que retoma supuestos añejos de dominación patriarcal. El término falogocentrismo definido, en un momento, por Rosi Braidotti⁶ (2000), es un término utilizado, con variaciones desde Simone de Beauvoir en *El segundo sexo* hasta la actualidad, de la mano de Beatriz Preciado. Puede decirse que falogocentrismo hace referencia a que el sujeto, que se halla en el centro del conocimiento y del pensamiento es, primariamente, masculino, y establece a la feminidad como un sujeto complementario, subsidiario a él, o sea, que la mujer ocupa el lugar de una alteridad absoluta, a partir de la naturalización de la diferencia sexual. Justamente, la escritura falogocéntrica es la que pone en escena el pensamiento binario que asocia lo masculino a la razón y a lo inteligible, y, en este sentido, es signo. Entonces, deposita en lo femenino a lo irracional, lo desconocido, o bien lo monstruoso y temible aun cuando la feminidad siga ligada a una corporalidad deseable, accesible y conquistable como dice Hélène Cixous (1995). Puede afirmarse que la lógica falogocéntrica sostiene un sistema de sexo-género como un mecanismo cultural que se apoya en la diferencia sexual –biológica– para convertir a varones y

4 Recordemos, por ejemplo, la creación del Consejo Nacional de Mujeres de la Argentina que pretendía congregar a todas las organizaciones femeninas del país. O los dos congresos que se realizan en 1910: el Primer Congreso Patriótico de Señoras organizado por el Consejo Nacional de las Mujeres de la Argentina y el Primer Congreso Femenino Internacional de la República Argentina organizado por la Asociación de Universitarias Argentinas. Julieta Lanteri y Cecilia Grierson fueron las responsables de la dirección de este último y participaron de él: Elvira López, Alicia Moreau y Elvira Rawson. Para más desarrollo acerca de la historia del movimiento feminista, consultar: Barrancos (2001, 2007), Gil Lozano-Pita- Iní (2000).
5 El desarrollo completo de esta hipótesis puede leerse en Diz, [2012].

6 En el libro *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir* (Braidotti, 2005), la autora retoma los conceptos de diferencia sexual y falogocentrismo para continuar con lo que ya había desarrollado en *Sujetos nómades* (Braidotti, 2000) pero lo complejiza con la noción de identidades móviles y de figuraciones. Además, destaca la crítica al falocentrismo que realiza Deleuze, focalizando en particular la cuestión del *devenir mujer* no sin tomar distancia con respecto a ciertos aspectos de esta teoría que, según la autora, no alcanzan a dimensionar la singularidad de la experiencia femenina en el seno de la diferencia sexual.

7 En la actualidad, estas ideas expuestas sobre binarismo sexual y falogocentrismo han sido complejizadas a partir de una superación del binarismo que tiene sus bases en el pensamiento de Judith Butler y de Teresa De Lauretis, me refiero al conjunto de teorías que han sido denominadas como teorías *Queer*.

Una de sus principales referentes, Beatriz Preciado, considera que la noción de género es necesaria para el desarrollo de diversas técnicas de control y normalización de la subjetivación sexuada, por eso es que afirma que en verdad no debería decirse "género" sino "tecnogénero" ya que esta palabra es más precisa en cuanto al conjunto de técnicas que hacen performativamente a los sexos. [Preciado, 2008] Así, Preciado culmina afirmando, con respecto al género, que éste no es más que una ecología política: la certeza de ser hombre o mujer es una ficción somatopolítica producida por un conjunto de tecnologías de domesticación del cuerpo, por un conjunto de técnicas farmacológicas y audiovisuales que fijan y delimitan nuestras potencialidades somáticas funcionando como filtros que producen distorsiones permanentes de realidad que nos rodea.

(Preciado, 2008: 89) Como explica José Maristany (Maristany, 2008), tanto la teoría *Queer* como la práctica apuntan a criticar las oposiciones binarias femenino/masculino, heterosexual/homosexual y desde esa deconstrucción es que hacen eje en lo performativo del género. A modo de acotación al margen, no está demás tener presente el recorrido que realiza Maristany en otro artículo [Maristany, 2013], mencionando los riesgos, temores y resignificaciones que conllevó el uso de la teoría *Queer* en la academia argentina. Atenta a esa lectura es que me interesa dejar en claro que si bien, como se verá en el análisis de las novelas de Arlt, no encontraremos dando cuenta de identidades por fuera de lo masculino y lo femenino, la teoría *Queer* nos permitió pensar que las identidades binarias son imposiciones de un dispositivo normalizador que es puesto en cuestión a partir de llevar sus consecuencias a los límites más extremos.

8 Esta caracterización básica la he tomado de la versión escrita del seminario sobre lo anormal de Foucault (2010) pero pueden hallarse otras versiones más extensas y detalladas de genealogías y clasificaciones de monstruos en Cohen (1996) y en Lascault (1973).

9 Canguilhem se detiene en describir y analizar los conceptos de lo normal y lo patológico. En primer lugar, describe y analiza las diferencias entre lo normal y lo patológico para la medicina, incluyendo otro par que es el de salud y enfermedad. Rastrea en diferentes investigadores las variaciones teóricas que parten de la premisa de que lo normal y lo patológico no son pares idénticamente opuestos sino que lo patológico es una variación cuantitativa de lo normal, sea por más o por menos.

Canguilhem rastrea la historia de los conceptos de normal y concluye que lo anómalo es lo irregular, lo que se desvía de una regularidad. Además, distingue entre anomalía y monstruosidad y retoma las ideas de Saint-Hilaire quien afirma que las monstruosidades son anomalías complejas, mucho más graves, que dificultan una o varias funciones vitales en el ser humano (Canguilhem, 1971).

10 Foucault (2010), analizando la conceptualización del anormal en la

mujeres en sujetos con géneros bien diferenciados y relacionados jerárquicamente. Básicamente esta lógica binaria es la que predomina en la narrativa de Arlt, ya que *Los siete locos/ Los lanzallamas* está escrita desde un punto de vista masculino y, a excepción de Hipólita, todos los personajes femeninos resultan ser en función de su par masculino, como ya lo observaron Guerrero (1972) y Drucaroff (1998).

Dentro de una lógica falogocéntrica, las identidades binarias, a su vez, son la expresión de una norma, o sea que funcionan dentro del reglamento de género, en tanto condición de inteligibilidad cultural para cualquier persona, como lo expresa Judith Butler (2006-2007). A su vez, la inteligibilidad de los géneros depende de una cierta coherencia entre sexo, género, práctica sexual y deseo, que es justificada y explicada por el falogocentrismo. La ideología falogocéntrica se expresa a partir de las tecnologías de género que producen discursos y son éstos, los que construyen el género. Así, Teresa De Lauretis (1996) ubica al género en el terreno del discurso, razón por la cual, éste no solo es construido, sino que puede ser deconstruido, tal como propone la teoría feminista. Beatriz Preciado (2008) relee a Teresa de Lauretis para afirmar que el género es el efecto de un sistema de significación y de decodificación de signos políticamente regulados.⁷ El peso de la norma sobre las identidades de género emerge como un singular modo de resistencia en Arlt, cuestión que subyace en el modo de ser monstruoso de personajes masculinos como Erdosain, el Astrólogo y Haffner. De esta manera, ante esta afirmación ya podemos aproximarnos a la idea de lo monstruoso en la novela ya que está directamente relacionada con las identidades sexuales en tanto efectos del falogocentrismo.

Lo monstruoso tiene, como es sabido una larga tradición que abarca desde las figuras mitológicas de la antigüedad (pensemos en las descripciones que realiza Lascault (1973) de los distintos tipos de monstruos en el arte o incluso en las mitologías clásicas) hasta las variaciones metafóricas de índole moral (Foucault, 2010) o política (Negri, 2009). La genealogía de los monstruos es compleja y extensa, pero sintéticamente puede decirse que en la Antigüedad eran seres extraños con poderes sobrehumanos; en la Edad Media eran seres que mezclaban los reinos animal, vegetal y humano; y en la Modernidad surgen distintos monstruos –el moral, el sexual– atrapados, estudiados y contenidos por dispositivos de poder, como el psiquiátrico.⁸

El monstruo es el doble temido del ser humano, el que posee una percepción espantosamente precisa de la realidad (Aira, 1993), es el sujeto excluido de los parámetros de lo bello/normal (Negri, 2009), es el sujeto controlado y estudiado por la biología y la medicina en tanto este no respondiera a los parámetros de lo normal (Foucault, 2010; Martínez, 2011, Butler, 2006) ideas que se complementan con las de Martínez (2011) quien retoma la concepción del monstruo como un otro que perturba al yo: el monstruo muestra el lugar del desvío de la norma y, por ello, de la amenaza. De ahí que sea necesario controlarlo, estudiarlo y dominarlo como una alteridad absoluta. Desde el punto de vista biológico, el monstruo es pensado como una variación cuantitativa de lo normal, una irregularidad, un modo exacerbado de lo anómalo en el cuerpo⁹, es atravesado y hasta creado por los dispositivos de poder (Foucault, 2010; Butler, 2006)¹⁰, rescatado por su resistencia positivamente¹¹ o incorporado a la vida social (Negri, 2009), es el yo revulsivo y el otro revulsivo, el que resiste por medio del desvío, es el sujeto poseído por sus fantasmas más aterradores, es el yo abyecto (Kristeva, 1988). Múltiples versiones podemos encontrar acerca de esta figura que en este artículo interesa en función de la notoria presencia del monstruo en la narrativa arltiana.

Si con Foucault podemos afirmar que el monstruo es el que transgrede una norma establecida por la ley, Canguilhem nos permite afirmar que lo monstruoso, como un modo de la anomalía, no es lo que se opone a lo normal sino que es una variación

excesiva de lo regular que se hace visible y trae dificultades en el funcionamiento de un organismo. A la vez, desvío de la norma y exceso pueden ser pensados como una experiencia subjetiva, es más, Lascault, en su extensa tipología de monstruos¹², menciona a un tipo en particular que nos interesa: el que proviene de la introspección subjetiva que es, nos parece, la experiencia de Erdosain. Esta última, ligada a la vivencia subjetiva es la que nos interesa pensar en este artículo, por eso es que hemos complementado la teoría sobre el monstruo con el psicoanálisis. Más específicamente, con ciertas caracterizaciones de Freud (1919 y 1924) y de Lacan (2006) con respecto a la pulsión sadomasoquista¹³ ya que creemos que el modo en que los personajes-monstruos se manejan en la relación con el otro, está marcada por la humillación, modo de relación característico del sadomasoquismo. Además, otro aporte teórico relevante es el de Julia Kristeva (1988) con respecto a lo abyecto. Kristeva afirma, sintéticamente, que la abyección es una de las más violentas rebeliones del ser frente a lo que lo amenaza, provenga de afuera o dentro de sí mismo. La abyección es una torsión de afectos y pensamientos sin objeto definible. El sujeto que siente la abyección es un excluido, un yo que se ha fundido con su amo y un super yo que lo ha desalojado definitivamente. Está fuera del conjunto cuyas reglas no parece reconocer. El abyecto supone un sufrimiento brutal del que el “yo” se acomoda, sublima y devastado. La experiencia de Erdosain en el mundo, completamente poseído por la angustia es muy similar a esta vivencia que describe Kristeva. Lo abyecto deforma la mirada del sujeto, produciendo que este quede espantado, aterrorizado ante lo que ve. Quien analiza la cuestión de la mirada en el monstruo de Arlt es Aira (1993) cuando relaciona lo monstruoso con el uso, por parte de Arlt, de procedimientos propios del expresionismo, es más afirma que el monstruo es un mecanismo propio del expresionismo¹⁴ porque supone la intromisión violenta del autor en el mundo. Es decir, no es la sola percepción del mundo sino más bien la impregnación de la mirada del autor sobre aquél, es un modo de mirar. Así, el expresionista sin salir de sí se acerca tanto al mundo que éste se vuelve opaco, sucio, deforme. Entonces, la mirada del personaje arltiano es la de un pobre hombre al que el mundo se le llena de monstruos. O bien, el monstruo no es más que el doble indeseado y espeluznante de él.

En general, la crítica literaria¹⁵ –con honrosas excepciones que veremos a continuación– ha eludido profundizar en las posibles relaciones entre las cuestiones formales o temáticas, y la sexualidad. En todo caso puede decirse que se ha pasado por alto el tema, o bien, se lo consideró como una cuestión subsidiaria a otros aspectos de la novela. Entre los que se acogen a esta última valoración crítica, se hallan los siguientes autores: Adolfo Prieto, José Amícola, David Viñas y Maryse Renaud. Prieto afirma que es el mecanismo de la humillación, el que conduce hacia la perversión por lo que *Los siete locos* “convoca la constelación temática de un sexo lacerado por las prácticas de una sociedad represiva.” (Prieto, 1986: XX). José Amícola (2008), respecto de la misma novela, advierte que la crítica literaria no haya prestado atención a la dimensión de la violencia en los asesinatos sexuales (se refiere a la Bizca) y afirma que la relación entre sexo y sociedad está entre las principales obsesiones arltianas. Además, David Viñas (1997) afirma que el sexo deseado en el futuro, por el adolescente Astier, se realiza en la sexualidad degradada de Erdosain. Por último, Renaud (2000) hace alusión a la ambivalencia entre la homosexualidad y la heterosexualidad, así como, también, a cierta concepción infantil de la sexualidad, en Erdosain, como modalidad de la frustrante aventura del cuerpo en la ciudad.

Ahora bien, entre los textos críticos que se han abocado más extensamente a la cuestión de la sexualidad, nos interesa destacar los de Masotta (1982), Guerrero (1972), Newman (1991) y Drucaroff (1998). Oscar Masotta, escribe una serie de artículos críticos sobre Arlt, en una lectura marcada por el existencialismo sartreano, y en la que realza la cuestión de la sexualidad. Estos artículos se reúnen en un libro, *Sexo y traición en Roberto Arlt* (Masotta, 1982) que es publicado como tal recién en 1965. En

etapa que denomina como la del surgimiento del poder normalizador, asocia la figura del monstruo humano a la dimensión jurídica, ya que conlleva una violación de las leyes, en su sentido más amplio, es decir, biológicas, sociales y morales. Y Butler (2006) si bien no conceptualiza lo monstruoso en sí, se detiene, en un sentido comparable al de Martínez (2011), en hacer una crítica al tratamiento por parte de la medicina de los cuerpos sexuados que no se adaptan a las identidades sexuales heteronormadas ya que son tratados como monstruos a los que hay que normalizar. El ejemplo clásico es el de los bebés transgénero. Como es sabido, la teoría *Queer* en general ha retomado estas cuestiones tanto para criticar el orden normalizador como para mostrar positivamente los cuerpos y las prácticas consideradas monstruosas. 11 Giorgi propone otra concepción que se distancia de la idea del monstruo como una alteridad aterradora para pensarlo en su positividad. El monstruo, afirma Giorgi, trae un saber sobre el cuerpo y su poder de transformación y mutación que desafía los límites e incluso la inteligibilidad de lo humano (2009). 12 Lascault realiza una clasificación de los monstruos en el arte occidental, distinguiendo en aquellos en los que se confunde lo humano y lo animal, aquellos que se transforman desde lo humano –gigantes y enanos, por ejemplo–, por desplazamiento, multiplicación o desarrollo de órganos corporales aislados, por composición de nuevos seres formados por elementos animales en seres humanos, por indeterminación de las formas, por metamorfosis, entre otras (1973). 13 Cuando Freud en “El problema económico del masoquismo”, se concentra en esa cuestión, afirma que es necesario indagar acerca de la relación entre el principio del placer, y las pulsiones de vida y de muerte. Freud identifica tres modos del masoquismo: el masoquismo erótico: en el niño la sensación de displacer y de dolor se relaciona con una excitación libidinoso que luego se agotaría como mecanismo fisiológico pero que se hace presente en la estructura psíquica como el masoquismo erótico. El masoquismo femenino: en donde intervienen las fantasías masculinas de estar castrado, ser poseído sexualmente y parir y el masoquismo moral. Las fantasías masoquistas suelen ir acompañadas de un sentimiento de culpa que conlleva al masoquismo moral, en el que se atenúa el vínculo con la sexualidad ya que la persona amada no tiene importancia, lo importante es el padecimiento, el deseo de ser humillado. Desde las reflexiones de Freud puede afirmarse que el sadismo y el masoquismo no son dos modos distintos de la perversión sino que obedecen a un mismo mecanismo, la diferencia reside en que el sádico toma un objeto de afuera para expresar su violencia y, en cambio, el masoquismo lleva el impulso agresivo hacia sí mismo, en la figura del martirio, por ejemplo. A la vez, si retomamos, sintéticamente, algunos de los aportes de Lacan sobre el tema, podemos agregar que la función del perverso –el masoquista es una de las formas de la perversión– no se funda en el odio hacia el otro, sino que tiene que ver con comportamientos más profundos de esclavitud y humillación, en donde se juega la identificación con el otro en la dupla humillado-humillador, cuestión desarrollada en el *Seminario. La angustia* (1962-1963).

Ahora bien, Lacan, en el seminario "De otro al otro" se detiene en dos pulsiones de la perversión: la escopofílica y la sadomasoquista. De la primera es interesante tener en cuenta dos cuestiones: la relevancia de la mirada y la afirmación de que el goce está en el otro, es decir: el exhibicionista no goza, sino que vela, en el mostrar, el goce del otro. Con respecto a la pulsión sadomasoquista, es importante tener en cuenta que no hay desprecio sino más bien identificación, relación con el otro –por eso es una pulsión circular, que vuelve sobre sí mismo–. Además, Lacan incorpora a un tercero, el Otro, en la relación entre el amo y el esclavo, para afirmar que en las fantasías sadomasoquistas, el mensaje va dirigido al Otro, al discurso del Otro. Esto a su vez, se relaciona con la siguiente cuestión: la voz, ya que el masoquista hace, obedece a una voz que le ordena y humilla. Así, afirma Lacan que si se puede hablar de un masoquismo moral es justamente por la incidencia que tiene la voz en la oreja del sujeto. El ejemplo clave es, aquí, para Lacan, la narrativa de Sade ya que allí es imposible eliminar la dimensión de la palabra. En el juego de la voz, el amo no es más que el instrumento del suplemento dado al otro, que el otro no quiere pero obedece. El sádico, en este sentido, realiza el deseo de humillación del masoquista, en ese lugar es donde aparece el goce. Esta es una síntesis muy apretada de las ideas que se tienen en cuenta en este artículo, para más desarrollo se sugieren las siguientes lecturas: Freud, Sigmund, "Pegan a un niño" [1919], *Obras completas*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2000. Freud, Sigmund, "El problema económico del masoquismo" [1924], *Obras completas*, Buenos Aires, Ed. Amorrortu, 2000. Deleuze, Gilles, *Sacher-Masoch y Sade*, Córdoba, Editorial Universitaria de Córdoba, 1969. Rangel, Lucía, "El sadomasoquismo: una estructura circular" en revista *En-claves del pensamiento*, vol. 4, núm. 8, México, 2010. Lacan, Jacques, *Seminario. La angustia (1962-1963)*, Buenos Aires, Paidós, 2006. Lacan, Jacques, *Los Seminarios de Jacques Lacan. Seminario 16. De un otro al otro. Clase 16 (1969)*, Buenos Aires, Paidós, 2006. 14 Sobre el expresionismo en Arlt, consultar Amícola (2008), Renaud (2000), Capdevila (1999), Aira (1993), Sarlo (2007). 15 A continuación, se mencionan los principales textos críticos sobre Arlt que si bien no abordan específicamente el tema de este artículo, han sido fundamentales para complejizar la lectura del autor. Como es sabido, los intelectuales que se reúnen, a mediados de 1950, en la revista *Contorno*, son los primeros que redescubren la obra de Arlt. Desde esta revista, releen el libro *Roberto Arlt, el torturado* (1950) de Raúl Larra y le dedican todo un número a la obra arltiana. En uno de los artículos de la revista, "Una expresión, un signo", Ismael Viñas retoma, y asume, las falencias de la escritura de Arlt, debido a su falta de formación, al uso de un lenguaje desproljo y violento. Así, el hombre de Arlt aparece desnudo en toda su angustia entrampado y obsesionado por el poder, la humillación y el dinero. Piglia (1973), heredero de la tradición de *Contorno*, recorre la relación de la escritura con el dinero y el mercado para decir que, en Arlt, escribir era una fatalidad, una necesidad

él, Masotta reflexiona sobre la sexualidad a partir de otra cuestión que la contiene: la humillación, puesto que la narrativa arltiana es el relato casi sociológico del funcionamiento de la comunidad de humillados. A pesar del paso del tiempo, la lucidez del crítico ha hecho que sus ideas sean fundamentales en este artículo. Otro clásico de la crítica de Arlt que, desde una perspectiva sociológica, permite pensar la cuestión de las relaciones entre los sexos es el de Diana Guerrero, *Roberto Arlt, el habitante solitario*. En este, la autora realiza un análisis pormenorizado de las temáticas sociales del mundo arltiano, con improntas marxistas y una notable influencia de David Viñas. Así Guerrero (1972) se centra en la cuestión del ser humillado del hombre de Arlt, un hombre que ve frustradas sus expectativas de vida, que quiere huir de su identidad pequeño-burguesa pero no halla una salida, un hombre cuya angustia proviene de la plena consciencia que posee de su ser humillado. Ahora bien, acercándonos al punto que nos interesa, Guerrero plantea algunas cuestiones sobre las relaciones entre los personajes y el mandato social del matrimonio que funcionan como supuestos de esta lectura que haremos de Arlt. En primer lugar, señala que el hombre casado es el que se halla en la peor situación de humillación y allí da cuenta de algo que no deja de ser interesante: el capítulo en el que Elsa abandona a Erdosain se titula "El humillado", dato que es significativo ya que en este trabajo creemos que hay una relación estrecha entre el personaje masculino que deviene en monstruo, la humillación como característica de la pulsión sadomasoquista y la relación entre los géneros. En este sentido, con respecto al matrimonio, Guerrero afirma que Erdosain se casa liberándose del dominio del padre y creyendo que hallaría una independencia que nunca logra, ya que con Elsa, una vez más se ve sometido a las reglas de la burguesía: tiene que trabajar, mantener a su esposa y no puede realizarse como inventor. Guerrero pone el acento en que el abandono de Elsa y su pasividad frente a ello son fundamentales para comprender la lógica de la humillación. Es decir, sigue estando sometido a relaciones de dominio, cuestión que no solo se transforma en un modo de ser en el personaje, sino que, si bien Guerrero no nombra al psicoanálisis, podrían pensarse como modos del sadomasoquismo, lo que se verá más adelante. Otro análisis de Guerrero que quisiera enfatizar es el que realiza del personaje de Hipólita ya que, como dice la investigadora, es el único personaje femenino que tiene independencia como tal; los otros no son más que feminidades en contraposición a un varón que las define, usa, idealiza o desprecia. Hipólita, en cambio, desde afuera de la identidad pequeño-burguesa, pasa a ser una amenaza para el varón ya que no respeta los mandatos de género y, además, logra crecer como personaje al sacar provecho de los lugares que ocupa: sirvienta, esposa, prostituta.

Para finalizar este recorrido por la crítica, quisiéramos detenernos en dos autoras que han pensado la narrativa de Arlt desde una buena lectura de las teorías de género. Así, por un lado, Kathleen Newman, en *La violencia del discurso. El estado autoritario y la novela política argentina* (1991), analiza, en el marco mayor de la novela política argentina, el modo en que las crisis políticas suponen, también, crisis en las relaciones entre los sexos. Bajo esta hipótesis, afirma que Arlt, con *Los siete locos – Los lanzallamas*, en el contexto del golpe de estado de Uriburu, en 1930, inaugura una tradición, en la novela política argentina, que continúa en otras novelas a lo largo del siglo XX. Ahora bien, con respecto a *Los siete locos y Los lanzallamas*, propone una hipótesis con la que coincidimos:

Uno de los aspectos más notables de las dos novelas de Arlt es que el estado no es la única formación discursiva presente en el texto: también aparece en primer plano el *gender system* como formación discursiva (Newman, 1991: 47).

En otras palabras, esta cita permite sostener nuestra hipótesis de que Arlt es especialmente lúcido en cuanto a la percepción de las relaciones de poder, tanto respecto del Estado y los ciudadanos, como respecto de las relaciones entre los sexos. La cuestión

del poder en relación al Estado y a las teorías políticas sobre él es un tema bastante desarrollado por la crítica, en este caso, Newman nos permite poner en primer plano las relaciones entre los géneros como relaciones de poder, en este sentido es que es significativa la hipótesis mencionada.

Sin duda, la investigación que aborda la relación entre los géneros en Arlt con más exhaustividad es la de Drucaroff (1998). En sus páginas, la autora distingue dos planos: el orden de géneros y el orden de clase. Con respecto al primero, apuesta por una lectura que dé cuenta de la representación de la feminidad, en la escritura, y profundiza en el despliegue de la misoginia en las novelas, razón por la que plantea, cuestión en la que coincidimos, que el punto de vista de estas es masculino y los personajes femeninos son temibles o dóciles, según el tipo de relación que establecen con los varones. Drucaroff (1998) afirma que la compasión arltiana tiene por destinatario solamente al varón ya que considera que los narradores son cómplices del patriarcado. Efectivamente, siguiendo a la autora, la ficción de Arlt permite una lectura que afirma la *mala fe* del autor, al retomar la cuestión de la guerra entre los sexos y la constante estereotipación negativa de la mujer.

Desde nuestro punto de vista, la narrativa de Arlt no evidencia una misoginia consciente, sino, que trasluce una sensibilidad precisa de las variantes del falogocentrismo que circulaban en los distintos discursos propios de la ideología de la domesticidad, en la época. Es decir, que si la obra de Arlt se nutre de diferentes ideologías, entre éstas, están, también, las bases de la ideología de la domesticidad. Puede afirmarse, entonces, que opera una conciencia práctica, al decir de Williams (1977), capaz de expresar la vivencia, en tiempo presente, de una experiencia social que aún se halla en proceso. Experiencia que, en este trabajo, es la de la vivencia de la ideología de la domesticidad, como un proceso que genera sentimientos y que absorbe enunciados del falogocentrismo, incluso, bajo la pretensión de la resistencia. Estos sentimientos quedan plasmados en la ficción, integrándose así a la trama social. En este sentido, los conflictos centrados en las relaciones entre los sexos pueden pensarse como parte de una estructura del sentir desde la que, quien escribe, absorbe los enunciados sociales que construyen las identidades sexuales y los vuelca en la ficción imaginando las consecuencias más extremas posibles en las subjetividades sexuadas.

Perversos, castrados y misóginos¹⁶

Sabemos que la narrativa de Arlt está completamente invadida de monstruos: en varias ocasiones los personajes se definen a sí mismos como tales o como seres en camino de serlo. En este artículo, nos interesa indagar acerca de una particularidad: el vínculo entre lo monstruoso y la asimilación de las identidades sexuales hegemónicas.

El punto de partida para pensar la relación entre los géneros y lo monstruoso la da el mismo Arlt ya que en el cuento, "Las fieras", relato que integra *El jorobadito* (1933), describe diferentes modos del ser monstruoso y concluye en dos aspectos comunes a todos: arruinar la vida de una mujer y permanecer en el silencio.¹⁷ Estas dos características permiten pensar que el monstruo encarna los modos de la masculinidad hegemónica y, desde allí, establece una relación de sometimiento y humillación¹⁸ con su alter ego femenino. Es decir, en la comunidad de los monstruos, aparte del robo y el crimen, humillar a una mujer forma parte de la esencia de la subjetividad masculina. El vínculo con la mujer es necesario, obligatorio y desde aquí puede leerse el mandato social del matrimonio burgués, como lo desarrolla Guerrero (1972) y lo retoma Drucaroff (1998). Ahora bien, la figura del monstruo conlleva una exageración, una saturación del vínculo heterosexual mediante matices sadomasoquistas¹⁹

puesto que el dinero era garantía de sobrevivencia y de buena literatura. Entrada la década de 1980, no solo se continúan las lecturas sobre las ideologías en Arlt sino que también se publican trabajos que analizan la estructura de la novela (Rivera, 1986) y la función que cumple el narrador y el comentarista (Prieto, 1986). Desde los Estudios Culturales, Sarlo (1988) se propone revisar en canon y, así, incorpora a Arlt en un mismo capítulo con Borges y Gironde, como parte de los que configuran el mapa literario receptivo de la experiencia moderna. La hipótesis de Sarlo es que Arlt supo aprovechar de las malas traducciones, del folletín y, fundamentalmente, de los manuales pseudo-científicos, a los que podía acceder. Hipótesis a la que volverá en otros artículos como "Lo maravilloso moderno" (1993). Luego, profundiza en aspectos más puntuales de la obra de Arlt, como las sociedades secretas y el ocultismo ("Ensayo general" 1998), el impacto de la modernización y la ciudad, ("Ciudades y máquinas proféticas" 1999), la violencia política de sus novelas ("Un extremista de la literatura" 2000) o un Arlt inclasificable ("Roberto Arlt, excéntrico" 2000) dentro de la literatura, además de que discute la premisa de que escribía mal. En cuanto al análisis de los discursos ideológicos, una de las discusiones de la crítica gira en torno al fascismo en la novela, cuestión discutida por Zubietta (1987) quien sostiene que los planes del astrólogo son una parodia de los modelos del utopismo libertario del siglo XIX. José Amicola (1984) pone a prueba cada uno de los discursos políticos implicados en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, hasta afirmar que es antifascista y antimilitarista, y arriesgar la hipótesis de que la narrativa de Arlt permite profetizar los horrores que se desencadenarán unos años más tarde a través del fascismo y el nazismo. Con respecto a la relación entre ideología y literatura, Giordano (1999) apuesta por defender la estética, al afirmar que las lecturas politizadas subordinan o casi se olvidan de los procedimientos estéticos. Entonces, rescata la lectura crítica de González (1996) y de Aira (1993). Respecto de los discursos en juego, Giordano (1999) afirma, releyendo a González (1996), que en Arlt se mezclan ideologías contradictorias. La línea crítica que componen Horacio González (1996), César Aira (1993) y Roberto Giordano (1999), se distancia de la crítica moral y apuesta por la ética de la lectura. Parece convincente esta postura, sin embargo, es difícil pensar en la obra de Arlt, sin tener en cuenta a las ideologías subyacentes. En todo caso, podríamos reflexionar acerca de por qué Arlt permanece en el marco ideológico que la sociedad le ofrece: sea clasista, misógino o fascista. En este gesto, creo que el autor no se limita a reproducir los discursos hegemónicos disponibles, sino que los tensiona, los exagera, los parodia y ese es el procedimiento por excelencia, como lo explica Sarlo (2000a) en "Arlt, el excéntrico" y en "Un extremista de la literatura" (2000b). La autora afirma que la discusión acerca del sentido ideológico de la ficción de Arlt, no tiene razón de ser, debido a que él muestra un estado de crisis que anuncia el cambio, por medio de un extremismo tal que no habilita las diferencias de izquierdas o derechas. Arlt alienado permanece en el círculo vicioso de criticar a la clase media sin hallar una salida, pero es tan lúcido y cruento que necesaria-

mente se lee un atisbo de crítica. Por otro lado, Capdevila (2006) retoma la cuestión del poder, ligada a la violencia política y a las similitudes entre la novela y los supuestos de Sorel para argumentar que *Los siete locos* pertenece a lo que denomina como un realismo visionario. Carbone (2007) analiza el funcionamiento del grotesco en las novelas y afirma que no componen una unidad a causa de la coyuntura histórica de cada libro—el radicalismo y el golpe de Urriburu—que trae como consecuencia que Remo Erdosain no sea el mismo personaje y que las concepciones estéticas e ideológicas de cada novela sean radicalmente diferentes. Además, Pauls (2006) retoma la cuestión del escritor a partir del nombre y de la potencia de la máquina literaria arltiana, polemiza con varios mitos de la crítica Arltiana—la relación de Arlt con la lengua, con sus lecturas—y lee toda su obra desmontando los planes, las asociaciones y la extraordinaria sucesión de máquinas que se conjugan en ella.

16 Estos tres términos obedecen a los personajes que analizaré: Erdosain, El Astrólogo y Haffner, respectivamente. Cabe aclarar que el término “perverso” lo tomo del psicoanálisis y en verdad estas lecturas también influyen en los otros dos. Es más, más específicamente, nos referiremos al sadomasoquismo como una pulsión que comprende la perversión tanto desde las primeras ideas de Freud como desde la interpretación lacaniana. Ver nota XVIII.

17^{xvii} “De un modo o de otro hemos robado, algunos han llegado hasta el crimen; todos sin excepción han destruido la vida de una mujer, el silencio es el vaso comunicante por el cual nuestra pesadilla de aburrimiento y angustia pasa de alma a alma con roce oscuro.” (Arlt, 2008: 05)

18 Como es sabido, el humillado es figura esencial desde la que se compone el personaje del mundo arltiano. En este trabajo si bien no analizaremos toda la tradición crítica al respecto (sus aspectos centrales son la influencia de Dostoiévsky, el fracaso personal ante una sociedad que lo frustra, el signo identitario de la clase media), es necesario aclarar que este término nos interesa en un aspecto en particular que es el del vínculo que establece el humillador con el humillado, cuando se encarna en una relación entre un personaje masculino y uno femenino. Por eso no nos detendremos en otras relaciones de humillación que, por otra parte, ya han sido analizadas por la crítica. Para un desarrollo mayor, se sugiere leer los textos de Masotta, Guerrero, Piglia, Viñas, Drucaroff citados anteriormente.

19 Ver nota XVIII.

que recrean la relación amo-esclavo y, a la vez, considero que esos matices abonan a cierto efecto de resistencia a los mandatos de género, y no solamente de clase, cuestión ya bastante trabajada por la crítica, especialmente por Massotta (1982) y Guerrero (1972). En este cuento, en el que el término “fiera” es sinónimo de “monstruo”, Arlt concentra los más cruentos matices del margen social que se encarnan en los “ex-hombres” protagonistas, quienes, a su vez, están acompañados por una mujer. El primer ejemplo de ello es el mismo narrador, ya que él añora a la mujer amada, inaccesible, mientras describe a su actual pareja, que es una prostituta explotada por él. Así, en el horizonte deseado del narrador, se halla la mujer pura, pero la que lo acompaña es una mujer que se transformó, gracias a él, en un animal capaz de tolerar todas las humillaciones posibles. Otro de los personajes es Cipriano, el negro, que goza castigando con un látigo a las prostitutas y violando adolescentes, al que se le suma el Relojero, que le pega a su esposa solo por aburrimiento. También aparece Uña de Oro, quien da cuenta de una versión más cruenta de la “prueba de amor”, tópico que se reitera en la narrativa de Arlt: Uña de Oro ya no requiere que la mujer sea virgen, como Balder le exige a Irene en *El amor brujo*, ni que bese a un contrahecho como en el cuento *El jorobadito*, sino que le pide a la mujer que se deje atravesar la palma de la mano con un cuchillo, a lo que ella accede y él ejecuta. En cierta medida, puede decirse que “Las fieras” es una síntesis del accionar monstruoso masculino que se desarrolla en *Los siete locos/ Los lanzallamas*, en el cual lo masculino y lo femenino monstruoso tensan, saturan y transgreden los moldes de las identidades propias de una lógica falogocéntrica.

Los siete locos/ Los lanzallamas están construidas en base a la confesión de Erdosain a un periodista. En pocas palabras, Erdosain le cuenta al cronista, a lo largo de tres días, toda su historia que comienza con el robo que comete en el trabajo y la separación de su esposa; sigue con su incorporación a la sociedad secreta del Astrólogo y culmina con el asesinato de la Bizca, la confesión y, finalmente, su suicidio en el tren Sarmiento. El punto de vista narrativo, sin embargo, se ve contaminado por otras voces, como la del comentarista, por ejemplo (Prieto, 1986). Sin embargo, más allá de la heterogeneidad de las voces, no se pierde el punto de vista falogocéntrico que estructura el texto, en todo caso, podríamos decir que estos procedimientos casi vanguardistas, recrudescen, incrementan y hasta muestran las contradicciones ideológicas que imperan acerca de la sexualidad.

Para comenzar el análisis de la novela: si los dos rasgos identificadores del hombre de clase media son el trabajo y el matrimonio, Erdosain comienza su transformación, despojándose de ellas: roba en su trabajo y se separa de Elsa. Mediante estas acciones se desvía de los dos roles prototípicos del hombre de clase media para comenzar su camino de redención monstruosa. Justamente, lo monstruoso, en este caso, no supone la transgresión u oposición a la norma sino que es un desvío que en verdad se desarrolla en una exacerbación de la masculinidad falogocéntrica. En este camino Erdosain conoce a otros dos personajes que encarnan sendas facetas de la monstruosidad masculina: Haffner y el Astrólogo. Por distintos caminos, con distintas razones, los tres mantienen lazos de dominación con las mujeres, lo que actualiza la relación de poder entre los géneros: el Rufián vive del dinero de las prostitutas, a las que denomina como “animales sufridos”; el Astrólogo se liberó de las mujeres, al estar castrado, pero acepta a Hipólita con quien, finalmente, huye. Erdosain, por su parte, es abandonado por Elsa y encuentra a la Bizca, realizándose como monstruo a través de ella. En este sentido, Haffner, el Astrólogo y Erdosain encarnan tres facetas diferentes de una masculinidad que se relaciona con la mujer en tanto cuerpo sucio, lleno de fluidos, olores y emanaciones pestilentes, pero, no por ello, poco deseado. Lo femenino se resignifica como cuerpo hipersexualizado, que tienta al hombre para que sucumba ante el deseo, sin que haya, necesariamente, una intención concreta o consciente por parte de la mujer. Los tres realizan un movimiento similar: dependen

de la pareja femenina para completarse pero evitan caer en la satisfacción del deseo sexual, que sería respetar la norma heterosexual. Así, el desvío de lo sexual es un modo de resistencia al dispositivo de la sexualidad y en su versión más puritana –la de Erdosain– se acerca a lo que Freud (1924) denomina como masoquismo moral. No es solo temor al erotismo sino también un rechazo de la norma: la relación sexual es sucia, pecaminosa, desagradable porque los instala en el deber ser de la masculinidad hegemónica y en el seno de la clase media. A su vez, cada personaje crea variantes que encauzan la fuerza libidinal: Haffner se acuesta con una prostituta a cambio de dinero, se enamora de ella, ambos conviven, y, entonces, descubre el beneficio económico que puede obtener a partir de la explotación sexual de su amada. En lugar de salvarla, resolución imaginada por muchos escritores de la época, Haffner, al igual que el narrador de “Las fieras”, saca beneficios de esa situación. El Astrólogo está castrado así que carecería de deseo sexual, según él, puede prescindir de las mujeres y concentrarse en la expansión de sus ansias de poder y dominación hacia las masas. Por último, Erdosain es un hombre sexualmente reprimido, extremadamente pudoroso, temeroso de la desnudez de los cuerpos y, desde allí, orienta su deseo hacia el sometimiento y la humillación. Así, los tres, bajo diferentes formas, encarnan facetas propias del sadomasoquismo.

Haffner no es monstruo por su mirada angustiante, como Erdosain, o por un accidente, como el Astrólogo, sino que lo es porque así es visto por los otros. Esto nos lleva a pensar en que el *cafisho* representa repudiable, la crueldad misma, esa alteridad monstruosa absoluta y amenazante. De hecho, Haffner mismo apela a esa construcción de sí como un otro-monstruo por parte de la sociedad y Erdosain concluye, luego de conocerlo que es un monstruo. ¿En qué consiste su monstruosidad? En considerar que al explotar a las prostitutas, establece con ellas una relación de dominación que recrea el vínculo entre amo y esclavo propio del sadomasoquismo, incluso, mediante la inversión: es la víctima quien obliga al amo –el hombre– a humillarla.²⁰

Haffner sabe que debido a su falta de reparo en la acción y en la palabra, es visto como un monstruo. Este es un aspecto interesante porque justamente el personaje que es condenado socialmente, instaura su monstruosidad desde la mirada de los otros ya que son los novelistas o saineteros quienes lo ven así, en un gesto abismático en el que el personaje reclama un lugar en la tradición literario-burdesco. Puede decirse que Haffner es un monstruo moral (Foucault, 2010), en tanto que encarna conductas, convicciones y acciones consideradas criminales, por parte de la sociedad y que permiten asociar la criminalidad a lo anormal o monstruoso.

La voz de Haffner es brutalmente precisa en la descripción de la feminidad falogocéntrica: el problema de la prostituta es que es mujer, por ende, débil, dependiente y domesticable características que describen la feminidad hegemónica, la que, a su vez, necesita de un hombre que la domine. La diferencia entre las palabras del rufián y los discursos de la domesticidad es meramente estilística ya que estos disfrazaban de altruismo y dulzura lo que no era más que la imposición del sometimiento. La mujer es, según Haffner, un animalito sexual, una bestia de trabajo y también una niña a la que hay que enseñarle todo. Ahora bien, la animalización de la mujer y, en particular, de la prostituta, no es un rasgo exclusivo de la narrativa arltiana, sino que es un procedimiento usual en la escritura de la época, especialmente entre los escritores cercanos a Boedo. A modo de ejemplo, puede leerse este procedimiento en la poesía de Nicolás Olivari generando, como en Arlt, un efecto de grotesco sobre el referente y también se reitera la animalización de la prostituta en una novela distante de la estética de Arlt, como lo es *Tanka Charowa* (Stanchina, 1999). La novela de Lorenzo Stanchina fue publicada en el año 1934, y está escrita desde el punto de vista de las prostitutas, no de los rufianes, con el objetivo de destacar, casi como una novela de tesis, la situación de esclavitud en la que viven estas mujeres traídas de Europa, lo

20 “Usted cree como el noventa por ciento que el *cafisho* es el explotador y la prostituta la víctima. Pero dígame: ¿para qué precisa una mujer todo el dinero que ella gana? Lo que no han dicho los novelistas es que la mujer de la vida que no tiene hombre anda desesperada buscando uno que la engañe, que le rompa el alma de cuando en cuando y que le saque toda la plata que gana, porque es así de bestia. Se ha dicho que la mujer es igual al hombre. Mentiras. La mujer es inferior al hombre. Fijese en las tribus salvajes. Ella es la que cocina, trabaja, hace todo, mientras que el macho va de caza o a guerrear. Lo mismo pasa en la vida moderna. El hombre, salvo ganar dinero, no hace nada. Y créame, mujer de la vida a la que no se le saca el dinero, lo desprecia. Sí, señor, en cuanto le empieza a tomar cariño, lo primero que desea es que le pidan... Y qué alegría la de ella el día que usted le dice: ‘Ma chérie’, ¿podes prestarme cien pesos? Entonces esa mujer se desata, está contenta. Al fin la sucia plata que gana le sirve para algo, para hacer feliz a su hombre. Claro, los novelistas no han escrito esto. Y la gente nos cree unos monstruos, o unos animales exóticos, como nos han pintado los saineteros. (...) Créame, amigo, la mujer, sea o no honrada, es un animal que tiende al sacrificio. Ha sido construida así. ¿Por qué cree usted que los padres de la Iglesia despreciaban tanto a la mujer? La mayoría de ellos habían vivido como grandes bacanes y sabían qué animalita es. Y la de la vida es peor aún. Es como una criatura: hay que enseñarle de todo. ‘Por aquí caminarás, frente a esta esquina no debes pasar, a tal ‘fioca’ no hay que saludarlo. No armes bronca con esa mujer’” (Arlt, 1986: 28-29).

21 Desde la tesis doctoral de Manuel Gálvez sobre la trata de blancas hasta las escenas protagonizadas por prostitutas en *Vidas proletarias*, *Tinieblas* o *Larvas* de Elías Castelnuovo o las prostitutas alegres de la poesía de Raúl González Tuñón.

que permite suponer una intención moral explícita de defenderlas. La prostituta, como se sabe, ha sido de los personajes más retratados en la literatura de la época²¹. En nuestro caso, la mención a *Tanka Charowa* tiene solo la intención de ilustrar la hipótesis de que, incluso un escritor de un realismo tan distante y mesurado (Astutti, 2002) como Stanchina, insiste con la descripción de las prostitutas como animales que “balancean las ancas al andar” (Stanchina, 1999: 55), que caminan con “cortos pasos felinos”, que son “bestias que vuelven al picadero” (Stanchina, 1999: 73) o se sacuden como “una gallina chueca” (Stanchina, 1999: 123), con la única diferencia de que el efecto de lectura es el de producir pena, en lugar de asco o repulsión, como genera la narrativa arltiana. Entonces, más allá que la mirada sea descarnada o piadosa, la subjetividad femenina sigue ligada a la carne, a la corporalidad, y por lo tanto, el falogocentrismo sigue dando señales ya que lo femenino conserva su condición de alteridad absoluta, reforzando el cliché “sexo débil”, que es característico de la subjetividad femenina moderna de la época. Si, en *Los siete locos*, el rufián habla y él mismo alude a que es visto como un monstruo por los otros, en *Tanka Charowa* el narrador caracteriza al rufián como un ser deleznable, como esa alteridad monstruosa desde la que Haffner se posiciona.

Por otro lado, el rufián no solo es dueño del cuerpo de las mujeres sino también de su dinero, lo que lo ubica en un lugar de ventaja en relación a los otros hombres. Es decir, en los hombres que no son rufianes, el acceso al cuerpo de la mujer está mediado por el dinero ya que a la prostituta se le paga por sus servicios sexuales y a la esposa se la debe mantener económicamente e, incluso, ella gasta y administra el dinero del marido. En las aguafuertes porteñas abundan los ejemplos de este tipo de representación por la que la esposa está directamente relacionada con el uso del dinero del hombre. Y, justamente, la representación de la mujer, como aquella que extrae el dinero del marido o del prostituyente, tiene que ver con una capa de percepción, con una consciencia práctica (Williams, 2000) por parte de los escritores, del funcionamiento del dispositivo de sexualidad. Si al sexo, en tanto efecto del dispositivo, se lo coloca fuera de la ley, el hombre, para no quedar preso de su cuerpo, puede optar por la castidad perversa, como Erdosain, o, lo que es más astuto aún, enriquecerse a costa de las mujeres. En este sentido, Haffner es el hombre que detecta la operación del dispositivo que establece la ilegalidad y condena a los hombres a pagar por satisfacer sus apetitos sexuales. Así, el poder del sexo queda subsumido al interior del sistema capitalista: se elude la erotización de la pareja legítima y se traslada el deseo sexual masculino hacia la prostitución. Es probable que el ventajoso lugar de Haffner respecto de los otros, sea la razón por la que la obtención de dinero no sea una preocupación en su vida, como sí lo es para Ergueta, por ejemplo. El rufián es un escéptico que está plenamente integrado a la sociedad, ya que es el administrador de la revolución, o, como dice Ricardo Piglia (1973), es un economista. Es el que sabe cómo conseguir dinero porque ha percibido el vínculo entre el capitalismo y el dispositivo de la sexualidad. De ahí que la prostitución sea, en analogía con el mundo del trabajo, un sistema de intercambio basado en la explotación. Es más, gracias a Haffner, el plan del Astrólogo tiene sustentabilidad: una cadena de prostíbulos mantendría económicamente el proyecto. La idea es tan verosímil que roza el realismo si se la vincula con las redes de prostíbulos que, efectivamente, funcionaban en Buenos Aires por esos años. (Amícola, 1984; Guy, 1994).

Distinta, casi opuesta, es la situación del Astrólogo. No le interesan las mujeres sino el poder. Es un ideólogo (Amícola, 1984) con una extraordinaria capacidad para adaptar su discurso a cualquier auditorio, sin perder de vista su objetivo. Su voz alude y retoma las teorías políticas que circulan en la época –Sorel, Lenin, Bakunin– para transformarlas en un delirio discursivo (Capdevila, 2006). Además, es un monstruo grotesco (González, 1996) a fuerza del destino, porque una granada le destruyó los genitales, dejándolo castrado. A la vez, esta figura, como la del hermafrodita, forma

parte del conjunto de los monstruos más antiguos (Foucault, 2010); es decir, de aquellos que lo son por desordenar la ley natural, lo cual inquieta a la sociedad, ya que le acarrea problemas de clasificación, inquietudes acerca de la identidad sexual, y, además, erosiona la estructura familiar. En la novela no está especialmente desarrollado el aspecto castrado del Astrólogo sino, más bien, sus pretensiones delirantes de dominar el mundo, sumado a los diferentes planes de acción que hacen avanzar la trama. Sin embargo, la razón por la que nos interesa este personaje es la siguiente: una de las funciones principales del falogocentrismo es sostener la diferencia sexual dicotómica que se explicita a través de la dupla varón– mujer. Ahora bien, ¿en qué momento de la novela el Astrólogo se siente obligado a decir que es un castrado? En el que una mujer lo interpela: al comienzo de *Los lanzallamas*, ante la sorpresiva visita de Hipólita, el Astrólogo se confiesa. Hipólita se siente atraída por él, le dice que lo desea ya que, en tanto cuerpo sexuado, ella solo puede expresar cariño o simpatía en esos términos. A su vez, esto es lo que provoca que el Astrólogo se posicione también como ser sexuado y, así, le cuenta que no tiene genitales y, para darle todavía más credibilidad a su palabra, se desnuda frente a ella. El monstruo se muestra, en esa escena de exhibicionismo obliga a Hipólita a mirarlo, a gozar ante lo prohibido, ante lo que no debe ser visto. Hipólita cae en sus redes y queda seducida no solo al ver al castrado sino también al escuchar sus palabras.

El Astrólogo invierte las relaciones de poder entre los sexos, sobrevalorando la capacidad de las mujeres en el dominio y control de los hombres. Ellas, ante Hipólita, no son los *animales sexuales* que sostendrán la revolución sino que son *revolucionarias*. Hipólita es tentada por el monstruo ya que le dice que es la mujer indicada para llevar adelante el brazo femenino de la revolución. Ella es la única mujer que forma parte de la sociedad y, como personaje, concentra las dos caras posibles de la femineidad falogocéntrica: es esposa y es prostituta. Ella era una sirvienta que comenzó a ejercer la prostitución porque así ganaba más dinero y sentía que podía someter a los hombres. Luego, se casa con Ergueta. Puede decirse que Hipólita realizó el recorrido laboral previsible en una mujer pobre hasta conocerlo. Sin embargo, se distingue entre las prostitutas de Haffner por el hecho de que no se somete a los hombres, sino que, al contrario, cree que su poder reside en que de ella depende la satisfacción y la felicidad de éstos.

En la noche de ese día en que ambos se encontraron, Hipólita se queda pensando en la propuesta del Astrólogo y en la charla que habían tenido. Sus pensamientos la llevan a reflexionar sobre la condición monstruosa del hombre:

Una voz de adentro pronuncia casi amenazadora: ¡El hombre! Y ella repite furiosamente en pensamiento: el Hombre. Monstruo. ¿Cuándo nacerá la mujer que venza al monstruo y lo rompa? Sobre las encías siente el rasponazo de los labios que tascan saliva. Y nuevamente una voz estalla: “Reventaron mis testículos como granadas”. Más ¿para qué sirvió eso? ¿Dejó de ser un monstruo? Claro, estará siempre solo, sin una mujer en el lecho (Arlt, 1986: 257).

Los dos grandes monstruos de esta novela – Erdosain y el Astrólogo– se confiesan como tales ante ella, por lo que no es casual que sea Hipólita quien lleve adelante la pregunta sobre la monstruosidad masculina. Al inicio de *Los siete locos*, Erdosain le cuenta a Hipólita qué es ser un monstruo, luego, el Astrólogo elige a Hipólita para mostrarle su condición. De este modo es ella la que conoce la estrecha relación que hay entre ser hombre y ser monstruo. El Astrólogo, se pregunta Hipólita, ante la explosión, ¿dejó de ser un monstruo? o ¿dejó de ser un hombre? Efectivamente, el poder del Astrólogo reside en que se ha liberado del deseo y, entonces, solo ambiciona tener cada vez más poder.

A su vez, Hipólita es el personaje femenino más fuerte y más entero de la novela, a pesar de que cae bajo el dominio del Astrólogo. Ahora bien, Hipólita parece un hombre: sabe dominar a los otros, siente que se ha liberado de su cuerpo, está dispuesta a luchar y detecta la esencia del Astrólogo (Amícola, 1984), utiliza el sexo en contra de los hombres y sueña con ser un muchacho aventurero. Además, aprendió de la subjetividad masculina, el cinismo y el egoísmo.

Hipólita es la más egoísta de las mujeres con las que se encuentra Erdosain, y es la única que entra a la comunidad del Astrólogo. Si ella había encontrado en el deseo sexual un modo de someter a los hombres, con el Astrólogo se confirma que una subjetividad femenina falogocéntrica, incluso poderosa, no puede no estar bajo el dominio de un varón ya que queda embelesada por las palabras del Astrólogo. Ella es una prostituta y él es un castrado, se hallan en los puntos opuestos de la acción sexual en tanto una es un cuerpo disponible y el otro es impotente. Y forman la única pareja indisoluble y feliz – si se nos permite esta palabra en este universo – de la novela. Dentro de esta pareja monstruosa, el Astrólogo reconoce que Hipólita es inteligente, e incluso juega a enamorarse de ella, la llama “querida”, la toma de la cintura y, finalmente, huyen juntos. Cuando la trama de la novela desemboca en el final, ellos dos logran huir de la policía y asentarse en algún rincón perdido del país. Juntos representan la versión horrorosa de la resistencia a la normatividad de las identidades sexuales. En conclusión, consideramos que esta pareja resiste al falocentrismo ya que encuentra una salida exitosa mediante la anulación del deseo sexual, formando una especie de anti-modelo de la pareja heterosexual hegemónica.

Retomando el eje del análisis, tanto Haffner como el Astrólogo son los monstruos que Erdosain se encuentra en su camino subjetivo de transformación.

Justamente, Erdosain comienza su camino hacia la monstruosidad mediante dos acciones que lo colocan fuera de la clase media y del ideograma del matrimonio. Por un lado, logra que su esposa lo abandone, evadiendo el lugar social de marido, y, por otro lado, roba dinero en su trabajo, lo que provoca que lo despidan. Así, si la construcción de la masculinidad del hombre de clase media se sostiene en dos pilares, el matrimonio y el trabajo, Erdosain se halla fuera de aquéllos. Erdosain, el hombre de clase media que idealiza a la mujer “bella y pura” de la clase alta, detesta a las excesivamente sensuales, prostitutas y mujeres de los sectores pobres, y huye de la mujer de su propia clase. A pesar de la resistencia hacia esos mandatos de clase, Erdosain no sale de la alienación de género, es decir, puede matar, abandonar, traicionar, humillar a la mujer, en otras palabras, puede transgredir los límites de la domesticidad, pero no escapa del modelo de la identidad masculina hegemónica.

A lo largo de la novela, Erdosain recuerda distintos momentos de la relación con Elsa en los que asume un puritanismo, un modo del masoquismo moral, que lo lleva a avergonzarse de la desnudez, a sentir repulsión por los cuerpos de ambos, asumiéndose como un sujeto reprimido y casto. Su perfil lo lleva a controlar a la esposa con la vara de la moral burguesa ya que, cuando ella le confiesa que hubiera preferido no casarse y tener un amante, él se horroriza y la amenaza con buscar una prostituta que le contagie la tan temida sífilis. Desde su rol de esposo, con una distancia cínica, simula el papel del moralista extremo, efecto del dispositivo de sexualidad, que controla y modela la subjetividad femenina.

La conducta de Erdosain permite pensar en la pulsión sadomasoquista porque está siempre moviéndose ante dos opciones: humilla o es humillado. Lacan sugiere en su análisis sobre el sadomasoquismo que es el masoquista, el humillado el que controla y provoca al humillador, obligándole a someterle. Es interesante esta lectura porque en varias ocasiones Erdosain se coloca en ese lugar: el que detenta el poder desde

su lugar de humillado y uno de los ejemplos más claros es el de la relación con Elsa, en la cual el que ella la abandone no es más que la realización del deseo masoquista de Erdosain.

Es desde la angustiante auto-exclusión de los mandatos identificatorios de la domesticidad que el personaje genera su metamorfosis. En la habitación-placenta que lo protege, retrocede en el tiempo hasta convertirse en un feto expulsado del útero, un ser que llega al mundo sin haber crecido, sin haber sido parido, tal como se lo cuenta, luego a Hipólita:

Desde mañana seré sobre la tierra un monstruo... imagínese usted una criatura... un feto... un feto que tuviera la virtud de vivir fuera del seno materno... no crece jamás... velludo... pequeño... sin uñas camina entre los hombres sin ser un hombre... su fragilidad horroriza al mundo que lo rodea... pero no hay fuerza humana que pueda restituirlo al vientre perdido. Es lo que me ocurrirá mañana a mí (Arlt, 1986: 158).

La metamorfosis monstruosa es casi una tarea de autogeneración, despojado del útero, del vientre. Es una expresión de pesadilla que muestra la mayor fragilidad humana: un feto fuera del cobijo, del espacio de protección, a la intemperie, más doloroso que la desnudez, sin tolerar la luz, el frío, todo lo exterior lo daña y agrede. De allí que el monstruo que nace, es, según César Aira (1993), un cuerpo en génesis constante, pero que no crece: es el doble horroroso del hombre, con el poder de una percepción alucinante y alucinada de la realidad. Así, Erdosain, feto a la intemperie, es un ser poseído por la abyección (Kristeva, 1988), aterrorizado por el afuera hostil y el adentro tortuoso, fuera de sí, resistente a reglas que detesta. Lo abyecto provoca un desafío constante a las reglas de la sociedad y a las autoimpuestas por un super yo poderoso. Erdosain devenido feto es un monstruo existencial, es decir, es un existente mudo retorcido ante su propio sufrimiento.

Desde esa percepción extrema, Erdosain exagera su propia creencia en que es el deseo sexual lo que lo hunde en la corporalidad y por eso siente asco, repulsión y temor ante el sexo y ante el cuerpo femenino. Las prácticas sexuales protagonizadas por Erdosain, narradas en la novela, son, justamente, aquellas consideradas pecaminosas o improductivas, es más, son valoradas con las mismas palabras de los dispositivos de poder o sea son acciones pecaminosas es decir relativas al discurso religioso, e improductivas lo que alude al dispositivo de poder biopolítico (Foucault, 1990). Erdosain vive una sexualidad tortuosa, atravesada por estos dispositivos de poder que controlan la relación del sujeto con su propia sexualidad tal como puede pensarse a partir de los relatos de las masturbaciones culposas, el pudor ante su esposa, y el delirio del amor puro que consiste en una adoración sin contacto sexual. Al menos tres veces, apela a este desvío del deseo a través de la pureza: cuando imagina a la doncella millonaria que se enamoraría de él, cuando recuerda su encuentro en el tren con una adolescente, y cuando entra a la habitación de un burdel con una prostituta y, sin tocarla, se queda hablando con ella. Entonces, el matrimonio y el prostíbulo aparecen como los lugares de realización de la sexualidad masculina, y la esposa y la prostituta son las mujeres arquetípicas que le exigen dinero. Él se niega a mantener económicamente a Elsa, razón por la que se desvía del dispositivo de alianza; concurre a un prostíbulo y no se niega a pagarle a la prostituta, pero decide no tocarla, desobedeciendo, así, al comportamiento que se espera de él.

Ahora bien, Erdosain es un monstruo que no tolera la soledad, y, entonces, seduce a la Bizca, comprándosela a su madre, realizando una representación siniestra de un matrimonio que no es tal. Erdosain acusa a la Bizca de comportamientos inmorales, ante su madre, y usa esto mismo como extorsión para que la madre le permita convivir con la Bizca. De este modo, retoma las relaciones de alianza porque no puede

pensarse sin una mujer y, por eso, elije a una niña de catorce años, a la que forzará a experimentar las distintas formas de la violencia contra la mujer.

Así como Erdosain usó la mención a las relaciones sexuales como objeto de humillación a Elsa ante el Capitán, para obtener a la Bizca acude al mismo argumento que coloca a la feminidad fusionada con la sexualidad cuando le dice a la madre que ha visto a la mano de su hija en la bragueta de un hombre. El objeto de la delación —el supuesto contacto sexual prematrimonial— es efectivo, solo en el caso de las mujeres, lo que evidencia la relación primaria de poder entre los sexos, que Erdosain utiliza cínicamente. La delata y el efecto es el desvío, poniendo en juego la doble moral sexual y social. La madre niega la situación afirmando que ellas provienen de “una familia con abolengo”, por lo que supone que sería imposible esa conducta. En esa lucha, sin embargo, Erdosain tiene una carta a su favor y, recién entonces, le da quinientos pesos a la madre a cambio de la hija. En síntesis, la Bizca es la víctima de dos monstruos con distintos intereses: el monstruo hembra que quiere hacer de ella una joven casadera, y el monstruo macho que la necesita para desplegar su virilidad.

La suegra, la madre de la Bizca, es el personaje que encarna los valores de la clase media: sus contradicciones, hipocresías y ansias de ascenso social, como dice Masotta (1982). Es decir que la suegra se halla en el seno del sistema de todas las convenciones y complicidades de la clase, percibiendo al hombre solo por el dinero que gana; por eso, la estructura de conducta de la suegra concentra los deseos de ascenso de la clase media. Entonces, el duelo entre Erdosain y la suegra se establece al nivel de la sexualidad, tal como es vivida por el varón de esa clase social y ambos convergen en la misma ideología que normativiza las relaciones sexuales. Pero la suegra es, también, la *mujer doméstica* que controla la adecuación de su hija a la feminidad hegemónica y domina las redes del noviazgo y casamiento en función de un bienestar económico o social y del sostenimiento de un sistema de género. Así la suegra le entrega a la hija, obnubilada no solo por el dinero de Erdosain, sino, también, por la realización de la feminidad de su hija. No obstante, el cinismo de Erdosain se pone en evidencia ya que la madre no controla la sexualidad de su hija, y él mantiene una crueldad extrema en la relación con la Bizca. En definitiva, la monstruosidad de la suegra no reside, solamente, en querer dominar al hombre, como se reitera en las aguafuertes, sino, también, en buscar moldear la subjetividad de las hijas en relación con los ideales de la domesticidad. Así cuando Erdosain dice que compró a la Bizca, efectivamente, no es solo una frase que humilla a la suegra, sino que, también, es la enunciación que desnuda la operación del monstruo-hembra sobre la hija, en pos de convertirla en una esposa.

Apenas si lo estimaba, pero los largos considerandos de su madre —que no pensaba en absoluto en ella— la persuadieron de tal manera, que si Erdosain la hubiera abandonado, la muchacha habría sufrido lo indecible. Erdosain constituía para ella lo inmediato, es decir, el eterno marido (Arlt, 1986: 332).

A través de esta cita es que interpretamos que el narrador de la novela explicita el mandato materno sobre la Bizca, que la transforma en un cuerpo absolutamente erotizado, destinado a excitar a los hombres a pesar de ella misma. La joven es casi una niña, que no comprende demasiado bien el sentido de los acontecimientos que protagoniza. A su vez, su cuerpo es un territorio en el que ambos personajes despliegan el uso macabro del cuerpo femenino por parte de los adultos. Por un lado, la madre la entrega a Erdosain, con lo cual la joven comienza una relación de semi-concubinato que la convierte en un cuerpo hipersexualizado y pendiente del deseo del otro. Por otro, Erdosain siente asco y repulsión por el cuerpo de la Bizca y ello lo excita aun más. La Bizca es una versión de la feminidad absolutamente construida por la mirada masculina, es decir, es un cuerpo sensual y excitante porque Erdosain no

puede resistirlo, por eso imprime en él las marcas de la violencia misógina. Además, el cinismo de Erdosain es tan escabrosamente explícito que prevé lo que le sucederá a la Bizca –compra a la joven, lucha con la suegra que quiere dominarlo, embaraza a la joven y la suegra lo obliga a casarse mientras tramita un aborto– y, así se lo cuenta a Luciana Espila, con la doble intención de asustarla y de advertir al lector respecto de los acontecimientos venideros.

Al igual que las muchachas del arrabal que circulan en las glosas de Enrique González Tuñón, el cuerpo pringoso y toscoso de la Bizca pasa a ser sensual cuando otros hombres lo miran con deseo. Esto último excita a Erdosain, él que es el que domina en la relación, encuentra su lugar de humillado en esa competencia muda entre varones, y le dice: “Vos los incitás a que te miren.” (Arlt, 1986: 333) Esta frase, que repone el sentido común de la discursividad misógina, hunde a la pareja en el silencio y provoca, en Erdosain, pensamientos que reproducen la doxa de la domesticidad. Así, se imagina casado e igualado a las vidas grises, sucias y vacías de los esposos, en la vida hogareña. Esta secuencia de la cotidianeidad imaginada le hace recordar aquel momento en el que la Bizca es obligada a abortar. Así recuerda la habitación en la que estaban, a la partera que es como una prostituta, el rostro desencajado de dolor de la Bizca, y el temor de él ante el dinero que supondrá la operación. El cuerpo penetrado por la mano de la partera lleva a Erdosain a imaginar las posteriores relaciones sexuales con la joven, en las que, según su imaginación, él gozará pensando en que ella tendrá miedo de que le vuelva a suceder lo mismo. El sexo necesita de ese plus que si no es el látigo, como en las prácticas sadomasoquistas, al menos es el poder que le da el miedo que ella le pueda tener. La violencia ejercida sobre el cuerpo de la joven, cambia el humor de Erdosain y le hace aplaudir las ideas de la violencia masiva del Astrólogo, sugiriendo una relación directa entre la violencia íntima de la relación conyugal y la violencia social.

Como se puede deducir, la dupla Erdosain-la Bizca es legible desde la lógica de dominio que supone el sadomasoquismo. La joven es un ser sensual e inmunda, completamente pasiva al servicio de Erdosain, ya que él es quien tiene derecho pleno sobre su cuerpo, al punto que decide en qué momento terminará con su vida. De hecho, la escena del asesinato es una descripción minuciosa de la violencia doméstica. Él llega a la habitación cuando ella ya está dormida, y ella nunca llega a despertarse, absolutamente confiada en él. Erdosain la acaricia, la besa, y está solo con ese cuerpo al que acomoda con ternura, como si fuera a penetrarlo, una vez más, obedeciendo a la rutinaria acción sexual. No obstante, él no está ahí por costumbre, sino para llevar adelante el gran acontecimiento, el que lo hará un monstruo absoluto: está ahí para matarla y lo hace. Él se percata de que no puede desprenderse de ese cuerpo agonizante, que no muere al instante, sino que llega a interrogarlo, entre la sorpresa y el dolor, y ese contacto íntimo y cercano con el cuerpo moribundo de la joven, lo estremece. La Bizca queda presa sin conciencia de un círculo infernal en el que un monstruo-hembra la trajo al mundo y un monstruo-macho la saca de él. Su asesinato es, finalmente, un banal acontecimiento que no ocurre en el escenario público, que no tiene cómplices ni testigos, como sucedió con la falsa muerte de Barsut. Es un asesinato que se funda en una sexualidad insatisfecha, determinada por las imposiciones de la clase (Amícola, 1984). Es un asesinato que denota el extremismo de la narrativa de Arlt (Sarlo, 2000), ya que no hay otra causa que el placer de asesinar a una mujer/esposa que se halla en una situación de vulnerabilidad absoluta.

Luego, Erdosain recuerda: “¿Viste lo que te pasó por andar con la mano en la bragueta de los hombres? Estas son las consecuencias de la mala conducta. Perdiste la virginidad para siempre. ¿Te das cuenta?” (Arlt, 1986: 385) Así, Erdosain continúa con la relación sadomasoquista, traspasando la muerte. Todo el peso de la hipocresía de la clase media cae sobre el cuerpo muerto de la Bizca, mientras Erdosain busca algún

tipo de consuelo en la frase, y el lector queda detenido entre la risa y el espanto. La banalidad de esta frase le hace pensar a Beatriz Sarlo (2000) que se acentúa el sinsentido del asesinato, sin embargo, desde nuestro punto de vista, tiene una razón de ser: es la parodia exacerbada del proceso de dar muerte a la esposa. Asesinato que, a su vez, es absolutamente cobarde. Recordemos que Erdosain no se animó a matar al Capitán que se fue con su esposa, y creyó matar a Barsut, pero eso fue parte de una farsa. De hecho, solo pudo ejecutar un asesinato que lo instala en la lógica de la humillación, transformándolo en un monstruo. No mata en la calle, frente a un igual, sino en el espacio privado y a un ser débil. Es la lógica del cobarde, del humillado, que ejecuta su acción en la soledad del dormitorio, pero que también deja sentada la idea de que la violencia pública, los genocidios imaginados por el Astrólogo, tienen su correlato en la violencia íntima, realizada en la esfera privada.

Erdosain se encuentra ante en un callejón sin salida, ya que puede humillar, violar, hacer abortar, matar al cuerpo sexualizado de la mujer, pero, si éste desaparece, su masculinidad entra en crisis. Esto refuerza la idea de que es un modelo de masculinidad que requiere necesariamente de su complementario femenino para existir. El asesinato funciona como una manera fallida de escapar de la ideología de la domesticidad. Y es fallida porque el que asesina no transgrede la subjetividad masculina hegemónica al eliminar a la mujer y en cierta medida creemos que el suicidio de Erdosain nos permite ratificar esta idea.

A modo de cierre: la tentación feminista de Arlt

En conclusión, podemos decir que Haffner, el Astrólogo y Erdosain, mediante sus desvíos, exageran aspectos de una masculinidad instalada en el falogocentrismo, que deviene en la aparición de ese monstruo que necesita y odia a su complemento femenino. La alteridad deleznable moralmente en el rufián, el castrado exhibicionista en el Astrólogo y el sadomasoquista o el monstruo existencial, en Erdosain. Tres monstruos posibles, tres previsibles productos de una sociedad más misógina de lo que se animaría a reconocer. Arlt, a través de ellos, intuye, percibe o deja hablar al patriarcado tan de cerca que es capaz de dar cuenta de ese nexo cómplice entre la figura de la feminidad hostigadora –la esposa, la suegra que porta y encarna los valores morales de la clase media– y la del capitalista explotador –el mercader, el jefe, el comerciante–. La sospecha de este nexo pareciera estar en algún lugar de la mente de Erdosain al huir, al mismo tiempo, de ambos. En el universo de la ficción arltiana, el ser humano muta, se transforma en monstruo, reafirmando los aspectos más oscuros de la diferencia sexual. Arlt profundiza en la cínica psicología del hombre de clase media, explorando todos sus pliegues y reveses, dejando en carne viva sus contradicciones, con lo cual permite ver las facetas más siniestras, más oscuras, de la lógica binaria que produce subjetividades. En este sentido, en las derivaciones significantes de los monstruos arltianos, surgen los signos del binarismo. En este camino de transformación, los enunciados más banales de la misoginia clásica son tensionados, exagerados hasta tentar, incluso, el límite de una denuncia feminista.

Bibliografía

- » Adamovsky, E. (2009). *Historia de la clase media argentina. Apogeo y decadencia de una ilusión, 1919-2003*. Buenos Aires, Planeta.
- » Aira, C. (1993). "Arlt" en Revista *Paradoxa*, num. 7, pp. 55-71. Rosario, Ed. UNR.
- » Amícola, J. (1984). *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Weimar.
- » ——— (2008). "Fritz Lang, Alfred Döblin y Roberto Arlt". En Wolfram Nitsch/ Matei Chihaia/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, pp. 161-169. Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln.
- » Arendt, H. (1996 [1958]). *La condición humana*, Buenos Aires. Paidós.
- » Arlt, R. (1986). *Los siete locos. Los lanzallamas*. Buenos Aires, Ayacucho
- » ——— (2008). *Cuentos completos*. Buenos Aires, Losada.
- » Armstrong, N. (1991). *Deseo y ficción doméstica*. Barcelona, Cátedra.
- » Barrancos, D. (2007). *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Braidotti, R. (2000). *Sujetos nómades*. Buenos Aires, Paidós.
- » ——— (2005). *Metamorfosis. Hacia una teoría materialista del devenir*. Madrid, Akal.
- » Butler, J.- Chakravorty Spivak, G. (2009). ¿Quién le canta al estado-nación? Lenguaje, política, pertenencia. Buenos Aires, Paidós.
- » Butler, J. (2006). *Deshacer el género*. Barcelona, Paidós.
- » ——— (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona, Paidós.
- » Canguilhem, G. (1971). *Lo normal y lo patológico*. Buenos Aires, Siglo veintiuno editores.
- » Capdevila, A. (1999). "Arlt: la ciudad expresionista". En revista *Boletín del Centro de Estudios de Teoría y Crítica literaria*, núm. 7, pp. 130-141. Rosario, UNR.
- » Carbone, R. (2007). "Erdosain entre Yrigoyen y Uriburu. Los siete locos y Los lanzallamas entre la República radical y el autoritarismo". En Viñas, D. (dir.), Lopez, M. (comp.), *La década infame y los escritores suicidas (1930-1943), Literatura argentina siglo XX*, pp. 65-79. Buenos Aires, Paradiso.
- » Cixous, H. (1995 [1975]). *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*. Barcelona, Anthropos.
- » Cohen, J. (Ed.) (1996). *Monster theory. Reading culture*. Minneapolis, University of Minnesota Press.
- » Cosse, I. (2006). *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden militar 1946-1955*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » De Lauretis, T. (1996). "Las tecnologías del género", Revista *Mora*, núm. 2. Buenos Aires, IIEGE.

- » Deleuze, G., Sacher-Masoch y Sade (1969). Córdoba, Universitaria de Córdoba.
- » Diz, T. (2012). *Imaginación falogocéntrica y feminista, diferencia sexual y escritura en Roberto Arlt, Alfonsina Storni, Enrique González Tuñón, Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Salvadora Medina Onrubia y María Luisa Carnelli*. Buenos Aires, FLACSO. En línea: <<http://hdl.handle.net/10469/4114>>
- » Drucaroff, E. (1998). *Arlt, profeta del miedo*. Buenos Aires, Catálogos.
- » Foucault, M. (1990 [1977]). *Historia de la sexualidad I: La voluntad de saber*. Barcelona, Siglo XXI.
- » ——— (2010). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Freud, S. (2000 [1919]). “Pegan a un niño”. En *Obras completas*, vol. XVII. Buenos Aires, Amorrortu.
- » ——— (2000 [1924]). “El problema económico del masoquismo”, *Obras completas*, vol. XIX. Buenos Aires, Amorrortu.
- » Giorgi, G. (2009). “Política del monstruo” en *Revista Iberoamericana*, vol. LXXV, núm. 227, pp. 323-329. Pittsburgh, University of Pittsburgh.
- » González, H. (1996). *Arlt, política y locura*. Buenos Aires, Colihue.
- » Guerrero, D. (1972). *Roberto Arlt, el habitante solitario*. Buenos Aires, Granica.
- » Guy, D. J. (1994). *El sexo peligroso. La prostitución legal en Buenos Aires 1875-1955*. Buenos Aires, Sudamericana.
- » Irigaray, L. (2007). *Espéculo de la otra mujer*. Madrid, Akal.
- » Kristeva, J. (1988). “Sobre la abyección”. En *Poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Ciudad de México, Siglo XXI.
- » Lacan, J. (2006). *El Seminario de Jacques Lacan: libro 16: de un otro al otro*. Buenos Aires, Paidós.
- » ——— (2006). *El Seminario de Jacques Lacan: libro 10: la angustia*. Buenos Aires, Paidós.
- » Lascault, G. (1973). *Le monstre dans l'art occidental*. París, Klincksieck.
- » Maristany, J. (2008). “¿Una teoría queer latinoamericana?: Postestructuralismo y políticas de la identidad en Lemebel”. En revista *Lectures du genre*, núm. 4, *Lecturas queer desde el Cono Sur*. En línea: <http://www.lecturesduggenre.fr/Lectures_du_genre_4/Maristany.html>
- » Martínez, A. (2011). *Images du corps monstrueux*. París, L'Harmattan.
- » Masotta, O. (1982). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires, CEAL.
- » Nari, M. (2004). *Las políticas de la maternidad y el maternalismo político*. Buenos Aires, Biblos.
- » Negri, A. (2009 [2007]). “El monstruo político. Vida desnuda y potencia”. En Giorgi, G. y Rodríguez, F. (comps.), *Ensayos sobre biopolítica. Excesos de vida*, pp.93-139. Buenos Aires, Paidós.
- » Newman, K. (1991). *La violencia del discurso. El Estado autoritario y la novela política argentina*. Buenos Aires, Catálogos.

- » Piglia, R. (1973). “Roberto Arlt, una crítica de la economía literaria”. En revista *Los Libros*, núm. 29. Buenos Aires.
- » Preciado, B. (2008). *Testo yonqui*. Madrid, Espasa Calpe.
- » Prieto, A. (1986). “Prólogo”. En Arlt, R., *Los siete locos. Los lanzallamas*. Buenos Aires, Ayacucho.
- » Rangel, L. (2010). “El sadomasoquismo: una estructura circular”. En revista *Enclaves del pensamiento*, vol. 4, núm. 8. Ciudad de México, Escuela de Educación, Humanidades y Ciencias Sociales, Rectoría del Tecnológico de Monterrey.
- » Renaud, M. (2000). “Los siete locos y Los lanzallamas: audacia y candor en el expresionismo”. En Arlt, R., *Los siete locos. Los lanzallamas*. Ciudad de México, Fondo de Cultura Económica.
- » Rivera, J. (1986). *Roberto Arlt: Los siete locos*. Buenos Aires, Hachette.
- » Sabsay, L. (2011). *Fronteras sexuales*. Buenos Aires, Paidós.
- » Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, 1^a ed. Buenos Aires, Nueva Visión.
- » ——— (2007). “Un extremista de la literatura”; “Roberto Arlt, excéntrico”. En Sarlo, B., *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Siglo XXI.
- » Scott, J. (1993). “La mujer trabajadora en el siglo XIX”. En Duby, G. y Perrot, M. (dirs.), *Historia de las mujeres en Occidente*, vol. 4: El siglo XIX, pp. 405-436. Madrid, Taurus.
- » ——— (1999). “El género, una categoría útil para el análisis histórico”. En Navarro, M. y Stimpson, C. (comps.), *Sexualidad, género y roles sexuales*, pp. 37-75. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica.
- » Viñas, D. (1997). “Trece recorridos con las novelas de Arlt”. En Arlt, R., *Obras completas: Novelas*. Buenos Aires, Losada.
- » Williams, R. (2000 [1997]). *Marxismo y literatura*, 2^a ed.. Barcelona, Península.

