

# La astucia del monstruo en Roberto Arlt.

DIZ, TANIA.

Cita:

DIZ, TANIA (Abril, 2013). *La astucia del monstruo en Roberto Arlt. III Congreso internacional Cuestiones Críticas. UNIV. NAC. DE ROSARIO, ROSARIO.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/tania.diz/70>

ARK: <https://n2t.net/ark:/13683/pWrn/YxT>



Esta obra está bajo una licencia de Creative Commons.  
Para ver una copia de esta licencia, visite  
<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>.

*Acta Académica es un proyecto académico sin fines de lucro enmarcado en la iniciativa de acceso abierto. Acta Académica fue creado para facilitar a investigadores de todo el mundo el compartir su producción académica. Para crear un perfil gratuitamente o acceder a otros trabajos visite: <https://www.aacademica.org>.*

## "La astucia del monstruo en *El amor brujo* de Roberto Arlt"

Tania Diz UBA

En la novela *El amor brujo* (1932), Roberto Arlt narra una historia de amor mediante la que pretende denunciar los convencionalismos la hipocresía de la pequeña burguesía. Puede decirse que se instala en el corazón de la clase media y de la ideología de la domesticidad, que es el marco en el que se le da poder a la mujer, a través del arquetipo de la *mujer doméstica*. Desde allí, Arlt para explora los límites y pliegues ideológicos desde el punto de vista de Balder, su protagonista. Con él recorre los tópicos del imaginario social falogocéntrico, en el que se teme y censura la acción femenina bajo una mirada paranoica y desconfiada que no supera los límites morales de las convenciones de la clase media.

En varias ocasiones, la crítica señaló que la novela en cuestión estaba contaminada por enunciados extraídos de manuales de divulgación científica, sean de sociología, psicología o sexología, como el libro de Lindsey (1925) que el autor dice haber leído. (Capdevila, 2002) Esto nos lleva a pensar que Arlt estaba interesado, en 1930, por la cuestión de la relación entre los sexos, por eso, Jarkowski (1986) postula que es una novela de tesis ya que pretende interpelar a la clase media. Desde mi punto de vista, querría demostrar que, más allá de la discusión sobre la calidad de la misma, o sobre su impronta más sociológica que literaria, es la novela en la que Arlt pone a prueba, tensiona y lleva los principios morales de la clase media a sus límites más extremos, sin traspasar el límite de la ley, jurídicamente hablando. Entonces, si en *Los siete locos* Erdosain se coloca en el margen y actúa desde el desborde que culmina en un feminicidio, en *El amor brujo*, Balder explora los pliegues más sutiles, aunque no necesariamente menos violentos, que están dentro del marco de lo permitido.

La trama es la siguiente: en la estación de Retiro, Balder, un hombre casado, ve a Irene, una joven soltera, y se enamora; la sigue en el tren, logra hablarle y, así, la novela se circunscribe a los encuentros que tiene con ella y parte de su familia en lo que resulta ser un extenso noviazgo, hasta que decide abandonarla. En otras palabras, *El amor brujo* es la historia gris de un hombre que quiere realizar una transgresión, siendo infiel a su esposa, y que, sin embargo, retorna a la domesticidad, mediante el noviazgo. Balder sufre un

“hechizo de amor” que deviene en una obsesión por un amor extraordinario, aunque, en verdad, la relación se caracteriza por respetar las rutinarias y normas morales cotidianas, que se tornan siniestras en la mente de su protagonista.

El conflicto de Balder es recurrente en las novelas semanales, y se plasma en la contradicción entre el deseo y las convenciones sociales, desplegando una estructura fácilmente reconocible para el lector. Arlt acude a procedimientos formales característicos de las novelas semanales o de los folletines con la intención de ir desarmando, desarticulando, el discurso sobre el amor que este género ficcional proponía en la época. Al respecto, Jarkowski (1986) observa que los subtítulos de *El amor brujo* son indicios de los distintos momentos de una historia de amor: el encuentro mágico, las secuencias de encuentros y desencuentros, y el obstáculo; aún cuando, luego, la novela los trastoque y desacralice por medio de una vuelta perversa que explicita las consecuencias “reales” de la relación de noviazgo entre un hombre y una mujer.

Sin duda, una historia de amor que se desarrolla en la esfera pública – la calle, el tren, la ciudad- y que no esté protagonizada por una prostituta, implica cierta transgresión. La historia se desenvuelve, principalmente, en dos escenarios igualmente emblemáticos: la estación de tren, que es el espacio urbano por excelencia de la modernidad, y el living de la casa materna de Irene, que es el espacio, también típico, del noviazgo de la clase media. Así es que la trama comienza en el espacio público y se va trasladando al espacio privado. Sin embargo, la direccionalidad no es tan lineal porque Balder es el que transita por ambos espacios, ya que va y viene del espacio público en el que seduce a Irene, al privado, el living gobernado por la madre/suegra.

Adentrándonos ya en la novela en sí, en primer lugar, quiero destacar la desigual relación de poder que constituye el vínculo entre Balder e Irene, en la que Balder es quien controla la relación. Pero, para comprender el procedimiento formal mediante el que se establece la desigualdad es necesario, antes, conocer el punto de vista desde el que está narrada la novela. Podría decirse que la novela propone una relación entre los sexos que es una relación de poder en la que Balder domina a Irene, pero esta afirmación sería transparente si el narrador de la novela fuera omnisciente y sólo “mostrara” la relación de poder entre sus protagonistas. Sin embargo, el tipo de narrador complejiza, enrarece y

enturbia lo antedicho. La novela está narrada desde el punto de vista de Balder, o sea, que el narrador es, en gran parte de la novela, un cronista al que Balder le confesó su historia; es más, es un cronista que interpreta a Balder, casi como un sociólogo o psicólogo. Veamos un ejemplo:

Aparentemente, la conducta de Balder se presta para ser clasificada como la actitud cínica de un desenamorado que trata de engañar a una joven inexperta. Cuando el cronista de esta historia le pidió explicación de su conducta, Balder replicó: `-Copié esa carta, porque a pesar de necesitarla a Irene, era indispensable que le dijera alguna mentira amorosa, y no tenía voluntad de escribirle. (Arlt, 1980: 39)

Así, al estilo de la novela psicológica, el narrador se extiende páginas y páginas en el pensamiento de Balder, en sus reflexiones, temores y visiones apenas deformadas de la realidad, y por esta razón, Capdevila (2002) afirma que la novela es el drama de la consciencia de Balder. Incluso, a lo largo de varias páginas, predomina la primera persona de Balder, como voz narrativa. Entonces, el narrador, por momentos, cede su voz ante la de Balder, se identifica con él, pero en otros momentos del relato, observa e interpreta sus acciones y pensamientos e, incluso, se distancia del personaje, poniéndolo en evidencia mediante la transcripción de cartas o de fragmentos de su diario íntimo.

La paradoja inicial, con la que comienza la novela, es que Balder está casado y tiene un hijo, pero esto de ningún modo es un límite para enamorarse de Irene. Desde mi punto de vista, Balder es un monstruo doméstico cuya estructura replica la masculinidad hegemónica porque es consciente de que tiene un derecho implícito para dominar/poseer a la mujer que desee, pero siempre y cuando se mantenga en la antesala del casamiento. Él se sabe poderoso y, también, capaz de pelear contra la suegra por la mujer deseada. De este modo, el proceso de enamoramiento de Balder es similar al que se describía en las aguafuertes: una pasión arrebatada ante la que no puede evitar dejarse llevar. Balder, sin embargo, parece no tener temor a la domesticidad porque conoce las normas, las finge, ocultando el cinismo de su pensamiento.

Balder finge y se ríe de los ritos exigidos por la madre de Irene, y se detiene con sarcasmo frente a las miradas condenatorias de los vecinos debido a que Irene pasea del brazo con un hombre casado. En resumen, tiene una mirada cínica frente a la “disciplina burguesa”, y en verdad, él sufre distintos sentimientos que van desde cinismo ante las convenciones, hasta la atracción sexual, el asco y la repugnancia, ante el cuerpo de Irene.

Considero que Balder encarna un modo solapado de la sexualidad masculina desatada, que sólo encuentra freno en la frialdad y los reparos de la mujer, a pesar de que su cuerpo genera lo contrario. Esto se torna evidente porque Balder deposita la culpa de sus sentimientos en Irene, acusándola de que él se sienta atraído por ella. Así, la arquitectura de la relación explora los lugares por donde transita la guerra entre los sexos, que nunca deja de ser una relación de poder. De hecho, Balder piensa la relación con Irene en estos términos al punto tal de imaginar las consecuencias que él padecería si perdiera la batalla:

La jovencita me haría pedazos, era innegable, pero yo la destrozaría. Y quizá con más violencia que ella a mí. Entonces, su presencia tornábase insoportable. Mi sensibilidad descentrada acogía las muestras de su afecto con displicencia irónica. Irene en su hogar, administrado por la viuda, me repugnaba y atraía como una fiera cuyos zarpazos me desgarrarían la carne encima de los huesos y después el corazón. (Arlt, 1980: 173)

A pesar de sus sentimientos, Balder no muestra las garras, no deviene en un monstruo acarreado la animalización de Irene, como sí lo hizo Erdosain con la Bizca; por el contrario, sostiene la tensión entre sus fantasías de destrucción de la relación y sus acciones más bien obedientes a las convenciones. Balder, a pesar de su inseguridad y de su angustia, no tiene un alter ego monstruoso como si lo tiene el protagonista de “El jorobadito”, pero sospecha que, con el tiempo, él y su novia terminarían siendo dos fieras. En este sentido, Balder imagina como futuro de la guerra de los sexos lo que se realiza en “El jorobadito”, o bien, lo que resulta de la pareja que forman Erdosain y la Bizca. Pero, en *El amor brujo*, Arlt, prefiere detenerse en los pequeños pliegues míseros de las convenciones sociales.

La guerra entre los sexos no se libra sólo contra Irene sino, también, contra la madre de Irene, que es la principal enemiga en tanto compete con ella por el dominio del cuerpo de Irene. La madre-suegra presiona a Balder para que se divorcie de su esposa y se case con

Irene y, mientras tanto, él imagina cómo perjudicar a Irene para que esa acción malvada repercuta en la suegra. Pero, Balder no actúa, sino que esas ideas perversas sólo quedan en el plano de la ensoñación y, por el contrario, se adapta a las normas.

En reiteradas ocasiones, en las aguafuertes, Arlt afirma que el amor es una farsa y que el matrimonio nada tiene que ver con él. En *El amor brujo*, Balder pone a prueba esta hipótesis: él ya tiene una esposa y un hijo, lo que le brinda la rutina y la seguridad de la domesticidad, en la que la pasión está sosegada. Sin embargo, se enamora de Irene y se esmera en continuar la relación con ella. En este sentido, es más que acertado mencionar la lectura de Giordano (1999), según la cual Balder es un enamorado cínico que vive emociones que se debaten entre la afirmación amorosa y la respuesta moral. En esta tensión, podría afirmarse que Balder transgrede los límites morales por el hecho de que, aún estando casado, acepta vivir una historia de amor. Sin embargo, la infidelidad masculina está contemplada porque forma parte de lo que se tolera dentro del ideograma del matrimonio. Entonces, considero que Balder no es un transgresor respecto de la moral sexual de la clase media, más bien, es un cínico que ve con distancia las hipocresías de la moral de la época y las expone, las tensiona, pero no rompe las normas del dispositivo de sexualidad. Incluso, parece no poder pensar más allá del dispositivo de alianza ya que, ante el fracaso de su matrimonio, elige el rito del noviazgo para establecer otra relación, o sea, que opta por la etapa anterior que, justamente, culmina en el matrimonio.

Además de los ritos, otro de los conflictos de Balder es la represión de su propio deseo hacia Irene. Balder imagina cómo serían las relaciones sexuales con Irene pero, en verdad, se tortura más con sus crecientes sospechas sobre la virginidad de Irene que con pensamientos eróticos. A medida que el noviazgo avanza, ambos experimentan pequeños encuentros sexuales que no superan lo permitido y que, a su vez, se suceden en el living de la casa de ella, bajo la tolerancia reconocida de la madre-suegra. En la novela, hay una escena, en particular, en la que se pone en evidencia lo antedicho. Es la del *embrujo* que tiene lugar en el living de la casa de Irene, en “esa habitación consagrada”, como dice Viñas, (1997), escenario que se corresponde con el estereotipo de la joven casadera de clase media: el living compuesto por un sillón en el que están los novios, el retrato del padre - un teniente coronel- y el piano, que es, a la vez, indicio de status social y de la única gran

habilidad de la joven. La escena se completa con la sugestiva presencia de la madre en la cocina y comienza de la siguiente manera:

La mancha blanca tiembla en el piso encerado. Balder retrocede y lanza una carcajada. Ocurre que al finalizar el espasmo erótico, ha visto sobre el perfil de la caja negra de piano, los tres cuartos del rostro del retrato del teniente coronel. (...) Irene desconcertada observa a Balder como si este tuviera alteradas las facultades mentales, y Estanislao sigue riéndose con tan gruesas carcajadas que hasta la madre debe escucharlas en la cocina. Entonces, la jovencita retrocede huraña y le pregunta:

-¿Qué te pasa, Balder?-

-Me río de lo grotesco e inmoral que hay en nuestros subterfugios sensuales... perdoná... pensé en la fingida indignación de tu mamá si ahora entrara.-

Irene se mueve abstraída. Estanislao le alcanza un pañuelo y ella, retraída, se enjuga la mano. (...)

-Piba, te creo; pero haceme el favor de aceptar que esta paciencia está repleta de inmoralidad. Quiero ser fuerte y me reprocho mi debilidad. A tu lado no quisiera ceder a mi deseo; ¿pero cómo no crear deseo estando horas y horas juntos, casi solos, y al lado de la mujer que se quiere? No te disgustes, por favor, piba... pero creeme, esto que hemos hecho es profundamente inmoral. No poseerse. - (Arlt, 1980: 152-3)

Balder siente el control de la mirada paterna y de la materna. La madre- suegra tiene una fuerza extraordinaria en esta escena, dado que ellos hacen lo que ella permite. Balder siente, a través de ella, el peso de la *mujer doméstica* que orienta las acciones del noviazgo hacia el matrimonio, controlando esa instancia intermedia entre el dominio de las pasiones y la domesticación del amor. En este juego de simulaciones e histeria, Irene se resiste, pero cede, y Balder, exige, pero se reprime. Así, se pone en evidencia el lugar siniestro que ocupa Balder, porque las mujeres – madre, novia- actúan sus roles previsiblemente, pero él, más allá de su cinismo, desencaja. Digo siniestro porque él, un hombre adulto, simulando

ser como un adolescente que ensaya sus primeras aventuras sexuales genera, en el lector, un efecto de extrañamiento que enrarece, opaca, la cotidianeidad del rito de noviazgo.

El encuentro se narra, evitando cualquier sintonía romántica o erótica con el lector, porque empieza con el resto, lo que queda. Como sucede en casi todas las escenas sexuales de la narrativa artliana, el lector accede a ella mediante sus consecuencias. Ante este hecho, Balder se ríe cínicamente, siente asco y rechazo ante lo que sucedió y entonces se coloca en lugar de la masculinidad controladora, es acto inmoral, dice. Ahora bien, ¿cuál es la razón de la inmoralidad? Balder no sólo se irrita por estar obedeciendo los mandatos de la suegra, sino que, también, condena las prácticas sexuales que no suponen un fin reproductivo; así, demuestra que es una subjetividad masculina perfecta para el dispositivo de sexualidad que, justamente, pretende guiar las conductas sexuales en función del ideal de la pareja procreadora. Por otra parte, la risa es la prueba de que, aunque Balder haya caído en el placer al que ella lo incitó, no está vencido, sino que está simulando. Sin embargo, cayó en la tentación, obedeció a la suegra y, en lugar de torturarse con la culpa, deposita en Irene la responsabilidad de la acción. A partir de que Balder cede a su propio deseo, aún aceptando el límite social impuesto, comienza a desconfiar de Irene, a sentir que ya no puede respetarla, que es una criatura demasiado erotizada, que sabe demasiado sobre las prácticas sexuales. En otras palabras, Balder proyecta sus fantasías sexuales en Irene al punto tal que, en su imaginación paranoica, ella pasa a ser una desafortada sexual, una mujer pérfida que lo seduce, engañándolo. Así, se pone en acción toda la maquinaria psicópata de Balder, que se convence a sí mismo de que él no es más que un juego para ella.<sup>1</sup>

Como el amor en las aguafuertes, la pasión es comparada con la enfermedad por su proliferación sobre el cuerpo humano, hasta la muerte que, en este caso, sería la caída en el deseo. En Balder, la lógica de la represión funciona perfectamente, y por eso Irene pasa a ocupar el lugar de la mujer fatal, un cuerpo saturado de sexualidad que le extrae el placer a

---

<sup>1</sup> Yo no soy el amor de Irene... soy el objeto con el cual ella satisface sus deseos. ¿De dónde sino ha extraído esta técnica para proporcionar placer? Nada en ella devela sorpresa, parece que lo supiera todo y si lo sabe todo, ¿quien se lo ha enseñado? (Arlt, 1980: 154)

él, como si le estuviera robando algo. En este sentido, Irene es la subjetividad femenina pensada, creada y delimitada por el varón, no sólo porque se accede a Irene a través de Balder, sino porque toda su caracterización responde a lo que Balder imagina y proyecta en ella.

La cuestión es que, a Balder, el deseo sexual le provoca miedo; es un ser reprimido que proyecta en la joven mujer a una depravada sexual, una ninfómana que quiere extraerle su poder. Balder deja de lado su personalidad para dejarse poseer por el embrujo de la pasión, y el deseo sexual es lo que hace que deba atender a su cuerpo, hundiéndolo en la sexualidad y en el placer al que teme y repudia. El problema de Balder es creer que si se deja arrastrar por la pasión, queda al arbitrio, no sólo de su cuerpo sino también del de Irene, quien aprovecharía esa debilidad para dominarlo. Él es un hombre racional que proyecta en ella, sus impulsos sexuales. Él, al luchar contra ella, lucha contra el deseo de su cuerpo y la represión. En varias oportunidades manifiesta que siente repugnancia ante Irene, porque es ella la que lo transforma en una fiera, lo animaliza. También es ella quien le recuerda el poder que tiene su propio deseo sobre él, y casi podríamos decir que esa repugnancia del protagonista proviene de un temor profundo a la aniquilación del yo ante el deseo. Porque, justamente, el deseo es lo que lo arrastra hacia la animalidad, hacia la mutación en fieras, en seres salvajes.

La trama llega a su fin cuando Balder decide abandonar a Irene, porque su delirio paranoico lo convenció de que ella no es virgen. Ahora bien, Balder toma la decisión de dejarla e Irene no vuelve a aparecer en la novela, lo que parece confirmar la hipótesis de que más que un personaje femenino, Irene es un fantasma de Balder. El último capítulo, significativamente, es un diálogo entre dos varones. La escena es la siguiente: Balder está en su trabajo y llega Alberto (que es el marido de Zulema, padre postizo de Irene, y amigo de la familia), muy angustiado porque sospecha que su esposa no le es fiel. Necesita confiarle sus dudas y lo hace con sinceridad. En todo el diálogo, Alberto demuestra dolor e ingenuidad, mientras que Balder se burla de él, lo humilla y le responde con sarcasmo. Alberto le menciona el pacto de libertad e igualdad que tenían con Zulema y le dice que, ante ello, él se siente traicionado. Balder se ríe de este pacto y le advierte que es imposible sostener un pacto con una mujer, porque no ellas son confiables. Esta escena demuestra el

camino sin salida del falogocentrismo, que considera imposible algún cambio, al punto tal que no reconoce otra forma de relación que no sea la de la lucha entre los sexos. A su vez, otro aspecto en el que Balder saca a la luz un enunciado clásicamente sexista se manifiesta en la paradoja invisible que supone su propia actitud. Él, que le está siendo infiel a su esposa, condena a Zulema por serle infiel a Alberto. ¿Por qué es invisible la paradoja? Porque si se afirmara que Balder está siendo injusto con Zulema, ya que él hace exactamente lo mismo, no se estarían reconociendo las reglas de juego por las que el varón es el único que tiene derecho a infringir este tipo de reglas morales. El diálogo entre Balder y Alberto es, en verdad, el diálogo entre un monstruo astuto y un hombre sincero. Balder le habla con sarcasmo mientras sólo puede pensar en que Irene es tan impura como Zulema. Si en toda la novela Arlt escatima los momentos más esperados y conflictivos, el final no será una excepción: este diálogo entre hombres cierra la historia con la explicación de la razón que tuvo Balder para abandonar a Irene:

Ella a mi lado desnuda, yo sonriendo falsamente, con un frío horrible adentro. Instantáneamente se acabó todo en mí. La chica de su casa, como dice usted, resultó ser una mujer interiorizada por completo en la técnica del placer. (Arlt, 1980:203)

En esta escena, él comprueba que ella no es virgen y le envía una carta manifestándole que terminaba la relación con ella. Luego, se reconcilia con su esposa y vuelve a la tranquilidad de su matrimonio burgués. Las elipsis de la novela se multiplican: la relación sexual, la carta misma, la reacción de Irene ante la carta. Nada de esto se sabe. Balder no desconfía de las mujeres, en verdad, es un paranoico que confirma su desconfianza ante una cuestión concreta: la virginidad de Irene.

Drucaroff (1998) sostiene que la virginidad, en la novela, funciona como signo del poder que tiene Balder sobre Irene, es una prueba inscripta en el cuerpo para uso y dominio del varón. Puede decirse que él elige, como prueba/obstáculo para relacionarse con Irene, la más convencional, y, con el propósito superficial de demostrar la hipocresía social, humilla a Irene. Entonces, él asume el rol del ojo masculino evaluador que controla el cuerpo de las mujeres y, en el caso de Irene, se asegura de que ésta sea un cuerpo disponible para todos los hombres. No hay certeza, para el lector, fuera de la palabra de Balder, o sea que es la

palabra masculina la que, al decir, instituye una verdad. Una vez que Balder dice lo que nadie reconoce – en su mente paranoica todos saben que Irene no es virgen y simulan que lo es-, la trama decae, e Irene pasa a ser la mujer perdida y lujuriosa que Balder ve en toda la novela, a pesar de que las descripciones del narrador lo desdican. La astucia del monstruo, entonces, consiste en que no haya transgresión sino corrección, una sobre adaptación al dispositivo, que asegura su supervivencia.