

?El monstruo domesticado en El amor brujo de Roberto Arlt?.

DIZ, TANIA.

Cita:

DIZ, TANIA (Octubre, 2014). *?El monstruo domesticado en El amor brujo de Roberto Arlt?. Jornadas Monstruos y monstruosidades. IIEGE UBA, CABA.*

Dirección estable: <https://www.aacademica.org/tania.diz/66>

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



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

IIEGE- CONICET

En la novela *El amor brujo* (1932), Roberto Arlt narra una historia de amor mediante la que pretende denunciar los convencionalismos y la hipocresía de la pequeña burguesía. Puede decirse que se instala en el corazón de la clase media, en donde prima la ideología de la domesticidad,¹ 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 explora los límites y pliegues ideológicos desde el punto de vista de Balder, su protagonista. Con él recorre los tópicos del imaginario patriarcal, 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.

Más allá de la discusión sobre la impronta más sociológica que literaria de la novela, creo que en ella, Arlt pone a prueba, tensiona las normas del noviazgo sin transgredirlas. Entonces, si en *Los siete locos* Erdosain deviene en un monstruo que se coloca en el margen y transgrede, actúa desde el desborde que culmina en un femicidio; en *El amor brujo*, Balder es un monstruo cínico que explora los pliegues más sutiles, aunque no necesariamente menos violentos, que están dentro del marco de lo permitido, mostrando las pavorosas crueldades del falogentrismo.

Más que el monstruo que transgrede la norma (Foucault), este es el que se manifiesta (Canguilhem) como una anomalía, es decir que 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 las formas de lo monstruoso en la novela, pero que además es una monstruosidad subjetiva (Lascault). Es decir que la experiencia de Balder es la del desvío y del exceso controlado desde una subjetividad cínica. Esta última, ligada a la vivencia es la que me interesa pensar, por eso es que he complementado la teoría sobre el

¹ Para más desarrollo sobre la ideología de la domesticidad en la Argentina de los '30, ver: Barrancos, Dora [2007] *Mujeres en la sociedad argentina. Una historia de cinco siglos*, Sudamericana, Bs. As. Nari, Marcela [2004] *Las políticas de la maternidad y el maternalismo político*, Biblos, Bs. As. Cosse, Isabella [2006] *Estigmas de nacimiento. Peronismo y orden militar 1946-1955*, FCE, Bs. As..

monstruo con el psicoanálisis. Más específicamente, con ciertas caracterizaciones de Freud [Freud, 1919 y 1924] y de Lacan [Lacan, 2006] con respecto a la pulsión sadomasoquista ya que creo que el modo en que Balder se maneja en la relación con Irene, está marcada por la humillación, modo de relación característico del sadomasoquismo. Además, siguiendo a 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 [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 expresionismo 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 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.

El cínico y la obsesión normalizadora

El amor brujo es la historia de un hombre que quiere realizar una acción subversiva, siendo infiel a su esposa, sin embargo, a pesar de que llega a cumplir su objetivo, en términos ideológicos no transgrede ya que sigue atrapado por las reglas de la domesticidad al caer en el noviazgo. Es decir, Balder sufre un “hechizo de amor” que deviene en una obsesión por un supuesto “amor extraordinario”, aunque, en verdad, la relación se caracteriza por respetar la rutina de las normas sociales, que se tornan siniestras en la mente de su protagonista. El conflicto de Balder es idéntico al que puede leerse 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 estas con la intención de ir desarmando, desarticulando, el discurso sobre el amor que este género proponía en la época. La historia se desenvuelve, mayormente, 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 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.

Como es de preveer en una sociedad patriarcal, la pareja es desde el principio una relación de poder en la que Balder es quien controla la relación. Pero, para comprender el procedimiento mediante el que se establece la desigualdad es necesario, antes, conocer el punto de vista desde el que está narrada la novela. En esta se propone una relación entre los sexos que es una relación de poder en la que él 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 del protagonista, 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 lo interpreta, casi como un sociólogo o psicólogo.² Así, al estilo de la novela psicológica, el narrador se extiende páginas y páginas en el pensamiento del personaje, 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.

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, su proceso de enamoramiento es similar al que se describía en las aguafuertes artlianas: una pasión arrebatada ante la que no puede evitar dejarse llevar. Sin embargo, parece no tener

² 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)

temor a la domesticidad porque conoce las normas, las finge, ocultando el cinismo de su pensamiento. Balder simula 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. Repite con cierta distancia la “disciplina burguesa” y sufre distintos sentimientos que van desde cinismo ante las convenciones, hasta la atracción sexual, el asco y la repugnancia, ante el cuerpo de Irene.

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. 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 compite 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 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 ideologema del matrimonio. Entonces, considero que Balder no es un transgresor respecto de la moral sexual de la clase media, más bien encarna las normas, las replica y las impone, acercándose así a un modo de la perversión: el del sado masoquista moral, es decir aquel que busca someterse y someter a las reglas como principios absolutos, Balder busca someterse a la suegra y humillar a Irene siempre dentro de los límites de las convenciones. Así se atenúa el deseo sexual ya que el goce pasa por el padecimiento, por la demora permanente de la satisfacción. Incluso, no puede 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.

El pudor abyecto

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. Encarnando una pulsión sadomasoquista, Balder controla a Irene e imagina las consecuencias que él padecería si ocupada el lugar de sometido.³

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 mirada 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 *embujo* 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

³ 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 zapazos me desgarrarían la carne encima de los huesos y después el corazón. (Arlt, 1980: 173)

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.-

(Arlt, 1980: 152-3)

Balder siente y goza ante el control de la mirada paterna y de la materna. La madre-suegra tiene una fuerza extraordinaria en esta escena, él 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 abyecto que ocupa Balder, porque las mujeres – madre, novia- actúan sus roles previsiblemente, pero él, más allá de su cinismo, desencaja. Digo abyecto porque él, un 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 arltiana, el lector accede a ella mediante sus desechos. Balder se ríe cínicamente, siente asco y rechazo ante lo que sucedió. El onanismo es una experiencia abyecta para Balder. Como afirma Krsiteva, la abyección es una de las más violentas rebeliones del ser frente a lo que lo amenaza, provenga de afuera o del adentro de sí mismo. La abyección es una torsión de afectos y pensamientos que domina a Balder, a pesar de las carcajadas con las que pretende tomar distancia. Pero estas no pueden ocultar la mancha que le produce asco y este es una forma de la repulsión que lo separa y protege de lo impuro del acto. Entonces, se inviste de masculinidad controladora, y sanciona: es un acto inmoral. 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 desafortunada sexual, una mujer pérfida que lo seduce, engañándolo. Así, se pone en acción toda la maquinaria sadomasoquista que lo lleva a pensar que él no es más que un juego para ella.⁴

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 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 ella a través de Balder, sino porque toda su caracterización responde a lo que él imagina y proyecta en ella.

La cuestión es que, a Balder, el deseo sexual le provoca horror, es una experiencia abyecta: 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, al luchar contra ella, lucha contra el deseo de su cuerpo y la represión. En varias oportunidades manifiesta que siente repugnancia ante

⁴ 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)

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. El deseo es desviado, la libido permanece en la pareja sadomasoquista, que es a la vez, reprimida y onanista. Justamente, Balder imagina cómo serían las relaciones sexuales con Irene pero, en verdad, se tortura más con sus crecientes sospechas sobre la virginidad de Irene, es decir, se tortura con la norma más que con fantasías eróticas.

La astucia del monstruo

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. 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. El cree confirmar que ella no es virgen y le envía una carta manifestándole que terminaba la relación. 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 sadomasoquista que confirma su desconfianza ante una cuestión concreta: la virginidad de Irene. El monstruo, como dice Cohen, muestra la crisis de la ideología de la domesticidad y su astucia consiste, entonces, en que no haya transgresión sino corrección, una sobre adaptación al dispositivo, una exacerbación que asegura su supervivencia.

Aira, César, "Arlt" en *Revista Paradoxa*, nº 7, Rosario, Ed. UNR, 1993.

Canguilhem, Georges *Lo normal y lo patológico*, Bs. As., Siglo veintiuno editores, 1971.

Cohen, Jeffrey (Ed.) *Monster theory. Reading cultura*, Minneapolis, Univ. of Minnesota, 1996.

Diz, Tania *Imaginación falocéntrica 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*, Ecuador, Biblioteca Digital de Vanguardia para la Investigación en Ciencias Sociales, 2012, disponible en: <http://hdl.handle.net/10469/4114>

Foucault, Michel, *Los anormales. Curso en el Collège de France 1974-1975*, Bs. As., FCE, 2010.

Freud, Sigmund, “El problema económico del masoquismo” (1924), *Obras completas*, Bs. As., Ed. Amorrortu, 2000.

Lacan, Jacques, *Los Seminarios de Jacques Lacan. Seminario 16. De un otro al otro. Clase 16 (1969)*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

Lacan, Jacques, *Seminario. La angustia (1962-1963)*, Buenos Aires, Paidós, 2006.

Lascault, Gilbert *Le mosntre dans l'art occidental*, París, Kincksieck, 1973.

Viñas, David “Trece recorridos con las novelas de Arlt” en Arlt, Roberto *Obras completas: Novelas*, Bs. As., Losada, 1997.