

CLAVES DEL UNIVERSO ARLTIANO. «NOCHE TERRIBLE» Y LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD

Josefina Vázquez Arco
Universidad de Salzburgo

RESUMEN

A lo largo de las últimas décadas la figura de Roberto Arlt se ha revalorizado como una de las grandes renovadoras de la narrativa hispanoamericana. El presente artículo pretende mostrar uno de sus textos menos estudiados, el cuento «Noche terrible», como una llave de acceso al universo arltiano, aplicando en su análisis los aspectos señalados por la crítica como caracterizadores del lenguaje de Arlt e introduciendo un nuevo elemento de observación, la presencia del cine, a través del expresionismo alemán.

PALABRAS CLAVE: narrativa hispanoamericana, Roberto Arlt, «Noche terrible».

ABSTRACT

During the latest decades, Roberto Arlt has turned to be considered as one of the authors that has brought fresh impetus to Latin American narrative. This article portrays one of his less known works, the tale «Noche terrible» («A Terrible Night»), as one of the key texts to enter the particular universe created by this writer. The article also applies to its analysis of the tale some of the aspects critics have commonly pointed as characteristic of Arlt's literature, introducing a new element to consider: the presence of cinema in its work, specially through the influence of German Expressionism.

KEY WORDS: Latin American fiction, Roberto Arlt, «A Terrible Night».

ROBERTO ARLT, REVOLUCIONARIO

José Miguel Oviedo, en su *Historia de la literatura hispanoamericana*¹, sitúa a Roberto Arlt como el narrador argentino más interesante de su época. Tras analizar su problemática adhesión a la denominada literatura realista, termina el epígrafe dedicado al autor de *Los siete locos* (1929) señalando cómo los aspectos que aparentemente lo aproximan a la vanguardia, «sus técnicas expresionistas», «su simbolismo numerológico y cromático», «su crispada visión de la textualidad», «sus experimentos con voces narrativas» y sus «incursiones en el campo del monólogo interior», no constituyen sino una reorientación del modelo realista. Arlt es ante todo un revolucionario de la materia literaria y su principal creación, la novela urbana, será el punto de partida de

autores como Cortázar u Onetti, adoptando el primero el antiacademicismo arltiano y el segundo aspectos concretos de su temática. Frente al racionalismo mimético decimonónico, Arlt compartirá con Borges, como señala José Ortega², un deseo de trascender lo puramente aparenial. Dicha renovación del realismo a través de la introducción de elementos expresionistas afecta a todos los campos de su producción literaria, novela, teatro y, muy especialmente, su labor cuentística. Frente a la polémica sostenida entre los dos principales grupos literarios de la época, Boedo y Florida³, Arlt personifica la superación de ambas posturas. Su renovación estética no dejará de lado una preocupación social por el momento que le ha tocado vivir. Su literatura es una literatura de compromiso y, al mismo tiempo, artífice de una de las más importantes transformaciones de la narrativa latinoamericana de todos los tiempos.

El objetivo del presente artículo es analizar cómo cada uno de estos aspectos señalados más arriba, como caracterizadores del autor, se hallan condensados en el cuento elegido. «Noche terrible» es una llave al universo arltiano mediante la cual podemos sumergirnos en el conjunto de su obra y rastrear el origen de las influencias que se perciben en sus líneas, influencias entre las cuales una cobra especial relevancia en el relato: el expresionismo.

CLAVES EXPRESIONISTAS PARA LA CONSTRUCCIÓN DE LA CIUDAD

La principal revolución temática que plantean los textos de Arlt es el traslado del escenario ficcional a la ciudad, revolución que lleva a que gran parte de la crítica lo señale como fundador de la novela urbana latinoamericana. «Noche terrible» abre las puertas de esa ciudad al lector, guiándolo por sus barriadas y callejuelas y, a través de sus descripciones, da las claves de análisis de ese esqueleto de hormigón que actúa al mismo tiempo como telón de fondo y protagonista en el conjunto de su obra.

Arlt sitúa su relato la noche anterior a la boda del protagonista, Ricardo Stepens⁴. La trama del cuento es el discurrir de acciones y pensamientos que tienen

¹ J.M. OVIEDO (2001): *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Postmodernismo, vanguardia, regionalismo*, Madrid: Alianza editorial, pp. 213-217.

² J. ORTEGA (1993): «La visión del mundo de Arlt: *Los siete locos / Los lanzallamas*», *Cuadernos hispanoamericanos, Los complementarios*, núm. 11, Madrid: Instituto de Cooperación Iberoamericana, p. 71.

³ Si bien Arlt se manifestará a favor del grupo Boedo, estableciendo la imposibilidad de una convivencia entre ambos, al afirmar «se es de Boedo o se es de Florida. Se está con los trabajadores o con los niños bien» —en «Peña de artistas en Boedo», 22 de octubre de 1932, citado por Rita Gnutzmann en su prólogo a *El juguete rabioso* (Madrid: Cátedra, 1992, p. 18)—, lo cierto es que capítulos sueltos de sus novelas *El juguete rabioso* y *Los lanzallamas* serán publicados respectivamente en las revistas *Proa* y *Claridad*, principales órganos de difusión de ambos movimientos.

⁴ La preferencia de Arlt por los escenarios nocturnos es una de las constantes de la obra posterior a la publicación de su primera novela, *El juguete rabioso* (1926). Dos de sus textos clásicos, *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), optarán también por este marco temporal.

lugar durante ese espacio de tiempo, en el que el protagonista se enfrentará al dilema de casarse o no casarse. La «anormalidad autónoma» de la que parte el relato, tomando la terminología de Anderson Imbert, consiste en una ruptura de las expectativas de aproximación al texto. Tras un título más propio de un relato de terror, el sorprendido lector no sólo descubre una ausencia completa de sentimientos amorosos en la pareja protagonista, sino que es testigo de una de las más mordaces críticas jamás escritas a la institución pilar de la sociedad urbana contemporánea: el matrimonio.

El expresionismo alemán, cuyo origen data de 1905, fecha de la creación por parte de Kirchner del grupo *Die Brücke* (el Puente), se alza rápidamente como una primera reacción al triunfo del positivismo y la implantación de los valores burgueses de la sociedad capitalista en la primera década del siglo. La disolución del grupo en 1913 no supone el fin de dicho movimiento. En el campo de la pintura, su relevo ya ha llegado de la mano de Kandinski y su grupo *Der Blaue Reiter* (el Jinete Azul) en 1911. Pero su impronta no se dejará ver sólo en el campo pictórico, sino que se extenderá a otras artes, especialmente al cine, dando lugar a la escuela expresionista alemana tras la 1.ª Guerra Mundial, que se constituiría como una de las más altas cimas del cine europeo⁵.

Si bien la crítica ha señalado la presencia del expresionismo en la obra arltiana, no se ha realizado un estudio completo de las vías a través de las cuales llega el movimiento al autor argentino. El interés de «Noche terrible» en este punto radica en que su atmósfera está articulada en torno a dos elementos marcadamente expresionistas como son la construcción de la ciudad y el uso del monólogo interior. Si bien este segundo será analizado más adelante, es el de la construcción de la ciudad el que señala la influencia del cine como vehículo de asimilación de las formas expresionistas. En la reseña a la publicación de *Notas sobre el cinematógrafo*⁶, aparecida en el diario *La Nación*, se explica cómo el interés de Arlt por el cine no es un interés teórico sino una curiosidad de observador, un observador cautivado por el celuloide y por las reacciones del resto de espectadores. Pero en «Noche terrible» hay elementos que hacen dudar de la inocencia de ese observador y apuntan más hacia la asimilación de una estética cinematográfica concreta. Las descripciones, que recorren de forma obsesiva las páginas del cuento, dibujan una ciudad que trasciende las fronteras bonaerenses, y el esqueleto urbano, que se presenta desde el primer párrafo del cuento, tiene muchos aspectos en común con la estética del cine expresionista alemán.

El primer rasgo que surge es la ausencia de curvas. El paisaje urbano es esquematizado al máximo, reduciéndose a formas geométricas:

A lo largo de las cornisas, verticalmente con las molduras, contramarcos fosforescentes, perpendiculares azules, horizontales amarillas, oblicuas moradas.

⁵ Véase M. de MICHELI (1988), o W. HESS (1984).

⁶ <http://www1.lanacion.com.ar/suples/cultura/980429/c-07.htm>.



Dicho geometrismo aparece ya en su primera novela. Si en *El juguete rabioso* la voz narradora no se dedica tan exhaustivamente a las descripciones del paisaje urbano, la presencia de este elemento se hace patente a la hora de expresar los sentimientos del protagonista:

No pensaba. Mi entendimiento se embotó en un rencor cóncavo, cuya concavidad día a día hacía más amplia y acorazada⁷.

En «Noche terrible» la ciudad queda reducida a líneas perpendiculares que se entrecruzan en un esquematismo de luces de neón. Este sueño arquitectónico tiene su correlato en otro paisaje urbano perteneciente al mundo del celuloide: la ciudad creada por Fritz Lang en *Metrópolis* (1925). Se ha señalado cómo todo el film alemán es elaborado a modo de «sueño arquitectónico» en el cual aparecen plasmadas las tendencias arquitectónicas de la época, si bien parte de la crítica ha precisado que el geometrismo de Lang es más deudor de los montajes de Reinhardt que del propio movimiento expresionista⁸.

La ciudad utópica diseñada por los directores de fotografía Karl Freund y Günther Rittau, comparte con el paisaje arltiano la ausencia de perspectiva⁹. Lo mismo ocurre con los decorados de otro de los filmes alemanes clásicos de este periodo, *El Golem (Der Golem, wie er in die Welt kam)*, dirigida por Paul Wegener en 1920, cuyos escenarios diseñados por Poelzig hacen uso del mismo recurso a pesar de situar la acción en la Praga medieval.

El hecho de que un texto cuentístico incluya tantas descripciones no puede ser casual, si se parte de la brevedad como requisito definitorio del género. La pertinencia de éstas se encuentra en primer lugar en su capacidad de integrar el relato en la época de su escritura. Arlt, testigo de excepción de la transformación de Buenos Aires en la década de los veinte, a causa de la emigración rural y europea, fruto esta última de la crisis agrícola que azotó las zonas meridionales de Europa durante el último cuarto del siglo XIX, protagonista de la vida del extrarradio bonaerense, ha de plasmar ese nuevo cromatismo industrial. Sin embargo, lejos del deslumbramiento planteado por los futuristas, su visión tendrá una carga apocalíptica y crítica, actitud más próxima al expresionismo que a ningún otro movimiento de vanguardia. Porque, como señala Gnutzmann¹⁰, la ciudad no es un mero escenario de la acción, como ocurría en el realismo y el naturalismo, sino que ésta es una realidad autónoma interdependiente de su protagonista. De ahí la coherencia del final del relato: cuando Ricardo opta por no casarse y escapar así del asfixiante espacio bur-

⁷ R. ARLT (1998: 157).

⁸ L. ORMAECHEA, «El cine alemán antes del expresionismo», Revista virtual *Otrocampo, estudios sobre cine*, en: <http://www.otrocampo.com/festivales/pnegra2000/prexpressionismo.html>.

⁹ V. SÁNCHEZ-BIOSCA, «*Metrópolis*: la máquina, la ciudad, la masa y el modernismo reaccionario».

¹⁰ R. GNUTZMANN, «Introducción» en R. ARLT, *El juguete rabioso*, Madrid: Cátedra, 1992, p. 48.



gués, su huida se realiza también en el plano físico. Para huir de esos valores, la única escapatoria es abandonar la ciudad.

La horizontalidad de la descripción urbana decimonónica se ve surcada ahora por verticales y oblicuas que crean espacios nuevos. La arquitectura es el arte al servicio de la transformación social. La mirada de Arlt da cuenta de dicha transformación no sólo desde la crítica social sino también desde la observación estética¹¹.

La ausencia de profundidad no tiene como único referente la mencionada *Metrópolis*. En otra de las películas clásicas del cine alemán de principios de siglo, *M, el vampiro de Dusseldorf*¹², se encuentra otra escena mítica en la que la sombra del asesino persigue a una joven a lo largo de una calle sin profundidad, donde todos los planos se superponen en un único escenario cuyo eje se eleva verticalmente.

La era de la industrialización no sólo ha transformado a través del mecanicismo el espacio urbano sino que, como describe el narrador en «Noche terrible», ha sustituido el cosmos por un universo artificial:

Ricardo Stepens no olvidará jamás esta noche decorada en la altura por contramarcos de gases fosforescentes y locomotoras de lámparas eléctricas que ponen agujeros negros o soles violetas entre las constelaciones rosa de otros letreros luminosos que antorchan permanentemente las crestas de la ciudad capitalista con sus estructuras de castillos de hadas.

El paisaje se reduce a la línea recta, multitud de líneas rectas que se entrecruzan formando un arco iris estridente de luces de neón. La naturaleza se muestra apresada en el paisaje nocturno, intoxicada, contaminada por la civilización industrial. Lejos del paisaje infinito bucólico, la civilización impone sus límites:

Distancia encajonada por las altas fachadas entre las que parece flotar una neblina de carbón.

La industrialización afecta finalmente a todos los niveles sensoriales; la ciudad tiene aroma a «nafta y aceite quemado» y es el sonido de los tranvías que «rechinan en las curvas sin lubricar» el solista de su sinfonía.

EL HOMBRE ARLTIANO

La unidad que presentan los personajes de Arlt parte de una doble caracterización. Por un lado, pertenecen a la marginalidad, marginalidad social como inmigrantes o como personajes fuera de la ley. Ambas variantes reposan sobre as-

¹¹ Son los años de la Escuela de Chicago, primer antecedente del rascacielos. Más tarde Le Corbusier, dentro del Movimiento Moderno, creará el concepto de «planta libre» para ampliar la ciudad en horizontal gracias a la vertical, elevando mediante pilotes el cuerpo del edificio para lograr un mayor espacio de peatones y conductores.

¹² F. LANG, *M, el vampiro de Dusseldorf*, Alemania, 1931.



pectos de la biografía del propio autor, su origen extranjero —hijo de madre tirolesa ítalo hablante y padre alemán— y su contacto directo con el mundo del crimen a través de su trabajo como cronista de la sección policial para el diario *Crítica*. Ricardo Stepens es un personaje sin historia, sin pasado, sin una figura familiar, que, como ya hiciera el protagonista de *El juguete Rabioso*, vagabundea por los intestinos de una metrópoli caótica. Su apellido extranjero, su clase social inferior a la de su prometida, su negativa a aceptar los valores impuestos, lo convierten finalmente en un fugitivo¹³. La inclusión de la marginalidad en el campo literario no es exclusiva de Arlt sino que, como señala Carmen de Mora¹⁴, es uno de los elementos constantes de la evolución del cuento realista en la primera mitad del siglo xx.

El segundo aspecto que contribuye a esa unidad actoral del universo de Arlt es su dualidad. Fernando Ainsa, en su artículo «La provocación como antiutopía en Roberto Arlt»¹⁵, señala la paradoja que genera a los personajes su ambigüedad visceral y sus contradicciones. Dicha dualidad se establece entre «la proposición que se pretende convincente y el resultado mucho más ambivalente, cuando no autodestructivo, en que se despeñan sus artífices»¹⁶. Diametralmente opuesto al modelo utópico tradicional, el universo de Arlt se articula en torno a personajes enfermos de ambivalencia y contradicción. «Noche terrible» es, en este sentido, la pieza clave del rompecabezas porque en ella Arlt prescinde de toda acción que no sea la valoración de las dos posibilidades que se plantean al protagonista. «Noche terrible» es la fabulación de una disyuntiva, la escritura de la angustia del nuevo héroe del siglo xx quien, incapaz de hacer frente a su destino, ve en la huida su única liberación, autoexilio que emparenta a Stepens con Silvio, el protagonista de *El juguete rabioso*.

Otra característica de Arlt es la relación que establece entre sus protagonistas y el tiempo. Dicha relación está cargada de valores metafóricos: en la cosmología arltiana, cada visión del tiempo se corresponde con una forma de entender la vida.

Fernando Ainsa sintetiza el carácter revolucionario de los personajes arltianos en lo que denomina una «revuelta contra la rutina»¹⁷. La mecanización ha establecido un esquema de actuación capaz de estructurar la totalidad del tiempo vivido, anulando toda capacidad improvisatoria del individuo y sumergiendo a éste en el

¹³ Debido a que la marginalidad del protagonista no es de carácter delictivo, el cuento, a diferencia de las obras clásicas de Arlt, no se desarrolla en el mundo del hampa y el crimen. Consecuencia inmediata de este desplazamiento en la pirámide social es el uso del léxico. Si la introducción del lunfardo y las voces de germanía es uno de los rasgos característicos de su lengua, la presencia de ambos en el cuento es mínima, reduciéndose al uso de vocablos aislados como: *enarcando el belfo* ('arquear el labio', empleado para animales, nuevo ejemplo de animalización) o *toletole* ('lío, caos').

¹⁴ Aspecto que define como el interés en «testimoniar la vida alienada de individuos o sectores sociales excluidos de los procesos de transformación del país», en C. de MORA, 1995: 132.

¹⁵ F. AINSA, «La provocación como antiutopía en Roberto Arlt», *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Los complementarios*, Instituto de Cooperación Iberoamericana, núm. 11, julio de 2003, p. 17.

¹⁶ *Ibíd.*, p. 15.

¹⁷ *Ibíd.*, p. 19.

hastío, en un aburrimiento terminal. Los personajes de Arlt, sigue Ainsa, se aburren, y Ricardo Stepens no es una excepción. Para él, la quinta esencia del modo de vida burgués es la rutina. Y será a través del desmantelamiento de ésta como introduzca su análisis más mordaz. El racionalismo del protagonista se trasluce en un pensamiento lógico, estructurado, o aparentemente estructurado, que es capaz de establecer los acontecimientos que se sucederán, tome la decisión que tome en cuanto a su futuro con Julia. Acude entonces a la repetición, una de las principales características estilísticas del cuento, para enumerar los hechos que se desatarán en el caso de optar por cualquiera de las dos alternativas. Dicha dualidad es expresada por Arlt en forma de espejo. Ante la disyuntiva que se le presenta al indeciso Stepens, él reacciona imaginando paralelamente cómo será cada uno de los dos futuros que se le antojan posibles. Su soliloquio se expresa en términos cronológicos de rigurosidad matemática. Para ello empleará siempre oraciones con la misma estructura gramatical, precedidas de la expresión de tiempo, en este caso, una expresión horaria del tipo «a las nueve y media», «a las diez y media», «a las once», ... hasta completar las veinticuatro horas siguientes a abandonar a su prometida el mismo día de la ceremonia. La visión grotesca de la rutina burguesa queda patente en la precisión con la que el personaje es capaz de referirse a los detalles más insignificantes:

A las siete el lechero dejará tres botellas blancas en el umbral después de tocar dos veces el botón del timbre.

Tras un tiempo de reflexión, Ricardo vuelve a imaginar el futuro, con la misma claridad que lo hacía antes, pero enfrentándose ahora a la segunda posibilidad, la de casarse. El racionalismo vuelve a surgir limpio de todo sentimentalismo por medio del mecanismo usado en el epígrafe anterior; de nuevo oraciones simples precedidas por complementos temporales de estructura idéntica:

Si me caso, dentro de quince días volveré a la oficina. Los amigos me examinarán el rostro, para deducir por la profundidad de mis ojeras los estragos que ha hecho en mí la luna de miel [...] Dentro de nueve meses tendré un hijo y dentro de un año haré también lo que hacen todos los hombres casados: mirar a las otras mujeres y cometer sus pequeñas infidelidades.

La frialdad con la que el protagonista se enfrenta a la encrucijada del matrimonio condensa otro de los rasgos caracterizadores de la literatura de Arlt: la incapacidad de apasionarse del ciudadano del siglo XX. Las dos escenas en las que se condensa la carga erótica del relato transmiten una sensación asfixiante de vacío. La pareja protagonista es incapaz de entregarse por completo a una sensación, incapaz de dejar a un lado por un instante sus pensamientos, su incomunicación¹⁸.

¹⁸ Esta secuencia será analizada más adelante en el epígrafe «Nuevas notas sobre el cinematógrafo». La sexualidad descarnada y exenta de todo sentimentalismo es otra de las constantes del estilo de Arlt que aparecen en «Noche terrible».



El único sentimiento que aflora en la mente de Ricardo mientras, sentado en un café, imagina la serie de acontecimientos desgraciados que se sucederán, si al día siguiente no se casa, es el del sarcasmo. La bondad, la piedad, quedan anuladas por una mueca de sonrisa; lo grotesco se adueña entonces de ese marco urbano estridente. Como el propio personaje afirmará en su soliloquio: «¡Es trágico..., es humorístico..., pero es así!».

Esa incapacidad de sentir puede interpretarse como fruto de una transformación interna del ser humano quien, al mismo tiempo que ha llegado a domesticar el medio natural mediante la máquina, se ha transformado en una especie de «máquina racional». A esta idea responde la descripción que hace Arlt de los órganos del protagonista:

Su corazón trabaja con altísima tensión. Por momentos los latidos se precipitan en avalancha, luego decrece el trabajo de la bomba de sangre, y el toc-toc se podría transmitir telefónicamente a larga distancia.

Esta deshumanización del individuo de la era industrial puede presentarse a través de otros dos recursos. El más obvio en el relato es el de la animalización. La relación pseudomasoquista que Ricardo establece con Julia tiene como denominador común su humillación, su degeneración, su animalización. El propio Ricardo se refiere a esta degeneración al hablar con su prometida, cuando afirma: «Te lameré los pies como un perro» o «Paulatinamente me convertiré en una larva amarilla y taciturna». El resto de los personajes también son susceptibles de animalizarse: «A las cinco de la tarde, entre graznidos de claxon, bajarán del automóvil dos perfectos animales: el hermano de Julia [...] y su amigo».

El tercer recurso para llevar a cabo esta tarea deshumanizadora será la cosificación de personajes humanos, cosificación que adquiere en la obra arltiana tintes industriales. En el siguiente ejemplo, la connotación de mercancía pesada que se da a la figura de la esposa deja traslucir el sentimiento misógino¹⁹ de Arlt, aspecto que puede ser analizado como una reacción más al sistema de valores impuesto.

[...] observa burlonamente las mujeres envueltas en tapados de pieles que pasan tomadas del brazo de sus hombres. Éstos, adormecidos, las remolcan, con el cuello del sobretodo levantado.

¹⁹ La misoginia de Arlt recorre «Noche terrible» de principio a fin. Los dos personajes más salvajemente criticados son Julia, su prometida, y la madre de ésta. Las afirmaciones sobre las mujeres que aparecen en el texto evidencian un sentimiento negativo hacia la mujer o, según parece más revelador, hacia el papel que ésta desempeña en la sociedad:

Ella es como todas las mujeres. Sentimental, cuando no cuesta nada ser sentimental. Con ideas, cuando las ideas no tienden a modificar el curso de los sucesos prefijados.

En *El jorobadito*, colección de cuentos publicada en 1933 en la que se inserta el texto elegido, el principal objeto de crítica es el espíritu burgués. Tras las elecciones de 1916, el ascenso al poder de Irigoyen en Argentina tiene como consecuencia la instauración de los valores burgueses. Las políticas de los gobiernos posteriores a éste, hasta el golpe de estado de Uriburu en 1930, no hacen sino consolidar unos patrones conservadores burgueses que estarán en el punto de mira de toda la crítica arltiana. Su labor periodística, a través de sus publicaciones en diversos diarios de la época, otorga al autor de las *Aguafuertes* el conocimiento profundo necesario de la multiplicidad de la realidad social de Buenos Aires y de los pilares que sostienen el nuevo sistema social. Si en *Los siete locos* el objetivo central de la crítica es el Estado, como consolidación de la ideología burguesa, «Noche terrible» se convierte en un salvaje ataque a una de las instituciones clave del nuevo grupo social, el matrimonio²⁰. Dicha visión de la institución matrimonial puede tener, como apunta Rita Gnutzmann²¹, un trasfondo biográfico en las difíciles relaciones que mantuvo Arlt con su esposa, Carmen Antinucci, a la que paradójicamente dedicará la colección de cuentos.

La crítica antimatrimonial se desliza a lo largo del todo el relato, pero es en el momento en el que Stepens imagina las consecuencias de seguir adelante con sus planes de boda cuando esgrime su crítica más feroz contra la moral pequeño burguesa. Una vez que el personaje se sumerge, aun imaginariamente, en esa clase social, paulatinamente se va transformando y adopta los valores de la clase dominante, el temor de la autoridad, la doble moral, el adulterio, la importancia del empleo, el desprecio al comunismo y su más que mermada capacidad racional, producto de los «castradores sistemas de educación». La crítica se endurece a través de frases directas que huyen de todo «embellecimiento» artificial de una realidad corrompida:

Luego eructando las anchoas del vermut, acariciaremos con los ojos, desde la ventana del café, las pantorrillas de las mujeres que pasan, y como no se tratará de nuestras hermanas, ni de nuestras esposas, con la fácil filosofía de los burgueses satisfechos de su encanallamiento, diremos que todas las mujeres son unas putas.

Frente a los colores que dominaban las descripciones anteriores, la sensibilidad cromática de Arlt le lleva a dibujar el lienzo del futuro de Stepens como hombre casado con una única tonalidad, el gris.

Si, como señala Adriana Rodríguez Persico²², la abominación de las instituciones es el verdadero motor de la escritura de Arlt, su «cruzada antimatrimonial»

²⁰ *El amor brujo*, novela publicada en 1932, girará también en torno al tema del matrimonio, así como los cuentos «Ester primavera», «El jorobadito» o «Una tarde de domingo».

²¹ R. GNUTZMANN, *op. cit.*, p. 13.

²² A. RODRÍGUEZ PERSICO, «Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos», *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Los complementarios*, núm. 11, Instituto de Cooperación Iberoamericana, julio de 2003, p. 9.



responde al enfrentamiento entre el encantamiento de lo que cambia y la frustración de lo que permanece invariable²³.

JUEGOS DE DISEÑO

El cuerpo del cuento presenta una estructura de cuento formal, distinguiéndose el principio, el medio y el fin como formas tangibles. Pero dicho academicismo es sólo aparente. La principal transgresión que se lleva a cabo se encuentra en el plano del narrador. El narrador arltiano, «perseguidor del detalle en medio de la multitud»²⁴, constituye una perfecta mezcla entre las dos posibilidades apuntadas por Anderson Imbert, el cuento de acción escenificada y el cuento de acción mostrada. En la primera parte del relato mantiene la presencia de un narrador omnisciente que introduce de forma marcadamente teatral el diálogo de los dos personajes, Ricardo y Julia. Las intervenciones de éstos aparecen caracterizadas de forma tradicional, precedidas de *verba dicendi* y guión introductorio. Cuando expresa el pensamiento de uno de los protagonistas se reserva el uso de las comillas sin prescindir de los mismos verbos introductorios.

La segunda parte del relato introduce ya novedades al respecto. Salvo el breve diálogo que Ricardo mantiene con el camarero del café, el resto de la escena alterna el diálogo interior del personaje con la voz narrativa. Arlt mantiene el uso de las comillas pero presenta una progresiva influencia del personaje sobre la voz narradora, que comenzará a hacer suya la psicología del personaje. En un momento de la narración, Stepens, absorto en sus pensamientos, se ve interrumpido por el camarero que le pregunta «¿Llamaba el señor?...». La reacción del protagonista, que podría haber seguido expresándose a través de su soliloquio la conoce el lector de manos del narrador, pero la psicología de éste ha sufrido una importante transformación. La interpretación de la reacción psicológica del mozo no responde al modo omnisciente sino a la personalidad del protagonista:

Stepens mira irritado la solapa morada, inclinada sobre él. Es innegable que el fámulo debe haberle cobrado repentinamente ojeriza, por una de aquellas misteriosas razones que hacen estallar entre dos desconocidos, al minuto de verse, el deseo de romperse a puntapiés y trompicones.

Otro ejemplo de la progresiva interrelación narrador-protagonista es la selección de los títulos de los capítulos que componen el texto. El primero de ellos no lleva título propio. Los tres fragmentos siguientes vienen precedidos por frases del protagonista sacadas del texto que las sigue. Éstas aparecen entre comillas. El personaje invade

²³ A. JARKOWSKI, «La colección Arlt: modelos para cada temporada», *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Los complementarios*, núm. 11, Instituto de Cooperación Iberoamericana, julio de 2003, p. 27.

²⁴ A. RODRÍGUEZ PERSICO, *op. cit.*, p. 5.

así el terreno más narratológico, el del título, estructurando el relato. Los títulos señalados, «Es como un crimen», «¿Y si me caso?...» y «Es como todas las mujeres» funcionan a su vez como *leitmotiv* de cada capítulo y se corresponden con las tres fases de la decisión, las dos primeras analizan las posibilidades y la tercera da título a la escena en la que Stephens finalmente opta por una de ellas. Al final, el personaje devuelve al narrador la batuta del cuento, distanciándose de nuevo bajo el título *Ahora*, esta vez sin comillas, en el que el lector presencia la escapada del prometido.

La última escena resulta especialmente reveladora en términos discursivos. Si todo el relato es un ejercicio magistral de combinación de estilo directo, estilo indirecto, estilo indirecto libre²⁵ y monólogo interior narrado, el final del cuento da otra vuelta de tuerca al establecer un diálogo final bajo la apariencia de estilo directo entre dos entidades que pertenecen al plano del subconsciente. Esta interioridad, como laboratorio expresionista de la realidad, convierte al corazón y al deseo en interlocutores, como exteriorización con tintes freudianos del conflicto íntimo del protagonista.

— Andate— persuade el corazón...

— ¿Qué vas a hacer? ¿Estás loco?— le grita el deseo.

En numerosas ocasiones, el verbo introductor será el encargado de revelar la intencionalidad de la frase, caracterizándola como pensamiento o diálogo. Frente al pretendido tono neutral de algunos *verba dicendi* —«Habla ella»—, el recurso más frecuente será el de la subjetividad a través de lo que vendría a funcionar como una acotación teatral, apuntando la intencionalidad del mensaje —«Stepens hace un esfuerzo para ocultar su sonrisa canalla, y murmura hipócritamente»—.

Paulatinamente, esta voz va tomando autonomía, hasta dibujarse como un personaje autónomo —«La voz misteriosa exclama dentro de él»— hasta llegar al desdoblamiento de la voz interior del protagonista ya analizado más arriba.

Refutando a Anderson Imbert cuando señala que «el lector de un cuento literario, igual que el oyente de un cuento oral, no quiere descripciones ni comentarios sobre lo que siente y piensa el protagonista»²⁶, Arlt plantea un relato en el que hasta la última línea «no ocurre nada» y es a través del uso de las distintas voces narrativas como logra articular la trama y mantener la tensión hasta el final.

²⁵ Uno de los más logrados ejemplos de DIL se establece entre el narrador, el pensamiento de Julia y sus palabras, al comienzo del cuento:

Puede dominarlo a Stepens por la sensualidad, este erótico únicamente podrá ser encadenado por su sexo y durante un instante se dice:

Sí, le destruiré su voluntad... me obedecerá y pobre de él si se resiste.

²⁶ E. ANDERSON IMBERT, *Teoría y práctica del cuento*, Barcelona: Ariel, 1999, p. 25.



NUEVAS NOTAS SOBRE EL CINEMATÓGRAFO

Si en el apartado en el que se analizaba la construcción de la ciudad arltiana ya se ponía de manifiesto la presencia del séptimo arte en la «escenografía» del cuento, el siguiente punto pretende profundizar en la relación que se establece entre el cinematógrafo y el estilo narrativo de Arlt en «Noche terrible».

La breve referencia al celuloide que aparece en el cuento —«y el vértice de su córnea brilla más que el de un actor de cine»— no sirve como argumento pero sí como indicación de la presencia del cine en la mente de Arlt y de sus protagonistas. La relación del presente cuento con el séptimo arte es mucho más profunda y parte de la focalización o, para usar un término más adecuado, del diseño de los planos. Al leer el siguiente fragmento se descubre que no estamos ante un texto clásico realista, a pesar de que no aparezca en él ningún elemento vanguardista:

Resuenan pasos en la vereda y se apartan. Desaparece el transeúnte y él se derrumba verticalmente sobre ella, trabajosamente mantiene entreabierto su ropa; ella lo oprime y lo acerca a su centro y de pronto él eyacula en el aire.

El espacio se llena de gemidos entrecortados:

– Querida... queridita...

– Callate... ¡ah!... querido...

Como a través de la neblina, ellos miran apagarse y encenderse una estrella compuesta de rayas verdes.

Frente al sector de la crítica que señala la vinculación y la dependencia que los textos narrativos de Arlt tienen de las técnicas teatrales, esta escena presenta un recurso puramente cinematográfico, el fuera de campo, que exige por parte del narrador una focalización máxima, imposible en el hecho teatral²⁷.

Otra escena que funciona cinematográficamente es la entrada de Stepens al café.

Se sienta a una mesa. Mira en redor. Está bajo un plafón de yeso con filetes dorados, que soportan frías columnas jónicas, de mármol jaspeado con motas de oro y ceniza y mostaza. Un friso de espejos ciñe la pared artesonada de cuadros de cedro. Cada espejo es un embudo rectangular de encendidos cristales escalonados. Una solapa se inclina hacia él.

²⁷ Otro ejemplo interesante de esta técnica que aparece en «Noche terrible» es cuando el protagonista se juega a cara o cruz su destino:

Saca una moneda. Piensa:

Vamos a ver qué dice la suerte. Si sale cara, me caso. Si sale cruz, me voy. Una es la definitiva.

En el espejo del ropero se refleja el níquel volteando en el aire. Cae sobre la colcha. Cara. Ricardo observa la moneda [...].

En terminología cinematográfica, ésta sería una entrada en plano del camarero. Una nueva figura humana entra en el contraplano, de forma accidental, de manera que la cámara no ajusta la distancia y sólo se ve la solapa. Todo el diálogo con el camarero transcurre mediante un plano fijo sobre el rostro de Ricardo con la solapa morada en uno de los márgenes del encuadre.

UN «CROSS» DIRECTO A LA MANDÍBULA

El «*cross* a la mandíbula», que Arlt pretendía que fuera su literatura, golpea en «Noche terrible» el rostro de la institución matrimonial, sacude los cimientos del fariseísmo pequeño burgués y deja al descubierto las carencias y aberraciones de una sociedad, la argentina de principios del siglo xx, erigida sobre los pilares de la doble moral y el capitalismo más salvaje.

El final del cuento, a pesar de estar concebido como una huida de la urbe y sus extrarradios ético-económicos, muestra la derrota del hombre moderno. La obsesión por el dinero, tema que vertebra gran parte de la obra arltiana, ha contaminado ya el espíritu pseudo bohemio del protagonista. El último pensamiento que lo asalta es de índole material. Su «¿qué harán en lo de Julia con los regalos?» no es una simple ruptura con el sentimentalismo de la literatura anterior, es la consigna de una derrota, la del plano emocional, en el campo de batalla de la metrópoli del siglo xx.

BIBLIOGRAFÍA

- ARLT, R. (1981): *Obra completa*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- (1988): *El juguete rabioso*, Madrid, Cátedra.
- BORRÈ, O. y ARLT, M. (1984): *Para leer a Roberto Arlt*, Buenos Aires, Torres Agüero.
- EISNER, L.H. (1955): *La Pantalla Diabólica*, Buenos Aires, Losange.
- HESS, W. (1984): *Documentos para la comprensión del arte moderno*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- KRACAUER, S. (1961): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.
- HERF, J. (1984): *Reactionary Modernism. Technology, Culture, and Politics in Weimar and the Third Reich*, Cambridge, Cambridge University Press.
- MICHEL, M. DE (1988): *Las vanguardias artísticas del siglo XX*, Madrid, Alianza.
- MORA, C. de (1995): *En breve. Estudios sobre el cuento hispanoamericano contemporáneo*, Sevilla, Universidad de Sevilla.
- SÁNCHEZ-BIOSCA, V., «*Metrópolis: la máquina, la ciudad, la masa y el modernismo reaccionario*», http://www.otrocampo.com/8/metropolis_sanchez-biosca.html, Revista virtual *Otrocampo*, *estudios sobre cine*, núm. 8.
- SARLO, B. (1988): *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- VV.AA. (2003): *Cuadernos Hispanoamericanos, Los complementarios* (Monográfico dedicado a Roberto Arlt), núm. 11, Instituto de Cooperación Iberoamericana.

