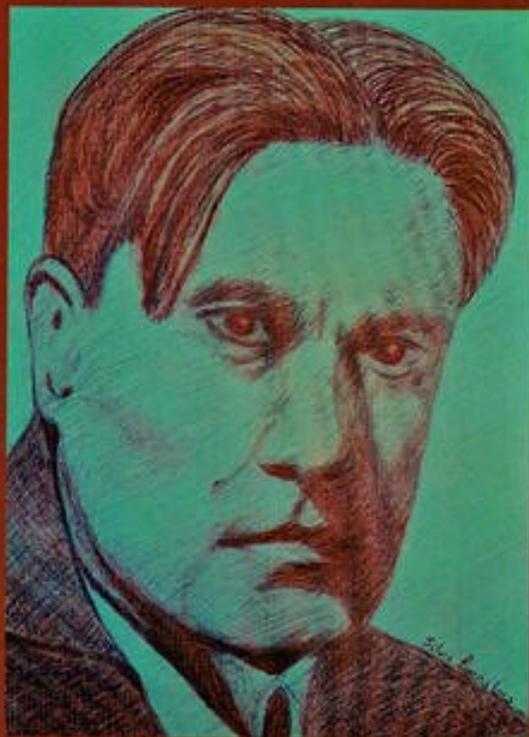


ROBERTO ARLT

una mirada social sobre su narrativa



ZULMA ESTHER PRINA

Roberto Arlt. Una mirada social sobre su
narrativa por Zulma Ester Prina.

Capítulo III

Publicado solo para uso educativo.

Prohibida su venta o uso comercial.

Prohibida su publicación parcial o total en cualquier medio.

Todos los Derechos Reservados a su autora Zulma Esther Prina

Para adquirir la obra completa IMPRESA O DIGITAL

Contactar a la autora

zulmaprina@gmail.com

<https://zulmaprina.com.ar/web/>

ROBERTO ARLT

*UNA MIRADA SOCIAL SOBRE SU
NARRATIVA*

ZULMA ESTHER

Preliminares

Estas palabras iniciales tienen como objetivo entusiasmar al lector para que conozca y difunda la obra de este grande de nuestra literatura. Porque su obra ha sido estudiada y reconocida a nivel mundial.

Pero además porque quien toma en sus manos por primera vez una obra de Roberto Arlt, no puede menos que seguir leyéndolo. Y no hablamos solo del lector adulto, sino también del joven.

El lector joven

Desde nuestra tarea como docentes universitarias hemos podido comprobar la aceptación y el atractivo que ejercen los cuentos y novelas de Arlt en el joven lector.

El tema de la Literatura nos lleva desde su comienzo a plantear una situación que implica un doble, o sea los dos extremos autor-lector. Y en el medio, la confluencia del libro y su lectura. No hay libro sin lector ni lector sin libro, más allá de los soportes que podamos imaginar.

A medida que avanzamos en esta aventura de descubrir y profundizar, nos preguntamos qué es la literatura. Expresión del arte, goce estético, placer, emoción, crecimiento. Y vuelve a aparecer necesariamente el dúo autor-lector. Porque ambos se necesitan y complementan. Creación-recreación. El lector es un actor que recrea ese mundo inventado, que enriquece la ficción. Y si estar en contacto con la literatura significa crecimiento, no podemos dejar de pensar en un lector especial, el joven.

Si hablamos de él como lector podríamos decir que el mundo del joven se mueve entre la ficción y la realidad. Hay un ir y venir entre la fantasía y la realidad. Por eso, ese fluir entre autor y lector que los envuelve y los une a través de la obra.

Pero para que el joven se acerque al libro, la obra debe guardar ciertos requisitos: ser atractiva, estimulante, propicia para un clima productor de emociones nuevas. Abrir a un mundo inesperado de aventuras, sensaciones, situaciones y conflictos capaces de movilizar para buscar posibles soluciones, nuevos caminos, otros finales. Que los invite a comprometerse con la realidad-ficción, a pensar y resolver problemas vinculados con sus situaciones personales y sociales.

Detengámonos nada más que en una de sus obras: *El juguete rabioso* El protagonista es un muchacho. ¿Podrá remitirnos tal vez a ese niño de la calle como “el lazarillo de Tormes” que le quita migas de pan a un ciego? ¿Esto es la realidad que persiste o es un mito, una leyenda?

¿Por qué insistimos en señalar esta obra y otras más de Arlt como interesante para la literatura juvenil? Porque está plena de personajes adolescentes y de jóvenes que viven momentos que hoy están más vigentes que nunca.

Si ponemos la mirada en *El juguete rabioso* podemos inferir que Silvio Astier, el protagonista, es un muchacho que va en busca del “juguete rabioso”.

Esa imagen no es más que la necesidad de Silvio de encontrar su destino, encontrarse a sí mismo. Como gran cantidad de cuentos y novelas que son un viaje, un viaje en busca del propio destino. Fundamentalmente de ese crecimiento interior que solo termina con la muerte.

No olvidemos, además, que Arlt es tal vez el primer escritor que incorpora en la novela, el tema de la homosexualidad con un sentido humano y de respeto digno de ser destacado. Silvio Astier, como cualquier otro muchachito intenta identificarse con su grupo. Así sigue las reglas que el mismo grupo marca. Y cometen pequeños delitos, se esconden en un lugar determinado, pero son perseguidos.

Silvio y su amigo terminan aceptando la Ley Materna. “Unos se salvan, otros no”.

El autor debe ser un maestro, no solo de la imaginación sino también del manejo del discurso. Y en este punto nos remitimos al autor que nos convoca en este trabajo: Roberto Arlt atrapa la atención del lector porque rompe con las reglas tradicionales de la normativa, con las formalidades de la literatura que busca la perfección del lenguaje, la exaltación del arte.

Él va en busca de un discurso nuevo que refleje el mundo interior de los personajes, la realidad cotidiana y los tabúes que circulan en los grupos sociales, entorpeciendo sus relaciones familiares, laborales y de integración. Él escribe con fuerza, con rabia, con esa potencialidad que caracteriza al joven que intenta cambiar el mundo.

Capítulo III

Roberto Arlt y su obra

El presente capítulo trata de definir el espacio literario de Roberto Arlt, así como los rasgos escriturales que caracterizan su narrativa. Precede al análisis de los personajes seleccionados entre algunas secuencias de diálogos de: *El jorobadito*, *Los siete locos* y *El juguete rabioso*.

1. *Una temática social*

La narrativa de Roberto Arlt (1900-1942) desde la primera mitad del siglo XX, instauro -como Borges- un paradigma literario que influiría en la narrativa argentina de su época y en la contemporaneidad.

Pese a su corta vida, su obra abarcó diversos géneros, la novela, en la que se destacan *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (1929 y 1931) y *El amor brujo* (1932). Vinculado al periodismo, publica numerosos cuentos, recopilados en *El jorobadito* (1933) y *El criador de gorilas* (1941), y sus famosas aguafuertes en revistas y diarios como *El Mundo*.

La locura, la marginalidad, la humillación, la traición, la conspiración política, la invención técnica serán los principales temas de toda su obra. Sus ficciones tienen como escenario principal a Buenos Aires y como protagonistas a personajes de la clase media, en el contexto de la crisis económico-social y el desasosiego ante la inminente guerra mundial durante las décadas de 1920 y 1930.

También se dedicó al teatro y sus obras fueron puestas en el Teatro del Pueblo. Ocupó un lugar excéntrico en el campo literario y, si bien incorpora el lenguaje coloquial, su estilo no fue el del realismo tradicional, sino que estuvo próximo a la vanguardia histórica con su impronta expresionista; creó una estética del grotesco y realizó una exploración del elemento fantástico. Desde esta perspectiva original, logró un aporte renovador de gran trascendencia en la historia de la literatura argentina y se aventuró a penetrar en la conciencia social de su época.

1.- *El espacio en Arlt*

Para definir el espacio de Arlt hay que buscarlo más cerca de Discépolo. Hay en su obra una suerte de poética que opera como premisa básica de un modo arltiano de producción de la literatura, con sus prácticas de transcripción y traducción, filtros, deslizamientos, apropiaciones. Una nueva mirada estética promueve un registro lingüístico que lleva a elaborar un discurso abigarrado, violento, mordaz, arrebatado cargado de exasperación, creando un estilo directo y agresivo.

El espacio que conforma la literatura de Arlt se une a las expresiones de exasperación, del desencanto, provocado por los conflictos que viven los personajes marginales, las situaciones desestabilizantes y caóticas que sufren tanto las clases pobres como los grupos considerados como pertenecientes a una ilusoria clase media. Como consecuencia, la visión del mundo que permite advertir la descomposición de una aparente prosperidad instalada en el país.

La mayoría de los personajes y protagonistas de la obra de Roberto Arlt muestran la cara tragicómica de la realidad: ladrones, tramposos, víctimas y victimarios, asesinos, rufianes, inventores de cosas inútiles y de todo lo que permita cambiar de fortuna de la noche a la mañana.

1.2.- - *El acercamiento a la lectura. Coincidencias escriturales*

Hay en general en el conjunto de lectores, un tipo de lectura que insistentemente nos propone la sociedad de consumo, es decir según Roland Barthes “*que solo apunte a leer en el texto lo que pasa en el texto*”.¹: una sola parte del texto.

Entonces, cuando nos acercamos a Arlt, nos estamos acercando no sólo a los textos sino a toda una tradición, al modo en que fue leído por Sábato, Cortázar, Piglia.

Toda lectura debe suponer, además de los códigos que generaliza, un producto del sujeto individual. La lectura de estos textos nos propone el desciframiento de otros textos y de un sector del mundo. Los personajes viven la realidad.

Observemos a simple vuelo, un ejemplo: Silvio Astier es un porteño que intenta primero vivir robando en el barrio. Que se imagina como uno de esos personajes de los folletines. Pero luego toma el rumbo del grupo social denominado “clase media”. Y se siente humillado en todos los trabajos que emprende. Cuando parece encontrar una casi estabilidad, traiciona a su amigo, el Rengo.

Como puede notarse, no describe el mundo idílico de Don Segundo Sombra. Es lo urbano, pero diferente de Gálvez, de Castelnuovo, de Wast.

Es otro espacio, el de la sociedad porteña, con sus diferentes clases sociales y sus personajes a modo de caricatura. Toma de la realidad lo detestable

¹ BARTHES, Roland; *El placer del texto*. -- Buenos Aires, Siglo XXI Argentina Editores S.A. 1974

del hombre y lo señala, lo caricaturiza, lo lleva al extremo de la ironía y del grotesco. Buca en el interior del ser humano para dejar al desnudo su horror. Por eso la deformidad pintada en muchos de sus personajes.

Si bien Arlt es una individualidad, como señaláramos anteriormente, habría un acercamiento con Discépolo. En ambos se da el sentimiento de desamparo. Es la soledad. Discépolo escribe “Yira, Yira”. Hay una relación en cuanto a la visión

del mundo, en cuanto a edad y aspectos escriturales, a pesar de dedicarse a diferentes formas de expresión.

Puede relacionárselo con influencias de Gorki, con Zola en cuanto a la novela del pobre. Desde ya con Dostoievski. De Dostoievski podemos mencionar las estilizaciones de los relatos en las confesiones del caballero, en “El jorobadito”; las sistemáticas confesiones en *Los Siete Locos*. Esta obra más puntualmente, está organizada a partir de las confesiones.

Dice al respecto Ana María Zubieta:

“Uno de los modos de la intertextualidad es la estilización que se interesa por el conjunto de procedimientos del discurso del otro: la estructura de Los Siete Locos como una exasperada sucesión de relatos-confesiones es estilización de un procedimiento dostoyevskiano.”²

Por ejemplo, Castelnuovo ve el mundo trágico como una redención posible. Arlt también ve el mundo trágico, pero en su obra no existe redención

Arlt lee determinado tipo de lectura y la transforma. Arlt parodia el folletín. Por eso *El jorobadito*, *El amor brujo*, *Los siete locos*, están armados con una relación de relatos-confesiones, que podrían ser leídos como la estilización del procedimiento en Dostoievsky. |

2.- *El estilo*

² ZUBIETA, Ana María; *El discurso narrativo arltiano Intertextualidad, grotesco y utopía*. -- Colección Hachette Universidad dirigida por Elvira Arnou: Lengua-Lingüística-Comunicación. Buenos Aires, Hachette, 1987. ISBN 950-506-131-5

El concepto de estilo tiene su origen en el término latino *stilus*. Esta palabra tiene diversas acepciones, más usuales en relación con el arte.

Si vamos a una simple definición en el campo de la literatura podríamos decir que el estilo se distingue por la forma de expresión a partir de la escritura. Así como distinguimos a cada persona por su manera de expresarse, de comportarse, el estilo literario nos permite identificar a un autor por el desarrollo del discurso, sus formas de expresión, sus rasgos escriturales.

La disciplina es la estilística, enmarcada dentro de la Lingüística. Dicha disciplina estudia y analiza el discurso literario desde la mirada estética.

El autor de una obra literaria, tiene que manejar un vocabulario muy amplio, conocer los recursos, las distintas herramientas y estrategias lingüísticas, poder volcarlo en la obra desde la mirada artística. Para eso, hay que tener el don de la originalidad. De esa forma podemos reconocer a un escritor por su estilo.

Si quisiéramos ubicar a nuestro autor dentro de un grupo literario determinado no podríamos. Porque Arlt es él, es único y por lo tanto es original. Es reconocible por el manejo del discurso y más aún. Porque rompe con toda estructura conocida hasta el momento.

En el prólogo de “*Los lanzallamas*”, se ve claro cómo funciona el estilo. Sus puestas en escena son de montajes y encadenamientos de conjuntos discursivos. Podemos leer en Arlt una problematización de las ideologías de la originalidad y de la autenticidad, emboscándolas en prácticas de reproducción, copias, transcripción, traslado discursivo, circulación de otras escrituras.

Leer nuevamente a Arlt no supone la repetición, sino la puesta en escena de otro modo de recepción.

Si observamos la publicidad de la época, podremos confirmar esta actitud como nueva forma de vida. Por ejemplo, en “Flash” aparecen avisos que apuntan a cambiar de inmediato la vida. En ciertos aspectos se daba en “Caras y Caretas” en 1920. En general todos los avisos publicitarios tienen esta mecánica: se coloca el objeto en el lugar de la magia. Y va dirigido al sector que entre 1920 y 1930 sufre un fuerte desplazamiento.

En la escritura de nuestro autor se incorpora la crueldad y la exhibición del conjunto social de acuerdo con los mecanismos de producción.

Personaje - narrador = oralidad.

Pero además hay una ruptura con la causalidad. Es decir, *no hay parábola ni moraleja*. (El patrón es malo, el obrero es bueno - el niño es bueno, el adulto es malo).

Los siete locos es el ejemplo más cabal de esta ruptura con la causalidad. El efecto es imprevisto, no hay una causa que lo provoque. Este recurso característico de Arlt provoca en el lector la sorpresa, la desestabilización.

El lenguaje es contundente, el ritmo cortante, rápido, metálico. Palabra tras palabra, sustantivos que se suceden y una profusa adjetivación tornan el discurso agresivo.

Dentro de los recursos se observan aliteraciones, juegos de la prosodia, formas rítmicas cortantes, tonos bajos o estridentes, enumeraciones:

“Dicho club estaba en los fondos de la casa de Enrique, frente a la letrinezca de muros negruzcos y revoques desconchados, y consistía en una estrecha pieza de madera polvorienta, de cuyo techo de tablas pendían largas telas de araña. Arrojadados por los rincones había montones de títeres inválidos y despintados, herencia de un titiritero fracasado amigo de los Irzubeta, cajas diversas con soldados de plomo atrocemente mutilados, hediondos bultos de ropa sucia y cajones atiborrados de revistas viejas y periódicos.”³

Ejemplos como este, son característicos en el discurso arltiano. Las descripciones de lugares, siempre sórdidos; las caracterizaciones de los personajes; las situaciones por las que atraviesan transmiten ese tono oscuro, cargado de atributos y nominativos contundentes. El tono agresivo que sobrecoge y conecta con la miseria.

Obsérvese la adjetivación:

negruzcos, desconchados, polvorienta, inválidos fracasados, (atrocemente) mutilados, hediondos, atiborrados, viejas. (...)

En un solo párrafo, quince adjetivos y tres modificadores de los mismos. El cuadro parece venirse encima, desmoronándose sobre el lector.

Las oraciones, los párrafos apretados, con cláusulas explicativas y recurrentes; detalles secundarios como ramificaciones interminables que brotan de una rama central. Provoca ahogo, encierro a modo de círculos en pleno giro. Descripciones de lugares y paisajes que son el paisaje interior, como reminiscencia bucólica, pero cargadas de una emoción diferente. No es la contemplación melancólica. Es la desesperación de encontrarse con el abismo. Después, la nada:

“(...) ¡Ay!, y hay momentos en que uno lloraría para siempre... Y el círculo de montañas, allá, el círculo que superan otras crestas de montes más distantes, el círculo donde se pierde el riel brillante de una curva, y donde los trenes que se deslizan

³ ARLT Roberto; *El juguete rabioso*. – Ibid. pp. 13.

*parecen convoyes de juguetes. Y el río que, cuando hay sol, destella chapas de luz entre lo verde. Y los peñascos violetas en el crepúsculo y rojos como tizones al amanecer (...) Y Dios que impera sobre todas nuestras almas taciturnas de pecados.”*⁴

El círculo, una referencia que recurre, envolvente, sin posibilidad de salida. A través de los cuentos y novelas, se pueden encontrar periódicas repeticiones de palabras, que inciden en el ritmo, en el suceder, en el refuerzo de una determinada descripción en la actitud y en la voz de los personajes.

Hay recurrencia de nominativos, entre los que podemos establecer relaciones tales como:

miedo- audacia; amor, desamor; libertad-opresión; melancolía, dolor, hipocresía, odio, desilusión, fracaso.

Todo dirigido al ser humano como individuo aislado, a la sociedad, a un tiempo de eternidad, porque todo hace entrever que el círculo se cierra y se vuelve a abrir incansable. Es una violenta contraposición de elementos extremos, como formas de oxímoron semánticos que llevan a una visión unilateral de la realidad.

Hay un acercamiento a la *técnica del folletín*, pero el escritor descarta un elemento que sí se da en el folletín: hay reivindicación. La narrativa arltiana no. Él toma determinadas técnicas de producción de significación. A veces las estiliza, otras veces las parodia.

Nosotros trataremos de observar los elementos a nivel lingüístico o de estructura.

En este aspecto habría que mencionar el feísmo o lo abyecto. Y relacionado desde los dos niveles, la parodia, el grotesco y la ironía.

En “*El jorobadito*” aparece la parodia exhibida y contada en estos dos niveles. Entonces la misma no solo se relaciona con lo literario, sino que es también una de las formas de producción de significación, centrales de la actividad lingüística: la creación de un doble que destrone la contraparte. Arlt trabaja un discurso (oral) fuertemente paródico. Es, en el caso del discurso arltiano, una característica que se repite en los diálogos de los personajes.

La mayoría de los protagonistas muestran la cara tragicómica de la realidad. Arlt toma de la realidad lo detestable del hombre y lo señala. Se interna en el interior del ser humano para dejar al desnudo su horror.

⁴ ARLT Roberto; “Ester Primavera”.— Ibid. pp. 72.

2.1.- *La parodia*

La palabra **Parodia** proviene del latín “parodía” pero en realidad es más antigua pues viene de los griegos. Nace seguramente en la época socrática. Sócrates, filósofo griego, habla con sus interlocutores, con sus alumnos de manera innovadora, creativa. Él les hace preguntas, tan simples que parecían muy fáciles de responder, pero que llevaban al interlocutor, a darse cuenta de que sus respuestas no llegaban a tener la profundidad de conceptos y quedaban al descubierto sus errores y contradicciones. Sócrates maneja una cierta ironía, como recurso novedoso.

Podemos afirmar que la literatura griega hace uso de la parodia a través de la poesía. Los poemas griegos desarrollaron una suerte de parodia fuerte, sarcástica para burlarse de la poesía épica.

Uno de los recursos utilizados en la parodia es la ironía. Toma la palabra del otro con sentido ambivalente. Puede repetir la palabra ajena con otro sentido, a través de la voz, el gesto. Que le otorgan otro sentido, en son de burla o de humorada. Estos recursos son muy utilizados en los diálogos, no solo en la literatura sino también en las relaciones sociales, en la vida real.

En la obra literaria, en el teatro, en el cine, se utilizan como elemento que extraen de la realidad

Detengámonos en estos diálogos donde El jorobadito hace una parodia de su “linaje”. Y si hacemos la comparación entre la historia personal del autor, confrontada con el “linaje” expresado por Borges, podremos concluir que hay en estos diálogos, una burla “representada” por el personaje de El jorobadito.

” -- (...) *En mi familia fui profesional del betún.*

¿Del betún?

-- *Sí, lustrador de botas... lo cual me honra, porque yo solo he escalado la posición que ocupó. ¿O le molesta que haya sido profesional? ¿Acaso no se dice “técnico del calzado” el último remendón de portal, y “experto en cabellos y derivados” el rapabarbas, y profesor de baile el cafishio profesional?...”*⁵

Este ejemplo deja en claro la idea de cómo estos recursos toman datos de la realidad para parodiarlos.

⁵ ARLT Roberto; “El jorobadito”. -- Ibid. pp. 26

Es un proceso complejo que se constituye a partir de la *representación de un discurso ajeno*. La representación no significa solo repetición o cambio contextual sino una acción del discurso que **representa** sobre el discurso-objeto representado.

Dice Lacan:

“Porque circula, yo puedo hablar y ser hablado por el lenguaje”.⁶

De acuerdo con esta idea, entonces podría decirse que no hay creación, no hay creadores, no hay origen. Siempre es *la palabra de otro*.

Sin embargo, el discurso paródico exige del que produce significación, que conozca el otro discurso, porque si no la parodia se agota. Hay una forma de creación al encontrar en el discurso del otro, otra significación, la parte irónica, el otro sentido del discurso ajeno. Si es necesario conocer el otro discurso, será entonces necesario tener un panorama claro sobre las condiciones sociales de la época.

A partir del análisis de cláusulas que abordaremos y sus transformaciones se hará hincapié en los recursos paródicos.

Arlt pone en juego este tipo de estrategia y hace hablar a los personajes de otra manera. Invierte el discurso. Rompe con la novela realista, con la novela académica.

2.2.- *El grotesco*

¿Qué es el Grotesco y cómo nace?”

Los orígenes del término **grotesco** se remontan al descubrimiento de la Domus Aurea, en el siglo XV, bajo el signo del foro romano. Esta Domus de palacio perteneció a la época más sobresaliente de Nerón y tuvo su apertura en forma de gruta, por lo que este término se define como lo que un grupo social en un momento determinado entiende como tal en relación con objetos artísticos.

El grotesco implica una destrucción de la realidad, la invención de cosas poco probables, la yuxtaposición de elementos incompatibles y el extrañamiento del mundo.

⁶ LACAN; *Seminarios*. Seminario 1969-1970 Escuela freudiana de Buenos Aires.

Según las diferentes épocas, puede ser signo de belleza, por ejemplo, en la etapa del Renacimiento mientras que en la contemporaneidad puede estar emparentada con la deformidad, con la fealdad. En nuestra cultura occidental, se ve como algo extraño, que organiza y se vale de elementos incompatibles.

2.2.1.- *En la Literatura*

Para Bajtin, en la cultura medieval, respondía a la cultura popular, a la plaza pública, al carnaval. Este era de carácter universal y público. Y ejercía un poder liberador en las clases bajas. Transmitía una idea de transformación social representando un cuerpo abierto, múltiple y cambiante. La risa medieval tenía ese sentido liberador y regenerador. Aparece en Bajtín en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*.

Rabelais, autor francés del Siglo XVI, en sus novelas satíricas que tienen como protagonistas a Gargantúa y Pantagruel, donde narra situaciones exageradas, desmesuradas, que hoy podemos decir que se ven grotescas. Bajtin analiza la obra y aplica esta suerte de palabra para caracterizar situaciones, personajes, actitudes exageradas, pero con un aire burlesco, con cierta similitud con la parodia.

En la parodia, como vimos, se toman elementos de la realidad para darle otra connotación, para llevar las situaciones y los personajes a una crítica social. En el grotesco, se utilizan otras estrategias, que apuntan a la ridiculización.

Bajtin habla de lo carnavalesco refiriéndose a las manifestaciones culturales de los grupos sociales. Específicamente lo relaciona con espectáculos burlescos y ciertas formas del humor popular.

Dice Bajtin:

(...) durante el carnaval en las plazas públicas, la abolición provisoria de las diferencias y barreras jerárquicas entre las personas y la eliminación de ciertas reglas y tabúes vigentes en la vida cotidiana, creaban un tipo especial de comunicación a la vez ideal y real entre la gente, imposible de establecer en la vida ordinaria. Era un contacto familiar y sin restricciones. Como resultado, la nueva forma de comunicación produjo nuevas formas lingüísticas(...) Introducción.pp.9⁷

Conlleva la impronta de un vocabulario soez, degradante, con visos de comicidad grosera. Esto subvierte las normas establecidas, lo que la

⁷ BAJTIN, Mijail; *LA CULTURA POPULAR EN LA EDAD MEDIA Y EN EL RENACIMIENTO El contexto de Francois Rabelais* Versión de Julio Forcat y César Conroy -- UBA.Facultad de Filosofía y Letras pp- 8 Introducción. Primera edición en «Alianza Universidad»: 1987 © Ed. cast.: Alianza Editonal, S. A./Madrid, 1987

sociedad llama “correcto”. Hay una crítica a las costumbres oficializadas, con reglas estrictas en las interacciones sociales y políticas, que marcan jerarquías en las relaciones de la vida cotidiana en la Edad Media y en el Renacimiento. Hablamos de tabúes y privilegios.

El humor grosero ayudaba a aflojar momentáneamente las tensiones que provocaba la desigualdad social. Bajtin analiza este aspecto y lo enmarca dentro de una clasificación que denomina “lo carnavalesco”. Lo relaciona con el cuerpo grotesco. Hay una persistencia en las necesidades humanas como el comer, el beber, el defecar, el eyacular, en forma exagerada. Hay un inacabamiento del cuerpo humano. El cuerpo deforme pasa a ser la característica del grotesco. Se refleja con fuerza en el teatro, ya que protagonista y espectador componen un todo donde ese “carnaval” se siente, se vive en forma comunitaria. Estos elementos populares carnavalescos, fueron duramente criticados por el poder absolutista y reprimido. Veían en esta nueva forma de expresión una subversión de los cánones establecidos y por ende, una subversión desde lo político.

En palabras de Bajtín, lo grotesco «permite mirar con nuevos ojos el universo, comprender hasta qué punto lo existente es relativo y, en consecuencia, permite comprender la posibilidad de un orden distinto».⁸

La designación genérica para los personajes literarios cómicos bajos, fantásticos o deformados, también contribuye a otras acepciones de este vocablo.

Podremos más adelante ver cómo Arlt aplica algunos elementos del grotesco en las descripciones de sus personajes. No es una utilización azarosa sino que tiene un objetivo claro, que es el de la crítica a la sociedad porteña de su tiempo, con mayor acento sobre la clase media.

Bajtin realizó estudios también relacionados con el siglo XX, donde hace dos divisiones dentro del grotesco:

- a. El grotesco ridículo y burlesco de las clases bajas, que se daba con mayor fuerza en las representaciones teatrales.
- b. el grotesco sublime de las clases altas, que se presentaba en las fabulas épicas y romances.

Perduró el significado como ridículo en los escritores que inventaban criaturas y eventos fantásticos, sin propósitos morales.

Si vamos a la obra que nos ocupa, diremos que un ejemplo en la narración de Arlt está emparentado con la primera clasificación, en el sentido de ridiculizar y burlarse a través de la deformidad del cuerpo de los personajes, ya sea de las clases media como baja. En estos es el

⁸ BAJTIN; Ibid. Cap. IV.

acercamiento al recurso del *grotesco*, como estrategia discursiva que apunta a generar significación por acercamiento insólito de series cuyos fragmentos dispersos se rechazan por oposición.

Un punto punto sería observar los elementos a nivel lingüístico o de estructura.

En este aspecto habría que mencionar el feísmo o lo abyecto. Y relacionado desde los dos niveles, la parodia, el grotesco y la ironía.

En “*El jorobadito*” aparece la parodia exhibida y contada en estos dos niveles.

Entonces la misma no se relaciona con lo literario, sino que es también una de las formas de producción de significación, centrales de la actividad lingüística: la creación de un doble que destrone la contraparte. Arlt trabaja un discurso (oral) fuertemente paródico. La mayoría de los protagonistas muestran la cara tragicómica de la realidad. Arlt toma de la realidad lo detestable del hombre y lo señala. Se interna en el interior del ser humano para dejar al desnudo su horror.

Si nos detenemos en las obras, en especial “*El jorobadito*”, *El juguete rabioso* y *Los siete locos* podremos ver que toda cláusula, todo diálogo es un constante decir y contradecir. Otra de las características del grotesco. Por ejemplo, la justificación del crimen del jorobadito, al igual que la justificación que hace Erdosain cuando mata a la Bizca:

“—Mirá Rigoletto, no seas perverso. Prefiero cualquier cosa a verte pegándole con un látigo a una inocente cerda (...)

¿Qué se le importa? (...)

No te ha hecho nada, (...)

-- Como me embrome mucho la voy a rociar de petróleo a la cancha y luego le prendo fuego.”⁹

El caballero, en su monólogo-confesión repone los diálogos a un público imaginario, como punto de partida de su justificación, que nada tiene que ver con el nudo y desenlace del cuento. Narra la grotesca situación vivida en la casa de la novia e, intempestivamente concluye diciendo:

“-- ¿Y ahora se dan cuenta por qué el hijo del diablo, el maldito jorobado castigaba a la marrana todas las tardes y por qué yo he terminado estrangulándole?”¹⁰

Erdosain cuando mata a la Bizca dice:

⁹ ARLT, Roberto; “*El jorobadito*”. -- Ibid. pp. 20.

¹⁰ ARLT, Roberto; “*El jorobadito*”. -- Ibid. pp. 38.

“-- ¿Viste lo que te pasó por andar con la mano en la bragueta de los hombres? Estas son las consecuencias de la mala conducta (...)”¹¹

La locura está instalada en el discurso. Preguntas que se responden con otra cosa; desvíos permanentes, como si cada uno escuchara su propio discurso sin prestar atención al otro. Acciones intempestivas que no responden a los hechos. Las violaciones de las reglas de la verosimilitud están presentes en todo momento.

El grotesco como recurso estilístico, en la tradición rioplatense tiene largos antecedentes. El paso cómico más antiguo data de fines del siglo XVIII. Es el cuadro anónimo *El amor del estanciero*. Un relato clásico que abordaba formas aceptadas por el público. Esta tendencia apunta a burlarse del inmigrante y revalorizar al criollo. Continúa esta tendencia de utilizar el lenguaje del pueblo para reírse de su forma de hablar. Es un tipo de literatura escrita por la élite culta. Es el expresionismo que se vale de ciertos elementos grotescos y que se arraigan en especial en el porteño acomodado cuando se dirige al inmigrante. Es común el hecho de titear, reírse del otro. El expresionismo tiende a exagerar la realidad. Se da una exasperación caricaturesca de la realidad, desmesura, apasionamiento. La corriente que sobreviene con el realismo tiene una mirada diferente de la vida. Se apiada de ellos.

Podríamos decir que Roberto Arlt hace una hermosa síntesis de estas dos tendencias, ya que une la burla con la conmiseración. A través del expresionismo se produce un efecto de apabullamiento, casi de horror. Esta forma de grotesco aparece sólo en algunos aspectos en el teatro con Armando Discépolo, su contemporáneo.

A través de este permanente juego del grotesco, de la parodia, Arlt anticipa la actitud de disconformismo llevado a la instancia de una posición existencial y anárquica. Imposibilitada la salida por un pesimismo fundamental, Arlt vuelca sus criaturas literarias hacia la iniquidad, como justificación posible del ser.

3. *La intertextualidad*

¹¹ ARLT, Roberto; *Los lanzallamas*. -- Ibid. pp. 587

Dice Ana María Zubieta:

“El concepto de intertextualidad alude a la relación existente entre dos o más enunciados o a la doble orientación de la palabra textual: hacia su propio objeto de discurso y hacia el discurso del otro; es una relación del texto con otros textos, con textos de otros, con la literatura ya escrita que funciona como condición de producción”¹²

Y nosotros ampliaríamos el espectro diciendo que los textos son escritos y orales, porque Arlt recoge las voces del hombre en la calle, en sus caminatas por Buenos Aires, en los cafés, los conventillos, los barrios de gente adinerada, los lugares marginales por donde habita el linyera o el lumpen, los ladrones y rateros. Él vive Buenos Aires en toda su extensión. Recorre los barrios, observa a su gente, de todos los estratos sociales, penetra en los detalles más imperceptibles de su accionar. Capta sus gestos, la palabra OTRA, aquella que no se dice, lo que surge del inconsciente y del inconsciente colectivo.

La intertextualidad nos remite al *concepto de diálogo*, porque la palabra no tiene sentido si no está *el otro*. Por eso la palabra supone el diálogo y si decimos *“intertextualidad”* decimos *diálogo de textos* (en su concepto amplio de texto oral y escrito que incluye el contexto). Él dialoga sus textos con otros, con todos los otros. Esto nos conduce a la significación.

Por eso decimos que Arlt, en cierta medida, trastoca parte del sentido. Él escribe otra cosa; lee otra cosa, diferente a todo lo que se viene dando en la literatura. Adapta fragmentos de otras series, desde otras lecturas. Él hace otra lectura de eso; arma una *constelación discursiva* en la que se tejen y entretejen múltiples marcas.

Él lee diversos autores, lee el folletín, lee libros de traducciones más modestas. Si bien lee a Dostoievsky, no lo copia, hace otra cosa. Igual sucede con el “folletín”; él lo parodia. Introduce la parodia y el grotesco para decir “otra cosa”. Leer y escribir son un continuum, donde *se produce otra significación*.

De este modo, encontramos que no hay origen, no hay creadores, un “creador”; a partir de un determinado talento genera la palabra. Y luego, como dice Bajtin (1993), ¹³ *es siempre la palabra del otro*.

Esta concepción debería pensarse como la instalación de una determinada ideología. Todo texto literario es legible desde otros textos y toda lectura es una

¹² ZUBIETA, Ana María; *ibid*, pp. 15.

¹³ BAJTIN, Mijail; *Problemas de la poética de Dostoievski*.- (1993); *Ibid*.

exhibición de intertextualidad. Habría que plantearse entonces desde qué figura retórica podría leerse un texto. Y en lo que nos concierne en este trabajo, pensar desde dónde podemos leer a Arlt.

Marc Angenot (1978) ¹⁴ habla del intertexto diciendo que la reflexión acerca de este punto, permitió repensar formas de práctica literaria como la ironía, la parodia, el montaje, el collage. Dice que las nociones de intertextualidad aparecen

“(como circulación y transformación de ideologemas, es decir, de pequeñas unidades significantes dotadas de una aceptabilidad difusa en una doxa dada) y de interdiscursividad (como interacción e influencias recíprocas de las axiomáticas de discursos contiguos u homólogos).”

Estos elementos sirven para mostrar, para definir o marcar un cierto tipo de discurso social.

Si tomamos en cuenta la postura de Bajtin, ¹⁵ observamos que pone el centro en la interacción verbal, en la esfera de lo social. Hace una revisión filosófica; dice que el signo aislado del uso social, es un “esqueleto” vacío de significado. En todo enunciado hay por lo menos dos conciencias (lo llama polifónico). Remite al concepto de voz. Este es un concepto sociológico, que tiene que ver no solo con E.-R. sino con la ideología, con el modo de organizar el mundo.

Bajtin es el primero que comienza a ver que en los discursos hay polifonía. Toda emisión lingüística se constituye como un entimema, pues siempre es posible de ser llenado, continuado por otro. Cualquier enunciado es dialógico. Entonces si pensamos cómo se debería responder, habría que decir que con la interpretación. Siempre hay una respuesta que depende de la forma de organizar el mundo.

¹⁴ ANGENOT, Marc; *La parole pamphlétaire*. – Paris, La Pléyade, 1978.

¹⁵ BAJTIN, Mijail; (1981); *Ibid.*

A modo de conclusión parcial

La obra de Roberto Arlt proyecta una visión desencantada de la condición humana. Muestra la crisis de las clases medias de Buenos Aires, que son como la caricatura de un ascenso social ficticio. Su narrativa pone en evidencia las apariencias de ese ascenso. Es la utopía del bien-estar social, con las tremendas contradicciones que conlleva.

Para corroborar estos conceptos, podemos agregar las palabras de Adoum¹⁶:

“(...) Y entonces, acaso por primera vez en la narrativa de América Latina, el escritor se vuelve él mismo personaje, da testimonio desde adentro (...) es la confesión de toda una clase social y no la declaración de un testigo presencial de los acontecimientos (...) Y esa clase es habitante de la ciudad. Roberto Arlt fue tal vez el primero en encontrar los “subterráneos metafísicos” de la gran capital por cuya superficie transcurría la antigua realidad y por los que le seguiría, solamente en su Informe sobre ciegos, Ernesto Sábato; (...)

Por estas y otras razones que exponemos en este trabajo, decidimos analizar en especial, los diálogos de los personajes por considerarlos el eje de toda su creación.

Encontramos en su escritura, una fuerza transformadora que incorpora, reorganiza y combina valores nuevos a partir de renovadas lecturas.

Si bien encontramos en él, reminiscencias de otros autores afirmamos que los motivos son, por un lado, generacionales, y por otro, fundamental, la multiplicidad de voces que se encuentran en el discurso arltiano. No son imitaciones ni búsqueda consciente de un determinado estilo.

Arlt hace suyo el discurso ajeno a partir de las diversas lecturas, las experiencias de vida, sus propias voces interiores y la riqueza lingüística acumulada en su contacto con todas las clases sociales tan dispares con las que se relacionó.

¹⁶ ADOUM, Jorge Enrique; “Rupturas de la tradición. El realismo de la otra realidad” en *América latina en su literatura*. -- Serie “América latina en su cultura” Coordinación e introducción César Fernández Moreno; México- París. Publicado conjuntamente por Siglo XXI ISBN 968-23-0136-X y UNESCO, ISBN 92-3-301025-2, quinta edición, 1978. pp. 207

Sus personajes no hablan, gritan. Resuenan en el interior del lector como un solo grito feroz y desesperado a la vez. Como bien expresara él, como “un cross a la mandíbula”.¹⁷ El golpe en la cara no es casual; el “cachetazo”, el “puñetazo” es violento y agresivo. Nace con el reto a duelo de entonces. El toque de un guante del gran señor, del caballero; el leve tajo de un cuchillo en la cara del malevo eran señales imposibles de soslayar. Este aspecto puntual es el que mencionáramos en “Preliminares” al hablar del atractivo que genera en los jóvenes. Ese “golpe”, esa fuerza, esa seguridad impetuosa, propia del adolescente, del joven que va en busca de su afirmación.

La lectura de la obra de Roberto Arlt es todo eso. Es la búsqueda de reacción en el hombre actual. Un abrir los ojos, no dar la espalda a esta realidad que nos invade.

Hoy su narrativa sigue vigente, porque la problemática social, específicamente expuesta en un lugar preciso, no solo sigue vigente, sino que se ha extendido al mundo. Por eso entendemos su vigencia y la repercusión que su obra ha tenido y sigue teniendo hoy entre los investigadores, especialistas y lectores. Abarca tanto al adulto como al joven. Porque en sus textos vive el presente.

Capítulo IV

¹⁷ - BAJTIN, Mijail; *Problemas de la poética de Dostoievski*. - Ibid. pp. 417.

La oralidad en la literatura

En este capítulo intentaremos introducirnos en el recorrido histórico de la oralidad en el desarrollo de la literatura escrita. Los relatos orales de los personajes, sus diálogos y cómo se reflejan y refractan desde la escritura.

Antes de abordar el análisis de la narrativa en Roberto Arlt y, específicamente las marcas de oralidad que se dan en sus personajes, esbozaremos un panorama general de la incorporación de marcas en nuestra literatura del Río de la Plata en el Siglo XIX.

Apreciación inicial

Podemos afirmar que:

Ironía y grotesco se unen como recursos extremos que superan la postura ideológica o de interpretación psicológica. Apuntan hacia una filosofía de vida. Y justamente, todo surge y se establece desde el recurso de la oralidad.

Oralidad, en el estricto sentido de la palabra sería lo opuesto a literatura, pues esta última es el resultado del trabajo que se realiza con la letra escrita. Esta se apoya en los fonemas. Hablar de oralidad en literatura es hablar de la cristalización de una forma aproximadamente perdurable a través de la letra escrita. La literatura hace perdurable un texto porque lo incorpora a la historia. Lo aleja de la oralidad, de la realidad presente, pasa a formar parte del pasado, de la historia. Esa oralidad, después, está sometida a una doble violencia: la cristalización y la historia. Como elemento retórico le imprime una fuerza de expresión especial, porque hay una carga de sentido. Hablamos entonces de la oralidad representada en la escritura literaria (oralidad secundaria).

1.- Acerca de las posibles raíces de la oralidad en la literatura

A partir del Renacimiento europeo, las lenguas romances se arquitecturan como lenguas cultas en reemplazo del latín. Gonzalo de Berceo, por ejemplo, en “El roman paladino” justifica el porqué de transformar el lenguaje. Y debe hacerlo en virtud de que lo usual, lo lógico era escribir el poema en lengua latina.

Se asienta esta forma hacia 1500 y se determina un fenómeno de división entre lengua escrita y lengua oral, las cuales son contrapuestas. Esto no sucedía en la etapa anterior porque todas las funciones de la cultura se derivaban del latín.

Este punto da como nacimiento en todo idioma europeo occidental, un lenguaje vulgar (vulgo) y otro escrito. Dicho lenguaje vulgar está sometido a variaciones constantes según los distintos grupos sociales, las distintas situaciones coloquiales, los hablantes, etc. En tanto que el lenguaje escrito, si bien tiene sus modificaciones, el proceso es más lento.

Entre el área de lo vulgar y de lo escrito hay matices entre el lenguaje más elemental, menos elaborado, el de la intimidad y el más alto, el lenguaje literario (podríamos decir) consagrado. Es un proceso general en las literaturas europeas

En España, por algún fenómeno tal vez histórico o sociológico, durante el Siglo XVIII se produce un quiebre del lenguaje culto. Es una división dentro del campo cultural y que se observa en casi todos los países de habla española.

El origen de esta división tendría bases ideológicas. Esta ruptura se produce en el seno intelectual, ilustrado, en donde un grupo afirma lo universal europeo mientras otro apoya lo regional. Es este último un grupo o clase progresista, agnóstica, que rescata elementos populares. En sus diversiones produce una irrupción de lo popular, por ejemplo, el toreo, las formas de vestir, como el uso del chapó.

En la literatura aparece lo que los españoles dieron en llamar el género chico. La zarzuela es uno de los ejemplos, al estilo de la ópera, pero con partes habladas. Lo interesante de la Zarzuela es la irrupción de elementos populares. |

Entonces, encontramos que frente al teatro culto aparece otro popular, que no solo tiene como motivo la introducción del lenguaje, sino también el tema.

Todas las incorporaciones que las clases cultas hacen de lo popular son paródicas. Y en este punto cabe decir que a esa clase culta le hace gracia lo que habla la gente del pueblo. Si se toma el hecho de la zarzuela se entiende como manifestación del lenguaje oral, en trasposición al lenguaje escrito, presentado como genuino frente a lo extranjerizante.

Este proceso es el primer testimonio, que abarca cantidad de hechos, del cual el lenguaje es uno de ellos.

1.1.- La oralidad en la literatura de nuestro país

Como eco perdido de fines del Siglo XVIII tenemos precoces formas de esta sensibilidad. La más antigua que se conserva, anónima, es *El amor de la estanciera*, genuino de nuestro país; no está trasladado del español.

La utilización del término “estanciera” es característico del campo nuestro. La trama se hace luego bastante común en este tipo de obras, que existen nada más que como valor testimonial. El personaje ridículo es siempre un extranjero adinerado. En este caso es un portugués. El criollo buen mozo se queda con la señora. Ella rechaza al extranjero gordo y feo. Pese a que ambos tienen plata, el criollo vale más.

En la siguiente etapa, después de las Invasiones Inglesas y la Revolución de Mayo aparece una profusa poesía con lenguaje rústico que luego se llamará “gauchesca”. El tono es esencialmente político. Son poemas partidario-político burlescos, como las de Fray Cayetano Rodríguez, Luis Pérez o Bartolomé Hidalgo. En realidad, podríamos pensar que se trata de luchas entre unitarios y federales.

Después del 1900 desaparece.

La literatura rioplatense se nutre, en algunos casos, de las formas dialectales que se van incorporando a raíz de la inmigración y del natural cambio que se produce a través del uso.

En este punto cabe señalar la diferencia entre los códigos orales y escritos. El primero utiliza marcas específicas del discurso oral, donde intervienen además los matices de la voz, los gestos, la mirada, en un ir y venir de la tríada emisor-mensaje-receptor.

Estos primeros indicios se dan con el uso del voseo. Y se los puede encontrar en los primeros sainetes criollos y en composiciones de Bartolomé Hidalgo. (según Carricaburo) (1999)¹⁸.

¹⁸ CARRUCABURO Norma; *El voseo en la literatura argentina*. -- Dirección: Lidio Nieto Jiménez. Arco libros S.L. Madrid, 1999. Col. Bibliotheca Philologica.

Aparece el uso del *vos*, *tú*, *usté*, *su mercé* para el sujeto de segunda persona y en otros casos, apenas las variantes *usté* como fórmula de respeto y el *vos* de uso familiar, además del uso pronominal. Asimismo, podría enumerarse una cantidad de marcas ortográficas correspondientes al lenguaje oral y a ese lenguaje rústico al que hemos hecho referencia más arriba.

En las últimas décadas del Siglo XIX y comienzos del XX sigue afianzándose el uso del voseo. A pesar de ser una época de altibajos, de connotaciones diversas, de temas clave como la ola inmigratoria, la puja entre lo culto y lo “degradado”, el naturalismo y, en fin, la pelea por la búsqueda de un idioma que identifique una raíz nacional.

El voseo (ya con formas incorporadas de oralidad) cobra fuerza en la literatura costumbrista y folletinesca, las que apuntan a un público de nivel cultural pobre. Al mismo tiempo irrumpe el periodismo con un tipo de literatura efímera y de temas o artículos más pasatistas.

Tal vez podríamos preguntarnos por qué estas personas letradas, cultas, tribunos, docentes de clase acomodada se expresa en un lenguaje rústico. No encontramos una respuesta clara, salvo una necesidad de ir incorporando cambios en el lenguaje literario, como afirmación de un lenguaje rioplatense.

José Hernández escribe el *Martín Fierro*. No hay una defensa de su grupo ni un interés político. Estanislao del Campo escribe *Fausto*. El lenguaje no les es propio, sino una parodia del lenguaje de la clase baja: sainete, el gran tango, el teatro, los que representan una parodia de las clases pobres. Todos son escritores de condición acomodada, que apenas han visto a la distancia a un gaucho, a un hombre común de clase social baja, tanto económica como culturalmente.

Tengamos en cuenta que las clases pobres no tenían acceso a la educación, porque desde edad temprana, los niños tenían que ir a trabajar.

Continuando con el empleo del voseo en sus formas pronominales y verbales, Carricaburo analiza el estudio de Sánchez Garrido (1961)¹⁹ y observa la inestabilidad en el uso de las segundas personas, relacionado con el acento ortográfico de los verbos.

En una primera instancia parecería que hay en estas obras una inseguridad con respecto al empleo del *vos*. Tal vez porque son los primeros esbozos (que podríamos llamarle “atrevimientos”) dentro de la literatura y en un género como el sainete criollo. Por cierto, podríamos acotar que hay otra explicación acerca de esto y se refiere a una presunta difusión tardía del *vos*, acaso vinculada con la tardía y lenta población del territorio.

¹⁹ SÁNCHEZ GARRIDO Amelia (1961); citado en *El voseo en la literatura argentina*. Op. cit. Pág. 82- 88.

La utilización del voseo sufre algunos retrocesos gracias a las polémicas entre hispanistas y nacionalistas. Cabe aclarar que estas expresiones se refieren a las categorías decimonónicas, pues en el siglo siguiente ambas expresiones llegaron a coincidir. Hay restricciones en algunas obras y un uso más coincidente con el idioma castellano (el *vos mayestático*). En 1858, Marcos Sastre publica las *Lecciones de gramática castellana* donde combate el uso del voseo. Pero la contraparte se da a partir de la utilización pronominal como oposición al lenguaje culto. Comienza a afirmarse en el Río de la Plata una expresión más nacional. Esta tendencia se confirma en la literatura gauchesca hasta la desaparición total del *tú* dentro del paradigma pronominal.

Para ampliar el panorama sobre el uso de otras marcas, confrontaremos ahora, algunos diálogos de textos extraídos de los siguientes autores:

Echeverría, Fray Mocho, Estanislao Del Campo, Florencio Sánchez señalaremos algunas marcas de oralidad como diptongación, acentuación, supresión o agregado, arcaísmos, neologismos, y algunos rasgos del cocoliche.

1.- Fray Mocho (José Sixto Álvarez: 1858-1903)²⁰

“- Y quiénes viven con usted, *ño* Ciriaco?²¹

¡Varios pobres, señor!... ¡Muchachos, que han sido *diablotes* tal vez pero que hoy se han *sujetao*!”

“- Así no más son, señor... ¡Sin *edá*!... ¿Qué *edá* va a tener uno entre estos pajales, señor?

¡Han *dejao* la canoa! ¡Vea, qué diablos! ¿*Ande* habrán ido?

En los casos observados el narrador es el señor y habla español.

Además, se encuentran regularidades como:

- a) Desaparece la “d” de la última sílaba (*verdá*) y se acentúa ortográficamente la vocal final.
- b) Hay diptongación e intercalación de la “b” y la “d” (*la vido venir*) que viene del español antiguo, por ejemplo en Berceo: (*creíba*; *traíba*) en los tiempos imperfectos del modo Indicativo de segunda conjugación.

²⁰ FRAY MOCHO; ejemplos extraídos de “Cuadros de la ciudad”; “Camalotes en las tierras bajas” en *Viaje al país de los matreos. Y Memorias de un vigilante*. -- con notas de Julio Castellanos; Buenos Aires, Aguilar, 1964; Colección Crisol, N° 536.

²¹ Las bastardillas son nuestras.

- c) Repetición de “señor” como fórmula de respeto hacia el superior (el señor español venido de la ciudad)
- d) Uso sobreabundante de aumentativos y diminutivos
- e) Prótesis: agregado de “a” antepuesto a la palabra. Por ejemplo, Asigún, abarajar, afigurarse
- f) Diptongación: Apriende, dueblen, ruempan
- g) Síncopa: aura, cencia, cuñao, esperencia, inorancia
- h) Permutación de vocales: oscuro, apiarse, jinetear, aura de consonantes: “g” y “b” agüelo, güeno
- i) Voces, modismos y neologismos: algunas son gauchescas y otras porteñas: agregado, ahicito, achurar, ansina, vizcachera, peludear, al (hall) alfayate (personaje) batifondo, calce, che, chiflado, dando, guarango, macanudo, tranway, vivo etc.

Esteban Echeverría escribe entre 1838 y 1840 “El matadero”.²²

Se observa a través de toda la obra un tono de ironía, de mordacidad e indignación.

Los rasgos de oralidad están dados en los diálogos que reproduce del habla de la gente del matadero. Hablan los personajes del suburbio

Dice Fernando Alegría:

*“El ambiente es brutalmente real. En estilo directo, desnudo de todo afán retórico, Echeverría dispone sus elementos: (...) Una locura salvaje se apodera del ambiente. Estallan los gritos, los insultos; gesticula la multitud.”*²³

Como en el ejemplo anterior, encontramos el uso de signos de admiración, de interrogación, puntos suspensivos, arcaísmos y argentinismos. Por ejemplo, aguatero por aguadores; y términos dialectales como botija.

²² ECHEVERRÍA, Esteban; *La cautiva. El matadero*. -- Edición dirigida por María Hortensia Lacau; Buenos Aires, Kapelusz, 1965.

²³ ALEGRÍA, Fernando; “Algunos juicios críticos sobre “El matadero””; en *La cautiva. El matadero*. -- Ibid. pp. 96.

En *Fausto* de Estanislao Del Campo ²⁴encontramos alteraciones fonéticas. Hay:

- a) Diptongación: cambio de vocales como aiga, aura, apió, chispeando, orejiar, pior, goteaste, entoavía
- b) agregado de “a” inicial delante de consonantes: abajar, afijarse, amostrarse
- c) Sustitución, omisión, agregado de consonantes y vocales: emprestar, tuavía, vaporaron, nagua, pal, admitir, advertir, amojosao, juerza
- d) Supresión de la “d” final en la sílaba “dad”: autoridá, barbaridá, ciudá, deidá
- e) Supresión en palabras terminadas en el sufijo “ado” aguachao, cuñado, cortao, lao, olvidao, dao
- f) Arcaísmos: aiga, asigún, dende, oscuro, mesmo, ñudo, trujo, güelta
- g) Artículo femenino ante palabra que comienza con “a” acentuada: el agua, un arpa, un alma
- h) Acentuación de formas verbales con pronombre enclítico: dejeló, larguesé, tomeló, paresé

También se ha confrontado con la obra de teatro de Florencio Sánchez, *Las de Barranco*.²⁵

Más cercano a Arlt, Florencio Sánchez pinta un tipo popular y se ocupa de un tema que es también de Arlt: la familia de clase media venida a menos, y gobernada por una madre despótica. Se muestra la crisis social.

Recapitulando:

²⁴ DEL CAMPO, Estanislao; *Fausto*. -- Buenos Aires, Huemul, 1963.

²⁵ SÁNCHEZ, Florencio; *Las de Barranco; Barranca abajo; Los derechos de la salud; El desalojo; En familia; Moneda falsa*. -- Buenos Aires, Sopena SRL., 1945. T.1º texto íntegro de acuerdo con el original. Biblioteca mundial Sopena.

En esta confrontación se pudieron observar en los seis textos mencionados, los mismos rasgos de oralidad, lo que demuestra que hay una tendencia al uso de marcas de oralidad.

1.- Signos de diálogo

2.- Signos de interrogación y exclamación

3.- Interjecciones- expresiones: simulacro de risas, ¡Ay! ¡Ave María!
¡NO,no,no!...

4.- Utilización del “vos” y del “usted” según la relación entre los personajes. Se marcan las distancias, la confianza, las relaciones de poder: Ej. Patrón vs. Criados; autoridades vs. Gente del pueblo

Estos autores reproducían formas del lenguaje oral vulgar y que se ubica dentro del criollismo.

El teatro realista de Florencio Sánchez, así como el de Benito Lynch, continúa con esta modalidad agregando neologismos y el uso del cocoliche, como producto de la influencia inmigratoria.

2.- *La oralidad en el Siglo XX*

En la década de 1920 aparece un fenómeno de oralidad fuerte en la literatura dentro del grupo Florida. Esto lo explica muy bien Carricaburo (1999) ²⁶ marcando las diferencias en cuanto al uso de la lengua literaria entre los grupos Boedo y Florida. El primero muestra marcas de la inmigración reciente mientras que el segundo lleva varias generaciones de argentinos.

Y expresa:

“Esto es relevante (...) porque con la vanguardia la literatura propende a la implantación del dialecto rioplatense oral. El concepto de oralidad, de fonética, es fundamental para

²⁶ CARRICABURO Norma, Op. cit. “De tú y vos entre Boedo y Florida. Pág. 379-405

determinar al “rioplatense viejo”. Es decir, aquel argentino de generaciones que no tiene ninguna pronunciación exótica(...)

Si recordamos la división producida en España en el S. XVIII, podríamos aventurar un paralelo en nuestro país. En ciertos aspectos sucede algo similar. Hay una división. Dice Carricaburo pág. 379 que en 1922 se produce una bifurcación en la literatura. Coincide en fecha y temática Noé Jitrik, cuando hace referencia a los años de “indefinición, aislamiento y provincianismo” en nuestra literatura anterior a este período.²⁷

Hay dos direcciones:

- a) un grupo que pertenece a la tradición de los viejos argentinos, de clase acomodada y culta, que opta por el vanguardismo con similitudes europeas. Corresponde en este caso al grupo Florida.
- b) Un grupo de clase social más pobre, pero (pese a lo que generalmente se considera) con las mismas inquietudes culturales.

Que los accesos a los bienes culturales hayan sido más difíciles no quiere decir que estos autores puedan considerarse de “clase intelectual” más baja. Prueba además de ello es el intercambio entre ambos grupos. Es cierto que la crítica los ha mostrado como adversarios, pero creemos que es una cuestión ideológica.

Lo destacable de ambos grupos es, a nivel literario, la importancia de la incorporación del lenguaje oral rioplatense, como afirma Carricaburo pp.379.

El concepto de oralidad, de fonética, es fundamental para determinar al “rioplatense viejo”. Es decir que es el argentino que no arrastra en su fonética ningún tipo de pronunciación extraña. Entiéndase por apego a pronunciaciones extranjeras. Diríamos que aquí hay un acercamiento a lo que sucedió en España con el grupo aristocrático que desarrolla un lenguaje más universal. El grupo Florida corresponde a la vieja generación que se mantiene alejado de cualquier forma extranjerizante. No hay contagio de la inmigración.

Si nos abocamos a los ejemplos de Borges, para no extendernos con otros autores, podríamos expresar que éste se atiene a usos arcaicos provenientes de la lengua española. En el siguiente verso podemos observarlo, con un acercamiento a la lengua oral cuidada.

“Si para todo hay término y hay tasa

²⁷ JITRIK, Noé; Escritores argentinos- dependencia o libertad. —Buenos Aires, Ediciones del Candil, 1967, pág. 84.

Los martinfierristas empleaban el lenguaje criollo culto, no el popular. Son los representantes de la revolución estética.

El grupo Boedo se hace cargo del criollismo popular y representa la revolución política.

ÍNDICE

Prólogo.....	3
Preliminares.....	5
Introducción.....	8
PRIMERA PARTE	
Capítulo I.....	13
Consideraciones sobre cómo se llevó a cabo el análisis.....	14
La crítica y el reconocimiento.....	18
Capítulo II.....	21
El proceso histórico-social.....	21
1- Hacia fines del siglo XIX y comienzos del XX.....	22
2- Un hito hacia 1920.....	24
2.1.- Un cambio en las costumbres y en el ámbito de la cultura.....	25
2.2.- Nueva mirada sobre la literatura.....	27
3.- La literatura en Latinoamérica a fines del S. XIX y albores del S. XX.....	31
3.1.- El modernismo.....	34
3.2.- 1920, un punto de inflexión.....	35
4.- Hacia las individualidades.....	38
4.1. Arlt y Boedo.....	40
Capítulo III.....	45
Roberto Arlt y su obra.....	45
1. Una temática social.....	46
1.1.- El espacio en Arlt.....	47
1.2.- El acercamiento a la lectura. Coincidencias escriturales.....	47
2.- El estilo.....	50
2.1.- La parodia.....	54
2.2.- El grotesco.....	57
2.2.1.- En la Literatura.....	58
3. La intertextualidad.....	63
A modo de conclusión parcial.....	66
Capítulo IV.....	69
La oralidad en la literatura.....	69
Apreciación inicial.....	70
1.- Acerca de las posibles raíces de la oralidad en la literatura.....	71
1.1.- La oralidad en la literatura de nuestro país.....	72
2.- La oralidad en el siglo XX.....	80
Capítulo V.....	85
La intertextualidad en la narrativa arltiana. Los diálogos..	85
1.- La oralidad en la obra de Roberto Arlt.....	86
1.1.- Formas de oralidad en «El jorobadito».....	87
1.2.- Las interpretaciones.....	90

1.3- La confesión como ficcionalización de la oralidad.....	95
3. la oralidad en la lengua escrita (secundaria) en el discurso normativo.....	105
3.1.- El discurso. La parodia.....	108
3.1.1 La parodia en la narrativa de Arlt.....	109
A modo de conclusión parcial.....	110
SEGUNDA PARTE	
Capítulo VI.....	111
Hacia el análisis específico.....	113
1.- Para analizar a los personajes.....	116
2. Algunos párrafos seleccionados de «El jorobadito» de Roberto Arlt y su correlato con párrafos de «Una tarde de domingo», «Noche terrible» y <i>Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana</i>	119
2.1.- «El jorobadito».....	119
2.2.- «Noche terrible»	141
3. Confrontación de discursos.....	145
3.1.- «Interviene un abogado».....	147
3.2.- Del flirteo al casamiento.....	150
3.2.1.-La comedia.....	150
3.2.2.- Segunda comedia.....	152
3.2.3.- Duración de la comedia.....	153
3.2.4.- A qué se debe.....	154
Capítulo VII.....	157
La vida familiar.....	157
1. Deixis de lo familiar.....	158
2.-Como conclusión parcial.....	165
Capítulo VIII.....	167
Los personajes.....	167
1 Los protagonistas de una realidad «representada».....	168
Algunas conclusiones.....	192
2 La sociedad y el horror humano.....	194
A modo de conclusión.....	205
Bibliografía.....	
209	

Roberto Arlt. Una mirada social sobre su narrativa por Zulma Ester Prina.

Capítulo III

Publicado solo para uso educativo.

Prohibida su venta o uso comercial.

Prohibida su publicación parcial o total en cualquier medio.

Todos los Derechos Reservados a su autora Zulma Esther Prina

**Para adquirir la obra completa IMPRESA O DIGITAL
Contactar a la autora**

**zulmaprina@gmail.com
<https://zulmaprina.com.ar/web/>**