

Markus Klaus Schäffauer

La oralidad: el sexo/género traicionado en la obra de Roberto Arlt

“En las novelas de Arlt [...] todo es sexualidad.”
(Masotta 1982: 53)

“Todas las potencias del mal estallaron en mí. [...] El alma se me volaba por la garganta. [...] Nunca en la vida experimenté una voluptuosidad tan terrible.”
(Erdosain en Arlt 1978: 287-288)

De una escritura tan híbrida como la de Arlt, resulta difícil extraer elementos verbales que representen la oralidad en una función estética dominante. Sucede que antes del discurso oral, nos topamos con el discurso del otro (que puede implicar el discurso oral sin llegar a ser idéntico con éste). Por eso la escritura arltiana se opone con una resistencia tenaz al análisis oral como si con esto cometiéramos una vivisección que mata al objeto del deseo con el fin de estudiar la sede de su vida.

En las obras de Arlt se suele observar un número considerable de elementos que de una u otra manera representan lo oral, sin por ello llegar a convertirse en características dominantes. Encontramos, entre otros: el voseo como tratamiento común entre conocidos, diversos supuestos errores ortográficos, el léxico especial del lunfardo, el acento reproducido gráficamente de algunos personajes, la incoherencia narrativa o comentarios metalingüísticos sobre expresiones orales. A pesar de esa variedad de índices de lo oral —discutibles en sí—, hay pocos pasajes en la obra de Arlt en donde la oralidad predomina sobre la escritura, convirtiéndose en la dominante estética. Ambos fenómenos —lo oral y lo escrito— casi siempre aparecen mezclados, superpuestos, interpenetrados en su necesaria relación intermedial, y raras veces uno se sobrepone al otro para dominarlo.¹ Probablemente es en los cuentos lingüísticamente pulidos de *El criador de gorilas* donde la distancia cronotópica a su narrati-

¹ Sobre la necesaria relación intermedial de lo oral y lo escrito, cf. el concepto de *escrit-Oralidad* en: Schäffauer 1998: 12-13 y 55-69; respecto del discurso oral en la literatura argentina en general, cf. Berg/Schäffauer 1999.

va temprana es más notable y donde menos se percibe la escritura de la oralidad. Sin embargo, sería equivocado hablar de una ausencia absoluta: es posible evitar ciertas formas de lo oral, pero no todas. Y, viceversa, puede que sea el “zezeo” de algunos personajes novelescos el fenómeno más gráfico de lo oral, aunque se trate de personajes “letrados” como el zapatero del inicio de *El juguete rabioso* o de “científicos” como el sordo Eustaquio del comienzo del último día de *Los lanzallamas*. Su acento oral tiende a “contradecir” en lo escrito lo que ellos “dicen” en lo oral al presentarse como letrados. Por lo tanto, es la tensión híbrida la que predomina en general y no una supuesta oralidad que se expresa en forma pura como voluntad de mimetismo.

Sospecho ahora que ha sido por estas dificultades que en mi tesis doctoral me incliné a buscar la oralidad en la obra arltiana sobre todo en el nivel discursivo. Entonces partí del juicio paradójico de Julio Cortázar que atribuye a la escritura de Arlt una “terrible fuerza de escribir mal”.² Traté de descubrir la oralidad a base de esa fuerza oscura de escribir mal, y si este camino —por lo malo— me pareció viable en su momento, ahora me doy cuenta que tiene un efecto traidor sobre el punto de partida, lo oral, y que, tal vez, haya sido un mal camino para querer *llegar* a la oralidad (justamente por haber partido de ella).

Por tanto, hacía falta elegir un método nuevo. Decidí retroproyectar la perspectiva discursiva sobre el nivel lingüístico y narrativo. Si la fuerza de escribir mal se basa en última instancia en la estrategia discursiva de invertir los valores de la moral tradicional cristiana, entonces esto tendría que tener un efecto sobre el nivel lingüístico y narrativo.

1. La dominante estética de la narrativa de Arlt

Las cuatro novelas de Arlt se caracterizan por una estrategia narrativa común: la *confesión*. Es ella la que explica la perspectiva y hasta justifica la existencia de los textos. En el caso de *El juguete rabioso* se trata de una confesión autobiográfica (aunque sea tal vez la novela que menos acentúa su estructura confesional desde el punto de vista de la técnica narrativa). En *Los siete locos* y *Los lanzallamas* observamos un narrador a quien Erdosain le ha confesado los acontecimientos y quien, a veces, se basa en una especie de diario íntimo de Erdosain, interviniendo hasta en notas a pie de página, para aclarar ciertos puntos que Erdosain le ha confesado

² Cf. el subcapítulo “Arlt zwischen Boedo und Florida: ‘escribir mal’ und ‘malas palabras’ —¿con qué nadie le ha pisado el poncho a Arlt?”, en: Schäffauer 1998: 247-265.

poco antes de suicidarse. Finalmente, en su última novela *El amor brujo*, la estructura de la confesión se acentúa aún más. Se nos presenta de nuevo una especie de confesor que interviene de vez en cuando (sí bien menos llamativamente que en las dos novelas anteriores) y a quien Balder al parecer también le ha confiado una especie de diario íntimo. Y como si esto aún fuera poco, uno de los subcapítulos lleva el título “La confesión” (Arlt 1991, II: 82-86). Ahora bien, si esta estructura es la dominante estética de la narrativa de Arlt, entonces me parece necesario —antes de colocar la cuestión de la oralidad— aclarar: ¿cuál es el objeto de la confesión?

Podemos afirmar de una manera muy general que lo manifestado en las novelas de Arlt a modo de confesión íntima son formas de la sexualidad del protagonista. La confesión tiene como objeto principal un excesivo discurso sexual. Todo lo que percibimos a través del confesor —la dimensión individual de las proyecciones de Erdosain tanto como su dimensión social— se subordina a ese discurso sexual. Oscar Masotta señala en uno de los ensayos que integra la colección que se ha publicado algo arbitrariamente bajo el título *Sexo y traición en Roberto Arlt* que “toda su obra está plagada de escenas, de acontecimientos, de imágenes y de símbolos que implican o nombran directamente a lo sexual” y que “en las novelas de Arlt, se podría decir, como en Freud, que todo es sexualidad” (Masotta 1988: 53). Sin embargo, esta observación se relativiza con otra opuesta, basada en buena parte en la argumentación de Merleau-Ponty para explicar el pansexualismo de Freud. Según esta argumentación habría que agregar que en Arlt nada tiene únicamente sentido sexual:

Es solamente porque lo sexual se generaliza por lo cual todo lo que es sexo queda imbricado con todo lo que no lo es, y es gracias a su completo grado de difusión que lo sexual se impregna con otros niveles significativos de la existencia; el paisaje, las ropas, la ciudad, todo cobra un sentido sexual; pero entonces, y del mismo modo, la vida sexual, el paisaje, las ropas, cobran una fuerte significación económica. El sexo es por decirlo así un *síntoma*, disfraza y revela a la vez a algo que no es sexo; y todo lo que no es sexo es simultáneamente *síntoma* con respecto a lo sexual (Masotta 1982: 53).

Es por esta razón que habría que comprender lo sexual en un sentido amplio que incluiría no sólo las relaciones entre los sexos, no obstante salta a la vista la variedad de imaginaciones o actitudes que parecen traicionar esas relaciones. Es considerable el abundante catálogo de cosas sexuales *innominables* o *inescribibles* que Arlt nombra a lo largo de su obra y de forma incesante. Contiene palabras o temas como “masturbación”,

“eyaculación al aire”, “muchachas manoseadas en interminables secciones de cine, masturbadas por sí mismas y los distintos novios que tuvieron” (Arlt 1991, II: 60), manchas blancas en el piso y semi-virgenes que “emporcaran de líquidos seminales las butacas de los cines de toda la ciudad” (Arlt 1991, II: 60), frigidez, impotencia, fotos pornográficas, prostitución, perversidad, corrupción de menores, traición a la novia, adulterio, incesto entre padre e hija y entre hermanos (simultáneamente), asesinatos durante el acto sexual, etc.

Finalmente, ¿qué función tiene una escritura que se satura con esas “malas palabras” o, al menos, con esas palabras que en la época de Arlt eran altamente tabú?

2. Actos (*in*)escribibles: lo oral y lo sexual

Durante la segunda década del siglo XX, resurgen las palabras que se refieren a las cosas del sexo y entran de nuevo en el arte culto, abandonando el ámbito propiamente pornográfico, a donde se les había relegado su existencia durante siglos, para formar parte de una estética del choque. En la Argentina eran sobre todo los poetas de Boedo quienes escribían de las mujeres que “tienen el sexo como una ranura de una alcancía” y a quienes se tendría que “llenarles el útero” (Barletta 1933: 8); pero también los de Florida podían devolverles estos deslices polémicos en tono sarcástico, por ejemplo en forma de “espermatozoides” (*Martín Fierro*), y con obscenidades poéticas como el “miedo de que el sexo se les caiga en la vereda” y que “los hombres les eyaculan palabras al oído” (Girondo 1922). Es por eso que en la polémica entre Roberto Mariani y los redactores de la revista *Martín Fierro* (1924, n° 8-9) le reprochan a Mariani su realismo extremo basado en palabras como “masturbación, prostitución, placas sifilíticas, piojos, pelandrunas, que lo parió, etc., etc.”³

En cuanto al lenguaje pornográfico u obsceno, no me parece adelantar en nada, especular sobre su origen moderno en la oralidad o escrituralidad. Ya el término *pornografía* delata la intervención de una escritura en ella, pues en otro caso nos hubiera llegado desde la antigüedad, quizá, el término de una *porno*logía. De cualquier forma, la pornografía fue relegada a ciertos géneros satíricos y medios populares de poco prestigio artístico, con leves altibajos en determinadas épocas como la Grecia antigua o la Francia de la lucha anticlerical. En los demás géneros literarios

³ Las posiciones boedistas y floridistas frente a las “malas palabras” se estudian algo más detalladamente en Schäffauer 1998: 237-241.

puede hablarse en términos generales de una (auto)censura en cuanto al lenguaje pornográfico u obsceno hasta fines del siglo XIX —y tal vez sea esto lo que nos quiere decir el segundo término: una palabra *obscena* es una que se *dice* “fuera de escena”. Es por ahí que los términos obscenos florecen en los chistes orales, pero también en el mundo semi-oral de la delincuencia y prostitución a lo Antonio Dellepiane o en las historias de arrabal a lo Eduardo Mallea, y hasta entran en la literatura gauchesca para estilizar la agudeza oral del gaucho iletrado Martín Fierro que transforma el nombre de Inglaterra en el insulto obsceno “hinca-la-perra”.⁴ Bástenos este excursus un tanto arbitrario para aseverar de que tiene poco mérito negarle a la pornografía una dimensión oral, así como tampoco es aconsejable insistir demasiado en ella. Antes podemos formular la hipótesis de que las palabras que se refieren a las cosas del sexo guardan una memoria de la tensión intermedial entre lo oral y lo escritural.

Recién ahora me parece inteligible formular mi nueva hipótesis de trabajo según la cual en la base de esa “terrible fuerza de escribir mal” en Arlt está la tensión intermedial entre oralidad y escrituralidad. Esta se manifiesta, sobre todo, en el discurso sexual que se articula en la forma narrativa de la confesión.

El discurso amoroso de la *novela sentimental* —que por platónico o pudibundo que haya sido, siempre era un discurso sexual— se ha convertido en Arlt en un discurso altamente sexualizado, muy cercano al discurso pornográfico y próximo también a géneros no ficcionales de la antropología sexual o de la confesión religiosa. La diferencia radica en que en Arlt ese discurso amoroso no se manifiesta como la articulación racional de los sentimientos más o menos controlables de un sujeto que puede hacerse dueño de sí mismo. Muy por el contrario, se inscribe en la confesión como un discurso ajeno e involuntario que ha larvado el concepto del sujeto de tal manera que su combinación frecuente con la concepción anti-moral del superhombre (*Los siete locos/Los lanzallamas*) o de la superhembra (*El amor brujo*) resulta un residuo metafísico absurdo. La confesión no sólo revela la sexualidad tanto reprimida como desinhibida de los sexos sancionados, sino también genera y multiplica sexualidades y sexos que cobran vida gracias a ella. Esta cercanía del *discurso sexual* al *discurso del otro* según Bajtín permite reconocer en la escritura arltiana también la cercanía al discurso oral. No obstante es sólo una subestrategia dentro de la estrategia mayor que consiste en atacar al dispositivo burgués de la sexualidad.

⁴ Cf. el estudio magistral de este ejemplo gauchesco hecho por Ludmer 1988: 46-50.

3. ¿Es posible dismantlar el dispositivo de la sexualidad?

Michel Foucault concluye el penúltimo capítulo de *La voluntad de saber* (1976) señalando la posibilidad de un movimiento capaz de “dismantlar” el dispositivo de la sexualidad⁵. No es más que una insinuación indirecta, que se articula después de negarle a la crítica histórico-política de la represión sexual, según Reich, la capacidad de establecer las marcas para una historia del dispositivo. Si ésta no es capaz de formular siquiera las marcas de una historia de la sexualidad, mucho menos lo será para iniciar un movimiento que pueda dismantlar el dispositivo. Cuesta imaginarse este último punto, pero vale la pena insistir en el concepto de “dismantlar”: se nos evoca la visión de una superposición de sedimentos históricos que claramente corresponde al concepto de una arqueología de la sexualidad. Sin embargo, a un arqueólogo jamás se le ocurrirá la idea de una operación física que permita excavar un horizonte histórico entero; este movimiento metafórico es más bien obra irregular de una fuerza de corrosión, el resultado tal vez de la interacción ciega de viento, sol, agua, heladas y mucho tiempo que disemina los objetos antes de recolocarlos. Asimismo asombra la idea de que un solo autor — aunque sea un Foucault — pueda iniciar siquiera el movimiento de dismantlar la red entera de un dispositivo con todos sus discursos, instituciones, miembros, técnicas, estrategias, etc. ¿Será por eso que Foucault se contenta con una insinuación al final de tantas palabras sobre la historia de las cosas del sexo? ¿Será que por eso tuvo que escribir dos tomos más de su historia de la sexualidad, persiguiendo con ello la finalidad de iniciar ese movimiento? Un arqueólogo como Heinrich Schliemann puede pretender excavar Troya aunque resulten restos de varias ciudades superpuestas, pero difícilmente podrá acabar con el mito de Troya y los discursos vinculados a ella. Las ruinas ya están derrumbadas, el arqueólogo Foucault llega tarde al saber.

En Arlt, la “voluntad de saber” va en dirección opuesta: hacia la imaginación de “sexualidades” de toda clase. Es una especie de futurología dismantladora, una paradoja de tiempo. Esto tiene que ver con la forma narrativa principal, la *confesión*, y con el narrador que escamotea o que tal vez desconoce el blanco adonde va, aunque siempre está orientándose a ese futuro que corresponde a un pasado aún no dismantlado.

⁵ “Mais on comprend aussi pourquoi on ne pouvait demander à cette critique d’être la grille pour une histoire de ce même dispositif. Ni le principe d’un mouvement pour le dismantler” (Foucault 1976: 173).

4. Un ejemplo: el voseo como signo del poder sexual

Quisiera ilustrar la relación entre oralidad y sexualidad a través de un ejemplo sencillo. Se verá que en Arlt la oralidad, en efecto, tiene una función en cuanto al saber del sexo, y, a la vez, establece una toma de poder frente al sexo.

En otro lugar he analizado el voseo como indicador de la aceptación del lenguaje hablado en la literatura argentina. Traté de demostrar —a modo de extrapolación— que el voseo sube en la jerarquía de los géneros literarios desde la literatura gauchesca y pasa por el sainete criollo hasta llegar sucesivamente en la primera mitad del siglo XX a los géneros de más prestigio como son el ensayo, la poesía culta y, por último, a los cuentos ficcionales de la revista femenina *Para ti*, cuyo nombre rechaza hasta la fecha —por una actitud de conservadurismo o de prestigio— el equivalente del paradigma argentino que sería sencillamente “para vos”.⁶

La obra de Arlt tiene un papel importante en este proceso: le corresponde el mérito de introducir el voseo incondicionado en el género novelesco, y lo hace sin reservas ni hesitaciones, manteniéndolo desde su primera novela *El juguete rabioso*, de 1926, hasta su última, *El amor brujo*, de 1932. En cuanto a los demás géneros, es un poco diferente, y esto tiene que ver tanto con el prestigio de los géneros como también con el desarrollo —ya lo mencioné al comienzo— del cronotopos. Predomina el tuteo en la colección de cuentos *El criador de gorilas* (1941), mientras que en la de *El jorobadito* (1933) sólo puede observársele en una excepción poética (“Noche terrible”). En *Dos relatos* lo encontramos también en “Un viaje terrible” (tal vez por lo “hispanoamericano” de sus protagonistas). Las *Aguafuertes* se rigen por el voseo o por el tuteo según sean *porteños* o *españoles*, respectivamente. Sin embargo, el género más interesante en cuanto al uso diferenciado de *vos* y *tú* es el teatro: el *vos* es el tratamiento normal, salvo en algunos diálogos de personajes poéticos en los cuales se da preferencia al tuteo —como en *Saverio el cruel*— o en las escenas que corresponden a un “teatro dentro del teatro”, lo que particularmente es el caso de *El fabricante de fantasmas*.

A pesar de las excepciones en otros géneros, podemos formular al menos para la obra narrativa de Arlt que la cuestión del voseo frente al

⁶ Para un análisis más detallado sobre el voseo en la literatura argentina, cf. Schäffauer 1995.

tuteo⁷ prácticamente carece de interés analítico debido a la respuesta consecuente en favor del primero. Sin embargo, observamos otro tipo de vacilación intencional del *vos* frente al *usted*. Puede tratarse aquí de una estrategia de Arlt para trasladar la atención sobre la diferencia *entre* los paradigmas argentino y español hacia la diferencia *dentro* del paradigma nacional. Éste mantiene, a pesar de la ausencia de la oposición entre *vos* y *tú* y en contra de la aparente naturalidad escritural con que se usa el voso, la tensión intermedial entre lo oral y lo escrito. Si es cierto que también en otras lenguas existe una oposición parecida entre la segunda y tercera persona del singular, hace falta tomar en cuenta la dimensión connotativa en la oposición argentina que transporta aún y de una manera históricamente diferente la memoria escritOral en el movimiento de la *différence*. Y es por ahí que entra en Arlt también la problemática del sexo.

Analiqué una forma de esa vacilación entre *vos* y *usted* en un contexto altamente sexualizado en mi tesis doctoral como ejemplo del “escribir mal” en el nivel discursivo (Schäffauer 1998: 261). Me refiero a la escena en donde Silvio Astier comparte el cuarto de un hotel barato con un joven desconocido que resulta ser un homosexual. Pero Silvio percibe al otro no como homosexual sino como un ser decadente, perverso e hipersensible o con el término que él mismo pronuncia, “hiperestésico”. Además, Luis Gregorich afirma que se trata de un caso inusual en la literatura argentina hasta entonces, pues en el nivel del narrador se describe la homosexualidad “sin exagerada intención moralizadora o didáctica, y tampoco a partir de una oposición entre normalidad y anormalidad, sino desde la desnuda dimensión humana, individual, del conflicto” (Gregorich 1986: 158). Es justamente en la peripecia de esa escena dramática cuando al joven se le caen al suelo unas fotos pornográficas. El joven, que *parece* exteriorizar involuntariamente su intimidad, aprovecha la situación para dejar caer *también* la mano sobre el brazo de Silvio —algo que éste probablemente no es capaz de descubrir como estrategia del *coming out* sucesivo del homosexual— y, al mismo tiempo, cambia el tratamiento del *usted* al *vos*: “Dejame aquí, no me echés”, a lo que Silvio le contesta confundido: “Entonces usted... vos sos...” (Arlt 1995: 184). La confusión en el tratamiento revela una confusión sexual originada por la con-

⁷ Estoy usando aquí los términos tuteo y voso de una manera diferente a la que aparece en la obra de Arlt o de otros escritores contemporáneos de la región rioplatense: cuando emplean por ejemplo el verbo “tutearse”, entonces suelen referirse con toda naturalidad al voso, puesto que el término abstracto queda más bien restringido al uso científico, así como raras veces en la literatura se podrá observar el verbo “vosearse”.

fesión indirecta de la homosexualidad del joven, el deseo declarado de ser una mujer que sueña con el embarazo. Además, por aceptar el cambio al voseo, Silvio está animándole al joven a continuar la seducción, primero con la pregunta insinuante “querés...” y luego con el gesto concomitante de dejar caer finalmente también la ropa.

En esta escena, y a continuación de ella, observamos una toma de poder por parte de Silvio, una voluntad de ser más fuerte, encima de los prejuicios de moral, una especie de reacción de superhombre, lo que luego le incita a dejar caer a su vez el pito de un cigarrillo sobre unos mendigos en la calle. A Silvio no le molesta tanto el hecho de tratarse de un homosexual como la debilidad que éste muestra al querer “quedar preñada” (Arlt 1995: 189) como si fuera una hembra, un ser infrahumano sin dignidad, estigmatizado por la animalidad de esa expresión *vulgar* y, digámoslo, también *oral*.⁸

Esta iniciación en el poder del sexo (aunque fuera en una situación homosexual) permite ver además que Silvio es aún “inocente” en cosas del sexo, actúa sin percibir la trampa de seducción del otro y hasta el extremo de no darse cuenta de que al cuarto vecino entra una pareja también para iniciarse en el poder del sexo heterológico: se trata al parecer de una de esas pruebas de amor que tan insistentemente describe Arlt (cf. la obra teatral *Prueba de amor*) y que consiste en que la mujer se entregue al hombre antes del matrimonio con el riesgo inminente de perder junto con la virginidad también la promesa matrimonial del novio (el tema principal de *El amor brujo*).

La asimetría de las relaciones entre los sexos —tanto en la constelación homosexual como heterosexual— permite entrever la recién descubierta voluntad de poder de Silvio. Esa voluntad de poder de los protagonistas de Arlt desemboca en esta y otras escenas del mismo tipo (con vacilación en el tratamiento oral) en gestos deliberativos de traición a la moral dominante. Así por ejemplo, al comienzo de *El amor brujo* cuando Estanislao se atreve a seguir a Irene, una colegiala de 14 años que acaba de conocer durante un viaje de tren al Tigre y a la cual le confiesa la atracción “natural” que siente por ella:

“—Oh!, si vos supieras... ¿Pero no te molesta que te tutee?... ¡todo me parece tan natural!...”

⁸ La vulgaridad u obscenidad consiste en que se usa el verbo “preñar” sólo para “empreñar, fecundar o hacer concebir a la hembra” (Diccionario de la Lengua Española de la Real Academia), es decir, para animales, así como por ejemplo para “una vizcachita preñada” (Arlt 1991 I: 516).

Ella entrecerró los párpados sonriendo consintiendo que la tratara de 'vos'. [...]

—Te juro que tutearte, acariciarte, me parece lo más natural. Sí. Frente a vos me gusta mostrarme puro e ingenuo como un animalito” (Arlt 1991, II: 27 y 28).

Observamos aquí el voseo como un acto de cariño, lo que no excluye su dimensión animal que conocemos del encuentro con el joven homosexual en *El juguete rabioso*; no obstante esta vez aparece reducida por un diminutivo cariñoso. Pero el cariño no le impide a Estanislao volver al *usted* de respeto: “Posiblemente vos no me creas... la voy a tratar de usted... posiblemente usted no me crea...” (Arlt 1991, II: 29). Lo que tampoco le impide pensar en el contexto de ese primer encuentro que: “Ella tiene sexo... sexo como otras mujeres” (Arlt 1991, II: 32). El movimiento hacia el respeto —o la cortesía— esconde el pensamiento opuesto que consiste ni más ni menos en la traición al sexo que es, a la vez, la traición al género de la *novela de confesión*. Se trata de un fenómeno que se produce muchas veces en la narrativa arltiana en una escisión de tipo confesional entre el decir y el pensar del protagonista. Cabe añadir que esta escisión confesional es muy diferente a la escisión realista entre el lenguaje de los personajes y el del narrador justamente por su necesaria autoconsciencia y superposición intermedial entre lo oral y lo escrito.

La confesión de Erdosain al narrador de *Los siete locos* revela además que la vacilación de los protagonistas masculinos en el tratamiento oral está motivada también por la inseguridad del comportamiento frente al adorado sexo femenino:

“—Tampoco nos tuteábamos, porque me era agradable esa distancia que interponía entre nosotros el usted. Además yo creía que a una señorita no se la tutea. No se ría. En mí concepto, la ‘señorita’ era la auténtica expresión de pureza, perfección y candidez” (Arlt 1991, I: 189).

Esa adoración del sexo femenino explica porqué Erdosain en la noche de nupcias entra a la cama avergonzado ante la desnudez de su flamante esposa, con los pantalones puestos, así que ella tiene que decirle: “¿No tenés miedo de qué se te arruguen? Sacátelos, zoncito” (Arlt 1978: 72). Poco después es la esposa quien trata a Erdosain con frialdad, y la actitud purista de Erdosain se convierte en lo contrario: “¿Pero vos qué te pensás... que voy a estar masturbándome siempre?” (Arlt 1978: 73).

La traición al sexo corresponde en el caso de *El amor brujo* a una doble transgresión, primero del código civil, que prohíbe la corrupción de menores, y, segundo, del código moral, que prohíbe la relación prematrimonial. Otro tipo de transgresión es el adulterio que se relata de mane-

ra dramática en el cuento “Una tarde de domingo”. De nuevo podemos observar justamente en la peripecia un cambio breve del *usted* al *vos*:

“—Te besé porque sos una pobre mujercita. La eterna mujercita que cree en las pavadas del cine. Mirame a los ojos. (Ella se había retirado hacia su butacón, enrojecida de vergüenza). Ya ves. Estoy limpio de deseo. Trate (dejó de tutearla) de querer a Juan. Él es un hombre bueno. Todos somos hombres buenos. Pero de cada uno de nosotros se burla alguna mujer, de cada mujer en alguna parte se burla un hombre. Estamos como le dije antes: a la recíproca” (Arlt 1995, I: 101).

Pero aquí, a diferencia de los demás ejemplos, la transgresión queda suspendida en lo simbólico para señalar una extraña reciprocidad de los géneros mujer y hombre. La traición al sexo —en la cita de arriba representada por la burla al otro (sexo)— se traspone al nivel simbólico debido al restablecimiento del género (hombre y mujer a la recíproca) en contra del sexo (carnal), y del *vos* oral y traidor se vuelve al *usted* de respeto y cortesía.

5. La traición al género literario y al género sexual

La traición al sexo —la conversión del objeto de deseo en género— produce sexualidades de todo género. No cabe duda de que ambos están íntimamente vinculados: traicionar los sexos genera, a la vez, una traición a los géneros, puesto que los sexos son géneros muy rígidos. Visto desde el punto de vista de la naturalización casi incuestionada de sus diferencias, los sexos representan la distinción genérica por excelencia. Nadie menos que Jacques Derrida ha planteado este nexo generativo entre los géneros literarios y sexuales en “La loi du genre”:

“La question du genre littéraire n’est pas une question formelle: elle traverse de part en part le motif de la loi en général, de la génération, au sens naturel et symbolique, de la naissance, au sens naturel et symbolique, de la différence de génération, de la différence sexuelle entre le genre masculin et le genre féminin, de l’hymen entre les deux, d’un rapport sans rapport entre les deux, d’une identité et d’une différence entre le féminin et le masculin” (Derrida 1980: 194).

Los géneros literarios proyectan el modelo de generación sobre los géneros del sexo así como los géneros del sexo modelan la diferencia imprescindible para la generación de otros géneros no sexuales y así también literarios. Es éste el sentido más profundo del porqué en la escritura de Arlt “todo cobra un sentido sexual” (Masotta 1982) —hasta lo oral en el sentido más profundo de la verdad final de la muerte con todas sus potencias del mal haciendo volar el alma por la garganta.

Conclusión

Por lo tanto, ¿para qué sirve la traición al sexo/género? ¿Se trata realmente de restablecer los géneros de los sexos y la distancia entre ellos? Recordemos la arquetípica pareja humana que estuvo feliz en el paraíso hasta cometer el pecado original por haber comido del árbol de la ciencia, símbolo de la voluntad de saber y también origen genealógico del saber de los sexos. Pero a los protagonistas de Arlt no les preocupa el pecado original, sino “el pecado que no se puede nombrar” (Arlt 1978: 288 y 319); no son arqueólogos del saber de ayer, sino confesantes de saberes posibles de la imaginación:

“Me he hundido en todos los pozos.”

“Porque tú has buscado todo... incluso mi perdición... para sentir una emoción nueva...” (Arlt 1978: 288).⁹

En cuanto a la oralidad, intenté mostrar que el saber del sexo puede servirse también de un saber intermedial sobre la tensión entre lo oral y lo escrito. Este saber interviene en los ejemplos del tratamiento personal, en donde se convierte en una cuestión de poder de los sexos. Frente a esta aporía entre saber y poder, la obra de Arlt sugiere la traición al sexo, que implica, de forma indirecta, también traicionar (con) la verdad oral y, concomitantemente, traicionar (con) el género de la confesión.

Si ahora volvemos sobre la observación de Cortázar sobre “lo malo” que le parece la escritura de Arlt cuando éste se propone “escribir bien”, entonces nos parece importante señalar que allí Cortázar se refiere a la lectura de los cuentos de *El criador de gorilas* y no al teatro que pertenece más o menos a la misma fase (y que confiesa conocer mal o apenas). Por eso me parece que la diferencia entre la obra temprana y la tardía no está tanto en una traición a la oralidad sino más bien en una opción genérica y, probablemente, en una preocupación menor por una estética del choque que aprovecha la tensión intermedial de las “malas palabras”.

Finalmente, si el discurso sexual según Foucault se multiplica y estalla en confesiones cada vez más sofisticadas de la verdad del sexo, la única estrategia que nos queda para escapar a las limitaciones discursivas parece despuntar en la iniciación de un movimiento que permite dismantelar el dispositivo de la sexualidad. Habría que discutir en qué medida la obra de Arlt puede servirnos como ejemplo de la iniciación de un movimiento dismantelador. Tal podría ser, por ejemplo, la manera arltiana de desna-

⁹ Nótese, sin embargo, que ese mismo diálogo coloquial —y no poético, por cierto— se lee en la edición de la *Obra Completa* (Arlt 1981/91) con voseo y no con tuteo.

turalizar la sexualidad y revelarla así como dispositivo. Visto así, tanto la oralidad como la sexualidad no desmanteladas suelen corresponder a estrategias para afirmar la primacía de las diferencias naturales sobre las culturales. Los índices de lo oral y lo escrito participan también de los géneros de “verdad” así como de ellos participan los índices de lo femenino y lo masculino a su vez. El sexo en Arlt no es represivo ni subversivo frente a una sexualidad verdadera; tal vez sea sencillamente un género del arte de desear y generar nuevas verdades.

Bibliografía

- ARLT, Roberto (1978): *Los siete locos. Los lanzallamas*, Prólogo, Ed., Vocabulario y Cronología Adolfo Prieto, Caracas (Biblioteca Ayacucho 27) [Buenos Aires: Hyspamérica 1986, Biblioteca Ayacucho].
- ARLT, Roberto (1991) [1981]: *Obra completa*, 3 tomos, Prefacio de Julio Cortázar, Buenos Aires: Planeta / Carlos Lohlé, reimpresión (Biblioteca del Sur.).
- ARLT, Roberto (1995): *Narrativa corta completa*, 2 tomos, Ed. de Domingo-Luis Hernández, Madrid: Universidad de La Laguna.
- ARLT, Roberto (1995): *El juguete rabioso*, Ed. de Rita Gnutzmann, Madrid: Cátedra 1985. (Letras Hispánicas. 222.)
- BARLETTA, Leónidas (1933): *Veinte trágicos*, Buenos Aires: Editorial Tor.
- BERG, Walter Bruno / SCHÄFFAUER, Markus Klaus (eds.) (1999): *Discursos de oralidad en la literatura rioplatense del siglo XIX al XX*, Narr: Tübingen.
- DERRIDA, Jacques (1980): "La loi du genre", en: *Glyph* 7 (Paris): 176-201.
- FOUCAULT, Michel (1976): *La volonté de savoir. Histoire de la sexualité I*, Paris: Gallimard.
- GIRONDO, Oliverio (1922): *Veinte poemas para ser leídos en tranvía*, Argentineuil (Francia): Coulouman H. Barthélémy [no paginado].
- GREGORICH, Luis (1986) [1968]: "Roberto Arlt", en: Susana Zanetti (ed.): *Historia de la literatura argentina. Los proyectos de la vanguardia*, Tomo IV, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina: 144-168.
- LUDMER, Josefina (1988): *El género gauchesco. Un tratado sobre la patria*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana.
- MARTÍN FIERRO (1924), n° 8-9, Buenos Aires.
- MASOTTA, Oscar (1982) [1965]: *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires: Centro Ed. de América Latina.
- ORGAMBIDE, Pedro (1970): "Arlt, Roberto", en: *Enciclopedia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Ed. Sudamericana: 46-52.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA (1992): *Diccionario de la Lengua Española*, Madrid: Espasa Calpe.
- SCHÄFFAUER, Markus Klaus (1995): "Der Voseo als Indikator für die Akzeptanz von Mündlichkeit in der argentinischen Literatur - Grenzüberschreitungen und Ausgrenzungen zwischen Mündlichkeit und Schriftlichkeit", en: Thomas Stauder / Peter Tischer (eds.): *Grenzüberschreitungen. Beiträge zum 9. Nachwuchskolloquium der Romanistik*, Bonn: Romanistischer Verlag, 170-182.
- SCHÄFFAUER, Markus Klaus (1998): *scriptOralität in der argentinischen Literatur. Funktionswandel der literarischen Oralität in Realismus, Avantgarde und Post-Avantgarde (1890-1960)*, Frankfurt am Main: Vervuert.