



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

***EL JUGUETE RABIOSO DE ROBERTO ARLT,
ENTRE REALISMO Y MODERNIDAD***

TESIS

QUE PRESENTA

MÓNICA PUERTAS MARTÍNEZ

PARA OBTENER EL TÍTULO DE

**LICENCIADA EN ESTUDIOS
LATINOAMERICANOS**

ASESORA

DRA. YANNA CELINA HADATTY MORA



CIUDAD DE MÉXICO, MAYO DE 2013



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis padres que incondicionalmente confían y arriesgan todo por mí.

A mis hermanas: Argelia, Michelle y Erika porque al final me di cuenta que concluir un proyecto te deja dormir tranquila y quiero motivarlas a que den el último paso de un ciclo y construyan el siguiente.

A mis sobrinas y sobrinos: Geraldine, Carlos José, José Antonio y Dennys porque confío en que disfrutan los cuentos crueles tanto como yo.

A Juan Carlos porque en mi afán por alcanzarte inventé mi propio camino.

Agradezco a mis amigas y amigos sus impertinentes preguntas: ¿cómo va la tesis? y ¿para cuándo esa tesis? Pues aunque me crispaban los nervios, sé que lo inquirían por mi bien o al menos eso quiero creer.

GRACIAS:

Anaid Linares porque pacientemente me acompañaste todo el tiempo.

Carlos Camacho porque en los momentos difíciles llegabas intuitiva y sorpresivamente a casa para tranquilizarme.

Edna Bustos porque me hiciste confiar en mi trabajo.

Edda Arias porque con tu compañía me hacías olvidar la tensión y sonreír.

Christian Martínez porque me hiciste explicarte y me cuestionabas por cada palabra.

Jaime Hernández porque no permitiste que tirara la toalla y vigilaste mis avances.

Verónica Figueroa porque aunque me entendías poco te interesabas mucho.

Jaime Ortega porque escuchaste mi proyecto y me hiciste reabrir el primer borrador.

Karen Lomelí porque te burlabas de mi demora y eso me presionó para terminar.

Ismael Carvallo porque no tienes ni idea.

Agradezco especial e infinitamente a mi asesora de tesis, la Dra. Yanna Hadatty Mora por su tiempo, sus observaciones, sus lecturas y sobre todo por el interés que demostró ante el trabajo de una novata. Sin ella nunca hubiera concluido este proyecto. Mi admiración por la disciplina con la que trabaja fue uno de los motivos que me mantuvo firme hasta terminarlo.

Agradezco a la Dra. Esther Martínez el tiempo que le dedicó a mi tesis y el afecto con el que me corrigió y explicó cada error.

Agradezco al Mtro. Gustavo Ogarrio por el segundo aire que le vino a dar al esqueleto del viejo proyecto y las siempre oportunas observaciones que hizo.

Agradezco a la Dra. Blanca Rodríguez por haberme dado la mejor lección de gramática y corrección de estilo que mucho necesitaba.

Agradezco a la Mtra. Nely Maldonado por la crítica que hizo sobre mi trabajo.

El juguete rabioso de Roberto Arlt, entre realismo y modernidad

INTRODUCCIÓN, 6

I. Arlt y Argentina en su contexto

I.I Imaginación y realidad en la narrativa arltiana (1900-1926), 10

I.II Boedo y Florida, 22

II. Roberto Arlt, autor y personaje

II.I Acercamiento a Roberto Arlt: esbozo del hombre que creó *El juguete rabioso* (1900-1942), 31

II.II La crítica arltiana a partir de Juan Carlos Onetti hasta Ricardo Piglia, 46

III. *El juguete rabioso*, construcción, temática y estética

III.I Análisis de la obra, 63

III.II Temática de la obra: modernidad y reverso de la modernidad, 80

III.III Lenguaje de la obra: “Lunfardo” como posicionamiento estético, 92

CONCLUSIONES, 102

BIBLIOGRAFÍA, 105

Y ahí comprendemos
que vivir no consiste sólo en tener cosas,
sino en este paso irremediable de lo blanco
hacia lo negro,
de preferir en pleno día a la noche,
de estar alegre y pasar a estar triste
de ser culto y viajar a la barbarie,
de ser bárbaro y viajar hacia la cultura,
de ser bueno y querer ser malo
y de la maldad pasar a la bondad.
Vivir en suma es poner el pie en la huella del
diablo

RODOLFO KUSCH

Que el mundo fue y será una porquería, ya lo
sé;
en el quinientos seis y en el dos mil también.
Que siempre ha habido chorros, maquiavelos y
estafaos, contentos y amargaos, valores y
doblez.
Pero que el siglo veinte es un despliegue
de maldad insolente, ya no hay quien lo
niegue...
Vivimos revolcaos en un merengue, en un
mismo lodo
todos manoseaos...

ENRIQUE SANTOS DISCÉPOLO

INTRODUCCIÓN

Cuando en junio de 1929 la revista bibliográfica *La Literatura Argentina* le pregunta a Jorge Luis Borges ¿a quiénes lee de los nuevos? El escritor contesta: “de prosa es notable Roberto Arlt. También Eduardo Mallea. No veo otros”. A ochenta y cuatro años de esta declaración, la literatura de Roberto Arlt ya no se considera parte de lo “nuevo” pero es aún “desconocida”; a pesar de los esfuerzos de recuperación y divulgación que tras la muerte del autor en 1942 y hasta la actualidad se llevan a cabo. Pienso que la lectura ociosa y/o crítica sobre la literatura arltiana está aún en proceso de construcción.

Para mí la escritura de Roberto Arlt es una especie de *matrioshka*, en la cual, a cada descubrimiento de un objeto vienen aparejadas la revelación y el ocultamiento de más sorpresas.

Sobre este terreno sinuoso con ***El juguete rabioso* de Roberto Arlt, entre realismo y modernidad** pretendo traer a la mesa de debate la primera novela del escritor, publicada el año de 1926; y leerla a la luz de tres elementos básicos para su interpretación: la urbanización, los efectos de la migración y la construcción del lenguaje en Buenos Aires.

Considero que *El juguete rabioso* introduce en Argentina un nuevo modelo novelístico, en primer lugar es la representación literaria de los efectos más ruines de la modernidad, modernidad como sinónimo de transformación violenta e innovación constante de: los sistemas productivos, los espacios sociales, las relaciones entre individuos y colectividades así como su repercusión en la cultura, particularmente en el lenguaje.

En este fenómeno histórico, político y social del siglo XX, el sujeto que no encaja de manera funcional en las normas de racionalidad ilustrada es duramente marginado, Silvio Astier no es el buen ciudadano, ni aspira a serlo, por lo tanto lleva una vida de constante desilusión ya que su estilo de vida no comulga con las exigencias de la modernidad.

En segundo lugar, la novela es una crítica constante al escenario urbano y las consecuencias de éste sobre el individuo, la ciudad ha invadido el mundo y parece que es el único espacio social, la dureza de esta ciudad radica en que es una ciudad homologada, en la que el sujeto es individualizado y a la vez despersonalizado, sobre ello Arlt trabaja de forma novedosa porque podría pensarse que la única manera de elaborar esta crítica al aspecto urbano es la vía realista; sin embargo Roberto Arlt en *El juguete rabioso* conjunta elementos del realismo y de las vanguardias para llevar a cabo esta tarea. Es decir, en este afán de replantearse la dureza del conflicto urbano, utiliza elementos extra realistas: un costumbrismo moderno, un realismo expresionista, un surrealismo. Con Roberto Arlt me atrevo a utilizar el término “realismo vanguardista”.

En tercer lugar, el lenguaje en la novela es el tema en el que Arlt condensa toda su escritura y la idea de disparidad, la modernidad intenta homogeneizar a través de la ciudad, sin embargo en la ciudad es donde cohabitan todas las posibilidades de existencia: pobres, ricos, inmigrantes, nacionales, lo cual crea una convivencia problemática y desigual entre los individuos. En *El juguete rabioso* existe un registro de esta heterogeneidad que Arlt expresa a través del uso de diversos códigos lingüísticos, el que más destaca es el empleo del “lunfardo” por la carga cultural que trae consigo, en principio el lunfardo se

cataloga como un “lenguaje emergente”, un español deformado pero estas concepciones han perdido validez y ahora se comprende su trascendencia en espacio y tiempo. A mi parecer, el lunfardo es el palimpsesto del lenguaje, resultado del paso del individuo en un mismo espacio, consecuencia de las migraciones y de la constante evolución del lenguaje. Por otro lado, además del lunfardo en la novela se leen voces de origen italiano, francés y alemán.

Sobre estos tres puntos que considero los grandes temas en *El juguete rabioso* desarrollo el *corpus* de la investigación.

En el primer capítulo de la tesis sitúo, por un lado, el contexto histórico de Argentina de 1900 a 1926, ello con la finalidad de comprender los aspectos económicos, políticos y sociales sobre los cuales se gesta la novela; conceptos como transformación, modernidad, ciudad e inmigración son los principales tópicos a desarrollar. Por otro lado, hago un recorrido por el ambiente cultural de Buenos Aires, dividido entonces entre los grupos de Boedo y Florida, explico las características estéticas y políticas de cada uno; y señalo los puntos de divergencia y convergencia entre ambos movimientos.

El segundo capítulo lo dedico al autor, a la recepción y crítica de su obra; primero realizo una biografía sobre Roberto Arlt (1900-1942) así como una semblanza sobre sus diversas facetas como inventor, periodista y escritor, pues considero que un conocimiento de la persona nos brinda más herramientas para entender al escritor; luego trazo una genealogía sobre las diversas etapas por las que ha transitado la obra arltiana, agrupándolas según mi criterio en tres momentos: de recuperación a partir de los años 50, de valoración desde los años 60 y de reinterpretación a partir de los años 70 y hasta la actualidad.

En el tercer capítulo abarco el estudio directo de *El juguete rabioso* orientado a analizar tres aspectos de la novela: el argumento y la construcción del texto (los tiempos, los personajes, los espacios); el tema a través de la experiencia de Silvio Astier y su inserción dentro de una modernidad conflictiva; y el lenguaje con el que se construye la narración, el cual, se caracteriza por presentar una heterogeneidad discursiva que oscila entre la oralidad, lo popular y la escritura. Dentro de este apartado subrayo el uso de varias figuras discursivas formales e informales que contiene la novela.

El juguete rabioso puede leerse por mero deleite literario pero también como obra de la narrativa urbana moderna, como expresión del proceso de modernización en Buenos Aires y como parte de la historia de las transformaciones culturales de la primera mitad del siglo XX en Latinoamérica; el uso de la preposición “entre”, en el título de la tesis, expresa justo esa transición literaria del realismo decimonónico a las representaciones vanguardistas.

I. Arlt y Argentina en su contexto

I.I Imaginación y realidad en la narrativa arltiana (1900-1926)

Es importante abordar las condiciones históricas bajo las cuales transcurre la vida de Roberto Arlt y que indudablemente, repercuten en su obra literaria.

Parto del análisis de la dinámica evolución que se desarrolla en Argentina como consecuencia del rápido ascenso de su economía, de 1880 a 1950, aproximadamente.

Los tres cambios importantes que el país vive son: primero, el rápido desarrollo su economía; segundo, el ávido movimiento migratorio europeo; tercero, el crecimiento urbano de la ciudad de Buenos Aires. Considero que este triángulo de agentes, son los que repercuten de manera puntual, en el engranaje de la obra de Roberto Arlt, creando un efecto de *Vermischen* o como acertadamente define Beatriz Sarlo, en el "Liminar" de *Los siete locos-Los lanzallamas*, de la colección Archivos un "Bricolage de escrituras".¹

"Una fase bien definida de la historia de América Latina, que se caracteriza por la implantación del modo de producción capitalista en escala continental",² se desarrolla a partir del decenio de 1880, a través del cual comienza una rápida integración (desfasada) del mercado latinoamericano a los lineamientos capitalistas bajo el signo de proveedor de materias primas y productos agropecuarios.

¹ *Los siete locos-Los lanzallamas*, Roberto Arlt, Edición crítica de Mario Goloboff (coord.), París: UNESCO-Archivos, 2000, p. XIX.

² Françoise Perús, *Literatura y sociedad en América Latina*, México, Siglo XXI, 1980, p. 43.

Argentina, caracterizada durante el siglo XVIII por tener una economía basada principalmente en la agricultura y con menos intensidad en la ganadería, encuentra en la demanda internacional de productos primarios la combinación perfecta para incrementar de manera rápida sus exportaciones y con ello el crecimiento de su economía, infraestructura y población.

Es desde principios del siglo XIX cuando capital británico se posiciona como principal impulsor del desarrollo argentino.

Deliberada y sistemáticamente actuó el Estado para facilitar la inserción de la Argentina en la economía mundial y adaptarse a un papel y una función que – se pensaba- le cuadraba perfectamente. Ese lugar implicaba una asociación estrecha con Gran Bretaña, potencia que venía oficiando de metrópoli desde 1810. Limitados al principio a lo comercial, esos vínculos se estrecharon luego de 1850, por la gran expansión de la producción lanar –la primera organizada sobre bases definitivamente capitalistas- y la contemporánea profundización de la industria de la Gran Bretaña, convertida ya en el taller del mundo. Se profundizaron las relaciones comerciales y se anudaron las financieras, especialmente por el sólido aporte británico al costo de la construcción del Estado. Pero la verdadera maduración se produjo luego de 1880, en la era del imperialismo.³

Tras el aumento de la exportación de productos argentinos (trigo, grasa, sebo y lana), la necesidad de crear nuevas rutas comerciales internas y reducir los costos de transportación marítima se hace presente, es entonces cuando “el capital británico creció casi veinte veces. A los rubros tradicionales –comercio, bancos, préstamos al Estado- se agregaron los préstamos hipotecarios sobre las tierras, las inversiones en empresas públicas de servicios, como tranvías o aguas

³ Luis Alberto Romero, *Breve historia contemporánea de la Argentina (1916/1999)*, Argentina, FCE, 2001, p. 18.

corrientes, y sobre todo los ferrocarriles”.⁴ Las empresas anglosajonas aumentan la red ferroviaria: “los 2.500 km de vías existentes en 1880 se transformaron en 34 mil en 1916, sólo un poco menos de los 40 mil que, en su momento máximo llegó a tener la red argentina”⁵; extienden el uso del telégrafo e instalan el sistema de frigoríficos en Argentina, con lo cual obtienen excelentes ganancias por sus inversiones (garantizadas por el Estado), así como privilegiadas concesiones comerciales sobre la producción local y el uso extensivo de tierras.

Contrasta con esta descripción, la versión que sobre la región del Río de la Plata se tiene “al llegar a la región del Río de la Plata en el decenio de 1870, lo primero que impresionaba al viajero era la anchura del estuario y luego, al entrar en el puerto de Buenos Aires, la poca altura y la sencillez de los edificios”.⁶

La transición económica provoca; por un lado, la reconfiguración demográfica argentina, llena de migraciones internas y externas hacia las ciudades, las cuales, transforman la realidad social; por otro, la reestructuración urbana de la capital.

El crecimiento económico de Argentina, comenzado desde 1880, se refleja en el aspecto demográfico del país pues ante la creciente necesidad de mano de obra que logre cubrir la demanda de las exportaciones, aumentan los flujos migratorios nacionales y extranjeros hacia los nuevos enclaves comerciales argentinos, concentrados en las provincias de Córdoba, Santa Fé y Buenos Aires, este último departamento particularmente creciente. Entre Ríos y Corrientes, antiguos espacios de dominio comercial, quedan así desplazados.

⁴ *Ídem.*

⁵ *Íbidem.*, p. 19.

⁶ Leslie Bethell, *Historia de América Latina*, tomo 10, Barcelona, Crítica, 2000, p. 13

El mercado de producción agrícola de exportación hacia la ciudad crece y se formaliza, el alto costo por la transportación que impide la vinculación comercial dinámica campo-ciudad se vuelve un espectro del pasado.

A pesar del éxito en términos económicos de las migraciones, se hace presente uno de los conflictos sociales que hasta la fecha ha sido lugar común en América Latina. La difícil convivencia de diversos actores sociales en un mismo espacio, en condiciones desiguales: “Recién llegados del campo, con escasa o nula comprensión de valores o patrones socioculturales de la ciudad, los emigrantes forman en la periferia de las ciudades de Buenos Aires, Lima, La Paz, Guayaquil, São Paulo, Río de Janeiro, Caracas, México y otras las *masas marginales*”.⁷

Si bien es cierto que debido al escaso crecimiento demográfico argentino, desde principios del siglo XIX el Estado aplica una política demográfica, enfocada a poblar “un territorio de casi tres millones de kilómetros cuadrados”,⁸ no es sino hasta años posteriores a “la Constitución argentina de 1853 que garantizaba e incluso propugnaba la inmigración europea hasta el extremo”,⁹ que las cantidades de inmigrantes aumentan abruptamente.

Desde el lado de Europa la emigración estaba estimulada por un fuerte crecimiento demográfico, la crisis de las economías agrarias tradicionales, la búsqueda de empleos y el abaratamiento de los transportes; desde el país [Argentina] se decidió modificar la política inmigratoria tradicional, cauta y selectiva y fomentar activamente la inmigración, con propaganda y pasajes

⁷ Octavio Ianni, *La formación del Estado populista en América Latina*, México, ERA, 1980, p. 35.

⁸ José Luis Romero, *Las ideas políticas en Argentina*, Buenos Aires, FCE, 1992, p. 170.

⁹ Anne Saint Sauveur-Henn, “Arlt y la emigración alemana en Argentina hacia 1900” en José Morales Saravia y Bárbara Schuchard (editores), *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt am Main, Vervuert, 2001, p. 13.

subsidiados. Pero ninguno de los dos mecanismos hubiera sido efectivo si, simultáneamente, no hubiera crecido la posibilidad de encontrar trabajo.¹⁰

Dentro de los múltiples motivos que originan las migraciones occidentales en la época que nos interesa, dentro del periodo presupuesto de 1880 a 1920, distingo dos corrientes principales: a) la que ve en Argentina el nuevo destino para obtener un impulso económico; b) la que se relaciona con las circunstancias políticas europeas, consecuencia de la Primera Guerra Mundial.

En ambos casos los inmigrantes trasatlánticos demuestran una gran capacidad de adaptación a las condiciones laborales argentinas, se unen a las labores agrícolas, ganaderas y obreras, dependiendo de su lugar de asentamiento: “Entre 1870 y 1914 llegaron a Argentina casi 6 millones de inmigrantes, principalmente españoles, italianos, aunque sólo un poco más de la mitad de ellos quedaron en el país. Los extranjeros representaban el 12,1 por 100 de la población total en 1869, el 25,4 por 100 en 1895 y el 29,9 por 100 en 1914”.¹¹

El uso extensivo de la mano de obra para la construcción, el trabajo en la ganadería, en el campo y en la industria son los espacios que los inmigrantes desde sus tierras natales conciben como el medio de ascenso económico.

Esa expansión (económica) requirió abundante mano de obra. El país había venido recibiendo cantidades de inmigrantes en forma creciente a lo largo del siglo, pero a partir de 1880 las cantidades crecieron abruptamente [...] En la década de 1880 se concentraron en las grandes ciudades, en la construcción de sus obras públicas y la remodelación urbana, pero desde mediados de la década siguiente, al abrirse las posibilidades de la agricultura, se volcaron

¹⁰ Luis Alberto Romero, *Op. cit.*, p.19.

¹¹ Leslie Bethell, *Op. cit.*, pp. 20-21.

masivamente al campo tanto quienes venían a instalarse de forma definitiva como quienes viajaban anualmente para trabajar en las cosechas.¹²

Es en una de esas migraciones de finales del siglo XIX, cuando los padres de Roberto Arlt parten del puerto de Génova, Italia¹³ y llegan a la recién inaugurada capital Argentina, Buenos Aires.

El padre, Karl Arlt, procedente “de un pequeño pueblo del norte de Alemania llamado Posen (Prusia)”.¹⁴ La madre, Ekatherine Iobstrabitzer, “era originaria de Trieste (en aquel entonces parte del imperio austro-húngaro).”¹⁵ Dejan Austria, el año 1898, por motivos de carácter personal: “al negarse [Karl Arlt] a servir al ejército prusiano se convirtió en desertor y tuvo que abandonar Alemania para evitar de ese modo posibles represalias”.¹⁶

El caso de la familia Arlt forma parte de las migraciones características de la época. Un matrimonio constituido por nacionalidades divergentes (alemana-italiana), que llega ya en la edad adulta, a la recién inaugurada capital bonaerense, se asientan en el barrio de Flores y nunca llegan a dominar el idioma del país.

La experiencia migratoria e idiomática de los padres trasciende en la experiencia de vida de Roberto Arlt y repercute constantemente en su obra, como aduce Anne Saint Sauveur-Henn:

El caso de Roberto Arlt llama la atención por su carácter especial. Como hijo de emigrantes que era, las experiencias relacionadas con este fenómeno marcaron sus relatos realistas, aunque supo generalizar su propia experiencia.

¹² Luis Alberto Romero, *Op. cit.*, p. 19.

¹³ Pablo Montanaro, *El arte de inventar*, Buenos Aires, Lea, 2005.

¹⁴ Anne Saint Sauveur-Henn, *Op. cit.*, p. 13.

¹⁵ *Ídem.*

¹⁶ *Íbidem.*, p. 16.

Partió siempre del caso particular de un emigrante alemán para llegar a la generalización del fenómeno migratorio y de la rápida urbanización.¹⁷

Al respecto, puedo referir directamente en *El juguete rabioso* el capítulo primero y el caso del personaje del “viejo zapatero andaluz”; o bien, en el capítulo siguiente, Silvio Astier empieza a trabajar en una librería donde los dueños, don Gaetano y su esposa doña María son inmigrantes de origen italiano. En el tercer apartado, aparecen los personajes del señor Josías Naidath y su esposa, la señora Rebeca Naidath, judíos de origen alemán y su hijo Maximito, nacido en Argentina. En el último capítulo aparece la figura del ingeniero Arsenio Vitri, inmigrante italiano, que forma parte de un extracto social alto, dentro de Buenos Aires.

Todas las migraciones resultan en un nuevo paradigma social y económico, en el que tanto la antigua burguesía de estancieros como ganaderos se ven en la necesidad de reinsertarse en la nueva forma de producción capitalista, compitiendo con las empresas y burguesía internacionales, mayoritariamente de origen anglosajón. Las clases populares se enfrentan igualmente a un proceso de reinsertación, pero en su caso, rivalizan por partida doble; primero, y en mayor medida contra las vastas oleadas de inmigrantes europeos; segundo, contra las migraciones internas argentinas del campo a la ciudad.

El contexto económico y demográfico, caracterizado por ir a la alza, redundaba en la necesidad de crear espacios *ad hoc* a tan abrupto crecimiento, lo cual da pauta para el desarrollo urbano de la nueva capital argentina, Buenos Aires, inaugurada en 1880 por el presidente conservador, general Julio A. Roca (1880- 1886).

¹⁷ *Íbidem.*, pp. 24-25.

Nuevamente, es el capital proveniente de Gran Bretaña quien participa en gran medida en la urbanización de las principales provincias argentinas, convirtiéndolas en ciudades modernas.

El proceso de urbanización de Buenos Aires, es otro fenómeno al que Roberto Arlt presta especial atención. Por un lado, en el diario bonaerense *El Mundo* aparecido en mayo de 1928, bajo la dirección de Alberto Gerchunoff, publica diariamente desde 1928 y hasta 1942 diversos textos periodísticos que bautiza con el nombre de “Aguafuertes”: “Dicha columna, cuyo título sufrió diversas modificaciones a lo largo del tiempo, consistía en un registro descarnado e irónico de una serie de tópicos, personajes, situaciones e historias que dibujan una suerte de *friso* donde pueden reconocerse múltiples aspectos de la cultura urbana de la época”.¹⁸

Por otro lado, esta atmósfera urbana es el escenario en el que se desarrollan sus cuatro novelas¹⁹ y la mayoría de sus cuentos, destaca entre ellos “La luna roja”, que es uno de los nueve relatos que agrupa en la primera selección de cuentos publicados bajo el título de *El jorobadito* en 1933.

“Crecimiento o decrecimiento de una población, prosperidad o decadencia de la ciudad, rotura de recintos que resultaban ya sofocantes, nuevos medios de comunicación que ampliaban la zona de intercambios, beneficios o desgracias de la política adoptada o de aquella cuyas consecuencias se padecen, aparición del

¹⁸ Roberto Retamoso, “Roberto Arlt, un cronista infatigable de la ciudad” en *Historia crítica de la literatura argentina*, vol. VI, *El imperio realista*, Noé Jitrik (director), Argentina, Emecé, 2002, p. 299.

¹⁹ Satsys Gostautas en su artículo “La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt”, publicado en *Revista Iberoamericana*, considera que “son tres novelas con cuatro títulos las que escribe Arlt”, p. 444.

maquinismo, todo ello no es más que movimiento”.²⁰ Este proceso que el arquitecto francés Le Corbusier²¹ señala como movimiento, es el que Arlt observa, avizora de forma temprana y plasma como escenario en su narrativa. En el caso argentino, es el crecimiento demográfico que bajo la dualidad de prosperidad y decadencia obliga a urbanizar el espacio. Progreso y civilización. “¿Para qué sirve el progreso?” es el título oportuno de una de las “Aguafuertes” arltianas. Cito un fragmento de la nota:

Es maravilloso. Nos levantamos a la mañana, nos metemos en un coche que corre en un subterráneo; salimos después de viajar entre luz eléctrica; respiramos dos minutos el aire de la calle en la superficie, nos metemos en un subsuelo o en una oficina a trabajar con luz artificial. A mediodía salimos, prensados, entre luces eléctricas, comemos con menos tiempo que un soldado en época de maniobras, nos enfundamos nuevamente en un subterráneo, entramos a la oficina a trabajar con la luz artificial, salimos y es de noche, viajamos entre luz eléctrica, entramos a un departamento, o a la pieza de un departamentito a respirar aire cúbicamente calculado por un arquitecto, respiramos a medida, dormimos con metro, nos despertamos automáticamente; cada tres meses compramos un par de botines de cartón de cuero; cada seis meses renovamos un traje; cada año nos deterioramos más el estómago, los nervios, el cerebro, y a esto ¡a esto los cien mil zanahorias le llaman progreso! ¡Digan ustedes si no es cosa de poner una guillotina en cada esquina!²²

Toda la experiencia de Arlt, basada en la observación, consecuencia de los largos recorridos urbanos sobre calles argentinas, buscando la crónica diaria de sus artículos, son los elementos que constantemente nutren sus obras de ficción

²⁰ Le Corbusier, *Principios de urbanismo. (La carta de Atenas)*, Barcelona, Planeta-Agostini, 1993, pp. 31-32.

²¹ “Le Corbusier, en su famosa visita a Buenos Aires durante 1929, se refiere a la historia urbana de Buenos Aires tomándola como territorio de una metáfora más que como problema que debe ser resuelto urbanísticamente.” Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, Argentina, Nueva Visión, 1997, p. 45.

²² Roberto Arlt, *Nuevas aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 17.

“como desposeído se mueve con seguridad por todos aquellos espacios que no transitan el resto de los escritores que le son contemporáneos y mira hacia donde ellos no miran [...] Ve en la Buenos Aires del treinta lo que va a ser la ciudad de los cuarenta y los cincuenta, hace una elipsis de tiempo [...] La ciudad y la técnica obsesionan la imaginación de Arlt [...] En el itinerario por la ciudad moderna, el escritor encuentra a la técnica; en su relación con la técnica aprende a ver una ciudad nueva para la literatura”.²³

La ciudad es en *El juguete rabioso*, el espacio de aprendizaje de Silvio Astier; en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, es el escenario de la entrada y la salida de la zona de angustia de Augusto Remo Erdosain: “por la calle Chile bajó hasta paseo Colón. Sentíase invisiblemente acorralado. El sol descubría los asquerosos interiores de la calle en declive. Distintos pensamientos bullían en él...”²⁴

Para 1916, Argentina se “moderniza” tanto institucional como económicamente. Resultado de ello, es la fuerte inestabilidad social que a la par del crecimiento económico se gesta, no es gratuito, que como bien apunta Luis Alberto Romero: “la agitación social, que comenzó hacia 1890, se agudizó hacia 1900 y culminó con las grandes huelgas de 1910, momento de apogeo de la agitación de masas y del motín urbano”²⁵ y se desarrolle durante el florecimiento económico que el país vive, el cual, no permea en términos de beneficio a todos los sectores de la población.

²³ Beatriz Sarlo, *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*, Argentina, Nueva Visión, 1997, p. 44.

²⁴ Roberto Arlt, *Los siete locos. Los Lanzallamas*, Caracas, Ayacucho, 1978, p. 4.

²⁵ *Breve historia contemporánea de Argentina 1916/1999*, Argentina, FCE, 2007, p. 32.

Todavía durante el inicio del siglo XX, en América Latina domina un ambiente cultural basado en el positivismo del siglo XIX, en el cual, las identidades estuvieron constituidas en el legado de los tópicos independentistas, paralelamente empieza a crearse un clima de cuestionamiento con respecto a las premisas hasta entonces formadas.

Como resultado, empiezan a surgir cuestionamientos sociales, por ello, desde 1917 y hasta 1921, en Buenos Aires se da una ola de huelgas que cuestionan, el régimen laboral y el sistema social existente hasta entonces.

Todo este acelerado proceso de crecimiento económico y modernización redonda en una nueva configuración social en Argentina, quien tras conjuntar una masa elevada de inmigrantes internos y externos, debe albergar a una nueva sociedad, creciente y resultante del proceso de convivencia, mestizaje y modernización.

En suma, lo que constituyó fue una sociedad nueva, que permaneció por bastante tiempo en formación, en la que los extranjeros o sus hijos estuvieron presentes en todos los lugares, los altos, los medios, los bajos. Fue abierta y flexible, con oportunidades para todos. Fue también una sociedad escindida doblemente: por una parte, el país modernizado se diferenció de Interior tradicional; por otra parte, la nueva sociedad se mantuvo bastante tiempo separada de las clases criollas tradicionales, y las altas clases, un poco tradicionales pero en buena medida también nueva, procuraron afirmar sus diferencias respecto de la nueva sociedad.²⁶

Toda esta acelerada modernización económica provoca el crecimiento de los centros urbanos, la necesidad de una mayor mano de obra en las fábricas, así como el aumento de trabajadores en el sector de los servicios, estas exigencias

²⁶*Ibidem.*, p. 25.

fueron cubiertas con la presencia de inmigrantes del interior de Argentina y con inmigrantes europeos, lo cual resultó en una mezcla de idiomas, costumbres, tradiciones y personalidades en Buenos Aires, situación que sirve como caldo de cultivo para la formación de la sociedad en la que crece Roberto Arlt y que forma su escritura.

I.II Boedo y Florida

Una de las épocas importantes de la literatura argentina tiene lugar en la primera mitad del siglo XX con la “Generación del 22”²⁷, denominada así por Juan Pinto, como refieren Fernando Alonso y Arturo Rezzano:

Fue esa generación del 22 la que sin duda ostenta, pese a algunos desaciertos, el orgullo como ninguna hasta entonces de haber acercado hombre y libro íntimamente. [...] Enfrentamos en el campo literario a una pléyade de escritores que, aunque avanzando sin jefes cercanos, marchan resueltos a rechazar las bases que anteriores generaciones implantaron en su tiempo. Estos son los formadores de la “Nueva generación”, o “Nueva sensibilidad”, o “Generación neosensible”, agrupados en torno a la revista “Inicial” (que nace el año de 1923), precediéndola a “Martín Fierro” en su segunda época (1924) a “Prisma” (1921) y “Proa” (1924). Pero esos, ya anunciamos, no eran todos: “Los pensadores” (1922), “Dínamo” (1923), “Claridad” –segunda época- (1926), “Izquierda” (1928) son, entre otros, los nombres de las armas literarias colocadas en este otro frente, alistadas junto a cuentos y versos explosivos. Todos más comúnmente identificados, en el decir de Juan Pinto, por la “fecha funcional” del 22.²⁸

Esta generación de escritores se ubica en dos grandes y polémicas líneas literarias: por un lado, el grupo de Florida; por el otro, el grupo de Boedo. Igual de polémica es la filiación de Roberto Arlt a alguno de los dos grupos.

El origen de esta ya conocida pugna entre Florida y Boedo es ambiguo pues las tesis van desde una supuesta rivalidad entre barrios de Buenos Aires,

²⁷ 1922 es considerado por Hugo Verani “año clave de la eclosión vanguardista latinoamericana”. *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*, México, FCE, 1995, p. 10. El mismo año se lleva a cabo La Semana de Arte Moderno en Brasil, también llamada Semana del 22. “El crítico uruguayo Ángel Rama, en un artículo en el que trata de las vanguardias hispanoamericanas y brasileña como un fenómeno cultural integrado, considera el histórico acontecimiento como el ingreso oficial de las vanguardias en América Latina”. Recojo la nota de Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002, p. 38.

²⁸ *Novela y sociedad argentinas*, Buenos Aires, Paidós, 1971, pp. 75-76.

menciona Adolfo Prieto: “*Florida*, calle del ocio distraído, era un buen nombre para acuñar la variante local del concepto de gratitud en el arte: *Boedo*, la calle del tránsito fabril, en un barrio fabril, una excelente bandera para agitar la conciencia de los oprimidos con adecuadas fórmulas de subversión”.²⁹ Hasta como señala Florencia Ferrerira de Cassone: “La distinción entre *Florida* y *Boedo*, ya se sabe que no responde a designaciones rigurosas. Fue un invento de dos jóvenes escritores “martinfierristas”, Ernesto Palacio y Roberto Mariani, para crear una seudo polémica que, como las que se hacían en las revistas europeas, llamara la atención de los lectores y aumentara la popularidad de la revista [*Martín Fierro*].”³⁰

Sin embargo, más que seguir abonando a la ya por demás trillada y mítica polémica entre grupos y pertenencia de escritores a uno y otro sector, propongo desarrollar dos puntos: primero, señalar los focos de convergencia entre *Florida* y *Boedo*; y segundo, destacar la apuesta estética de cada grupo y con ello los puntos de divergencia entre ambos.

Dentro de las afinidades, coincido con Fernando Alonso y Arturo Rezzano cuando señalan: “El rechazo al modernismo y postmodernismo se evidenció en el afán de encumbrar a la metáfora como blasón y escudo, por parte de los primeros [*Florida*]; en la consideración de los asuntos sociales especialmente atinentes a las clases humildes y desplazadas, por los segundos [*Boedo*].”³¹ Por su parte, Noé Jitrik aduce: “Se agruparon en dos calles, *Florida* y *Boedo*, y desde sus

²⁹ *Antología de Boedo y Florida*, Argentina, Universidad de Córdoba, 1964, pp. 11-12.

³⁰ “Roberto Arlt y Claridad” en *Revista de Literaturas Modernas* (Mendoza, Argentina), núm. 32, 2002, p. 47.

³¹ *Novela y sociedad argentinas*, Buenos Aires, Paidós, 1971, p. 76.

respectivas fortalezas disparaban fórmulas que querían arrasar con los viejos y dar una fisonomía definitiva a la literatura del país”.³²

Así mismo, Leonardo Candiano y Lucas Peralta aseveran:

Los dos movimientos nacieron como reacción a la cultura dominante, la cual privilegiaba el sainete y la novela semanal [...] y a la vez fomentaba un conservadurismo académico ligado tanto al tradicionalismo temático formal como a la repetición, veinte años después, de las innovaciones modernistas de principios de siglo. Boedo y Florida comparten un ferviente antiacademicismo y el desprecio total por la literatura oficial porteña.³³

Considero que tanto Florida como Boedo grupos formados en su mayoría por escritores jóvenes, pugnan por una ruptura total con el modernismo y coetáneos de los movimientos vanguardistas europeos, proponen nuevas y diversas formas de expresión artísticas.

En palabras de Klaus Müller-Bergh y Gilberto Mendonça Teles: “Los nuevos escritores, los que surgen después de 1920, intentan divulgar, mediante manifiestos, proclamas y un lenguaje en ocasiones escandaloso, una estética que quería ser y se denominó *vanguardia*, adoptando una actitud belicosa contra todo lo que se consideraba tradicional o, como se decía en Brasil *pasadista*”.³⁴

Me parece prudente reseñar la periodización de la que Jorge Schwartz da cuenta:

Una posible fecha inicial, demasiado generosa para mi ver, sería 1909, año en que Marinetti lanza en París el Manifiesto Futurista (20 de febrero de 1909) [...] “Hugo Verani considera 1916 y 1935 las fechas límite del periodo histórico de

³² Roberto Arlt, *o la fuerza de la escritura*, Bogotá, Panamericana Editorial, 2001, p. 24.

³³ Boedo, *orígenes de una literatura militante: historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2007, p. 166.

³⁴ “Los puntos cardinales de las vanguardias latinoamericanas” en Inke Gunia y Katharina Schlinkers (eds.), *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*, Berlín, Tranvía, 2000, p. 245.

las vanguardias”. “Federico Schopf [propone] teoría y práctica del vanguardismo se despliegan, en sentido amplio, entre 1916 y 1939; en el sentido más restringido de su predominio, entre 1922 y 1935”. Nelson Osorio T. sitúa la vanguardia de América Latina en [...] 1919, hasta [...] 1929. [...] Miklos Szabolscsi propone el año de 1905 como fecha inicial. Una fecha más apropiada para la inauguración de las vanguardias latinoamericanas, aunque diste de los años veinte, es la lectura del manifiesto “Non serviam” por Vicente Huidobro, en 1914. [...] Borges adopta 1922 como fecha generacional iniciadora de una nueva era en las letras. [...] José Emilio Pacheco es uno de los primeros críticos contemporáneos hispanoamericanos en llamar la atención sobre la internacionalización del fenómeno de 1922.³⁵

Se observa que no existe una fecha exacta para señalar el inicio, el fin y la duración de las vanguardias en América Latina, debido a que cada país vive la experiencia vanguardista con sus particularidades: cronológicas, de producción y maduración estética.

La heterogeneidad del movimiento de vanguardia en Latinoamérica es lo que nos conduce a hablar de las vanguardias latinoamericanas, en Argentina esta distinción se hace presente en los grupos que dominan la esfera literaria y la gran pugna entre Boedo y Florida es “a causa de perspectivas antagónicas respecto del lugar del arte en la sociedad y, como consecuencia de ello, del rol del artista y la forma de construcción de una obra literaria”.³⁶ Antes de continuar señalando las dicotomías entre Boedo y Florida, me parece interesante abordar una breve genealogía sobre el nacimiento de cada uno de los grupos señalados:

Boedo surgió como la organización de un grupo de intelectuales, en su mayoría provenientes de la clase obrera, alrededor de una concepción

³⁵ *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*, México, FCE, 2002, pp. 36-38.

³⁶ Leonardo Candiano y Lucas Peralta, *Boedo, orígenes de una literatura militante: historia del primer movimiento cultural de la izquierda argentina*, Buenos Aires, Ediciones del CCC, 2007, p. 166.

utilitaria del arte, que priorizaba no tanto una renovación estética sino la realidad material de los desposeídos, y que renegaba de la metáfora y de las imágenes artificiosas, a las cuales consideraban dos formas de «evasión» propias de una «visión burguesa» de la literatura en la pretensión de convertir al arte en un mero entretenimiento y no en una herramienta transformadora. [...] Boedo sumó la imagen de otro mundo, el mundo del trabajo contado por los propios trabajadores.

Florida nació unos meses antes que el grupo de Boedo y giró en torno de las revistas “Proa” y “Martín Fierro”. Fue fruto de una creciente sensibilidad vanguardista que tenía foco en Europa y comenzaba a extenderse por América. Se caracterizaba por marcar una necesaria renovación estética basada en nuevos estilos y formas expresivas a partir de distintas ideas vanguardistas representadas en el país, principalmente, el ultraísmo español. El grupo surge como un intento de puesta al día de la literatura nacional respecto de lo que acontecía en los más prestigiosos núcleos culturales del mundo.³⁷

Desde la formación de cada uno de los grupos se puede inferir la línea de trabajo que cada movimiento va a proponer:

Una –la del grupo boedista- mediante lo que se consideró *arte social*, revolucionario políticamente, apegado a lo estético a las formas tradicionales y opuesto radicalmente al esteticismo; la otra –la de Florida- a través de una búsqueda de innovaciones formales que modernizaran la literatura nacional y establecieran la independencia del hecho artístico respecto de lo social, oponiéndose plenamente a la politización de la literatura. Unos los acusaban a los otros de *propagandistas*, los otros les respondían con el epíteto de *artepuristas*.³⁸

Boedo constituido por jóvenes pertenecientes en su mayoría al proletariado e hijos de inmigrantes, que además de desarrollar sus aptitudes artísticas se

³⁷ *Ibidem*, pp. 166-167.

³⁸ Leonardo Candiano y Lucas Peralta, *Op. cit.*, p. 166.

desempeñan en algún oficio, basta echar una ojeada a la lista que Fernando Alonso y Arturo Rezzano proponen:

Elías Castelnuovo, Juan Pedro Calou y Manuel Rojas, linotipistas; Leónidas Barletta, mandadero en la aduana; Roberto Mariani, oficinista; Juan Palazzo y Ricardo Tudela, mensajeros; Agustín Riganelli, ebanista; Antonio Gil y Abraham R. Vigo, pintores de paredes; Enrique y Armando Discépolo, peluqueros; Roberto Arlt, gomero; Juan de Dios Filiberto, cargador en el puerto; Abel Rodríguez, albañil; Nicolás Olivari, empleado de almacén; César Tiempo, sodero; Juan Carlos Mauri, carnicero.³⁹

Estos jóvenes influidos por los ideales estéticos de los grandes novelistas rusos (Fiódor Dostoievsky, León Tolstói y Máximo Gorki) experimentan la búsqueda de un arte comprometido y crítico con la realidad social, encuentran en la prosa, a través de la novela, el cuento y el género teatral su medio de expresión predominante, aunque en menor grado algunos del grupo también escriben poesía.

En Florida por su parte, abundan jóvenes hijos de la aristocracia nacional, los herederos de las fortunas familiares que sin necesidad de enfrentarse al mundo laboral pueden viajar y conocer de primera mano las producciones europeas; estos jóvenes comprometidos con “el arte por el arte”, influidos por los ideales estéticos franceses y españoles, mayoritariamente, encuentran en la poesía el medio idóneo de expresión a sus inquietudes artísticas.

Otra lectura que me resulta bastante interesante es la propuesta por Leo Pollmann sobre Boedo y Florida, en ella el autor destaca las nociones de estilos y escrituras en ambos grupos: “Mientras que con el estilo el autor se integra en un

³⁹ *Novela y sociedad argentinas*, Buenos Aires: Paidós, 1971, pp. 79-80.

grupo social que no elige, sino al que pertenece por su ascendencia, la escritura es un impulso estético-social por el que el autor toma partido y con el que crea un texto, cuya forma misma es ya expresión de un deseo y de una intención”.⁴⁰

Muchos escritores de la época transitan entre ambos grupos, cambian de uno a otro o bien publican en los diversos órganos de difusión tanto de Boedo como de Florida. Así mismo, los estilos de los autores van modificándose aunque su pertenencia a alguno de los grupos sea definida.

Pollmann refiere del lado de Florida a Borges, Macedonio Fernández y Oliverio Girondo, “las tres posiciones representan pues, tres reacciones aparentemente muy distintas al desafío del momento; son, sin embargo, el reflejo de la misma desorientación y necesidad de definir nuevamente el lugar en la literatura”⁴¹, señala. Del lado de Boedo menciona puntualmente a Enrique y Armando Santos Discépolo y a Roberto Arlt (aunque con sus reservas):

“Boedo”, tomado como metáfora de iniciativas literarias miméticas, preferentemente de izquierda y, en particular, de hijos de inmigrantes conscientes de su posición social, se presenta también bajo varias formas y posiciones. Sus autores [...] reanudan a su modo la separación de los estilos al autocaracterizarse, a través de sus géneros, sus realizaciones, temas y personajes, como humildes y bajos. Esta autoestilización «realista» y social les permite, sin embargo, postular un lugar propio en la vida literaria argentina.⁴²

El autor hace mención a un tercer grupo de autores que oscilan entre ambos lados de las producciones de la época, entre ellos menciona a Roberto Mariani, Nicolás

⁴⁰ Leo Pollmann, *La separación de los estilos. Para una historia de la conciencia literaria argentina*, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt am Main, Vervuert, 1998, p. 44.

⁴¹ *Íbidem.*, p. 49.

⁴² *Íbidem.*, p. 51.

Olivari, Enrique González Tuñón, Ezequiel Martínez Estrada, Alfonsina Storni y Victoria Ocampo. Pollmann nos señala la importancia y necesidad que en los años 20 tiene: por un lado, la separación de estilos; por otro, el desarrollo de una escritura con motivo estético-social.

Sergio Pastormelo en su ensayo “Las desigualdades de una diferencia” señala dos grandes divergencias entre Boedo y Florida; la primera:

Lo que separa a «Martín Fierro» de Boedo es, fundamentalmente una diferencia de público, es decir, aquella diferencia a la que se refería Paul Valéry en su *Introducción a la poética* cuando distinguía «las obras que son como creadas por el público» y «las obras que crean su público», una distinción que, sostenía Valéry, permitía iluminar más de un problema de economía y política literaria.”⁴³

Y la segunda, “las relaciones de dominación entre dos tipos de producción literaria recién diferenciados”.⁴⁴

Otra de las grandes divergencias entre Boedo y Florida la señala Viviana Gelado: “así en la polémica que enfrentó a los grupos de Florida y Boedo en torno a «lo nuestro», lo popular aparece representado en las obras de los de Boedo por lo cotidiano urbano contemporáneo, mientras que entre los de Florida la figuración de «lo nuestro» adopta una visión nacionalista y mitificadora cuando no novelera de lo criollo y del espacio urbano”.⁴⁵

El apellido Arlt resulta de esos casos problemáticos de encasillar o de asignarle una pertenencia a alguno de ambos grupos. Por un lado, su cercanía a

⁴³ Sergio Pastormelo, “Las desigualdades de una diferencia. Las relaciones de dominación entre vanguardia y boedismo en la década del 20” en *Literatura argentina: perspectivas de fin de siglo*, Argentina, EUDEBA, 2002, p. 294.

⁴⁴ *Ibidem.*, p. 295.

⁴⁵ *Poéticas de la transgresión: vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, 2008, p. 99.

Ricardo Güiraldes, de quien era secretario y a quien le presenta la primera versión de su novela *El juguete rabioso* llamada entonces *La vida puerca*; por otro lado, la publicación de “El poeta parroquial” en la revista *Proa* de mayo de 1925, dirigida entonces por Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz; y finalmente, la negativa por parte de Elías Castelnuovo (boedista) a publicar *El juguete rabioso* en la colección “Los Nuevos”, edición que se encarga de difundir la escritura boedista, son los tres hechos que le asocian de facto al grupo de Florida.

Sin embargo, su escritura y su estilo, le acercan en definitiva a Boedo. Su prosa fuerte; los personajes marginales: obreros, inmigrantes, locos, prostitutas, jorobados, ciegos; la visión crítica a la doble moral burguesa y al sistema social, a las dos caras de la modernidad que Buenos Aires experimenta.

Finalmente, en la entrevista realizada a Arlt por la revista bibliográfica *La Literatura Argentina* N° 12, de agosto de 1929, el autor sostiene: “En el grupo llamado Boedo encontramos a Castelnuovo, Mariani, Eandi, yo [Roberto Arlt] y Barletta, La característica de este grupo sería su interés por el sufrimiento humano, su desprecio por el arte de quincalla, la honradez con que ha realizado lo que estaba al alcance de su mano y la inquietud que en algunas páginas de estos autores se encuentra y que los salvará del olvido”.⁴⁶

⁴⁶ <http://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/1869-20472-2006-01-19.html>

II. Roberto Arlt, autor y personaje

II.I Acercamiento a Roberto Arlt: esbozo del hombre que creó *El juguete rabioso* (1900-1942)

La figura de Roberto Arlt, en múltiples ocasiones y por diversas causas ha sido motivo de polémica, la fecha de su nacimiento no ha sucumbido a este destino.

Raúl Larra, primer biógrafo de Roberto Arlt, afirma con tono poético: “aún resuenan en el aire los repiques de campana y el estampido de los corchos restallantes festejando el mil novecientos. Según los papeles, el dos de abril trae su angustia y su alegría Roberto Godofredo Arlt. Después dirá, con esa manía de confundirlo todo, de borrar la pista de sus zapatos, que fue el siete y más luego que la noche del veintiséis”.⁴⁷

La cronología que presenta Adolfo Prieto, en la edición de *Los siete locos y Los lanzallamas*, editada en la Biblioteca Ayacucho, menciona que en el año de 1900: “Roberto Godofredo Christophersen Arlt, nace en Buenos Aires, el día 2 de abril.”⁴⁸ Omar Borré y Pablo Montanaro se adhieren al 26 de abril como día de nacimiento de Arlt. Rita Gnützmann opta por sólo referir “abril de 1900”⁴⁹ como la fecha.

Yo prefiero ceder la palabra al propio autor, a través de su “Autobiografía humorística”, publicada originalmente en la revista *Don Goyo* del 14 de diciembre de 1926: “Me llamo Roberto Godofredo Christophersen Arlt, y he nacido en la

⁴⁷ Roberto Arlt, *el torturado*, Buenos Aires, Ánfora, 1962, pp. 19-20.

⁴⁸ Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*. Prólogo, edición, vocabulario y cronología de Adolfo Prieto, Caracas, Ayacucho, 1978, p. 402.

⁴⁹ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, Edición crítica de Rita Gnützmann, Madrid, Cátedra, 1999, p. 11.

noche del 26 de abril de 1900, bajo la conjunción de los planetas Mercurio y Saturno”.⁵⁰ En el barrio de Flores; hijo de inmigrantes, su padre, Karl Arlt oriundo de Posen, Alemania, “desertor del ejército germano”⁵¹ y su madre, Ekatherine lobstrabitzer, tirolesa de lengua italiana, llegan en 1898 a Buenos Aires, se instalan en un caserón de la calle Piedad 677 (en la actualidad Bartolomé Mitre), mudándose posteriormente a la calle Méndez de Andes 2138, en el barrio de Flores.⁵²

Según Omar Borré, la familia Arlt se integra por el padre; la madre; Luisa, la primera hija; Lila, la segunda; y Roberto el menor de los hijos. Sin embargo, Gnützmann menciona únicamente a Lila, como la hermana menor de Roberto. En las cartas encontradas del escritor, sólo se hallan como destinatarios, la madre y Lila. Igualmente, en *El juguete rabioso*, la familia de Astier está conformada por la madre y la estudiosa hermana menor, de nombre Lila.

Debido a la pobreza que acosa a los Arlt, el padre parte durante meses a trabajar en otras provincias, aunque ello no redunde en una mejora económica para la familia.

Otro de los puntos, que la mayoría de los estudiosos arltianos refiere, es la difícil relación que Roberto sostiene con el padre. A quien se describe como un hombre de carácter autoritario. Raúl Larra menciona lo trágico que fue para Roberto, el que su padre estuviera sin hablarle tres años.⁵³ “Según testimonios, éste [Karl Arlt] parece haber sido un autoritario y utilitarista que no entendía las

⁵⁰ Roberto Arlt, *Narrativa corta completa*, edición de Domingo-Luis Hernández, Madrid: Universidad de la Laguna, p. 431.

⁵¹ Omar Borré, *Op. cit.*, p. 113.

⁵² Pablo Montanaro, *Roberto Arlt, el arte de inventar*, Buenos Aires, Lea, 2005, pp. 83-84.

⁵³ Raúl Larra, *Op. cit.*, p. 23.

inclinaciones soñadoras y algo vagabundas del hijo”.⁵⁴ Juan Carlos Onetti, en tono menos amistoso, se refiere, al padre de Arlt, llamándole, “un redomado hijo de perra”.

En el caso particular de *El juguete rabioso*, existe una ausencia total de la imagen paterna. Para Silvio Astier ese símbolo no existe. La figura del padre sólo se menciona de pasada y sin trascendencia en la obra, cuando Hipólito, el hijo del abarrotero, se niega a fiar a Irzubeta medio kilo de azúcar, “por instrucción del viejo”. Después de ello, no existe ni una sola mención más sobre esta figura en la novela.

A diferencia de esta ausencia paterna de la primera novela, en *Los siete locos*, se desarrolla una imagen fuerte y adversa del padre; los críticos como Raúl Larra, Omar Borré, Diana Guerrero, Oscar Masotta y Noé Jitrik suelen tomar como autobiográfico, uno de los fragmentos en el que Erdosain, describe el miedo al padre y la humillación que le producía:

Quien comenzó este feroz trabajo de humillación fue mi padre. Cuando yo tenía diez años y había cometido alguna falta, me decía: “Mañana te pegaré”. Siempre era así, mañana... ¿Se da cuenta?, -mañana... Y esa noche dormía pero dormía mal, con un sueño de perro, despertándome a medianoche para mirar asustado los vidrios de la ventana y ver si ya era de día [...] Y cuando al fin me había dormido para mucho tiempo, una mano me sacudía la cabeza en la almohada. Era él que me decía con voz áspera: “Vamos... es hora” [...] Caía su mano sobre mi hombro obligándome a arrodillarme, yo apoyaba el pecho en el asiento de la silla, tomaba mi cabeza entre sus rodillas y de pronto, crueles latigazos me cruzaban las nalgas. Cuando me soltaba corría llorando

⁵⁴ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, Edición crítica de Rita Gnützmann, Madrid, Cátedra, 1999, p. 12.

a mi cuarto. Una vergüenza enorme me hundía el alma en las tinieblas.
Porque las tinieblas existen aunque usted no lo crea.⁵⁵

En contraste con la dura relación entre padre e hijo. Roberto encuentra en la madre el refugio infantil y juvenil, Ekatherine, lectora de novelas románticas y carácter apacible suele leer y narrar historias al niño Arlt.

La vida académica del pequeño Roberto tampoco resulta ser muy grata, Larra, cita una anécdota, en la que el propio Arlt reconoce haber cursado la escuela primaria, hasta el tercer grado y haber sido echado por inútil.⁵⁶ También en su "Autobiografía" Arlt señala: "He sido un «enfant terrible». A los nueve años me habían expulsado de tres escuelas, y ya tenía en mi haber estupendas aventuras, que no ocultaré. Esas cuatro aventuras pintan mi personalidad política, criminal, donjuanesca y poética de los nueve años, de los preciosos nueve años que no volverán".⁵⁷

En este pasaje, relata: su venganza por el fusilamiento de Ferrer (fundador de la Escuela Moderna); su proyecto de extorsión; su primer amor, a quien promete llevar a su barco pirata; y finalmente, su experiencia como escritor a los ocho años de edad.

Si se quiere hacer una genealogía del espíritu literario de Roberto Arlt, bien se podría tomar en cuenta, el final de su "Autobiografía humorística":

Yo soy el primer escritor argentino que a los ocho años de edad ha vendido los cuentos que escribió.

⁵⁵ Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*. Prólogo, edición, vocabulario y cronología de Adolfo Prieto, Caracas, Ayacucho, 1978, p. 39.

⁵⁶ Raúl Larra, *Op. cit.*, p. 21.

⁵⁷ Roberto Arlt, *Narrativa corta completa*, edición de Domingo-Luis Hernández, Madrid, Universidad de la Laguna, 1995, p. 431.

En aquella época visitaba la librería de los hermanos Pellerano. Allí conocí, entre otros, a don Joaquín Costa, distinguido vecino de Flores. El señor Costa, que conocía mis aficiones estrambóticas, me dijo cierto día:

-Si traes un cuento te lo pago.

Al siguiente domingo fui a verlo a don Joaquín, ¡y con un cuento!

Recuerdo que en una parte de dicho esperpento, un protagonista, el alcalde de Berlín, le decía a un ladrón que, escondido debajo de un ropero, no podía moverse:

-¡Infame, levanta los brazos al aire o te fusilo!

A don Joaquín lo impresionó de tal forma mi cuento que, emocionado, me lo arrebató de las manos, y prometiéndome leerlo después me regaló cinco pesos.⁵⁸

La niñez de Arlt trasciende en la casa paterna, entrado en la adolescencia, deja el barrio de Flores a los dieciséis años, debido a los constantes enfrentamientos con el padre, pero también motivado por la búsqueda de la aventura por “influencia literaria de Baudelaire y Verlaine, Carrere y Murger”.⁵⁹ Expresa el autor, en la introducción a “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”.

Arlt adolescente sale de casa y a lo largo de la travesía encuentra diversos trabajos u oficios, el primero, al igual que Silvio Astier, como vendedor en un comercio de libros viejos; luego, trabaja como aprendiz de hojalatero, pintor, mecánico y vulcanizador. En la biografía de Larra, se cita la crónica: “Tercera y última defensa del almacenero”, en la que Arlt, describe sus múltiples oficios: “He dirigido una fábrica de ladrillos; después fui, cronológicamente, corredor, director de un perioduccho y trabajador en el puerto”.⁶⁰

⁵⁸ *Íbidem.*, p. 433.

⁵⁹ Roberto Arlt, *Nuevas aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 106.

⁶⁰ Raúl Larra, *Op. cit.*, p. 25.

Es también en 1916, cuando aparece publicado, por primera vez, un relato suyo, titulado “Jehová” en la *Revista Popular*, dirigida, por Juan José de Soiza Reilly, el propio Arlt refiere al respecto: “Yo no me he olvidado nunca de Soiza y Reilly. Fue la primera mano generosa que me regaló la más extraordinaria alegría de mi adolescencia”.⁶¹

Conoce entre los años de 1917 y 1918 a Conrado Nalé Roxlo, con quien traba una entrañable amistad.

En la edición de Cátedra de *El juguete rabioso*, Rita Gnützmann, afirma que es en este año, cuando Arlt empieza a escribir la novela.

En 1920 “publica *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* en Tribuna Libre. Cuadernillos semanales cuyo primer número apareció el 10 de julio de 1918, después se hizo semanal [sic]. El n° 63 del 28 de enero de 1920, bajo la dirección de Ernesto León Odena, se publica el texto de Arlt. [...] El folleto lleva en la portada una foto de Arlt y está dedicado a dos de sus mejores amigos Juan Constantini (Kostia) y la otra dedicatoria es a Juan Carlos Guido Spano”.⁶²

El 10 de marzo del mismo año, debe partir a Córdoba para cumplir con el servicio militar.

Según anécdota recopilada por Omar Borré⁶³, es también en 1920 que aparece *Diario de un morfinómano*, la primera novela de Arlt, prologada por Soiza y Reilly, publicada en “La Novela de Córdoba”.⁶⁴

⁶¹ Omar Borré, *Op. cit.*, p. 114.

⁶² *Íbidem*, p. 116.

⁶³ *Íbidem.*, p. 120.

⁶⁴ Esta novela, a la fecha, no ha sido ubicada físicamente pero sí referenciada en varios de los estudios que versan sobre la obra de Roberto Arlt.

Concluido el servicio militar, se casa en el año de 1922 con Carmen Antinucci, “tres años mayor que él, a quién conoce en una tertulia de un cine en Córdoba. Los Antinucci era una familia acomodada de Córdoba, tanto Carmen como su hermana Aída habían estudiado en Italia”.⁶⁵ Tras el matrimonio, Arlt recibe una dote de 25.000 pesos y la tremenda noticia de que su esposa padece tuberculosis. Enfermedad que acosó no sólo a Carmen, su esposa, sino también a Lila, hermana menor de Roberto y a una gran cantidad de población argentina durante la primera mitad del siglo XX. La tuberculosis se convirtió en un grave problema de salud pública en este periodo, originada por la acelerada industrialización, el crecimiento masivo de las fábricas, el desplazamiento de los campesinos a la ciudad, la falta de higiene pública y el hacinamiento en las ciudades, las extremas condiciones laborales dentro de las fábricas y la falta de una buena alimentación entre la población argentina.

En varias crónicas que se hacen sobre la vida de Arlt, se menciona constantemente, la difícil relación sentimental que mantuvo con Carmen Antinucci, a quien se dice, nunca perdona el ocultamiento de su tuberculosis. Sin embargo, es a ella, a quien le dedica, once años después de su matrimonio, la primera edición (1933) en Anaconda, de *El jorobadito*, su primer libro de cuentos:

A mi esposa Carmen Antinucci

Me hubiera agrado ofrecerte una novela amable como una nube sonrosada,
pero quizá nunca escribiré una obra semejante.

De allí que te dedico este libro, trabajado por calles oscuras y parajes
taciturnos, en contacto con gente terrestre, triste y somnolienta.

Te ruego lo recibas como una prueba del grande amor que te tengo. No
repares en sus palabras duras. Los seres humanos son más parecidos a

⁶⁵ Omar Borre, *Op. cit.*, p. 120.

monstruos chapoteando en las tinieblas que a los luminosos ángeles de las historias antiguas.

Por eso no encontrarás aquí doradas palabras mentirosas, ni verás asomar el pie de plata de la felicidad, pero tú, que eres comprensiva y tan amiga mía, recíbelo como recibiste mis otros libros, escritos bajo tu mirada pensativa. Tu agrado será mi mejor premio.

R.A.⁶⁶

La dedicatoria a Carmen, considero que es una de las explicaciones arltianas más nítidas que pueden ayudar a revelar el sentido de su obra; decido transcribirla completa por el gusto de encontrar a ese Roberto Arlt enamorado que se muestra escaso en su obra y en los críticos que han escrito sobre él.

La dote otorgada por la familia Antinucci a Arlt, le sirve para desarrollar el espíritu científico del escritor, quien aprovecha el dinero para llevar a cabo la idea de una máquina para fabricar ladrillos y varios trabajos que rápidamente merman el capital.

En 1922, nace en Cosquín Electra Mirta Arlt, primer y única hija del matrimonio Arlt-Antinucci. También, “aparece la revista *Los Pensadores*, Arlt publica un cuento «La tía Pepa» que volverá a publicar en 1925 con el título de «El gato cocido»”.⁶⁷

En enero de ese mismo año, como señala Rose Corral, aparece publicado en la revista *Babel* (Buenos Aires, núm. II, enero de 1922, p.152), «Recuerdos del adolescente», fragmento de la primera versión de *El juguete rabioso*.⁶⁸

⁶⁶ Roberto Arlt, *Cuentos completos*, Madrid, Losada, 2002, p. 16.

⁶⁷ Omar Borré, *Op. cit.*, pp. 120-121.

⁶⁸ Rose Corral señala que en 1977 Horacio Tarcurus es quien refiere el fragmento sin darlo a conocer. *Una poética de la disonancia*, México, COLMEX, 2009, pp. 39-60.

En 1923, luego, de padecer una fuerte bronconeumonía, Roberto Arlt regresa a Buenos Aires. Un año más tarde, se establece con su familia en la zona de Devoto sobre la calle Lascano y colabora en *Extrema Izquierda*, *Izquierda* y *Última Hora*.

En 1925 se publican en la revista *Proa*, dirigida entonces por Ricardo Güiraldes, «El rengo» y «El poeta parroquial», dos de los capítulos que hasta entonces eran parte de *La vida puerca*, título tentativo de la novela que hoy conocemos como *El juguete rabioso*.

Por sugerencia de Ricardo Güiraldes, Arlt presenta una novela ante el Primer Concurso Literario de la “Editorial Latina”, el premio al ganador consiste en la edición del libro. *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt, gana el certamen y es así como ve la luz, en noviembre de 1926, bajo el sello editorial Latina, dirigida, entonces, por Aldo Rosso. La segunda edición, de *El juguete rabioso* (Claridad, agosto, 1931), se la dedica a Ricardo Güiraldes, Arlt escribe: “Todo aquél que pueda estar junto a usted sentirá la imperiosa necesidad de quererlo. Y le agasajará a usted y a falta de algo más hermoso le ofreceré palabras. Por eso yo le dedico este libro”.⁶⁹

Es también en noviembre del 26, cuando empieza a publicar notas en la revista *Don Goyo*, entre ellas destaca su “Autobiografía humorística”.

Omar Borré señala que durante este año también publica notas para *Última Hora*, *Claridad* y *Mundo Argentino*.⁷⁰ La última nota que publica en *Don Goyo* es

⁶⁹ Omar Borré, *Op. cit.*, p. 122.

⁷⁰ *Op. cit.*, p. 123.

del 1º de febrero de 1927. Luego, empieza a publicar una crónica policial todos los viernes en *Crítica*.

A partir del 14 de mayo de 1928, ingresa como redactor en *El Mundo*,⁷¹ presenta comentarios policiales y el cuento “El insolente jorobadito”, posteriormente, la dirección del diario pasa a manos de Carlos Muzio y publica “La crónica 231”, pero es con la nota del 14 de agosto, titulada “El hombre que ocupa la vidriera del café”, con la cual, inicia su vasta publicación de diversas crónicas, bajo el nombre de “Aguafuertes”, las cuales, aparecen hasta la víspera de su muerte, el 26 de julio de 1942.

En septiembre de 1928, publica en *La Nación*, el cuento “Ester Primavera”, al cierre de este año, en la revista *Pulso*, adelanta un fragmento de *Los siete locos*.

La Literatura Argentina, de agosto de 1929, año I, N° 12, publica una entrevista realizada a Roberto Arlt, en la que se le pide: “hable de los intelectuales del país [Argentina]”; Arlt inicia una disertación sobre la literatura nacional y el *Martín Fierro* de José Hernández; luego, divide a los escritores argentinos en tres categorías: españolizantes, afrancesados y rusófilos; cita las obras del presente que dejarán algo a la posteridad; habla sobre “Boedo” y “Florida”; opina sobre las revistas literarias de su tiempo, y finalmente, vierte una opinión sobre sí mismo y su literatura.⁷²

⁷¹ Diario que pertenece a la editorial de Alberto Haynes y dirige Alberto Gerchunoff.

⁷² Para una lectura completa de la entrevista *cfr.* Omar Borré, *Op. cit.*, pp. 127-133.

En septiembre de 1929, publica en editorial Claridad su segunda novela, *Los siete locos*, dedicada a Maruja Romero. Al final de la novela Arlt advierte: “La acción de los personajes de esta novela continúa en *Los lanzallamas*.”⁷³

Afectado por una conjuntivitis, pide una licencia en *El Mundo*, la sección es ocupada durante dos meses por Raúl Scalabrini Ortiz. Mientras tanto, Arlt se dedica a publicar varios cuentos en *El Hogar* y sigue con la redacción de su tercera novela *Los lanzallamas*.

En marzo de 1930, viaja a Uruguay y Brasil como corresponsal de *El Mundo*. El 8 de mayo de este mismo año, gana el tercer premio en el “Concurso Municipal de Literatura” por *Los siete locos*; a finales de mayo, regresa a Buenos Aires y publica en la revista *Argentina*, “S.O.S” como adelanto de *Los lanzallamas*, el fragmento cambia de nombre en la edición final de la novela.

A lo largo de 1931 colabora en diversas revistas argentinas como la vanguardista *Revista Azul* dirigida por Pablo Rojas Paz y Bartolomé Ronco; *Claridad*, *Metrópolis* y en el diario del partido comunista *Bandera Roja*. En octubre de este año, la editorial Claridad publica *Los lanzallamas*, a la novela le antecede un exquisito prólogo, en el que Roberto Arlt defiende su escritura y estilo; finaliza, con la advertencia de la aparición de su próxima novela *El amor brujo*, para agosto del año siguiente.

En 1932, realiza el prefacio a *Poemas* de Alfonso Ferrari Amores; el 3 de marzo de este año, Leónidas Barletta estrena *El humillado*, adaptación de un fragmento de *Los siete locos*; el 17 de junio se estrena en el “Teatro del Pueblo” *300 millones*, la primera obra de teatro de Arlt. También es publicada por la

⁷³ Roberto Arlt. *Los siete locos. Los lanzallamas*, Caracas, Ayacucho, 1978, p. 186.

editorial Victoria, *El amor brujo*, novela con la que el escritor porteño cierra su ciclo novelístico.

Durante 1933, recopila sesenta de sus crónicas aparecidas en *El Mundo* y las imprime bajo el título *Aguafuertes porteñas*; también, publica la colección de cuentos *El jorobadito*.

En 1935, la dirección de *El Mundo*, envía a Arlt como corresponsal a España y África, durante un año. Las crónicas de este periodo son rebautizadas como *Aguafuertes españolas* y son salpimentadas con fotografías hechas por el propio Arlt.

En mayo de 1936, regresa a Buenos Aires, se reintegra a *El Mundo* y empieza a publicar en *El Hogar y Mundo Argentino*, varios cuentos y crónicas que versan sobre temas africanos. Sigue escribiendo obras de teatro y algunas de ellas son presentadas. El "Teatro del Pueblo" estrena *Saverio el cruel*. La compañía de Perelli y Milagros de la Vega, presenta *El fabricante de fantasmas* en el "Teatro Argentino".

Al final de 1936, Arlt edita bajo el auspicio de Talleres Gráficos Argentinos, la primera parte de *Aguafuertes españolas*, dedicada a Antonio Manzanera. La segunda parte nunca vio la luz.

En septiembre de 1937, la compañía del "Teatro del Pueblo", estrena *La isla desierta*, otra obra de Arlt. Ese mismo año, muere su hermana Lila en Cosquín, Córdoba; con quien por sus cartas, se deduce lleva una relación estrecha y de mucha confianza, es con ella, con quien se sincera sobre la difícil relación con su padre, con la familia Antinucci, con la crítica literaria y con la vida.

Podría pasarme días y días escribiéndote angustias, humillaciones, sufrimientos, deseos, deseos frustrados, malos gestos, rabias, peleas, desprecios, insultos, pensá que he ido a los prostíbulos, que he tenido relaciones hasta con sirvientas, porque con esta mujer [Carmen] faltaba delicadeza amorosa de acercarse a un hombre y hacerse respetar por su bondad [...] Mirá Lila, te escribo esto porque necesito desahogarme. Necesito escribir mucho para desahogarme. He llorado hasta por las calles al pensar en el desastre que era mi vida cuando todos los acontecimientos exteriores solo debían proporcionarme felicidad, orgullo, alegría. Soy el mejor escritor de mi generación y el más desgraciado. Quizá por eso seré el mejor escritor.⁷⁴

En cartas como esta, se nota al Arlt angustiado y trágico. Las palabras son dirigidas a Lila; las escritas a su hija o a su madre, son más descriptivas, más contenidas de sinceridad fatalista.

En 1938, estrena una más de sus obras, *África. Drama de un exordio al uso oriental y 5 actos*. Sobre el triunfo de su obra, le escribe a su madre: “África no sólo gusta como obra teatral en sí, sino también como una sucesión de cuadros de color, pues el primer cuadro como dije es un mercado árabe, el segundo cuadro el interior de un harem, el tercero la joyería de un árabe y el cuarto el interior de una casa morisca”.⁷⁵

En 1939, conoce a Elizabeth Mary Shine, secretaria de redacción, de *El Hogar*, con quien ya viudo, se casará dos años más tarde.

Estrena el 18 de julio de 1940, *La fiesta de hierro*, farsa trágica en tres actos; sin embargo, en el ámbito sentimental, las cosas no van tan bien como en el teatral, Arlt busca divorciarse de Carmen Antinucci, quien muere poco tiempo

⁷⁴ *Ibidem.*, pp. 163-164.

⁷⁵ Omar Borré, *Op. cit.*, p. 157.

después, de tuberculosis, en Cosquín. Arlt escribe a su hermana, Lila, entre 1929 y 1930, contándole las dificultades que tiene con su esposa.

Lo que pasa entre Carmen y yo es sencillamente esto: Nosotros no tenemos nada que hacer juntos. Me entendés. Ella es una mujer de otra raza, como yo lo soy de otra. Ella tiene intereses completamente distintos a los míos en la vida. No nos queremos y lo más grave es que nunca nos hemos querido. [...] Lo que ha ocurrido es el estallido de cosas amontonadas adentro hace tiempo. Siento que tu te mezcles en estos asunto tan serios, serios porque el único remedio que tienen, es la separación completa.⁷⁶

Se lee un Arlt, que dista de la dedicatoria de *El jorobadito*. Este mismo año, el escritor, viaja por tercera vez, como corresponsal de *El Mundo* en esta ocasión hacia Chile.

El 25 de mayo de 1941, se casa por segunda vez, en Uruguay con Elizabeth Mary Shine. Con ella, vive una caótica relación sentimental, él mismo le describe a Mirta: “Elisabet[h] y yo, como siempre, lágrimas y sonrisas, besos y patadas. Como de costumbre somos la piedra del escándalo de las honradas pensiones. Es el amor”.⁷⁷

Secundado por su espíritu científico, instala junto con Pascual Nacaratti un laboratorio químico, en la calle de Lanuz. En enero de 1942, patenta en sociedad con Nacaratti, un sistema de gomificación de medias para mujer. Termina su obra de teatro *El desierto entra a la ciudad*. Viaja a Córdoba a visitar a su hija, Mirta y a su madre, Ekatherine.

Regresa a Buenos Aires, y el 26 de julio de 1942, luego de asistir a un acto eleccionario del Círculo de Periodistas, muere, víctima de un infarto múltiple. Sus

⁷⁶ *Ibidem.*, p. 162.

⁷⁷ *Ibidem.*, p. 166.

restos son cremados y arrojados al mar. Al día siguiente de su deceso, *El Mundo*, publica “El paisaje entre las nubes” última crónica del autor. En octubre de ese mismo año, nace su segundo hijo, Roberto Patricio Arlt Shine.

II.II La crítica arltiana a partir de Juan Carlos Onetti hasta Ricardo Piglia

La obra de Roberto Arlt ha recorrido un camino sinuoso en la historia de la literatura argentina. Tras la primera edición de *El juguete rabioso* (1926), aparecen en revistas y periódicos, comentarios y críticas de los contemporáneos de Arlt sobre su obra; tras su muerte en 1942, un largo silencio se hizo presente y es Raúl Larra quien, en 1950, publica *Roberto Arlt, el torturado*, primer libro de carácter biográfico. Paralelamente, la editorial Futuro inicia la publicación de sus obras completas.

Si bien es cierto que Larra no llega a concretar su idea de recopilar y publicar las obras completas de Roberto Arlt, es él quien recobra la figura del autor. El propio Larra, mantiene una acalorada discusión con Roberto Salama, secretario de redacción de *Cuadernos de Cultura Democrática y Popular* revista oficial del Partido Comunista Argentino, quien desacredita el texto de Larra, le llama la atención por hacer “biografías a escritores burgueses, decadentes y poco constructivos”.⁷⁸

Luego de esta polémica biografía, no es sino hasta los años 60, que se vuelve a reivindicar la obra de Roberto Arlt, mediante la edición de escasos cuatro libros sobre el autor y su obra como oportunamente enumera Rita Gnützmann: Nira Etchenique, en 1962, publica *Roberto Arlt*; Oscar Masotta, en 1965, *Sexo y traición en Roberto Arlt*; David Maldavsky, en 1968, *La crisis en la narrativa de*

⁷⁸ Omar Borré, *Roberto Arlt y la crítica (1926-1990). Estudio, cronología, bibliografía*, Buenos Aires, América Libre Ediciones, 1996, p.74.

Roberto Arlt. Algunas contribuciones de las ciencias humanas a la comprensión de la literatura; y Ángel Núñez, en 1968, *La obra narrativa de Roberto Arlt*.⁷⁹

Las editoriales Losada y Fabril publican ediciones nuevas de la obra de Arlt en 1958, 1963 y 1968. Luego de la reedición de 1968, nuevos críticos empiezan un trabajo de relectura sobre la obra arltiana; así, durante la década de los años 70, se publican cinco libros más sobre el autor de *El juguete rabioso*; Eduardo González Lanuza, en 1971, *Roberto Arlt*; Gaspar Pío del Corro, en el mismo año, *La zona novelística de Roberto Arlt*; Diana Guerrero, en 1972, *Roberto Arlt, el habitante solitario*; Stasys Gostautas, en 1977; y Beatriz Pastor, en 1978, presenta su tesis doctoral, *Alienación y rebelión en la narrativa de Roberto Arlt*, que se publica en 1980.⁸⁰

Durante esos tres periodos: de recuperación con Raúl Larra, de reivindicación en la década de los años 60 y luego, una segunda reivindicación durante los años 70, se publican diversos artículos sobre Arlt, en muchos casos de tono polémico, respecto, a la filiación política del autor, o bien a la pertenencia de éste a alguna de las dos posiciones literarias de la época, agrupadas en *Florida* y *Boedo*.

Sobre estos tres momentos de crítica a la obra arltiana, emergen en primer lugar, nuevas lecturas de las obras, y, en segundo, nuevas críticas y posiciones sobre las obras. Toda esta atmósfera de crítica, trasciende en autores posteriores, como: el uruguayo Juan Carlos Onetti (1909-1995); los argentinos Julio Cortázar (1914-1984) y Ricardo Piglia (1940-); y el mexicano Juan Villoro (1956-).

⁷⁹ Rita Gnützmann, *Roberto Arlt o el arte del caleidoscopio*, Bilbao, ELLACURIA, s/f.

⁸⁰ Para un resumen de las obras citadas, puede verse el capítulo 1 de Omar Borré, *Roberto Arlt y la crítica (1926-1990). Estudio cronología, notas, bibliografía*, Buenos Aires, América Libre Ediciones, 1996.

Cuatro autores que, si se piensa, no pueden agruparse unívocamente ni por generación, ni nacionalidad o corriente literaria; pero que sí pueden enlazarse, a través, de la experiencia de lectura individual que han tenido con la obra de Roberto Arlt.

Cada uno con sus particularidades: sus épocas, sus nacionalidades y hasta su anécdota personal al lado de Arlt, en el caso de Onetti. Presento dos aspectos de estos escritores frente a Roberto Arlt; el primero, la crítica que hacen a su obra; y el segundo, la influencia de éste en la práctica de su escritura.

En 1972, dentro de *Nueva novela latinoamericana*, compilada por Jorge Lafforgue, aparece el texto de Juan Carlos Onetti, “Semblanza de un genio rioplatense”⁸¹, el artículo dedicado a Roberto Arlt, ha sido utilizado también, a manera de prólogo, para la edición que la editorial Bruguera realiza de *El juguete rabioso*.

Tiempo de abrazar e Ítalo Constatini (Kostia) son la obra y persona, que le dan pauta a Juan Carlos Onetti de conocer a Roberto Arlt.

“Busqué refugio por tres días de Semana Santa [1935] en casa de Kostia; me quedé tres años”⁸² en Buenos Aires, relata Onetti. Kostia (viejo amigo de Arlt), después de leer el borrador de la novela de Juan Carlos Onetti, *Tiempo de abrazar*, le insiste en visitar a Roberto Arlt, al día siguiente se aparecen en la redacción de *El Mundo*, así Onetti conoce a Arlt: “tendría entonces unos treinta y cinco años de edad, una cabeza bien hecha, pálida y saludable, un mechón de pelo negro sobre la frente, una expresión desafiante que no era deliberada, que le

⁸¹ El texto es escrito por Onetti en 1971 para la edición italiana de *Los siete locos*.

⁸² Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, prólogo de Juan Carlos Onetti, Barcelona, Bruguera, 1981, p. 9.

había sido impuesta por la infancia, y que ya nunca lo abandonaría”⁸³ señala, Onetti. Un hombre impredecible, que después de hojear *Tiempo de abrazar*, dijo: “Entonces, si estás seguro [Kostia] que no publiqué ningún libro este año, lo que acabo leer es la mejor novela que se escribió en Buenos Aires este año. Tenemos que publicarla.”⁸⁴ Un tipo capaz reír y al mismo tiempo hablar seriamente, es lo que descubre Onetti en su encuentro personal con Arlt.

En lo literario, Onetti conoce: *El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas*, algunos cuentos y las populares *Aguafuertes porteñas*; los comentarios que le merece, de manera sintética son: Roberto Arlt, tradujo a Dostoyevski al lunfardo; la obra de Arlt puede ser un ejemplo de carencia de autocrítica. De sus nueve cuentos recogidos en libro, este lector envidia dos: *Las fieras*, *Ester Primavera* y desprecia el resto; su estilo es con frecuencia enemigo personal de la gramática; las «Aguafuertes porteñas» son, en su mayoría perfectamente desdeñables; Arlt era un genio, un escritor que comprendió como nadie la ciudad en que le tocó nacer, había nacido para escribir sus desdichas infantiles, adolescentes, adultas. Lo hizo con rabia y con genio, características que le sobraban. El tema de Arlt era el del hombre desesperado, del hombre que sabe –o inventa- que sólo una delgada o invencible pared nos está separando a todos de la felicidad indudable.

Si bien es cierto, que Onetti se define como un «ferviente arltiano»⁸⁵ y dedicado a catequizar, distribuye los libros de Arlt. En este caso más que referirme

⁸³ *Ibidem.*, p. 10.

⁸⁴ *Ibidem.*, p. 11.

⁸⁵ Rose Corral, *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, México, COLMEX, 2009, p. 117.

a la “influencia”, es pertinente destacar los puntos de encuentro entre ambos autores.

Rosalinda Perales en su tesis doctoral *De Roberto Arlt a Juan Carlos Onetti: trayectoria temática e ideológica*, destaca la existencia de una estrecha relación en cuanto a los temas y motivos enfatizados entre la obra de Arlt y la de Onetti, la cual, persiste a pesar de las enormes diferencias técnicas y estilísticas de los autores.

Rose Corral retoma el término “presencia real”, de George Steiner y realiza un detallado análisis: “Narración y simulacro en Onetti y Arlt”, contenido en *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*. La autora señala las coincidencias (externas) entre los dos autores: la formación autodidacta de ambos escritores; la práctica de diversos oficios de juventud; y finalmente, la experiencia en el periodismo; Arlt en *El Mundo*; Onetti en la revista *Marcha*.

En el ámbito literario, “hay sin duda también una continuidad existencial básica entre los mundos artísticos de Arlt y Onetti: exploración de situaciones límites, reiterado buceo por las zonas ocultas de la identidad, marginación y aislamiento extremo que desembocan en soledad e incomunicación”.⁸⁶ Corral también subraya que: ambos “privilegian la inspiración” y “denuncian las falsas vocaciones; escriben en primera instancia para ellos mismos y no para gustar; reiteran la sinceridad sobre sus escritos; la autenticidad del lenguaje de sus novelas; ambos critican la noción de estilo; en sus obras se presenta una negación de lo real, a través, de la reconstrucción de mundos paralelos; utilizan la farsa, la mentira y el simulacro como sus principales recursos literarios.

⁸⁶ *Ibidem.*, p. 121.

Christina Komi publica en 2009, *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, en su obra plantea la importancia de reivindicar la ciudad: como “ser histórico que condensa la trayectoria cultural de una civilización [...] La ciudad es, metafóricamente, un tipo de palimpsesto que acumula sucesivamente los vestigios del pasado”.⁸⁷ Es en la ciudad y el puerto, donde se experimenta la transición de los flujos migratorios, son focos de cambio. “El universo ficcional en el que se desarrollan las obras de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti es justamente el de la zona geográfica que delimitan Buenos Aires y Montevideo. La presencia del puerto, de los grandes ejes urbanos, las alusiones a la vida miserable de los que viven en los conventillos o las pensiones –elementos presentes en ambos autores-”⁸⁸, para Komi, los escenarios de la ciudad y el puerto son los espacios donde Arlt y Onetti desarrollan la vida de sus personajes; individuos “agobiados” por una sociedad hostil y miserable que buscan su identidad.

La autora al igual que Rose Corral, menciona el paso de ambos autores por una formación autodidacta, el desarrollo de oficios variados y el ejercicio del periodismo. Concluye que en la obra del argentino y el uruguayo: “más allá de analogías, se debería hablar de contemporaneidad”.⁸⁹

En el caso de Julio Cortázar, los textos sobre la obra de Roberto Arlt se reducen a uno sólo: “Roberto Arlt: Apuntes de relectura”,⁹⁰ sin embargo, las

⁸⁷ Christina Komi, *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt am Main, Vervuert, 2009, p. 15.

⁸⁸ *Ibidem.*, p. 22.

⁸⁹ *Ibidem.*, p. 24.

⁹⁰ Este texto aparece, originalmente, como “Prefacio”, en Roberto Arlt, *Obra completa* 2T, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981.

referencias al autor de *El amor brujo* dentro de la narrativa cortazariana, se multiplican y uno de sus cuentos parece ser la extensión de un fragmento de *El juguete rabioso*.

Cortázar empieza su ensayo advirtiendo: “No se busque aquí un «estudio» sino, como prefiero, el juego de vasos comunicantes entre autor y lector, un lector que también llegó a ser autor y que cuenta entre sus nostalgias la de no haber tenido la suerte de que Arlt lo leyera; incluso con el riesgo de que le repitiera su famoso y terrible «rajá, turrítito, rajá»”.⁹¹

En efecto, más que un juicio, se lee un valioso ensayo crítico en el que apunta “en caliente”, las reimpresiones que la relectura de la obra arltiana le dejan. Distingue, el profundo “resentimiento” que acompaña a Arlt a lo largo de su obra y vida. Resentimiento: por no tener “la vida holgada”, condición necesaria para hacer estilo; por las circunstancias, que en nada le facilitaron el camino de escritor; y, por las condiciones de vida y trabajo que le tocó llevar. Sobre estos tres puntos, Cortázar señala que la creencia en que “una vida holgada” brinda las condiciones necesarias para hacer estilo, como Arlt denuncia en el prólogo a *Los lanzallamas*, es errónea pero encubre una verdad; el error reside en que las comodidades no brindan el genio literario; la verdad estriba en que las condiciones facilitan “la conquista de una gran escritura”.

En cuanto a las circunstancias de desventaja, Cortázar reconoce la carencia de instrumentos (colegios y/o respaldos familiares) que faciliten el camino de Arlt hacia la escritura, “toda su obra es la prueba de esa desventaja que

⁹¹ Julio Cortázar, “Roberto Arlt: Apuntes de una relectura”, en Julio Cortázar, *Obra crítica*, tomo 3, Madrid, Alfaguara, 1994, pp. 247-260.

paradójicamente me la vuelve más grande y entrañable”⁹², indica. Sobre este punto, destaca la evolución estilística que Arlt alcanza entre *El juguete rabioso* y las páginas finales de *Los lanzallamas*. Aduce que es “la increíble fuerza de sus temas”, lo que vuelve tolerable el uso del folletín y los recursos sensibleros y cursis dentro de su obra.

El tercer resentimiento insuperable, según Cortázar, se refiere a las condiciones de vida de Arlt y que da como resultado la ausencia de humor y produce un ambiente de “tremendismo” en sus cuentos y novelas. Este tremendismo causa dos efectos: “en lo mejor, el resultado es la posesión casi diabólica del lector por los personajes; en lo menos bueno, se resbala hacia la fatiga y la impaciencia, como ocurre en *El amor brujo*”.⁹³

Cortázar abona al genio arltiano, el estilo profundo con que presenta las atmósferas y recuerda haber repetido cuarenta años atrás los itinerarios de *Los siete locos* y *El amor brujo*.

Tras la relectura de Arlt, Cortázar encuentra dos grandes ausentes:

La pintura y la música son otros tantos ingredientes de ese Buenos Aires interior que se le escapará a Arlt, reducido a conocer Buenos Aires desde la calle, siempre desde fuera cuando se trata del refinamiento que empieza detrás de las puertas burguesas. El día en que sus libros y él mismo empiezan a franquearlas, ya es tarde para compensar la desventaja, y además no creo que le interesara compensarla ni que en su caso fuera una desventaja: el mundo de Erdosain no tiene lugar para colgar cuadros o escuchar sonatas.⁹⁴

En efecto, en la obra de Arlt no existe una referencia directa a algún tango, que es el clima en el que crece el escritor y periodista, sin embargo, muchos de sus

⁹² *Ibidem.*, p. 253.

⁹³ *Ibidem.*, p. 257.

⁹⁴ *Ibidem.*, p. 258.

personajes y espacios son figuras que nos remiten a los tangos. Considero que mucha de la obra arltiana es narrativa vuelta tango; o bien, que son los tangos hechos literatura a través de Arlt.

De la relectura cortazariana sobre Arlt, lo destacable es la línea crítica en la que inscribe el ensayo, pues Cortázar advierte, tanto las debilidades como las genialidades arltianas y sobre todo subraya la vigencia del escritor. Concluye: “mientras la crítica pone en claro el «ideario» de ese hombre con tan pocas ideas, algunos lectores volvemos a él por otras cosas, por las imágenes inapelables y delatorias que nos ponen frente a nosotros mismo como sólo el gran arte puede hacerlo”.⁹⁵

Dentro de la narrativa de Julio Cortázar, se encuentra la mención directa del nombre de Roberto Arlt en: “Diario para un cuento” y *Rayuela*; por otro lado, en “La escuela de noche”, no hace una mención precisa pero como señala Rose Corral, Cortázar “se las arregla para que la sombra de Roberto Arlt aparezca”⁹⁶ en el relato.

En “Diario de un cuento”, Cortázar narra la dificultad que tiene para escribir un cuento sobre Anabel, de repente, desearía ser Adolfo Bioy Cásares y hablar de ella como si fuera Bioy, aunque él no la hubiera conocido; luego, intenta hablar de la inocencia de Anabel y de lo que ella, un poco dramáticamente llamaba «vida», tema para él vedado y que “sólo la imaginación o Roberto Arlt podían darme

⁹⁵ *Ibidem.*, p. 260.

⁹⁶ Rose Corral, “Narración y simulacro en Onetti y Arlt” en *Roberto Arlt: Una poética de la disonancia*, México, COLMEX, 2009, p. 118.

vicariamente”.⁹⁷ Aparece el deseo, de ser guiado por Arlt en esta parte de la escritura del cuento.

En *Rayuela* Arlt figura entre las lecturas de Horacio Oliveira, al lado de escritores como “Goethe, Homero, Dylan Thomas, Mauriac, Faulkner, Baudelaire, Roberto Arlt, San Agustín y otros autores cuyos nombres la sobresaltaban [a la Maga] en las conversaciones del Club”.⁹⁸ Más adelante, Oliveira lee a Sarraute pero cansado de la ubicuidad de éste, tantea entre los libros y por gusto saca a Crevel, Roberto Arlt o Jarry.

El “Club de la serpiente” de *Rayuela*, con todo y su tono bohemio, me remite a pensar en “El club de los caballeros de la media noche” de *El juguete rabioso*; el segundo, como la versión adolescente, de a lo que a futuro podrían aspirar Irzubeta y Silvio Astier, de haber seguido por el camino de la formación literaria.

“La escuela de noche” de Cortázar parece estar inspirado por el capítulo “Los ladrones” de *El juguete rabioso*, puntualmente, en el episodio que relata el asalto a la biblioteca de una escuela por parte de Silvio Astier, Enrique Irzubeta y Lucio. En Cortázar es Nito quien secunda a Toto para entrar no a robar, sino a explorar, la escuela a medianoche. En ambos casos, la búsqueda de la aventura y la transgresión de lo establecido es el *leit motiv*.

Los adolescentes luego de tomar la escuela por asalto salen del episodio, en el caso de Arlt, a punto de ser descubiertos; en el de Cortázar, descubiertos; en

⁹⁷ Julio Cortázar, *Cuentos completos*, tomo 2, México, Alfaguara, 2003, p. 498.

⁹⁸ Julio Cortázar, *Rayuela*, México, Alfaguara, 2000, p. 49.

ambas narraciones, los jóvenes emergen de la ruda experiencia siendo personajes distintos de los que entraron la noche anterior.

Ahora, abordo el caso de Ricardo Piglia, escritor y ensayista argentino. Con Piglia, se abren nuevos espacios de discusión, nuevos “usos”, en torno a la figura de Roberto Arlt. A diferencia de la “semblanza” de Onetti y los “apuntes” de Cortázar, Piglia se dedica, de manera más formal y obsesiva, al estudio de la obra arltiana, consciente de los paradigmas que la nueva crítica literaria configura y de la que también forma parte, establece nuevos “modos de leer” los textos, rompe los prejuicios que hasta entonces se tenían sobre la escritura arltiana y al mismo tiempo la divulga.

Piglia en su ensayo “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria”⁹⁹ propone una reactualización en torno a Arlt. Destaca la inversión de los códigos en la obra arltiana, empieza por dar crédito a la influencia del folletín y la crónica, en la narrativa de Arlt, experiencias de lectura y escritura que le dan un estilo al autor. Más adelante, refiere la constante crítica hecha sobre el manejo de la ortografía y la sintaxis, la cual, se ha calificado como una “mala escritura”, plagada de errores gramaticales; frente a este prejuicio, Piglia habla no de una “mala escritura”, sino de una señal de clase, en la que el autor sin títulos, practica la literatura. En la novela, *Respiración artificial*, Piglia, en voz de Renzi, argumenta más sobre el tema: “Arlt escribe contra la idea de estilo literario, o sea, contra lo que nos enseñaron que debía entenderse por escribir bien, esto es, escribir pulcro, prolijito, sin gerundios ¿no? Sin palabras repetidas. Por eso el mejor elogio que

⁹⁹Ricardo Piglia, “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” en *Los libros* (Buenos Aires), núm. 29, marzo-abril de 1973, pp. 54-71.

puede hacerse de Arlt es decir que en sus mejores momentos es ilegible; al menos los críticos dicen que es ilegible: no lo pueden leer, desde su código no lo pueden leer”.¹⁰⁰

En el ensayo antes citado, Piglia subraya el uso de la inversión de códigos de cultura. El aprendizaje, en el caso de Silvio Astier, se alimenta del alquiler de literatura bandoleresca; la experiencia, se obtiene, a través, del robo y la delación. Piglia, también refiere la crítica arltiana al mito liberal de la biblioteca pública: “la biblioteca vendría a disolver la propiedad poniendo la cultura como un bien común a disposición de todos los lectores. De hecho este bien común, igual que otros «bienes comunes» (entre ellos el lenguaje) está desigualmente repartido”.¹⁰¹

Rose Corral atribuye a Piglia dos nuevas hipótesis de lectura arltiana, posteriores al fin de la dictadura militar (1976-1983): “Piglia ataca por fin la cuestión del realismo de Arlt, para desbaratar las interpretaciones simplistas que lo vieron sólo como un testigo de su tiempo, un «cronista» de los años treinta [...] En el fondo lee en Arlt el pasado reciente, la amenaza generalizada, la paranoia, las maquinaciones perversas del poder o del Estado que sintetizan la experiencia individual y social del periodo de la dictadura”.¹⁰²

La otra hipótesis, señalada y considerada la más “aguda” por Corral, “es la que sostiene que Arlt convierte la conspiración o el complot en «forma y estrategia narrativa, en el fundamento de la ficción»”.¹⁰³

¹⁰⁰ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Seix Barral, 1980, pp. 131-132.

¹⁰¹ Ricardo Piglia, “Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria” en *Los libros* (Buenos Aires), núm. 29, marzo-abril de 1973, p. 62.

¹⁰² Rose Corral, *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, México, COLMEX, 2009, p. 147.

¹⁰³ *Íbidem.*, p. 148.

Ricardo Piglia es uno de los escritos del siglo XX, que de manera férrea reclama a Roberto Arlt como parte de la historia de la literatura argentina, en sus ensayos y en su ficción, el apellido Arlt acompaña a Piglia.

En *Respiración artificial*, por ejemplo, el personaje de Emilio Renzi, trae a la mesa de debate con Marconi, la figura de Roberto Arlt; de cara a Borges y a toda la tradición clásica argentina, lo enfrenta y defiende: “No hay nada igual al estilo de Arlt; no hay nada tan transgresivo como el estilo de Roberto Arlt [...] Hecho de conglomerados, de restos, ese estilo alquímico, perverso, marginal, no es otra cosa que la transposición verbal, estilística, del *tema* de sus novelas. El estilo de Arlt es su ficción. Y la ficción de Arlt es su estilo: no hay una sin la otra”.¹⁰⁴

Para Emilio Renzi-Ricardo Piglia, Arlt, sólo escribía mal pero en el sentido moral: “la suya es una *mala* escritura, una escritura perversa [...] Es un estilo criminal. Hace lo que no se debe, lo que está mal, destruye todo lo que durante cincuenta años se había entendido por escribir bien en esta descolorida república”.¹⁰⁵

Dentro de la narrativa pigliana, también se descubre el rastro arltiano. La novela de Piglia *Plata Quemada*¹⁰⁶ recibe el “Premio Planeta de Novela (Argentina) 1997” y sin duda destaca en ella una presencia constante de Arlt, parece que éste hubiese acompañado todo el proceso de escritura de Piglia. *Plata Quemada* es la narración que emerge de una crónica policial real, la historia del robo a un banco por parte de una banda, la crónica de un hurto que se

¹⁰⁴ Ricardo Piglia, *Respiración artificial*, Buenos Aires, Seix Barral, 1980, p. 135.

¹⁰⁵ Ricardo Piglia, *Op. cit.*, p. 131.

¹⁰⁶ Ricardo Piglia, *Plata Quemada*, México, Planeta, 1998.

convierte en “complot”; entre sus personajes, el pasado sórdido y la traición son las únicas experiencias posibles.

Piglia como escritor, como crítico, como admirador de Arlt, le hace el mejor de los cumplidos, a través de un cuento titulado “Homenaje a Roberto Arlt”.¹⁰⁷ El relato narra el descubrimiento de “Luba”, un posible cuento escrito por Arlt, que atesora Kostia (viejo amigo de Arlt) y luego le entrega a Ricardo Piglia (personaje). Ricardo Piglia (autor) desarrolla de tal manera, el borrador de “Luba”, que al final el lector, se olvida que lee *Nombre falso* de Ricardo Piglia y cree resolver el caso del hallazgo de un inédito arltiano.

Otro de los aportes de Piglia son los numerosos “Prólogos” le dedica a las “Aguafuertes” de Roberto Arlt:

Las crónicas de Arlt están secretamente emparentadas con las *Causeries* de Mansilla [...] Mansilla y Arlt escriben con un estilo de una amplitud desconocida: usan la primera persona para hablar sobre todo y por todos, y discriminan los usos de la palabra como si estuvieran inventando una lengua. Por eso en Arlt y en Mansilla abundan las observaciones sobre las modalidades lingüísticas y las convenciones verbales: el periodismo es siempre una teoría del lenguaje. Por otro lado, las crónicas de Arlt pertenecen al orden excéntrico de la sintomatología social: un registro de la patología y de los cambios en el clima psíquico de la sociedad [...] Sus aguafuertes [...] son el archivo de esa investigación biológico-política. Múltiples y maleables, sus crónicas mezclan diagnósticos, pequeños panfletos, microhistorias, futuras novelas, fragmentos de un folletín personal, y extraordinarios registros de lectura.¹⁰⁸

¹⁰⁷ Ricardo Piglia, *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama, 2002.

¹⁰⁸ Ricardo Piglia, “Prólogo” en Roberto Arlt, *El paisaje entre las nubes. Crónicas en El mundo 1937-1942*, edición e introducción de Rose Corral, Buenos Aires, FCE, 2009, pp. 10-11.

Por su parte, Juan Villoro, escritor mexicano, en *Efectos personales*, dedica un ensayo a Roberto Arlt, titulado “El peligro obediente. *El juguete rabioso*”.¹⁰⁹ Villoro sigue las nuevas coordenadas de relectura propuestas por Piglia y en lugar de enjuiciar los “modos de escritura” arltiana, los reinterpreta. Para el escritor mexicano: “Arlt es un goloso de la originalidad; para él [Arlt], escribir significa escribir *de otro modo*”.¹¹⁰ La obra del escritor porteño, dice Villoro, se caracteriza por ser un “territorio rebelde”, hecho de “mezclas tramposas” que dan como resultado, la formación de un estilo literario paradójico: “la paradoja de este estilo literario es que prepara la singularidad como un accidente; aunque sean deliberados, los efectos quiebran el texto a la manera de un pintor que culmina su lienzo con tijeretazos”.¹¹¹

Los personajes y arrabales arltianos son un pulido artificio en el que convergen, una dosis de realidad, anécdotas extremas, metáforas refulgentes y diálogos populares, “el lunfardo, el ritmo telegráfico, las voces sueltas, dan una impresión de estupendo desorden, pero siguen un diseño, se articulan para llegar a la poesía por el camino «equivocado». En este idioma revuelto nada es gratuito; las palabras reflejan los padecimientos que recorre la novela [*El juguete rabioso*].”¹¹²

Sobre la primera novela de Arlt, Juan Villoro escribe: “*El juguete rabioso* narra la educación sentimental de Silvio Astier. La novela lo encuentra a los

¹⁰⁹ Juan Villoro, “El peligro obediente. *El juguete rabioso*” en *Efectos personales*, México, ERA, 200, pp. 46-51.

¹¹⁰ *Íbidem.*, p. 46.

¹¹¹ *Íbidem.*, p. 47.

¹¹² *Ídem.*

catorce años dispuesto a la aventura”.¹¹³ Esta educación se construye en la ciudad, “en la óptica fantástica de una fiebre”, en la que los escenarios adquieren “colores contrastados” o formas geométricas. En su lectura sobre *El juguete rabioso*, Villoro destaca el uso de la imagen y el sonido como recursos favoritos del escritor porteño, “sus imágenes son tan desaforadas que no pueden compensarse con otras imágenes; para recuperar el hilo de la narración, es preciso un contraste acústico: un silbato, un tenedor sobre un plato, un rumor pobre, capaz de recordar que más allá de los relámpagos y sus sombras triangulares, la realidad fluye con monotonía”.¹¹⁴

Además de explorar los recursos literarios arltianos, Villoro traza el “uso del mal” en *El juguete rabioso*, “la verdadera escuela moral de Astier es el crimen. Los cuatro episodios de la novela significan la exploración del mal como camino de trascendencia”.¹¹⁵ El mal, vestido de delito, miedo, humillación, crimen y traición; se propaga en Silvio Astier; pasa de ser una experiencia de lectura (de los folletines) a ser el modelo de vida del protagonista.

Villoro señala que “la mezcla de humillación y humor [de los personajes] reclama una risa averiada, incómoda”, en el lector arltiano; y cierra el ensayo apuntando: “*El juguete rabioso* es un artefacto de idéntica naturaleza, [al cañón, hecho por Astier] el peligro obediente que Roberto Arlt ha puesto en nuestras manos”.¹¹⁶

¹¹³ Juan Villoro, *Op. cit.*, p. 48.

¹¹⁴ *Ídem.*

¹¹⁵ Juan Villoro, *Op. cit.*, p. 49.

¹¹⁶ *Íbidem.*, p. 51.

Respecto a la cercanía existente entre la escritura de Juan Villoro y Roberto Arlt, destaco la filiación como cronistas en ambos autores, Arlt a través de sus *Aguafuertes* y Villoro al recuperar sus experiencias personales en la ciudad. Villoro reúne 100 relatos que durante 17 años ha escrito, en su libro *¿Hay vida en la tierra?*, publicado por la editorial *Almadía*.¹¹⁷

La obra arltiana ha pasado por momentos de recuperación, desde los años 50 con Raúl Larra; revaloración desde los años 60, en este periodo incluyo los textos de Onetti y Cortázar; y de reinterpretación en los años 70, a partir de los numerosos estudios (sobre todo) de Piglia, en menor medida y debido a su escasez los de Villoro. Bajo esta misma línea, me gustaría subrayar los estudios críticos que sobre la obra de Arlt, han llevado a cabo, las plumas de Rose Corral; Beatriz Sarlo; Rita Gnützmann y mencionar a Sylvia Saítta quien ofrece estudios críticos para las ediciones de *Aguafuertes gallegas y asturianas* que Losada edita y finalmente los actuales estudios que oportunamente Viviana Gelado ha realizado sobre la cultura popular y la obra arltiana.

¹¹⁷ www.elpais.cf/frontend/noticia_detalle/762816.

III. *El juguete rabioso*, construcción, temática y estética

III.I Análisis de la obra

El juguete rabioso es la primera novela que Roberto Arlt escribe.¹¹⁸ Rita Gnützmann en la introducción que realiza de la novela para la edición de Cátedra señala que el autor “empieza a escribirla desde 1919”.¹¹⁹ Rose Corral por su parte, sostiene que “el capítulo último lo termina a mediados de 1924”, según la cita que recoge de la “Nota editorial” de la segunda edición impresa por la editorial Claridad el año de 1931.

Después de varios intentos fallidos por parte de Arlt para que su novela fuera publicada es en 1926 que el autor por recomendación de Ricardo Güiraldes presenta el manuscrito al concurso organizado por la editorial Latina y obtiene como premio la publicación en octubre del mismo año de la obra tal y como hoy la conocemos.

Antes de la impresión formal de *El juguete rabioso*, Arlt presenta dos fragmentos de la novela, que lleva otro título para entonces: el primero publicado en 1922 en la revista *Babel*, “en 1977, al estudiar precisamente la revista *Babel* (1921-1925), Horacio Tarcus descubre en sus páginas otro fragmento de la novela de Arlt, titulado «Recuerdos del adolescente». Publicado en 1922, se trata sin duda del primer anticipo de la novela que Arlt da a conocer. *Babel* se refiere a una

¹¹⁸ En caso de hallarse el manuscrito de *Diario de un morfinómano* sería *El juguete rabioso* la segunda novela de Arlt.

¹¹⁹ *El juguete rabioso*, edición de Rita Gnützmann, Madrid, Cátedra, 1999, p. 32.

«novela en preparación», sin título todavía, y aparece firmada por Roberto G. Arlt”.¹²⁰

El segundo fragmento es:

El texto, titulado “El poeta parroquial”, que había aparecido en la 1925 en la revista de vanguardia *Proa* dirigida por Jorge Luis Borges, Alfredo Brandán Caraffa, Ricardo Güiraldes y Pablo Rojas Paz, era presentado como un «capítulo de la novela *Vida puerca* que aparecerá próximamente». Este anticipo fue suprimido finalmente por el autor y el áspero título inicial se transformó en uno menos violento o directo: *El juguete rabioso*.¹²¹

De manera formal sobre *El juguete rabioso* se puede decir que es una novela que se inserta dentro de las características del *Bildungsroman*, “novela de formación” o “aprendizaje”. El género comienza a definirse en Europa a finales del siglo XVIII, tras la publicación de *Wilhelm Meisters Lehrjahre* (*Los años de aprendizaje de Wilhelm Meister*), escrita por Goethe, en 1796. Aunque “el término se acuña después de una veintena de años, con la obra de Wilhelm Dilthey *Leben Scheleiermachers* (1820)”.¹²²

En Hispanoamérica, como señala Yanna Hadatty Mora, el género de aprendizaje, “se asoma en las postrimerías del siglo XIX y se consolida en el siglo XX”.¹²³

Las posibles conclusiones a las que llega Miguel Salmerón en su libro *La novela de formación y la peripecia* son:

¹²⁰ Rose Corral, *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*, México, COLMEX, 2009, pp. 41-42.

¹²¹ Rose Corral, *Op. cit.*, p. 39. Para una lectura más detenida sobre estos fragmentos recomiendo la lectura del capítulo II de *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*.

¹²² Yanna Hadatty Mora, “La novela de la generación del 50: entre el *bildungsroman* y el desencanto” en *KIPUS, Revista andina de letras* (Quito), núm. 21, 2007, p. 78.

¹²³ Yanna Hadatty Mora, *Op. cit.*, p. 79.

- 1) En la *novela de formación* la historia de formación del protagonista no sólo es el tema, sino también principio poético de la obra.
- 2) La *novela de formación* es una *forma que se busca a sí misma* y que intenta mantenerse equidistante entre la construcción y la peripecia.
- 3) El final de las *novelas de formación* es, y sólo puede ser utópico o fragmentario.
- 4) La *novela de formación* no es exclusiva ni originariamente alemana, pero llega a su forma clásica en Alemania.
- 5) En la *novela de formación* aparecen de forma recurrente varias figuras: el protagonista, el mentor, el antagonista, el viaje, una institución, aunque no siempre aparecen en conjunto.¹²⁴

El juguete rabioso es el desarrollo de la vida del protagonista y narrador de la obra, Silvio Drodman Astier, la historia de aprendizaje del adolescente que entre peripecia e instrucción trasciende hacia la edad adulta, por medio de la desilusión.

Para José Morales Saravia *El juguete rabioso* resulta ser un tipo de novela de formación que mantiene una estructura narrativa emergente pues las combinaciones de género resultan paradójicas:

Este yo narrador recapitula su acceso a la adultez como un proceso pleno de desilusiones que conduce al aprendizaje de lo abominable. Esta decisión narrativa –narrador en primera persona, acumulación de episodios- determina el género de esta novela, que se apoya en el esquema de la novela de formación, y el tipo de héroe que es aquel del romanticismo desilusionado. Esta decisión narrativa encierra, sin embargo, una paradoja, pues la característica básica de la novela de formación [...] no puede ser combinada

¹²⁴ Miguel Salmerón, *La novela de formación y la peripecia*, Madrid, A. Machado Libros, 2002, pp. 59-60.

de ninguna manera con las determinaciones de la desilusión romántica, cuyo héroe rechaza decisivamente el mundo normativo de la sociedad.¹²⁵

La novela está estructurada en cuatro capítulos, en los cuales el protagonista desarrolla paulatinamente desde la adolescencia a la vida adulta en la ciudad de Buenos Aires. La voz narrativa es presentada en primera persona, Silvio Astier cumple el papel de narrador y protagonista, por ello en ocasiones la novela tiende a leerse como un caso de “memorias. En cada uno de los capítulos, los escenarios se transforman; aparecen y desaparecen distintos personajes; el protagonista, muda de edades y experimenta diversas actividades y sensaciones.

Para Ana Capdevila, *El juguete rabioso* se inscribe entre la crónica autobiográfica, la memoria y la novela de aprendizaje:

Esa correlación entre ambas instancias, narrador y personaje, hace del texto una «memoria»: la crónica autobiográfica de un «yo» narrador [...] esa crónica se inscribe en lo que se conoce como «novela de aprendizaje»: la historia de la vida de Astier es la gradual adquisición de un saber, y está guiada por la búsqueda (el encuentro) de una verdad. Su progresión, que surge del recuerdo como instancia productiva, es también crecimiento del héroe: el personaje no es el mismo cuando empieza que cuando termina el relato; una verdad (acerca del mundo, acerca de sí mismo) se revela al final.¹²⁶

La formación de Astier parte de las enseñanzas que la literatura bandoleresca le ha dejado, es decir, se construye a través de la ficción, de una mirada adolescente que por medio de la lectura de las hazañas de los pillos, encuentra una forma de trascendencia.

¹²⁵ “Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt” en *Roberto Arlt. Una modernidad periférica*, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt am Main, Vervuert, 2001, pp. 28-29.

¹²⁶ Ana Capdevila, “Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad”, Noé Jitrik (dir), *Historia crítica de la literatura argentina. El imperio realista*, tomo VI, Argentina, Emecé, 2002, p. 229

“Los ladrones” es el título del primer capítulo de la novela, en este apartado, aparece Silvio Astier a la edad de catorce años y se relata la visión del mundo que el adolescente experimenta, fuera de los valores establecidos, basa su ideal de vida, en las novelas de folletín que lee, las cuales, se cimentan en la vida de aventureros y bandoleros. La aspiración del protagonista es immortalizarse, convirtiéndose en un bandido.

En este apartado, la única figura adulta que aparece es la de un inmigrante, “un viejo zapatero andaluz que tenía su negocio de remendón”; el viejo, cargado de espaldas, carisumido, barbudo y de una cojera extraña, es quien inicia en los deleites de la literatura bandoleresca a Silvio. Ambos compartían la lectura de famosos bandidos españoles.

La vida de Silvio, hasta entonces trasciende entre los paseos por el barrio de Flores, la lectura de las aventuras de Rocambole y las pláticas con Hipólito, otro adolescente, hijo del tendero que aspira a ser aviador.

En una de sus estancias en la tienda de Hipólito, Astier conoce a Enrique Irzubeta, alto, enjuto, pecoso, de lustrosos cabellos negros ondulado; y que tiene por edificante apodo: El Falsificador; Enrique es el único amigo de Silvio. Existe entre ellos un sentimiento mutuo de admiración. En sus ociosas y largas tardes, los amigos empiezan a convencerse de la belleza de llegar a ser ladrones. Inician su carrera delictiva, desvalijando casas deshabitadas, restaurantes y comercios, venden lo obtenido y se sientan en alguna confitería lujosa a brindar por el triunfo mientras beben chocolate con vainilla.

Posteriormente, se une a los amigos, Lucio, “un majadero pequeño de cuerpo y lívido de tanto masturbarse, todo esto junto a una cara tan de sinvergüenza que movía a risa cuando se le miraba.”¹²⁷

La aspiración de los jóvenes es llegar a immortalizarse con el nombre de delincuentes. El estatus, dentro de esa sociedad adolescente, se los da el grado de ingenio, pillaje y vulgaridad que cada uno muestra a través de sus acciones, diálogos y proyectos.

Junto a Enrique Irzubeta y Lucio, Silvio vive la primera experiencia del sueño de afianzarse como ladrón; los tres fundan una sociedad, el Club de los Caballeros de la Media Noche, dentro del Club, cada uno de los integrantes plantea sus propuestas de hurto y estructura su organización, cada uno pone de relieve sus cualidades para el pillaje. Planean y discuten las posibles rapacerías que pueden llevar a cabo. La idea final es instalar clubes en todos los pueblos de la república. “Así conversábamos en torno a la mesa del café, sombríos y gozosos de nuestra impunidad ante la gente, ante la gente que no sabía que éramos ladrones, y un espanto delicioso nos apretaba el corazón al pensar con qué ojos nos mirarían las nuevas doncellas que pensaban, si supieran que nosotros, tan atildados y jóvenes, éramos ladrones... ¡Ladrones!...”¹²⁸

El gran golpe es despojar la biblioteca de una escuela, llevan a cabo el plan con éxito relativo pues la policía anda tras la búsqueda de los sospechosos y el club termina por disolverse. Tras esta primera experiencia, se cierra la etapa juvenil de la vida del protagonista. Hasta entonces Silvio Astier continúa con la

¹²⁷ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, México, CONACULTA, 2001, p. 28.

¹²⁸ Roberto Arlt, *Op. cit.*, p. 33.

idea de llegar a ser un truhán reconocido, seguir con sus inventos y reorganizar posteriormente una cofradía.

Inicia el capítulo II “Los trabajos y los días” con la mudanza de casa de Silvio al barrio Floresta. La madre de Astier, le anuncia que debe trabajar. La vida juvenil del adolescente llega a su fin. A ciencia cierta el protagonista no sabe el significado del trabajo pero lo imagina y a lo largo del apartado, descubre la podredumbre que representa, ganarse la vida por medio de un oficio. Él, que aspiraba a ser un gran ladrón, debe empezar a trabajar como todos los otros.

Encuentra su primer empleo a la edad de quince años, como ayudante en la librería de don Gaetano, “mejor dicho, su casa de compra y venta de libros usados, en la calle Lavalle al 800, un salón inmenso, atestado hasta el techo de volúmenes. El local era más largo y tenebroso que el antro de Trofonio”.¹²⁹ Frente a esta imagen negativa de la librería de viejo, atestada de volúmenes de libros pasados, se contrapone el icono de lo “moderno”, representado por el cinematógrafo “enfrente, como en un colmenar, la rebullía por el atrio de un cinematógrafo, con su campanilla repiqueteando incesantemente”.¹³⁰

Aparece la figura de la esposa de don Gaetano, doña María “una mujer gorda y blanca, de cabello castaño y ojos admirables por su expresión de crueldad verde”.¹³¹ En este espacio, conoce al otro empleado, don Miguel “era flaco, alto, carilargo, con barba de tres días en las flácidas mejillas y expresión lastimera de perro huido en los ojos legañosos”.¹³²

¹²⁹ Roberto Arlt, *Op. cit.*, p. 55

¹³⁰ *Ídem.*

¹³¹ Roberto Arlt, *Op. cit.*, pp. 55-56.

¹³² *Íbidem.*, p. 59.

Por la descripción que hace Arlt del espacio y las personas, el protagonista y el lector quedan abrumados. Pero la verdadera sordidez, se percibe en las condiciones humillantes bajo las cuales viven en esa casa, las fuertes discusiones entre los esposos, migrantes italianos, por cierto; y finalmente, Astier experimenta la humillación diaria, cuando tiene que acompañar a don Gaetano al mercado. Astier, debe marchar por todo el mercado con una canasta impudicamente enorme, pintada de rojo rábano que provoca la burla de todos a su paso: un dandy de mirada furiosa, un rubicundo portero y un granujilla que le pateo la cesta. Astier que irónicamente pensaba en llegar a ser como Rocambole, en la realidad no es más que un sirviente que acompaña en el penoso trajín del regateo y la pelea de los precios de las verduras a don Gaetano. En menudo ambiente de trabajo se desenvuelve Astier.

Una tarde con la esperanza de abandonar el humillante trabajo en la librería, Silvio visita al señor Vicente Timoteo Souza, a quien un teósofo desconocido llamado Demetrio le había presentado recientemente. El señor Souza mostró interés por Silvio y sus inventos y le alentó a visitarlo pero la visita de Silvio al señor Souza resultó decepcionante pues el protagonista es echado del lugar por Souza quien no le recordaba, Silvio vuelve desilusionado a la caverna de don Gaetano.

Al no poder marcharse dignamente de la librería, Silvio resuelve incendiarla una noche de julio, deja una brasa encendida dentro de la pocilga y se retira a dormir, soñando con lo bello que será ver arder el lugar de las humillaciones, libre al fin piensa, libertado, definitivamente libre, se repite. “¿Qué pintor hará el cuadro del dependiente dormido, que en sueños sonríe porque ha incendiado la ladronera

de su amo?”¹³³ se pregunta Silvio toda la noche. Al día siguiente cuando llega junto con don Gaetano a la librería se da cuenta que “todo estaba como lo habíamos dejado”.¹³⁴ De nuevo la decepción, la desilusión, el fracaso del protagonista que no puede salir ni abandonar esa vida trágica entre la eterna humillación. Ese día es el último que vuelve a la librería.

En el capítulo III titulado “El juguete rabioso”, Silvio está de nuevo en la casa de su madre y es la señora Rebeca Naidath que “perteneía al rito judío. Su alma era ruin, porque su cuerpo era pequeño...Caminaba como una foca y escudriñaba como un águila...Yo la detestaba por ciertas trastadas que me había hecho”¹³⁵ quien le recomienda buscar trabajo en la Escuela Militar de Aviación. Después de una demostración de conocimientos por parte de Silvio, éste es aceptado en la escuela como aprendiz para mecánico de aeroplanos, durante su estancia en ella toma conciencia sobre lo que verdaderamente quiere ser en la vida:

No me importa no tener traje, ni plata, ni nada; y casi con vergüenza me confesé: Lo que yo quiero, es ser admirado por de los demás, elogiado de los demás. ¡Qué me importa ser un perdulario” Eso no importa... Pero esta vida mediocre... Ser olvidado cuando muera, esto sí que es horrible. ¡Ah, si mis inventos dieran resultado! Sin embargo, algún día moriré, y los trenes seguirán caminando, y la gente irá al teatro como siempre, y yo estaré muerto, bien muerto...muerto para toda la vida.¹³⁶

Al cuarto día de haber ingresado, Silvio es dado de baja, sin motivos ni explicación alguna, es echado de la Escuela Militar; Silvio no entiende la resolución ni sabe

¹³³ Roberto Arlt, *Op. cit.*, p. 83.

¹³⁴ Roberto Arlt, *Op. cit.*, p. 84.

¹³⁵ Roberto Arlt, *Op. cit.*, p. 87.

¹³⁶ Roberto Arlt, *Op. cit.*, pp. 96-97.

cómo hará para explicarle a su madre y a su hermana Lila la situación, de nuevo los planes de éxito se ven frustrados, los sueños desvanecidos; llegada la noche se refugia en una de esas “piezas amuebladas por un peso”, se acuesta pensando en partir al día siguiente hacia Europa, a pesar de la incomodidad del lugar para descansar Silvio cae dormido y entre el sueño viene la alucinación.

Destacan dos características importantes en esta forma narrativa arltiana: la primera y más frecuente en la novela es el uso de los sueños como fuga de la realidad, lo cual, nos propone asociar un coqueteo con la tendencia surrealista dentro de *El juguete rabioso*, Silvio Astier sueña despierto y sueña dormido, las alucinaciones constantes vienen acompañadas previas al fracaso de las acciones, en el hurto a la Biblioteca fantasea con llegar a ser un gran bandido; en el incendio a la librería sueña con la grandeza de ser un incendiario; mientras se encuentra en la Escuela Militar imagina ser “un ingeniero como Edison, un general como Napoleón, un poeta como Baudelaire, un demonio como Rocambole”¹³⁷ avizora un grandioso destino. La segunda característica que subrayo son los tintes futuristas dentro de la inventiva arltiana:

En una llanura de asfalto, manchas de aceite violeta brillaban tristemente bajo un cielo de buriel. En el zenit otro pedazo de altura era de un azul purísimo. Dispersos sin orden, se elevaban por todas partes los cubos de portland. Unos eran pequeños como dados, otros altos y voluminosos como rascacielos. De pronto del horizonte hacia el zenit se alargó un brazo horriblemente flaco. Era amarillo como un palo de escoba, los dedos cuadrados se extendían unidos. Retrocedí espantado, pero el brazo horriblemente flaco se alargaba, y yo esquivándolo me empequeñecía, tropezaba con los cubos de portland, me ocultaba tras ellos; espiando, asomaba el rostro por una arista y el brazo

¹³⁷ *Íbidem*, p. 94.

delgado como el palo de una escoba, con los dedos envarados, estaba allí, sobre mi cabeza, tocando el zenit.

En el horizonte la claridad había menguado, quedando fina como el filo de una espada.

Allí asomó el rostro.

Era un pedazo de frente abultada, una ceja hirsuta y después de un trozo de mandíbula. Bajo el párpado arrugado estaba el ojo, un ojo de loco. La córnea inmensa, la pupila redonda y de aguas convulsas. El párpado hizo un guiño triste...¹³⁸

De esta alucinación es despertado por un joven que posteriormente se descubre como homosexual: “de pronto le vi, sí le vi...En el rostro congestionado le sonreían los labios...sus ojos también sonreían con locura... y súbitamente, en la precipitada caída de sus ropas, vi ondular la puntilla de una camisa sucia sobre la cinta de carne que en los muslos dejaban libre largas medias de mujer”.¹³⁹ Silvio se enfrenta a otro ser marginal que a pesar de tener dinero es un pobre ser humano que no pide nada más que amor.

A lo largo de la novela se configuran una serie de personajes, escenarios y formas literarias diversas, todo ello es lo que da ese tono fragmentario al manuscrito aunque esta diversificación de material avanza y se crea de forma unívoca en torno al aprendizaje de Silvio Astier.

Es importante recoger el concepto de *disonancia* que Rose Corral incorpora a la obra arltiana: “con la poética de la «disonancia», Arlt que no era un teórico, logró acuñar en 1941 un concepto que es una buena síntesis de lo que entiende por modernidad, una modernidad que se centra en lo dispar, contradictorio y

¹³⁸ Roberto Arlt, *Op. cit.*, pp. 103-104.

¹³⁹ *Íbidem.*, p. 107.

conflictivo y cuya mejor expresión se encuentra sin duda en sus propias novelas”.¹⁴⁰

Bajo estas mismas coordenadas de interpretación Rose Corral acuña el término “disonancia” y “estilo nuevo” pero incomprendido de Roberto Arlt; Beatriz Sarlo se refiere a la escritura de Arlt con el concepto “narrativa de la transgresión” y Viviana Gelado se suma a esta línea de investigación he incorpora el término “poética expresionista”,¹⁴¹ señala que la prosa del autor se hace a través de la mezcla de géneros y se convierte en una escritura artística heterogénea que aproxima arte y vida, lenguaje poético y oralidad; subraya que entre los recursos estilísticos de Arlt se encuentran: los efectos visuales y sonoros que se aproximan a la estética cinematográfica expresionistas, el uso del hipérbaton¹⁴² y la hipérbole,¹⁴³ un registro realista expresionista consecuencia de su formación periodística, una aproximación al folletín, la escritura de diálogos hipercodificados y la geometrización de los sentimientos, sobre estos puntos abundo más adelante y de manera formal, en el apartado III.III Lenguaje de la obra: “Lunfardo” como posicionamiento estético.

Las nuevas interpretaciones sobre la obra arltiana acertadamente se encaminan a visitar la obra y bajo miradas críticas reformular los paradigmas temáticos y estructurales del autor.

¹⁴⁰ Rose Corral, *Op. cit.*, p. 37.

¹⁴¹ Viviana Gelado, “A poética expresionista na narrativa de Roberto Arlt” en *Fragments*, no. 32., Florianópolis, 2007, pp. 101-115.

¹⁴² Del griego *hipérbaton* ‘invertido, transpuesto’; o transposición, inversión del orden usual de las palabras; frecuentemente se hace para subrayar las primeras palabras de una oración o frase. Guido Gómez de Silva, *Diccionario internacional de literatura y gramática*, México, FCE, 2001, p. 279.

¹⁴³ Del griego *hyperbolé* ‘exceso’, figura retórica en que se exagera extremadamente algo para obtener un efecto especial. Se ha dicho que las hipérbates “mienten sin engañar”. Guido Gómez de Silva, *Op. cit.*, p. 280.

Finalmente, el apartado tercero de la novela termina con el intento fallido de suicidio por parte del protagonista, vale recordar que el padre de Silvio también es un suicida que se mata cuando él es aún muy pequeño.

El capítulo IV y último titulado “Judas Iscariote” narra el regreso de Silvio Astier al mundo laboral, en esta ocasión empieza a trabajar como corredor de papel a comisión para Monti “un hombre activo y noble, excitable como un espadachín, enjuto como un hidalgo. Su penetrante mirada no desmentía la irónica sonrisa del labio fino, sombreado por sedosas hebras de bigote negro”;¹⁴⁴ al principio resulta difícil la venta de papel pero luego de unos días, Astier empieza a recoger pedidos y obtiene la satisfacción de vender papel y “una infinita alegría, dionisiaca alegría inverosímil, ensanchaba mi espíritu hasta las celestes esferas... y entonces, comparando mi embriaguez con la de aquellos héroes danunzianos que mi patrón criticaba por sus magníficos empaques, pensé: «Monti es un idiota»”.¹⁴⁵ El primer éxito laboral, es desdeñado por Astier. Esa forma de vida dista totalmente de los sueños adolescentes. Sin embargo, con el paso de los días, se familiariza con la rutina laboral, entre carniceros, tenderos y farmacéuticos, que lo tratan en forma despótica o ceñuda. “Sin embargo, se tolera, y se sonríe y se saluda... porque «así es la vida»,”¹⁴⁶ se consuela Silvio.

Para sentirse salvado de las largas jornadas a pie, ofreciendo el papel y levantando pedidos, que en ocasiones eran rechazados, Astier se complace soñando “cosas absurdas”; como llegar a ser heredero de una fortuna; o bien,

¹⁴⁴ Roberto Arlt, *Op. cit.*, p. 116.

¹⁴⁵ *Íbidem.*, p. 119.

¹⁴⁶ *Íbidem.*, p. 129.

evoca el recuerdo del viejo zapatero andaluz, diciendo: “José, zi erama lindo que una rroza”.¹⁴⁷

En una de sus caminatas como vendedor de papel, se encuentra con Lucio uno de sus antiguos compañeros de pillerías. Lucio se ha convertido en agente de investigaciones, todo lo contrario a la aspiración adolescente de ser bandoleros; también en este capítulo se entera de que su gran amigo Enrique Irzubeta tras seguir el camino de pillerías está en la cárcel pero por poco tiempo, El Falsificador había robado a lo grande a un banco con un cheque falso pero un accidente en el auto le hizo caer a la sombra.

En su etapa como corredor de papel, Astier conoce a otro gran personaje, El Rengo “un pelafustán digno de todo aprecio. Habíase acogido a la noble profesión de cuidador de carros, desde el día que le quedó un esguince en una pierna a consecuencia de la caída de un caballo. Vestía siempre el mismo traje, es decir, un pantalón de lanilla verde, y un saquito que parecía de torero”.¹⁴⁸ El Rengo le propone robar la caja fuerte de la casa del Ingeniero Arsenio Vitri y le asegura la no desdeñable cantidad de diez mil mangos para cada uno, Astier de primera impresión se niega pero luego reflexiona: “Por qué no... sí, hombre... ya me estoy aburriendo de caminar vendiendo papel. Siempre la misma vida: estarse reventando para nada. Decime Rengo, ¿tiene sentido esta vida? Trabajamos para comer y comemos para trabajar. «Minga» de alegría, «minga» de fiesta, y todos los días lo mismo, Rengo. Esto «esgunfia» ya”.¹⁴⁹

¹⁴⁷ *Íbidem.*, p. 125.

¹⁴⁸ Roberto Arlt, *Op. cit.*, p. 132.

¹⁴⁹ *Íbidem.*, p. 141.

Posterior a esta disertación Silvio decide participar en el robo de la casa y planea junto con El Rengo dar el golpe esa misma noche, tiene todo planeado y cada uno parte a su casa para reencontrarse por la noche; sin embargo mientras Silvio se encuentra solo, piensa en la gran canallada que sería traicionar a El Rengo y avisarle al ingeniero Vitri de los planes de robo. Piensa y se tortura acusándose de cruel, cobarde, traidor un Judas Iscariote que siempre traerá la culpa sobre los hombros y de repente se acuerda de su viejo ídolo Rocambole asesino y traidor; Silvio en cambio sólo es un locoide con cierta mezcla de pillo pero no un asesino.

De pronto Silvio Astier se encuentra en la casa del ingeniero Arsenio Vitri y bajo el seudónimo de Fernán González le confiesa el plan que El Rengo, Gabriela, la sirvienta de Vitri, y él llevarían a cabo esa noche. Silvio delata a El Rengo y éste al igual que Gabriela son detenidos, el primero en su casa, la segunda en casa del ingeniero. Silvio se sabe traidor, traicionó al único hombre que le había tratado con respeto y le había involucrado en sus planes, el único que le había proporcionado una salida a su existencia monótona.

Después de las aprehensiones el ingeniero Vitri le ofrece dinero a Silvio como paga por la delación pero Silvio se siente insultado y rechaza el sucio dinero; Vitri sin entender increpa a Astier sobre los motivos que lo llevaron a denunciar a su amigo y éste responde: “Hay momentos en nuestra vida en que tenemos la necesidad de ser canallas, de ensuciarnos hasta adentro, de hacer

alguna infamia, yo que sé... de destrozar para siempre la vida de un hombre... y después de hecho eso podremos volver a caminar tranquilos".¹⁵⁰

“La ley de la ferocidad” esa ley brutal es la que Silvio cumple con el delato y su destino se rige por no por la perversión del protagonista sino por la curiosidad del mismo a la fuerza enorme que le posee.

El final de la novela queda abierto, pues Silvio expresa al ingeniero Vitri su deseo por ir hacia el sur, dejar la ciudad y vivir en Neuquén, “allá donde hay hielos y nubes... y grandes montañas... quisiera ver la montaña...”¹⁵¹ Silvio Astier es un adulto joven que siempre ha vivido en la ciudad y quiere ver la montaña. Una serie de interpretaciones en torno a el fin de la novela se han suscitado, algunos hablan de una vuelta a la llanura por parte de protagonista y en oposición a la ciudad; otros proponen una inversión en los códigos de lo establecido, la traición como la peor de las formas de condenada, la traición a su clase; sin embargo en las lecturas del folletín Rocambole también traiciona y esa es una forma de enriquecimiento del pillo.

Yo considero que la traición de Silvio Astier es el medio, a través del cual, el protagonista encuentra reconocimiento, destaca como Judas Iscariote pero al final de los cuatro capítulos, concreta el sueño con el que inicia la novela: soñaba con ser un bandido recordado. Creo que el término “traición” en Astier no tiene una connotación negativa pues para él resulta más vergonzoso cargar la canasta rojo rábano que traicionar para obtener fama. Es una inversión de códigos entre el bien y el mal; para Silvio tener que alquilarse para ganarse la vida es despreciable pero

¹⁵⁰ Roberto Arlt, *Op. cit.*, p. 154.

¹⁵¹ *Ibidem.*, pp. 156-157.

vivir para pillar engrandece y los hechos le dan la razón porque cada que Silvio intenta seguir las normas sociales establecidas, fracasa.

Posterior a la delación, Silvio vuelve a ilusionarse y a caer en la ensoñación cuando imagina su viaje hacia el sur, a Neuquén; considero que simbólicamente este hecho representa la fuga de lo cotidiano, la huída de la ciudad y es que sólo se huye de lo que te atemoriza, el temor estriba en cómo Silvio Astier vive la violenta urbanización de la ciudad. Para Astier la felicidad no está en la ciudad, ni en el trabajo, ni en el dinero; la felicidad para Silvio reside en la ilusión porque nada le garantiza que al viajar al sur su vida cambie, él lo cree y el lector nunca sabe en que momento construye ese sueño pero el protagonista se entusiasma con ver nubes y montañas, a tal grado que deja de mirar lo que tiene enfrente y tropieza con una silla al terminar la novela.

Finalmente, *El juguete rabioso* debe leerse como la primera experiencia narrativa del autor, en la que ensaya todas las divergencias que la doble modernidad, entendida como esplendor y decadencia le propone. Arlt realiza un excelente primer trabajo que rompe con las narrativas precedentes en tema, forma y estilo; la novela sigue abierta a diversas interpretaciones, hallazgos y líneas de investigación que sólo las nuevas herramientas (posteriores a la escritura de la obra) heredadas de una lectura interdisciplinaria nos han podido otorgar.

Con ello Roberto Arlt se integra mejor a los cánones literarios y su obra deja de considerarse una excentricidad; los estudios sobre cultura, identidad, psicología y el auge de la novela existencial y las vanguardias brindan más luz para entender al autor y deshacerse de los viejos prejuicios que por desconocerlo le consideraban un pésimo escritor.

III.II Temática de la obra: modernidad y reverso de la modernidad

En el ámbito literario argentino, el año de 1926 destaca por la publicación de dos novelas: *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes y *El juguete rabioso*, de Roberto Arlt. La primera, inscrita en la tradición de la narrativa rural argentina, gira en torno a la figura del gaucho; el escenario de la novela se desenvuelve en la región de la pampa, y la temática estriba en la disputa entre lo tradicional y lo moderno; barbarie y civilización; hombre sobre la naturaleza. La segunda, inaugura una tradición narrativa moderna, donde el individuo de ciudad es el protagonista; con un escenario urbano,¹⁵² la ciudad de Buenos Aires; y, la temática, reseña la dura existencia del sujeto en la dualidad de la modernidad.

Modernidad entendida: por un lado, como florecimiento de los centros urbanos, esplendor en arquitectura, aumento del flujo monetario, llegada de burguesía europea y sus costumbres, y sobretodo ingreso a la racionalidad; por otro lado, creación de zonas marginales urbanas, violenta estratificación social, migraciones, pobreza, ruptura entre el sujeto y su contenido humano.

Al hablar de modernidad son varios los ámbitos que sobresalen en *El juguete rabioso*. En primer lugar, la novela en sí, es una obra moderna que rompe con las formas narrativas costumbrista y realista tradicionales; en segundo lugar, abandona los temas narrativos hasta entonces reiteradamente planteados; y en tercer lugar, proyecta como escenario narrativo la ciudad y las problemáticas del individuo en ella.

¹⁵² Stasys Gostautas en "La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt", señala, que es *El matadero* de Esteban Echeverría, el antecedente de la novela urbana argentina.

Para definir la posición de las novelas de Roberto Arlt en la literatura argentina se impone una categoría directora de las sociedades modernas: la subjetividad, o más precisamente la representación estética del sujeto. En sus novelas se perciben las huellas de una modernización social, experimentada de modo problemático, conflictivo y crítico, que corresponde estrechamente a la modernización literaria. La gran ciudad moderna y la interioridad psicológica construyen los ámbitos de experiencias cruciales de esta representación.¹⁵³

Tenemos en *El juguete rabioso* como representación estética del sujeto a Silvio Astier, el adolescente que a lo largo de la novela vive una existencia problemática frente a la modernidad vista desde de abajo, el joven de extracción humilde que en principio no quiere pero tras intentarlo tampoco puede insertarse de manera virtuosa en el proceso productivo.

La primera experiencia de ruptura se presenta en el choque del mundo real en oposición al mundo paralelo que las lecturas bandolerescas le crean a Silvio Astier, el protagonista sueña y estructura una forma de vida rocambolesca y de pronto es su madre quien radicalmente le obliga a salir de esa fantasía y le presenta las necesidades de la vida cotidiana que se satisfacen con dinero y el dinero que se obtiene del trabajo y no del hurto.

Dos de los pasajes más representativos de su crítica a la modernidad se encuentran en los capítulos II y III de la novela.

En “Los trabajos y los días” Silvio Astier debe mudarse de barrio, consecuencia del alto costo del alquiler de la casa, deja de ver entonces a Irzubeta y Lucio. El cambio de espacio, hace juego con el nuevo modelo de vida que debe llevar el adolescente. “Tenés que trabajar”, le dice la madre a Astier. En este

¹⁵³ Roland Spiller, “¿Modernidad cambalachesca? La puesta en escena de miradas, deseo e intersubjetividad en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*” en José Morales Saravia y Bárbara Schuchard (editores), *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt am Main, Vervuert, 2001, p. 61.

momento, se derrumban los ideales de Astier, aquellos “días de sin par emoción, gozando del dinero de los latrocinios, aquel dinero que tenía para nosotros [Irzubeta, Lucio y Silvio] un valor especial y hasta parecía hablarnos con lenguaje expresivo”,¹⁵⁴ terminan. Aquí inicia la existencia problemática del protagonista en la modernidad.

La modernidad exige al individuo vivir dentro de las normas establecidas. El individuo trabaja para vivir y vive para trabajar. No hay lugar para el héroe bandolero y Silvio Astier en todo momento quiere ser y representa al antihéroe. Silvio no quiso estudiar, debe trabajar entonces. Ganarse un lugar dentro de la sociedad: “una sociedad en la que el reconocimiento social está siempre subordinado al éxito, a la *performance*, a la acumulación de dinero y a la exhibición de la riqueza”.¹⁵⁵

La modernidad en la que todo es economía, dinero; ganar, pagar, comprar, vender. “Y así es la vida, y cuando yo sea grande y tenga un hijo, le diré: «Tenés que trabajar. Yo no te puedo mantener.» Así es la vida”.¹⁵⁶

Hasta aquí contrastan dos visiones de vida en Silvio Astier; la primera, narrada en el apartado “Los ladrones”, cuando el protagonista tiene catorce años y aspira con *ilusión* llegar a convertirse en un famoso ladrón; la segunda, cuando apenas ha cumplido los quince años y con una profunda *desilusión* ve la realidad de su vida, un joven de clase baja que debe empezar a trabajar y ganarse los días.

¹⁵⁴ Roberto Arlt, *Op. cit.*, p. 31.

¹⁵⁵ Pietro Barcellona, *Posmodernidad y comunidad. El regreso de la vinculación social*, Madrid, Trotta, 1992, p. 88.

¹⁵⁶ Roberto Arlt, *Op. cit.*, p. 54.

La mudanza de un barrio a otro, y el tránsito de Astier en el mundo laboral, son penosos y oscilan entre la humillación y el desencanto. Primero, como ayudante en la librería de Don Gaetano o “mejor dicho, su casa de compra y venta de libros usados, en la calle Lavalle”. Esa casa que es como el infierno, de ambiente asfixiante. Silvio experimenta la degradación diaria al salir al mercado con una canasta impudicamente enorme, pintada rojo rábano que “hacía más profunda, más grotesca la pena de ser pobre”.¹⁵⁷

La miseria del cuchitril le empobrece el alma; la granjería de don Gaetano al pelear un precio en el mercado, le avergüenza; la crueldad de Doña María le irrita. José Morales Saravia llama a este trato: “relación premoderna de señor a criado”,¹⁵⁸ Silvio soporta todo este espectáculo dantesco a cambio de peso y medio; casa y comida.

Sin embargo, frente a este local tenebroso, se asienta un cinematógrafo, que es el símbolo de la modernidad benévola, de la modernidad que causa placer y no angustia. Buenos Aires es la conjura entre lo blanco y lo negro, entre el cuchitril y el cinematógrafo, entre lo viejo y lo moderno, “Buenos Aires interesa como espacio físico y como mito cultural: ciudad y modernidad se presuponen porque la ciudad es el escenario de los cambios, los exhibe de manera ostensible y a veces brutal, los difunde y los generaliza”.¹⁵⁹

Después de varios días de laborar en ese “infierno”; Silvio aprovecha una tarde libre para ir a buscar una mejor suerte, visita al señor Vicente Timoteo

¹⁵⁷ *Íbidem.*, p. 59.

¹⁵⁸ José Morales Saravia, “Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt” en *Roberto Arlt. Una modernidad periférica*, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt am Main, Vervuert, 2001, p. 33.

¹⁵⁹ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión, 1988, p. 32.

Souza, quien le había sido presentado con anterioridad, por el teósofo Demetrio. El joven Astier ve en Souza una esperanza de cambio de vida; sin embargo, de nuevo la desilusión se hace presente, cuando el señor Souza, le objeta a Astier no conocerle y lo hecha de su casa. Silvio vuelve entristecido a la casa de don Miguel.

Silvio observa que “cuanto es sólido se disuelve en el aire; cuanto es sagrado se profana, y los hombres se ven obligados finalmente a mirar con ojos desencantados su propia condición real y sus propias relaciones con sus semejantes”.¹⁶⁰

Las relaciones entre los individuos que Silvio conoce son de uso y desuso; en ellas no existe la complicidad, únicamente, se rigen por un circuito servil. No ha vuelto a encontrar una amistad como la de Irzubeta, comparada por el personaje a la de Orestes y Pílates, el mundo de las relaciones de sentido se torna indiferente, “el mundo ha invadido la ciudad y la ciudad ha invadido el mundo, y todo parece reducible al *sistema general de las relaciones funcionales*”.¹⁶¹

Una noche, al cerrar la librería, Silvio deja encendida una brasa y piensa en lo lindo que será llegar al día siguiente y ver la librería en llamas. Quemar el lugar que lo ha visto soportar las humillaciones de aquellos días. Sin embargo, el plan incendiario falla, cuando entra a la mañana siguiente con don Gaetano y ve que la chispa dejada en el piso, fue apagada y la pocilga sigue intacta. Silvio abandona, entonces, el primer empleo, en la librería. Desilusionado por el fracaso del plan regresa a la austera casa de la madre.

¹⁶⁰ Karl Marx, *Manifiesto del Partido Comunista*, citado en Pietro Barcellona, *Posmodernidad y comunidad. El regreso de la vinculación social*, Madrid, Trotta, 1992, p. 18.

¹⁶¹ *Ibidem*, p. 40.

En el capítulo III “El juguete rabioso”, la crítica es ejercida sobre la deficiencia institucional. Silvio intenta ingresar como aprendiz de mecánico en la Escuela Militar de Aviación. Al entrevistarse con el capitán Bossi, Silvio hace alarde de sus inventos: “un señalador automático de estrellas fugaces, y una máquina de escribir con caracteres de imprenta lo que se le dicta [sic]”¹⁶²; así como de sus conocimientos técnicos, científicos y literarios. El capitán le solicita que regrese mañana para ver al capitán Márquez. “Más que nunca se afirmaba la convicción del destino grandioso a cumplirse en mi existencia. Yo podría ser un ingeniero como Edison, un general como Napoleón, un poeta como Baudelaire, un demonio como Rocambole”¹⁶³.

Silvio Astier es aceptado en la Escuela Militar y destaca por su ingenio y saberes técnicos, sin embargo, estas cualidades, más bien, resultan problemáticas a la Institución y es dado de baja de la Escuela al cuarto día de su ingreso. El motivo se lo dice el director de la Escuela Militar: “Aquí no necesitamos personas inteligentes, sino brutos para el trabajo”¹⁶⁴. Un nuevo desencanto de la sociedad y sobre todo de las instituciones, se desarrolla en Astier, “su puesto está en una escuela industrial”, le dice, el teniente coronel, pero Astier no puede estudiar pues debe aprender un oficio y ganarse la vida.

En este capítulo se aborda la ineficacia de las instituciones, frente a las que Silvio Astier se muestra reacio, primero frente a la Biblioteca, que simboliza la institución culta y a la cual desafía a través del hurto; y ahora frente a la Escuela

¹⁶² Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, México, CONACULTA, 2001, p. 91.

¹⁶³ *Íbidem.*, p. 94.

¹⁶⁴ *Íbidem.*, p. 101.

Militar de Aviación, de la cual, es rechazado por pensar, es la estructura de la vieja institución, incompetente, tradicional y cuadrada la que le hace caer en la realidad.

Esta modernidad “paradójica” no le permite al protagonista insertarse en la sociedad, por un medio “virtuoso”. La promesa del éxito, basada en la vida honrada, es desmentida; la única verdad para Astier, es el hecho de ser pobre y vivir como tal, “¡Ah, es menester saber de las miserias de esta vida puerca, comer el hígado que en la carnicería se pide para el gato, y acostarse temprano para no gastar el petróleo de la lámpara!”¹⁶⁵

Sobre este capítulo, Morales Saravia señala que Arlt: “retoma el discurso modernizador de la región y lo presenta bajo el aspecto deficiente”.¹⁶⁶ La eficacia de las instituciones, piedra angular de la sociedad moderna, es puesta en duda. “La relación moderna existente entre institución e individuo, basada en la función que cumple y la eficacia con la que se desempeña, es desenmascarada como deficiente, es decir, como pre-moderna”.¹⁶⁷

Esta vinculación social, por medio, de las instituciones, se presenta como excluyente. La destreza técnica del narrador, se considera un valor peligroso.

Esta abrumadora revelación confirma la esencia del problema de Silvio: la sociedad porteña de comienzos del siglo XX proporciona oportunidades profesionales no según criterios democráticos de mérito, sino mediante canales educacionales ya establecidos, el acceso a los cuales está firmemente restringido por los medios económicos de los padres. Incapaz de reconciliar sus ambiciones derivadas de la literatura con el estrecho campo de la posibilidad práctica, el aspirante a inventor se hunde en la desesperación, y

¹⁶⁵ *Ídem.*

¹⁶⁶ José Morales Saravia, *Op. cit.*, p. 34.

¹⁶⁷ *Íbidem*, p. 35.

después de un ambiguo encuentro en un hotel de paso con un homosexual igualmente desafortunado, intenta sin éxito el suicidio.¹⁶⁸

Enrique González Tuñón se ríe de “la bondad del mundo y la justicia de los hombres”; Roberto Arlt se pregunta ¿dónde está aquello? La bondad y la justicia del mundo moderno, ¿realmente existen?

Después de ser expulsado de la Escuela Militar, Silvio recorre las calles de Buenos Aires, meditando qué le dirá a la madre; y pensando en Lila, su hermana menor, en lo injusta que es su vida, ella, tan buena estudiante siempre con los botines rotos, caminando de la escuela a la biblioteca.

Astier, quien para entonces ya cuenta con dieciséis años de edad, no quiere enfrentar la realidad del fracaso y decide irse a Europa. Después de pasar la noche en una “pieza amueblada” en la calle Lavalle, acude al puerto, en busca de un barco que lo lleve a Europa, pero sólo encuentra el rechazo de los oficiales. Tras el fracaso y la desilusión constantes, de sus intentos por ceñirse a la vida, ya sea por medio de una vía honesta o deshonesto, compra un revólver y llega a la inevitable conclusión de suicidarse, como única salida. Se recita constantemente: “No he de morir, pero tengo que matarme”; su intento de suicidio resulta fallido, despierta en la cama de su habitación, frente al rostro chupado de la madre, que le increpa el motivo de su acción.

El suicidio es la única salida a esta modernidad insultante, “lo trágico está en esa fractura del «tiempo» que produce lo que ha sido definido como apocalipsis

¹⁶⁸ Glen S. Close, *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*, [Trad. César Aira], Rosario, Beatriz Viterbo, 2000, p. 97.

inmanente: la paradoja de una vida que ya no se vive, que es sólo esperanza de vida”.¹⁶⁹

En este tercer capítulo se colapsan en el personaje el sentimiento de vacío y desilusión, se ha demostrado que no puede insertarse por ninguna vía a la sociedad moderna, cuando deja el hurto y empieza a trabajar, el robado es él, como señalan Ricardo Piglia y Noé Jitrik, Roberto Arlt invierte los códigos de significación, “los trabajos, también robos, suponen la pasividad porque están sometidos a la aplicación de normas que incluyen un cierto escalonamiento”.¹⁷⁰

En las metrópolis se vive bajo las normas de individualidad, en condiciones de marginalidad y soledad. Aunque Silvio recorre las calles de Buenos Aires entre el mercado, las entregas de libros a domicilio, las visitas a Timoteo Souza y en ocasiones mira pasar frente a él, ríos de gente que acuden al cinematógrafo, mientras él toca el cencerro, se siente desolado, condenado a sufrir y a fracasar, “era necesario eso, sí, eso; era necesario que mi vida, la vida que durante nueve meses había nutrido con pena un vientre de mujer, sufriera todos los ultrajes, todas las humillaciones, todas las angustias. Allí comencé a quedarme sordo. Durante algunos meses perdí la percepción de los sonidos [...] No pensaba. Mi entendimiento se embotó en un rencor cóncavo, cuya concavidad día a día hacía más amplia y acorazada. Así se iba retobando mi rencor”.¹⁷¹

Frente a la experiencia de Silvio Astier en la ciudad, confluyen otros personajes con problemáticas distintas pero en su mayoría son seres marginales,

¹⁶⁹ Pietro Barcellona, *Postmodernidad y comunidad. El regreso de la vinculación social*, Madrid, Trotta, 1992, p. 93.

¹⁷⁰ Noé Jitrik, *Roberto Arlt, o la fuerza de la escritura*, Bogotá, Panamericana, 2001, pp. 77-78.

¹⁷¹ Roberto Arlt, *Op. cit.*, p. 81.

es el espacio urbano, “escenario para los cruces culturales”,¹⁷² los inmigrantes: el zapatero andaluz, don Gaetano, doña María, la señora Rebeca Naidath y los barrios pobres donde estaban la librería y la casa de su madre; el barrio opulento de Charcas, donde la doncella le besa los labios; la casa de Timoteo Souza; la Escuela Militar de Aviación y sus compañeros; las piezas amuebladas de a peso, el joven homosexual; el puerto y sus trabajadores.

Estas son las vidas y las experiencias que en la ciudad se despliegan, existencias problemáticas frente a la modernidad en la que sólo a unos cuantos habitantes se les proporciona lo necesario para ejercer una vida libre y digna.

Glen S. Close no se equivoca cuando menciona que tanto Pío Baroja como Roberto Arlt tocan temas sociológicos como el crimen, la marginalidad urbana y el anarquismo; sus personajes avanzan contra la tradición literaria nacional. Subraya que: “Madrid y Buenos Aires sufrieron claramente la modernidad industrial junto con París y Nueva York, y las novelas de Arlt, por ejemplo, aparecen precisamente en el momento en que se consuma la definitiva incorporación de Latinoamérica a la economía capitalista mundial”.¹⁷³

Por su parte, Rose Corral advierte:

Arlt como varios otros escritores hispanoamericanos del periodo –pensamos por ejemplo en el ecuatoriano Pablo Palacio (con quien tiene varios puntos en común)- asociados o no directamente con movimientos de vanguardia, pensaron pronto la modernidad de manera crítica, como el escenario «de una

¹⁷² Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión 1988, p. 36.

¹⁷³ Glen S. Close, *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*, [Trad. César Aira], Rosario, Beatriz Viterbo, 2002, p. 8.

incansable lucha cuerpo a cuerpo con sus ambigüedades y sus contradicciones», porque ser moderno es ser a la vez antimoderno.¹⁷⁴

Creo que esa visión crítica es lo que proporciona vigencia a la obra de Arlt, la temática, los personajes, el lenguaje y el escenario son espacios abiertos de interpretación, interpelación e identificación por parte del crítico y el lector.

Rose Corral condensa de forma interesante la modernidad que construye Roberto Arlt:

La disonancia, tal vez el mayor signo de esta modernidad, está en la transposición verbal de una pluralidad de espacios y lenguajes y también en la disparidad de emociones, sensaciones, percepciones, sueños y fantasías de los personajes que deambulan por las novelas. Si en la crónica prevalecen la fraternidad, la euforia callejera de luces y animación, en las novelas predominarán el conflicto, los choques, las “emociones híbridas, monstruosas e ingobernables” que caracterizan “el espíritu moderno”, escribe en 1927 Virginia Woolf en un notable ensayo, pocas veces recordado por los pensadores de la modernidad.¹⁷⁵

Roberto Arlt al igual que sus personajes vive la otra cara de la modernidad, el anverso del florecimiento y hace una lectura crítica de ésta, desde la mirada de los marginados, a través de la experiencia del inmigrante, de los pobres, de la prostituta y de los ladrones. Existe en el escritor un interés permanente en conocer y penetrar el otro mundo moderno, en donde habitan todas esas masas marginales que son los personajes de sus novelas y los retratos de sus “Aguafuertes”.

Arlt interpela al lector y muestra una preocupación constante por los individuos segregados, el tipo de vida que llevan y la rudeza de la existencia,

¹⁷⁴ Roberto Arlt: *una poética de la disonancia*, México, COLMEX, 2009, p. 16.

¹⁷⁵ Rose Corral, *Op. cit.*, pp. 35-36.

¿Silvio Astier hacia dónde va y cómo construye su forma de vida, terminará por ser un Remo Erdosain o redimirse socialmente? Yo considero que ahí está la brecha abierta para releer al autor y su crítica contra el siglo XX y las condiciones de vida que la urbanización trajo consigo.

III.III Lenguaje de la obra: “Lunfardo” como posicionamiento estético

Otra de las grandes polémicas sobre la obra de Roberto Arlt se desarrolla en torno al lenguaje. Existen dos líneas de debate, la primera se encarga de descalificar la escritura arltiana, aduce una mala redacción y un prosa de mal gusto; la segunda y con la cual concuerdo trata de explicar el estilo vanguardista e incomprendido del autor.

En muchas de sus crónicas tituladas *Aguafuertes* y dentro de sus novelas lo que se lee es una defensa del idioma argentino, del lenguaje que vibra:

En cada edad, la humanidad por intermedio de sus buzos más geniales, sumergió la palabra en las policromas cubas de una tintorería espiritual, y de esa tintorería invisible la palabra salió barnizada de matices nuevos, coloreada de flamas más brillantes, empastada de tintas más calientes, más ligeras, más duras. De esta manera la marcha utilitaria de los hombres se ligó en armoniosísimo ritmo con la marcha desinteresada de los espíritus. Siglos pasaron. La aparición de los colores industriales, del reclamo, de la arquitectura necesitada de espacio, los triples fenómenos del arte sometidos a los cambiantes reflejos de la economía, de la política y de la mecánica, engendró escritores nuevos, es decir, estilos nuevos. [...] Siempre, siempre, la palabra humana marcó paralelamente el paso con el acontecimiento que filtraba su tonalidad en el siglo, o en el momento.¹⁷⁶

Precisamente para Arlt la palabra no es monumento histórico sino la expresión de las transiciones humanas y está en constante cambio y formación.

Como señala Pablo Colacrai¹⁷⁷ la Buenos Aires del veinte (de 1900) es un “cocktail de cambios” esos cambios trascienden en lo económico, político, social y cultural, es esa Buenos Aires la que Arlt comprende y son varios los aspectos que

¹⁷⁶ Roberto Arlt, “La tintorería de las palabras” en *El paisaje entre las nubes: crónicas en El Mundo 1937-1942*, Buenos Aires, FCE, 2009, pp. 566-567.

¹⁷⁷ Pablo Colacrai, “Roberto Arlt. La reivindicación del lenguaje popular”

se pueden rastrear en su obra, aunque en diversas dosis y dependiendo de la obra que se estudie.

En lo que concierne a *El juguete rabioso* identificamos, en primer lugar el lenguaje popular con el que la obra está narrada, el cual, es sencillo y expresa de manera contundente el aprendizaje del protagonista, este lenguaje que no por sencillo deja de crear en el lector imágenes fuertes. Las descripciones son parte importante del catálogo de escenas y personajes que además presentan un amplio contraste cuando Silvio cae en la ensoñación pues la narración es diferente; bajo las alucinaciones, las descripciones arltianas son más fuertes, exageradas, dementes, caóticas, ausentes de comas para dar efecto de sugestión al lector.

Formalmente, Viviana Gelado señala el uso de una forma simple del hipérbaton que consiste en la anteposición del adjetivo al sustantivo, enumero algunos ejemplos de dicho aspecto: “jubilosos de abochornar el peligro a bofetadas de coraje, hubiéramos querido secundarlo con la claridad de una fanfarria y la estrepitosa alegría de un panadero”;¹⁷⁸ “la cónica rueda de luz se movía en las oscuras librerías, iluminando estantes cargados de libros. Majestuosas vitrinas añadían un decoro severo a lo sombrío”;¹⁷⁹ “la mortecina claridad de la candela, iluminaba el perfil de su rostro, de larga nariz rojiza, aplanada frente estriada de arrugas, y cráneo mondo, con vestigios de pelos grises encima de las orejas”;¹⁸⁰ “extrañas y singulares son esas lujosas casa de

¹⁷⁸ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, México, CONACULTA, 2001, p. 37.

¹⁷⁹ *Íbidem.*, p. 41.

¹⁸⁰ *Íbidem.*, p. 63.

departamentos. Por fuera, con sus armoniosas líneas metopas que realzan la suntuosidad de las cornisas complicadas”.¹⁸¹

Beatriz Sarlo subraya el uso de “la hipérbole (es) la figura de la exageración, un modo del lenguaje por el cual el escritor renuncia a la verosimilitud para lograr el impacto de una evidencia más allá de todo lo verosímil. Por insistencia e intensificación, el primer eslabón de una hipérbole se encadena en amplificaciones sucesivas”.¹⁸²

Cito algunos ejemplos de dicha figura que Arlt utiliza en *El juguete rabioso*: “nuestros ojos giraban como bolas y se abrían como platos investigando su provecho, y en cuanto distinguíamos lo apetecido, allí estábamos sonrientes, despreocupados y dicharacheros, los dedos prontos y la mirada bien escudriñadora, para no dar golpe en falso como rateros de tres al cuarto”¹⁸³; “al hablar apenas movía los labios, delgados como dos tablitas”;¹⁸⁴ “la oscuridad polar de sus zaguanes profundos y solitarios espanta el espíritu del amor de los grandes cielos adornados de Walhallas de nubes”;¹⁸⁵ “un piano sonaba en la inquietud del crepúsculo, y me sentía suspendido de los sonidos, como una gota de rocío en la ascensión de un tallo. De un rosal invisible llegó tal ráfaga de perfume, que embriagado vacilé sobre mis rodillas”.¹⁸⁶

¹⁸¹ *Íbidem.*, p. 77.

¹⁸² Beatriz Sarlo, *Roberto Arlt, el extremista*, citado en Pablo Colacrai, “Roberto Arlt. La reivindicación del lenguaje popular”, p. 4.

¹⁸³ Roberto Arlt, *Op. cit.*, p. 27.

¹⁸⁴ *Íbidem.*, p. 52.

¹⁸⁵ *Íbidem.*, p. 78.

¹⁸⁶ *Íbidem.*, p. 147.

El uso de la personificación o prosopeya¹⁸⁷ es uno más de los elementos que nutren la escritura arltiana:

Los billetes de banco parecían más significativos con sus imágenes coloreadas, las monedas de níquel tintineaban alegremente en las manos que jugaban con ellas juegos malabares. Sí, el dinero adquirido a fuerza de trapacerías se nos fingía mucho más valioso y sutil, impresionaba en una representación de valor máximo, parecía que susurraba en las orejas un elogio sonriente y una picardía incitante. No era el dinero vil y odioso que se abominaba porque hay que ganarlo con trabajos penosos, sino dinero agilísimo, una esfera de plata con dos piernas de gnomo y barba de enano, un dinero truhanesco, bailarín, cuyo aroma como el vino generoso arrastraba a divinas francachelas.¹⁸⁸

Otro de los aspectos destacados en la narrativa del rioplatense es el uso de la oralidad en su escritura, basta citar brevemente una de las “Nuevas aguafuertes” en la que da respuesta a un lector sobre cómo escribir:

La forma de desarrollarlas [las habilidades de escritura] es escribir todos los días. Y leer. Leer mucho. Pensar más. Vivir. Tratar de escribir como se habla: analizarse de continuo en todos los sentimientos. Y escribir todos los días. Se tenga ganas o no. Eso sirve para hacerse la herramienta de expresión que cuando algún día necesite, sobre todo para decir algo (porque ahora no tiene nada que decir), podrá utilizar.¹⁸⁹

Escribir como se habla, escribir con los sentimientos; escribir en “orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un «cross» a la mandíbula”.¹⁹⁰

“La traición a las formas constituidas y legitimadas que realiza Arlt se corresponde también con sus espacios de acción. Se actúa sobre la lengua y

¹⁸⁷ Figura de retórica en que un objeto o una abstracción se representa como si poseyera forma o atributos humanos. Guido Gómez de Silva, *Op. cit.*, p. 504.

¹⁸⁸ Roberto Arlt, *Op. cit.*, pp. 31-32.

¹⁸⁹ Roberto Arlt, “Rosmarín busca la verdad” en *Nuevas aguafuertes*, Buenos Aires, Losada, 1975, p. 48.

¹⁹⁰ Roberto Arlt, *Los siete locos/Los lanzallamas*, Caracas, Ayacucho, 1978, p. 190.

sobre el lenguaje para dismantelar la hegemonía del centro que detenta la posesión de la palabra y las formas de nombrar”.¹⁹¹

Arlt enriquece su escritura a través de figuras retóricas autorizadas como el hipérbaton, la hipérbole y la proposopopeya; y violenta la escritura a través del uso del lunfardo.

Luis Soler Cañas publica un libro completo e interesante, en el cual, indica que el lunfardo encuentra su origen “a principios de 1879, y nada menos que en el diario *La Nación*, [cuando] el periodista Benigno B. Lugones dio a conocer muchas de las peculiares designaciones lunfardas en dos artículos que trataban de los usos y costumbres de los ladrones, por él denominados beduinos urbanos y caballeros de industria”.¹⁹²

José Gobello en el “Prólogo” al libro de Soler Cañas aduce:

La definición que presenta al lunfardo como una tecnología de ladrones ya ha perdido validez. Ahora se advierte y se admite que el lunfardo es el lenguaje popular de Buenos Aires, de Montevideo y de Rosario –en cada ciudad adquiere matices diferenciales-, y de las zonas de influencia de esos grandes núcleos urbanos; un lenguaje llevado por el tango a otras ciudades mediterráneas [...] Se insiste, en hablar del lunfardo como de un vocabulario generado en las cárceles. Y esto no es exacto. Si la mayoría de los vocables lunfardos son producto de importación –como está demostrado con creces en los trabajos lunfardológicos que proliferan- es evidente que no se crearon en Las Heras, ni en la Prisión [...] La mayoría de las palabras lunfardas vinieron de Europa –Italia, España, Francia- y fueron mudando luego su forma –a veces también su significado-; se enriquecieron con nuevas connotaciones; asumieron acepciones metafóricas; incorporáronse indigenismos y temas campesinos, y sumaron algunas otras de formación popular [...] Con el

¹⁹¹ Zenda Liendivít, *Vida de monstruos. Espacio, violencia y ficción en la obra de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Contratiempo Ediciones, 2010, p. 53.

¹⁹² Luis Soler Cañas, *Orígenes de la literatura lunfarda*, Buenos Aires, Siglo Veinte editores, 1965, p. 19.

lunfardo, como con todo lenguaje, conviven varias jergas exclusivas [...] El lunfardo literario, que correspondería llamar lenguaje lunfardesco [...] es patrimonio de escritores que jamás ejercieron la profesión del delito.¹⁹³

En la *Enciclopedia de la literatura argentina* dirigida por Pedro Orgambide y Roberto Yahni se define así: “Lunfardo. La tercera acepción del diccionario de la Real Academia Española señala que es el «lenguaje de la gente de mal vivir, propio de Buenos Aires y sus alrededores y que posteriormente se ha extendido entre algunas gentes del pueblo».”¹⁹⁴

Para Jorge Luis Borges: “el lunfardo es una jerga artificiosa de los ladrones [...] es un vocabulario gremial como tantos otros, es la tecnología de la furca y de la ganzúa [...] El lunfardo es idioma de ocultación, y sus vocablos son tanto menos útiles cuanto más se publican”.¹⁹⁵

En *El juguete rabioso* Roberto Arlt hace uso del lunfardo en forma intermitente, a diferencia de la utilización extendida que realiza en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. En su primera novela experimenta en los diálogos de sus personajes algunas palabras de origen lunfardo que son presentadas de forma entrecomillada, entre ellas: *amurar* (encarcelar, robar); *bacán* (persona adinerada, señorito); *brodo* (defraudar); *bulín* (alojamiento, cuarto); *cachan* (burlar, timar); *catrera* (cama, camastro); *esgunfiar* (aburrir, fastidiar); *goma*, (cachiporra o porra de de goma, dar una paliza con una vara de caucho); *grelunes* (tontos, mugrosos); *guita* (dinero); *jetra* (traje), en el lunfardo, en ocasiones, suele invertirse el orden de las sílabas; la *leonera* (cárcel, calabozo colectivo, depósito de detenidos);

¹⁹³ *Íbidem*, pp. 9-11.

¹⁹⁴ *Enciclopedia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Sudamericana, 1970, p. 398.

¹⁹⁵ Jorge Luis Borges, “Invectiva contra el arrabalero” en *El tamaño de mi esperanza*, Madrid, Alianza, 1999, pp. 134-136.

macró (alcahuete que prostituye mujeres, rufián, chulo); *minga* (nada, no); *retobaba* (oponerse).

También abundan muchas expresiones de origen popular, sin ser de filiación lunfarda: el *bondi* (ómnibus o tranvía); la *cana* (la cárcel); *mercar* (comerciar); el ejercicio de la garra (robar); *rajar* (escapar). Existe una transcripción de la oralidad en la escritura: *contá, reló, laburar*, Arlt escribe tal y como se habla en las calle; entre toda esta mezcla lingüística, el autor introduce palabras de procedencia extranjera, ocupadas por los personajes de origen inmigrante, *bagazza, strunzo, déshabillé, rastaquouere, frau, surmenage, couplete, cocottes, gentile*.¹⁹⁶

Arlt utiliza el lenguaje de los marginados de la cultura en la Argentina de los años 1920, que proviene de la mezcla cultural entre, el lenguaje popular que expresa significados distintos a los establecidos por la alta cultura. Este lenguaje marginal posee el peso de la historia de las transformaciones de Buenos Aires, de las nuevas relaciones sociales que los habitantes de la metrópoli con un origen diverso han creado.

El lector encuentra “esa escritura que llama idioma porteño, no castellano, y del que según él [Arlt] forma parte de la tradición de Fray Mocho”.¹⁹⁷

Para Borges “hay escritores y casi escritores y nada escritores que la practican [la jerigonza del lunfardo y el arrabalero]. Algunos lo hacen bien, como el

¹⁹⁶ Transcripción fiel del original.

¹⁹⁷ Zenda Liendivít, *Op. cit.*, p. 53.

montevideano Last Reason y Roberto Arlt; casi todos peor. Yo, personalmente, no creo en la virtualidad del arrabalero ni en su dictadura de harapos”.¹⁹⁸

Otro aspecto que Arlt utiliza en *El juguete rabioso* es el uso de los dichos y los cantos populares, lo cual, aporta un efecto de oralidad al texto escrito, desde el inicio al ver el talón torcido del viejo zapatero andaluz, Silvio Astier recuerda el proverbio que la madre siempre le ha dicho: “guárdate de los señalados de dios”, es parte de la enseñanza cotidiana, en la narración se intercala lo popular en oposición al conocimiento académico. Además de los refranes, en la novela se vierten los cantos populares que apelan a romper con las cavilaciones de Astier, de nuevo aportan cierta oralidad al discurso y a la vez funcionan como una especie ruptura con la realidad pues aparecen en momentos en los que el protagonista se encuentra absorto por algún acontecimiento. El primero aparece al inicio de “Los trabajos y los días”, luego de que la madre le acaba de decir a Silvio que debe trabajar, éste personaje desolado que apenas dejaba de ser un niño, es despertado de la tristeza de la noticia por el canto infantil que viene de fuera: “La torre en guardia. La torre en guardia. La quiero conquistar”.¹⁹⁹

La otra inserción del canto popular se lleva a cabo a través del personaje del homosexual en el capítulo “El juguete rabioso” tras la impresión de Silvio Astier frente a la explicación que el joven le da sobre su condición y luego de ver caer las fotos pornográficas del bolsillo del chico, el homosexual empieza a cantar:

¹⁹⁸ Jorge Luis Borges, “Invectiva contra el arrabalero” en *Op. cit.*, p. 135.

¹⁹⁹ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, México, CONACULTA, 2001, p. 53.

“Arroz con leche, me quiero casar”.²⁰⁰ Silvio se queda sereno mirándolo, advirtiéndole que guarde silencio.

Dos elementos más que Arlt lleva de la oralidad a la escritura son el uso del “voceo” y el “zezzeo”; el primero entre conocidos, lo utiliza(n) Silvio, Irzubeta, “El Rengo” entre sí y en el barrio; el segundo lo encarna la voz del viejo zapatero andaluz: “Ezte chaval, hijo... ¡qué chaval!... era ma lindo que una rozza y lo mataron lo miguelete... [...] Ma lindo que una rozza... zi er tené mala zombra... [...] Figúrate tú... daba ar pobre lo que quitaba ar rico... tenía mujé en toos los cortijo... si era ma lindo que una rroza...”²⁰¹

Como señala Markus Klaus Schäubauer:

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 característica dominante. [...] 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 dominarlo²⁰²

El uso del lunfardo, el voceo, el zezzeo, los dichos y las canciones populares son los medios de oralidad, a través de los cuales Arlt se enriquece su escritura. En su narrativa:

Se encuentra una heterogeneidad discursiva que incorpora el lunfardo, el cosmopolitismo “babélico” introducido por la inmigración masiva reciente de europeos, lenguajes especializados, vocablos procedentes del mundo de los deportes y de otros medios de producción (prensa, radio, cine) y diversos

²⁰⁰ *Íbidem.*, p. 107.

²⁰¹ Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, México, CONACULTA, 2001, p. 16.

²⁰² “La oralidad: sexo/género traicionado en la obra de Roberto Arlt” en José Morales Saravia y Bárbara Schuchard (editores), *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*, Madrid, Iberoamericana/Frankfurt am Main, Vervuert, 2001, p. 93.

modelos estilísticos; con el objetivo de tematizar fundamentalmente, el fracaso de las expectativas de las clases y las miserias del *underground* porteño.²⁰³

Roberto Arlt ejerce una escritura que golpea el lenguaje culto y establece nuevos códigos de escritura; muestra el lenguaje popular y traspasa esa oralidad al ámbito de lo escrito, Arlt desautomatiza al lector y como acertadamente concluye Zenda Liendivít: “Lo que hace este tipo de pensamiento es precisamente ir contra esas formas que, de alguna manera, establecen los márgenes de acción de lo pensable. Contra una hegemonía que dicta contenidos, formas de circulación, de pertenencia y de recepción, de acceso y de interpretación”.²⁰⁴

²⁰³ Viviana Gelado, *Poéticas de la transgresión: vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*, Buenos Aires, Corregidor, 2008, p. 347.

²⁰⁴ *Vida de monstruos. Espacio, violencia y ficción en la obra de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Contratiempo Ediciones, 2010, pp. 55-56.

CONCLUSIONES

El juguete rabioso es quizá la primera novela argentina que utiliza como escenario el Buenos Aires marginal de albores del siglo XX, rompe con la tradición literaria regionalista, abandona la figura del gaucho y se concentra en las problemáticas del sujeto urbano moderno; además novedosamente, utiliza las formaciones lingüísticas de recién formación.

La novela presenta varias posibilidades de lectura, comulgo con aquella que bajo la óptica de análisis del contexto histórico expresa la tensión que el modelo capitalista, a través de la modernidad, vierte sobre el individuo; el protagonista a partir de los quince años se enfrenta a las exigencias del mundo moderno y las relaciones sociales de uso y desuso a las que éste le obliga, sin embargo Silvio Astier se fuga constantemente de esta realidad; a través del ensueño y la insubordinación al sistema establecido Astier existe, crea una realidad imaginaria.

Bajo las premisas de la *novela de formación*, el aprendizaje es el hilo conductor del individuo, en este caso el personaje de Silvio Astier se construye a través del conocimiento: la literatura y la vida bandoleresca, en el barrio; el aprendizaje cotidiano y mundano, en la librería; la instrucción técnica en la Escuela Militar; y la enseñanza laboral, como corredor de papel. A lo largo de estas experiencias el protagonista mantiene contacto con otros individuos de muy diversas extracciones sociales, que componen además una cartografía de Buenos Aires: el viejo zapatero andaluz, quien le introduce en la literatura bandoleresca; Eleonora, la ex novia de Astier; don Gaetano, el teósofo, los feriantes turcos, los

tenderos, los oficiales de la Escuela Militar, el homosexual, El Rengo, el ingeniero Vitri; como en todo *Bildungsroman* durante la narración aparecen varias figuras literarias.

En todas las etapas de formación, además de obtener distintos saberes y convivir con otros personajes, el protagonista camina de un conocimiento a otro entre la peripecia y la desilusión: la mudanza del barrio, el intento de incendio fallido, el propósito de suicidio frustrado, el abandono de una vida recta como corredor de papel y la decisión de traicionar para inmortalizarse. Al final de la novela Silvio Astier vuelve a crear una realidad alterna, piensa que la solución a su vida está en Neuquén, empieza a idealizar la vida entre hielos, nubes y montañas, Arlt nos brinda un final abierto ya que nunca se sabe si posteriormente, el ingeniero Vitri ayuda o no a Astier, ni si éste se reincorpora a un mundo social que lo ha rechazado constantemente.

Las acciones de los personajes de *El juguete rabioso* sobresaltan al lector incesantemente, lo mueven entre la atracción y la desesperación; Silvio Astier nos lleva de la magia a la decepción; de la decepción a la ilusión y de la ilusión al desencanto.

Roberto Arlt presta una enorme sensibilidad para seguir el derrotero de sus personajes; creo que en eso reside la fuerza de su narración, el autor no media sentimientos ni consuela a quien lo lee, pareciera que el lector es lanzado junto con los personajes al abismo de la existencia humana, todo ello acompañado de una crítica férrea a la doble moral, la hipocresía, los estereotipos y los prejuicios de la sociedad moderna de principios del siglo XX.

Todas estas acciones son descritas a través de una heterogeneidad narrativa que oscila entre los discursos técnico, periodístico, oral, poético, popular, junto con el uso del monólogo y el uso de imágenes de corte expresionista, futurista y realista; que arrojan un cuestionamiento directo a la escritura canónica y logran ser la crítica afirmativa a la institución literaria por parte del autor.

Asimismo, la novela al igual que la ciudad de Buenos Aires está hecha de restos de historia, de sujetos, de lenguajes y de discursos que paradójicamente combinados forman toda la identidad de la narración. En Arlt el realismo decimonónico se transforma en un realismo expresionista; el ensueño abandona el tono romántico y aparece tras la crisis y la tensión del personaje como fuga de la realidad. Arlt y Astier en todo momento son unos incendiarios que prenden fuego a las expectativas sociales y literarias para desautomatizar al lector.

Finalmente, como subraya Carlos Fuentes: “cada lector crea su libro, traduciendo el acto finito de escribir en el acto infinito de leer”. Para mí *El juguete rabioso* es ese caleidoscopio que se multiplica a cada lectura.

I. OBRAS DE ARLT

ARLT, Roberto. *Novelas y cuentos completos*. Prólogo de Mirta Arlt. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1963.

_____. *Las muchachas de Buenos Aires/Pícaros sin historia*. Buenos Aires: EDICOM, 1969.

_____. *Nuevas aguafuertes*. Buenos Aires: Losada, 1975.

_____. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Prólogo, edición, vocabulario y cronología de Adolfo Prieto. Caracas: Ayacucho, 1978.

_____. *Antología*. Selección y prólogo de Noé Jitrik. México: Siglo XXI editores, 1980.

_____. *Obra completa*. Prefacio de Julio Cortázar. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981.

_____. *Narrativa corta completa*, edición de Domingo-Luis Hernández. Madrid: Universidad de la Laguna, 1995.

_____. *Los siete locos*. Prólogo, edición y notas de Flora Guzmán. Madrid: Cátedra, 1998.

_____. *El juguete rabioso*. Edición crítica de Rita Gnützmann. Madrid: Cátedra, 1999.

_____. *Aguafuertes gallegas y asturianas*. Compilación y prólogo de Sylvia Saítta. Buenos Aires: Losada, 1999.

_____. *Los siete locos-Los lanzallamas*. Edición crítica de Mario Goloboff (coord.). París: UNESCO-Archivos, 2000.

_____. *El juguete rabioso*. Presentación de Juan Domingo Argüelles. México: CONACULTA, 2001.

_____. *Cuentos completos*. Prefacio de Gustavo Martín Garzo/Postfacio de David Viñas. Madrid: Losada, 2002.

_____. *Al margen del cable. Crónicas publicadas en "El Nacional", México, 1937-1941*. Recopilación, introducción y notas de Rose Corral. Buenos Aires: Losada, 2003.

_____. *El juguete rabioso*. Introducción de Domingo-Luis Hernández. Madrid: Jorge A. Mestas, 2007.

_____. *El paisaje en las nubes. Crónicas en "El Mundo" 1937-1942*. Prólogo de Ricardo Piglia. Edición e introducción de Rose Corral. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009.

<http://www.pagina12.com.ar/diario/especiales/subnotas/1869-20472-2006-01-19.html>

II. SOBRE ROBERTO ARLT

ARICO, José. "La polémica Arlt-Ghioldi. Arlt y los comunistas" en *La ciudad futura*. No. 3. Buenos Aires, diciembre de 1986, pp. 22-26.

ARLT, Mirta. *Prólogos a la obra de mi padre*. Presentación de Omar Borré. Buenos Aires: Torres Agüero, 1985.

BORRÉ, Omar. *Roberto Arlt y la crítica (1926-1990). Estudio, cronología y bibliografía*. Buenos Aires: América Libre Ediciones, 1996.

CARBONE, Rocco. *El imperio de las obsesiones. "Los siete locos" de Roberto Arlt: un grotexito*. Zürich, 2006. Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Zürich para obtener el título de Doctor.

CLOSE, Glen S. *Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*. [Tr. César Aira]. Rosario: Beatriz Viterbo, 2002.

CONTRERAS BERBESÍ, Álvaro Edgar. *Experiencia y narración [Vallejo, Arlt, Palacio y Felisberto Hernández]*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, Gráficos Universitarios, 1998.

CORREAS, Carlos. *Arlt literato*. Buenos Aires: ATUEL, 1995.

CORRAL JORDA, Rose. *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a "Los siete locos" y "Los lanzallamas" de Roberto Arlt*. México: El Colegio de México-Fondo de Cultura Económica, 1992.

_____. "Borges/Arlt: una relectura de la tradición" en *Polémiques et manifestes. América*. No. 20. Paris: Université de la Sorbonne Nouvelle-Paris III. 1998, pp. 329-335.

_____ (editora). *Norte y Sur: la narrativa rioplatense desde México*. México: El Colegio de México, 2000.

_____. *Roberto Arlt: una poética de la disonancia*. México: El Colegio de México, 2009.

- CÓRTAZAR, Julio. "Roberto Arlt: Apuntes de una relectura" en *Obra crítica*. Tomo 3. Edición de Saúl Sosnowski, Madrid: Alfaguara, 1994, pp. 247-260.
- CHÁVEZ JIMÉNEZ, Daniar. *Las siete letras de Roberto Arlt: aproximaciones a un texto siniestro (La recepción de "Los siete locos" y "Los lanzallamas")*. México, 2007. Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para obtener el título de Doctor en Letras Latinoamericanas.
- DRUCAROFF, Elsa. *Roberto Arlt: profeta del miedo*. Buenos Aires: Catálogos, s.f.
- FERREIRA DE CASSONE, Florencia. "Roberto Arlt y Claridad" en *Revista de Literaturas Modernas*. No. 32. Mendoza [Argentina]. 2002, pp. 49-66.
- FIGUEROA, Leonor M. *Güiraldes, de la Parra, Arlt y los años veintes: entre cuerpos y textos móviles*. Massachusetts: 1996. Tesis presentada en Harvard University para obtener el título de Doctor en Filosofía.
- GELADO, Viviana. "A poética expressionista na narrativa de Roberto Arlt" en *Fragmentos*. No.32. Florianópolis, 2007, pp. 101-115.
- GIORDANO, Enrique. *La teatralización de la obra dramática. De Florencio Sánchez a Roberto Arlt*. México: Premia editora, 1982.
- GNÜTZMANN, Rita. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao: ELLACURIA, s.f.
- GNÜTZMANN, Rita. "Roberto Arlt: tres aspectos de su narrativa" en *Iberomanía*. No. 4. s.l. 1981, pp. 115-136.
- GOIC, Cedomil. "Las voces de *El juguete rabioso* (1926) de Roberto Arlt" en *Revista de Literaturas Modernas*. No. 32. Mendoza [Argentina]. 2002, pp. 91-105.
- GOLDAR, Ernesto. *Proceso a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Plus Ultra, 1985.
- GONZÁLEZ, Horacio. *Arlt. Política y locura*. Buenos Aires: COLIHUE, 1996.

- GOSTAUTAS, Stasys. *Buenos Aires y Arlt: (Dostoievsky, Martínez Estrada y Escalabrini Ortiz)*. Madrid: Ínsula, 1977.
- GUERRERO, Diana. *Roberto Arlt el habitante solitario*. Buenos Aires: Granica, 1972.
- HERNÁNDEZ, Domingo Luis. *Roberto Arlt, la sombra pronunciada*. España: Montesinos, 1995.
- JITRIK, Noé. *Roberto Arlt, o la fuerza de la escritura*. Bogotá: Panamericana, 2001.
- KEIZMAN, Betina. *El complot fantástico, cinco aproximaciones*. México, 2004.
Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para obtener el título de Doctor en Letras.
- KOMI, Christina. *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2009.
- LARRA, Raúl. *Roberto Arlt, el eterno torturado*. Buenos Aires: Ánfora, 1962.
- LIENDIVIT, Zenda. *Vida de monstruos. Espacio, violencia y ficción en la obra de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Contratiempo Ediciones, 2010.
- MALDAVSKY, David. *La crisis en la narrativa de Roberto Arlt. Algunas contribuciones de las ciencias humanas a la comprensión de la literatura*. Buenos Aires: Escuela, 1968.
- MASOTTA, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Eterna Cadencia, 2008.
- MONTANARO, Roberto. *Roberto Arlt, el arte de inventar*. Buenos Aires: LEA, 2005.
- MORALES SARAIVIA, José y Bárbara Schuchard (editores). *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 2001.

- NALLIM, Carlos Orlando. *Cinco narradores argentinos. (Mansilla, Álvarez, Dávalos, Arlt, Di Benedetto)*. México: UNAM-CCYDEL, 1987.
- NÚÑEZ, Ángel. *La obra narrativa de Roberto Arlt*. Argentina: MINOR NOVA, 1978.
- ONETTI, Juan Carlos. "Semblanza de un genio rioplatense" en Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana*. Tomo II. Buenos Aires: Paidós, 1972, pp. 363-377.
- PASTOR, Beatriz. *Alienación y rebelión en la narrativa de Roberto Arlt*. Minnesota: University of Minnesota, 1978. Tesis presentada en la Universidad de Minnesota para obtener el grado de Doctor en Filosofía.
- PERALES, Rosalina. *De Roberto Arlt a Juan Carlos Onetti: trayectoria temática e ideológica*. New York: New York University, 1981. Tesis presentada en la Universidad de Nueva York para obtener el título de Doctor en Filosofía.
- PERALES ORTEGÓN, Laura Elena. *De la realidad a la ficción en los personajes femeninos de Roberto Arlt*. México, 1988. Tesis presentada en la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM para obtener el título de Licenciado en Lengua y Literatura Hispánicas.
- PIGLIA, Ricardo. "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria" en *Los libros*. No. 29, Buenos Aires, marzo-abril de 1973.
- _____, "Homenaje a Roberto Arlt" en *Nombre falso*. Barcelona: Anagrama, 2002.
- PIGLIA, Ricardo y Juan José Saer. *Diálogo*. México: Mangos de Hacha, 2010.
- PÍO DEL CORRO, Gaspar. *La zona novelística de Roberto Arlt*. Córdoba: Universidad Nacional de Córdoba, 1971.
- RODRÍGUEZ, Raimundo. *Divagaciones en torno del misterio de un autor. Roberto Arlt y su obra*. Buenos Aires: Meridión, 1985.

ROSENBERG, Fernando J. *The avant- garde and geopolitics in Latin America*.
Pittsburgh: University of Pittsburgh Press, 2006.

VILLORO, Juan. "El peligro obediente. *El juguete rabioso*." en *Efectos personales*,
México: ERA, 2000, pp. 46-51.

ZUBIETA, Ana María. *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires: Hachette, 1987.

III. OTRAS OBRAS CITADAS

- ALONSO, Fernando y Arturo Rezzano. *Novela y sociedad argentina*. Buenos Aires: Paidós, 1971.
- ANDERSON IMBERT, Enrique. *Historia de la literatura hispanoamericana (época contemporánea)*. Tomo II. México: Fondo de Cultura Económica, 2005.
- BARCELLONA, Pietro. *Posmodernidad y comunidad. El regreso de la vinculación social*. Madrid: TROTTA, 1992.
- BERENGUER CARISOMO, A. *Literatura argentina*. Barcelona: Labor, 1970.
- BERMAN, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. México: Siglo XXI editores, 2008.
- BETHELL, Leslie (ed.) *Historia de América Latina*. Tomo 10. Barcelona: Crítica, 2000.
- BORGES, Jorge Luis. *El tamaño de mi esperanza*. Madrid: Alianza, 1999.
- BORGES, Jorge Luis. *El idioma de los argentinos*. Madrid: Alianza, 1999.
- CANDIANO Leonardo y Lucas Peralta. *Boedo, orígenes de una cultura militante: historia del primer movimiento cultural de izquierda argentina*. Buenos Aires: Centro Cultural de la Coop. Floreal Gorini, 2007.
- CORBUSIER, Le. *Principios de urbanismo. (La carta de Atenas)*. Barcelona: Planeta-Agostini, 1993.
- CORRAL JORDA, Rose (editora). *Ficciones limítrofes: seis estudios sobre narrativa hispanoamericana de vanguardia*. México: El Colegio de México, 2006.
- CORTÁZAR, Julio. *Rayuela*. México: Alfaguara, 2000.
- CORTÁZAR, Julio. *Cuentos completos*. Tomo II. México: Alfaguara, 2003.

- ESTRELLA GUTIÉRREZ, Fermín. *Panorama sintético de la literatura argentina*. Chile: Ercilla, 1938.
- FISHER, Roger Steven. *Breve historia del lenguaje*. Madrid: Alianza, 2002.
- FLORES, Ángel. *Narrativa hispanoamericana 1816-1981. Historia y antología: la generación de 1910-1939*. Tomo 3. México: Siglo XXI editores,
- FRANCO, Jean. *Historia de la literatura hispanoamericana*. Barcelona: Ariel, 1975.
- GALLONE, Osvaldo. *El tango, un mapa de Buenos Aires*. Argentina: Manrique Zago/León Goldstein editores, 1999.
- GELADO, Viviana. *Poéticas de la transgresión: vanguardia y cultura popular en los años veinte en América Latina*. Buenos Aires: Corregidor, 2008.
- GIORDANO, Carlos R. (selección). *Los escritores de Boedo*. Buenos Aires: CEAL, 1968.
- GÓMEZ DE SILVA, Guido. *Diccionario internacional de literatura y gramática*. México: Fondo de Cultura Económica, 2001.
- GUNIA, Inke y Katharina Niemeyer (editores). *La modernidad revis(it)ada. Literatura y cultura latinoamericanas de los siglos XIX y XX*. Berlín: Tranvía, 2000.
- HADATTY MORA, Yanna. "La novela de la generación del 50; entre el *bildungsroman* y el desencanto" en *KIPUS. Revista andina de letras*. No. 21. Quito. 2007, pp. 77-96.
- IANNI, Octavio. *La formación del Estado populista en América Latina*. México: ERA, 1980.
- IBARRA, Carolina Ana (antol.) *Doce textos argentinos sobre educación*. México: El Caballito/SEP, 1985.

- JITRIK, Noé. *Historia crítica de la literatura argentina: el imperio realista*. Vol.VI. Argentina: Emecé, 2002.
- MAINER BAQUÉ, Carlos José. *Atlas de la literatura hispanoamericana (siglo XX)*. Barcelona: JOVER, 1982.
- ORGAMBIDE Pedro y Roberto Yahmi (dir.). *Enciclopedia de la literatura argentina*. Buenos Aires: Sudamericana, 1970.
- PERUS, Françoise. *Literatura y sociedad en América Latina*. México: Siglo XXI editores, 1980.
- PIGLIA, Ricardo. *Respiración artificial*. Buenos Aires: Seix Barral, 1980.
- _____. *Plata Quemada*. México: Planeta, 1998.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El relato en perspectiva*. México: Siglo XXI editores, 2010.
- POLLMANN, Leo. "¿Boedo vs. Florida? ¿Estilos vs. Escrituras?" en *La separación de los estilos. Para una historia de la conciencia literaria*. Madrid: Iberoamericana/Frankfurt am Main: Vervuert, 1998, pp. 44-65.
- PRIETO, Adolfo (prólogo y selección). *Antología de Boedo y Florida*. Argentina: Universidad de Córdoba, 1964.
- ROMERO, José Luis. *Las ideas políticas en Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 1992.
- ROMERO, Luis Alberto. *Breve historia contemporánea de Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.
- SALAS, Horacio. *La poesía de Buenos Aires. Ensayo y antología*. Buenos Aires: PLEAMAR, 1968.
- SALMERÓN, Miguel. *La novela de formación y la peripecia*. México: A. Machado Libros, 2002.

- SARLO, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1988.
- SARLO, Beatriz. *La imaginación técnica: sueños modernos de la cultura argentina*. Argentina: Nueva Visión, 1997.
- SCHWARTZ, Jorge. *Las vanguardias latinoamericanas. Textos programáticos y críticos*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- SOLER CAÑAS, Luis. *Orígenes de la literatura lunfarda*. Prólogo de José Gobello. Buenos Aires: Siglo Veinte editores, 1965.
- TORRE, Guillermo de. *Historia de las literaturas de vanguardia* 3T. Madrid: Guadarrama, 1971.
- VÁZQUEZ, Celia María y Sergio Pastormelo (compiladores). *Literatura argentina: perspectivas de fin de siglo*. X Congreso Nacional de Literatura Argentina, 3-5 de noviembre de 1999. Argentina: EUDEBA, 2002.
- VERANI, Hugo (comp.). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica (Manifiestos, proclamas y otros escritos)*. México: Fondo de Cultura Económica. 1995.
- VIÑAS, David. *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1971.
- <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v03/Arlt.html>