

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS
COLEGIO DE LETRAS HISPÁNICAS

ROBERTO ARLT, LA OBSESIVA CAÍDA. LA CONFIGURACIÓN
NARRATIVA DEL FRACASO EN *EL JUGUETE RABIOSO*

TESIS QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE
LICENCIADO EN LENGUA Y LITERATURAS HISPÁNICAS

PRESENTA:

LUCERO ALEJANDRA RIVERA CANO

ASESORA:

DRA. RAQUEL MOSQUEDA RIVERA

CIUDAD UNIVERSITARIA, MÉXICO, D.F.

ENERO, 2014



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 mi familia, mi todo.

AGRADECIMIENTOS

A mis padres, sin ustedes jamás habría llegado tan lejos.

Papá, me has enseñado a luchar y ser fuerte a pesar de la marea, a caer para después volar. Soy muy afortunada de ser tu hija, eres el hombre más admirable y el mejor padre del mundo. Te amo, lo sabes. Mamá, agradezco tu dedicación, tu incansable compañía y el inmenso amor que nos das a cada momento. Eres una persona maravillosa, excepcional, sin ti y tu convicción no sería quién soy, te amo.

A mis hermanos: Karina, gracias por ser mi aliada, mi amiga y compañera de vida; aunque somos polos opuestos, nuestro cariño siempre nos mantendrá unidas, pase lo que pase. Admiro tu fuerza, esa que me das cuando decaigo. Luis, estoy tan orgullosa de ti. A veces el destino nos pone pruebas difíciles, golpes fuertes que parecen interminables, y aunque quisiera borrar toda oscuridad de tu camino, confío en ti; sé que serás un gran hombre. Gracias por alumbrar mi sendero, los amo.

A mi tío Armando: Estás incluido en el paquete. Agradezco tu presencia constante, tus oídos y cálidas palabras. Este trabajo también te lo dedico, además de todo mi cariño (de aquí a la luna y de regreso).

A Raquel Mosqueda: Gracias por tu confianza y por darme la valiosa oportunidad de trabajar a tu lado, pero, sobre todo, de conocerte y descubrir a un extraordinario ser humano. Tu apoyo ha sido invaluable, así como tu amistad. Si he crecido en esta complicada vida académica, te lo debo a ti. Eres una gran maestra, te respeto y admiro; en mí siempre tendrás una fiel alumna. Te quiero muchísimo.

A la Dra. Lourdes Franco Bagnouls: Hay personas que dejan una marca imborrable en la vida, una de ellas, sin duda, es usted. Gracias por enseñarme tanto, dentro y fuera de clases; su pasión y generosidad han sido un gran ejemplo para mí.

A Alberto Sándel: No podría dejar de agradecerte, sabes bien lo que implicó terminar esta tesis. Mil gracias por los días, por las huellas y los sueños. Te quiero, por todo. *For we have been through hell and high tide/I think I can rely on you...*

A mis queridas amigas: Yareli, Mafer, Dalia y Myriam. Gracias por las experiencias que hemos tenido, por su amistad y el soporte que me han brindado en los momentos más difíciles. Aquellos días en las columnas (y en otros tantos lugares) son los más gratos recuerdos de la carrera. *Las amou.*

A Lulú, Ale y Dafne: Lo mejor de trabajar en el Instituto fue conocerlos, son maravillosas personas, muy inteligentes y excelentes amigos. Los quiero mucho, gracias por cada una de sus enseñanzas.

Agradezco también a mis sinodales: el Dr. Ignacio Díaz Ruiz, el Dr. Miguel Rodríguez Lozano y al Mtro. Armando Velázquez. Sin su lectura y puntuales comentarios esta tesis no estaría completa.

Finalmente, a la UNAM, mi hogar.

*De pronto, detienes el vuelo y te dejas caer en picado
con las alas plegadas para clavar tus garras
en lo real que subyace en ti.*

Cioran

ÍNDICE

Introducción	7
I. <i>El juguete rabioso</i>, ópera prima de Roberto Arlt	12
1.1. Arlt	13
1.2. Panorama de la obra	15
1.3. Realidad y ficción: Modernidad argentina y su representación literaria	20
1.3.1. La novela urbana de Arlt.....	23
II. “Caerá quien sube muy alto”. Conceptualización	31
2.1. <i>El juguete rabioso</i> , la rebeldía del fracaso.....	35
2.2. La paradoja de la caída	41
2.3. Momentos del fracaso.....	45
2.3.1. Robo a la biblioteca	46
2.3.2. El incendio a la librería	49
2.3.3. Un ser expulsado.	54
2.3.4. El suicidio fallido	56
2.3.5. La traición	60
III. Modelos del fracaso	67
3.1. La literatura: modelo de vida, fracaso y escritura	70
3.2. La modernidad	80
3.3. Vivir entre fieras: La sociedad	84
Conclusiones	91
Bibliohemerografía	95

INTRODUCCIÓN

El encuentro con la literatura de Roberto Arlt es siempre trasgresor y caótico. Los lectores, generalmente, cerramos la última página de sus relatos con un sabor amargo, indescifrable, pero también con una fascinación incómoda ante aquellos mundos, a primera vista, inhóspitos. Su escritura es en momentos difícil, dura, y qué decir de sus personajes, siempre humillados, condenados a la angustia y a la marginalidad; seres miserables que descubren, en cada oportunidad, su lado más infame. Sin embargo, las palabras de este autor nos empujan a continuar y nos cautivan haciéndonos testigos de la ignominia humana.

El juguete rabioso (1926) inaugura la producción novelística arltiana, este texto concentra toda una vida –en apariencia– condenada al fracaso. El protagonista, Silvio Astier, es apenas un niño cuando comienza sus andanzas y en todas ellas sus deseos se desmoronan al enfrentarse con la realidad. En los cuatro capítulos de esta historia se explicita una fuerte crítica social en la cual no se busca conciliar al personaje con el entorno; por el contrario, Arlt descubre un espacio ya corrompido por fuerzas más poderosas (el dinero, por ejemplo), donde la única forma de sobrevivir será el crear una verdadera distancia entre el hombre y la sociedad, acto posible sólo a través del mal. Los mundos arltianos están hechos para fieras.

En esta obra, el fracaso parece ser intrínseco a Silvio; todas sus acciones conllevan una caída ya sea moral, “espiritual” (existencial) o social. Esta suerte de naufragio se convierte en condena porque a pesar de prever un “destino grandioso” para sí, la derrota ya está resuelta en el devenir del protagonista.

La crítica especializada ha señalado la presencia del fracaso como adjetivo inherente a los personajes arltianos; empero, pocos de ellos han profundizado en el problema estético,

filosófico y moral que implica su injerencia en dicha narrativa. En este sentido, el artículo “Estética del fracaso en Roberto Arlt” de Loris Tassi, representa una referencia importantísima en la medida que abre nuevos disparaderos para la interpretación y el análisis de la obra. Tassi afirma: “Fracaso es una palabra arltiana insustituible y de significado huidizo [...] El triunfo decepciona, el fracaso puede ser magnífico, su belleza salvará al mundo”.¹ El ensayo mencionado fue determinante para la concepción de esta tesis, porque suscitó la reflexión y, además, una perspectiva diferente alrededor de tal concepto. ¿Qué representa el fracaso en *El juguete rabioso*?, el presente estudio emerge de tal interrogante, en tanto, propone indagar bajo cuáles mecanismos narrativos se configura la caída del protagonista y, asimismo, develar la intención crítica y estética del autor.

Esta tesis consta de tres capítulos, en ellos analizo los motivos del fracaso de Astier y su significado en la novela; sin embargo, cabe aclarar que el fracaso en la historia de ninguna manera debe leerse como la derrota del escritor, sino como un artificio, el cual, a su vez, no sugiere un acto aislado, ni mucho menos “inocente”, éste, desde mi perspectiva, se convierte en trasgresión si advertimos la innegable cercanía con el proceso modernizador argentino de inicios del siglo pasado. En una era de múltiples transformaciones, la derrota del hombre (consigo mismo y con su medio), pone en entredicho la construcción de toda una sociedad.

En el primer apartado me enfoco a la contextualización de la novela y su autor. En principio, considero importante rescatar la obra como la ópera prima de Arlt y develar las incipientes obsesiones literarias del autor, consagradas por completo en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

¹ Loris Tassi, “Estética del fracaso en Roberto Arlt”, en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 653- 654, 2004, pp. 172-173.

Un rasgo fundamental para el estudio de la novela fue su recepción literaria, si bien es cierta la marginación que padeció por parte de la crítica, la cual alejó a su autor del canon de la época y lo rezagó hasta los años cincuenta, Roberto Arlt fue leído asiduamente. Tiempo después obtuvo una merecida revaloración por parte del campo intelectual, quien vio en el legado arltiano un precedente en la tradición literaria del Cono Sur. En este capítulo ahondo en el panorama social y cultural de la obra, por lo tanto, también en una circunstancia relevante en el análisis de la literatura argentina: la polémica entre Boedo y Florida.

Es importante resaltar los estudios hechos por Beatriz Sarlo sobre la Argentina de los veinte y, en especial, acerca de Roberto Arlt. Su libro, *Una modernidad periférica*, es primordial cuando se habla del marco social subyacente a la novela; de igual forma, los ensayos destinados a nuestro autor en *Estudios sobre literatura argentina* son esenciales, en tanto confrontan la narrativa arltiana con su tiempo, descubriendo en ella una ruptura ideológica y subrayando su repercusión en el terreno de la escritura.

Asimismo, en relación a la paradoja de la modernidad el texto de Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, resulta imprescindible. En su obra, el filósofo expone la contrariedad de esta época y cómo hace del individuo un ser vulnerable ante un mundo en cambio vertiginoso. La postura de Georg Simmel respecto a la concepción del hombre en las ciudades es significativa, sobre todo al correlacionar la conducta mental del sujeto con su desenvolvimiento en sociedad. Ambas teorías confluyen muy bien en nuestro análisis de la narrativa arltiana, debido a que la modernidad y la vida urbana repercuten rotundamente en la formación de Astier, en especial, en la sucesión de sus fracasos. Estos elementos se corresponden también con la novela urbana, razón por la cual me detengo en los aspectos que la conforman.

En el segundo capítulo establezco una conceptualización del fracaso a partir de dos principios sobresalientes: la perspectiva crítica del autor y la subversión de los valores. La noción sobre la caída desarrollada en este apartado se fundamenta en el pensamiento de Martin Heidegger en *El ser y el tiempo* y las ideas alrededor de la libertad de Søren Kierkegaard en *El concepto de la angustia*; en este orden, la lectura de Juliana González acerca de ambos filósofos (y otros) en *Ética y libertad* fue decisiva para la interpretación de los textos.

El (des)encuentro del hombre con su realidad, en la producción arltiana, será siempre conflictivo, tal revelación implica la conciencia de saberse excéntrico, excluido, marginado. Astier quiere *ser* (ser bandido, inventor, inmortal) pero le es imposible, en esta complejidad es donde se erige el fracaso, “la imagen íntima de sí mismo y la impuesta por la sociedad están en colusión”;² resultando en un desajuste perenne entre él y el mundo. Ante tal estado de choque, la perspectiva de Albert Camus en *El mito de Sísifo*, nos ayuda a entender la disociación sufrida por el personaje.

La bibliografía sobre la escritura arltiana es vasta y diversa, los estudios de Aden W. Hayes (*Roberto Arlt: La estrategia de su ficción*), Rose Corral (*El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*) y Óscar Masotta (*Sexo y traición en Roberto Arlt*) son un soporte para este estudio. Mención aparte merece Ricardo Piglia, heredero de la tradición arltiana, quien en su labor crítica ha develado muchos de los eslabones que tejen la urdimbre del escritor de las *Aguafuertes*.

En mi análisis tomo en cuenta cinco momentos donde el fracaso se agudiza en la vida de Astier, éstos son: El robo a la biblioteca, el incendio a la librería, la expulsión de la escuela de aviación, el suicidio fallido y, finalmente, la traición. Me enfoco en los episodios

² Diana Guerrero, *Roberto Arlt: el habitante solitario*, p. 13.

mencionados porque en cada uno de ellos se evidencia una ruptura en la conciencia y el destino del personaje; asimismo, dichos instantes concentran una fuerte carga simbólica dentro de la obra.

El último capítulo representa el cierre de mi estudio y con él pretendo integrar los elementos abordados sobre el fracaso y la paradoja bajo la cual se funda la novela: fracasar para trascender. Si bien es cierta una “determinación” de Silvio por la caída, considero significativo vislumbrar las influencias que lo acompañan a lo largo de su historia, éstas “legalizan” sus fracasos y los vuelven más contundentes, la literatura es la principal; si Astier no hubiese leído *Rocamboles*, ¿querría ser un bandido de alta escuela? En *El juguete rabioso*, la lectura se convierte en condena, crimen, y a su vez, en la única posibilidad de acceder a otra realidad, quizá más verdadera, donde el pecado haga trascender al hombre. La modernidad, reflejada en los anhelos inventivos del personaje, también constituye un modelo de vida a partir del cual se cuestiona la importancia del dinero y la fama, ¿cómo conseguirlos en una época de desarrollo e inmediatez? Astier lo resuelve mediante “los saberes de los pobres”, una idea de Beatriz Sarlo fundamental para entender la postura arltiana. Por último, la sociedad siempre resuena en los fracasos del personaje; ésta no duda en devorarlo a cada circunstancia para mostrar el envilecimiento de un mundo donde todos sus habitantes son víctimas y victimarios. En el lumpen no hay verdugo que no sufra, y ante todos estos humillados, Astier debe confirmar su ser y erguirse como el peor.

I. *EL JUGUETE RABIOSO*, ÓPERA PRIMA DE ROBERTO ARLT

¿Hay alguna diferencia entre escribir la primera novela y la última? ¿Se puede augurar el éxito o el fracaso de un escritor a partir de su ópera prima? ¿Cuál es la importancia de la obra inaugural de un escritor “incatalogable” como Arlt? Estas preguntas asaltan irremediablemente en un acercamiento a la producción arltiana, sobre todo, ante la poca atención por parte de la crítica, ya no sólo especializada, sino del ámbito académico recibida en los primeros años por *El juguete rabioso*.

La ópera prima, si bien no es definitiva para la apreciación total de un artista, es trascendental en el interés que pueda -o no- despertar ante el público, en su círculo artístico y, en algunos casos, nos brinda un panorama –no definitivo– de la poética que conformará un escritor. Un caso particular es la escritura de Roberto Arlt, de la cual en los últimos cincuenta años se ha llevado a cabo una importante recuperación y revaloración por parte de la esfera intelectual argentina.

El reconocimiento de la obra arltiana fue gradual y, en cierta medida, conflictivo; a pesar de que escritores americanos, especialmente del Cono Sur, han retomado y descubierto en ella un parteaguas en la tradición literaria, la idea de encontrarse con un literato marginal y olvidado es referencia inmediata para muchos otros análisis; Arlt, hasta la fecha, es valorado como un escritor excéntrico, fuera del canon.

En este sentido, la recepción de la obra es fundamental pues nos permite contrastar pasado y presente en función de una crítica propia; si la obra arltiana representó, en su momento, una “ruptura” es importante conocer con qué rompió y por qué lo hizo. Por lo anterior y acorde con los propósitos del presente trabajo, es necesario dar un panorama alrededor de las distintas posturas críticas que han acompañado la prosa de Arlt, de igual

forma, hablaremos brevemente sobre su génesis y la inferencia del contexto en su producción.

A lo largo de estos años, los estudios alrededor de la narrativa arltiana se han enfocado en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (como ejemplo la edición crítica de la colección Archivos dedicada a estas obras) no obstante, *El juguete rabioso* como primera novela abre muchas posibilidades en el estudio y devela, además, parte de las obsesiones y preocupaciones del escritor, quien con veinticinco años da cuenta del fracaso, la miseria y la incipiente modernidad a la par de una realidad argentina poco retratada.

1.1. Arlt

Quedan entonces los pocos que cuentan: aquellos que sienten la necesidad oscura pero obsesiva de testimoniar su drama, su desdicha, su soledad. Son los testigos, es decir, los mártires de una época. Son hombres que no escriben con facilidad sino con desgarramiento. Son individuos a contramano o fuera de la ley.

Ernesto Sábato

Las primeras aproximaciones a *EJR*³ resaltaron un fuerte tono autobiográfico en la novela, lo cual, sin duda, ensombreció la crítica posterior. Sin embargo, considero necesario detenernos brevemente en algunos momentos importantes de la trayectoria de nuestro escritor, ya no para motivar un estudio biográfico, sino para situar la obra en cuestión dentro de su vasta producción en las letras argentinas, porque, como anota Raúl Castagnino, “El hombre Arlt es tema inevitable de toda referencia a la obra del escritor Arlt”.⁴

³ A partir de aquí consignaré *El juguete rabioso* como *EJR*.

⁴ Raúl Castagnino, “El teatro de Roberto Arlt”, *apud* Jaime Riera Rehren “En los orígenes de la modernidad literaria hispanoamericana: la novela urbana de Roberto Arlt” en *Quaderni Ibero-Americani*, núm. 78, 1995, p. 51.

Arlt nació en 1900 de padres inmigrantes europeos y fue asiduo lector de historia y ciencias: Baudalaire, Dostoievski, Andreiev y Baroja, fueron sus escritores favoritos. A los dieciséis años abandona el hogar materno debido a los constantes conflictos con su padre y se mantiene de empleos temporales en librerías, pequeños negocios locales y como repartidor- mensajero.

En 1918 Arlt publicó “Jehová”, su primer cuento, y desde ese momento comenzó a involucrarse en los afanes de la literatura. Colaboró en algunas revistas como *Tribuna Libre* (1920) y *Proa* (1925) donde publicó dos capítulos⁵ de lo que sería su primera novela, *El juguete rabioso* de 1926, en este mismo año colabora para la revista *Don Goyo* y el diario *Crítica*, con una columna policiaca que él llamaba la “nota carnicera y truculenta”.⁶ Tiempo después, declaró que estos trabajos no fueron de su total agrado, sin embargo, corresponden a un ejercicio que repercutió en su peculiar estilo.

En 1928 Roberto Arlt ingresó al periódico *El Mundo* con la sección “Aguafuertes porteñas” desempeñándose como cronista hasta su muerte. Esta labor le permitió publicar algunos cuentos que, más tarde, fueron recopilados en *El Jorabadito*.

En 1929 apareció *Los siete locos* y, dos años después, *Los lanzallamas*, sus obras más reconocidas y estudiadas; para 1932 salió a la luz *Amor brujo*, su última novela. Gracias a su trabajo en *El Mundo*, Arlt pudo viajar a España, Uruguay, Brasil, Las Islas Canarias, Marruecos y Chile como corresponsal, viajes que inspiraron sus *Aguafuertes españolas*, *Aguafuertes uruguayas* y el libro de cuentos *El criador de Gorilas*. Escribió, además de cuento, novela y crónica, obras teatrales: *Trescientos millones* en 1932, *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*, ambas de 1936. Arlt murió el 26 de julio de 1942.

⁵ “El Rengo” y “El poeta”. En la estructura final de la novela estos capítulos se disolvieron; “El rengo”, personaje de gran importancia en la trama y “El poeta” como referencia al mismo Astier.

⁶ Rita Gnutzmann, *Roberto Arlt. Innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística*, p. 16.

1.2. Panorama de la obra

La vida puerca, primer título contemplado para esta obra, es una analogía directa con su contenido, incluso surge en una de las reflexiones de Astier: “¡Ah, es menester saber 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!” (p. 89. El subrayado es mío).⁷ Si bien este nombre tentativo explicita las imbricaciones de una existencia marginal, degradada –tono imperante en toda la novela–, *El juguete rabioso*, finalmente, revela una contundente ambigüedad a lo largo de la historia; un oxímoron que confronta inocencia y violencia. Este recurso literario (muy utilizado por Arlt y el cual analizaré más adelante) no sólo concentra la forma discursiva de la narración sino que construye un complejo mundo en confrontación permanente, donde las paradojas, tanto en el nivel estético como en el moral, construyen la novela al cuestionar nuestro juicio sobre los valores de la sociedad.

En este primer acercamiento (al título) existe una interpelación hacia la infancia, la pureza, la bondad, pero también a la cosificación de un hombre en objeto manipulable y tan desechable como un juguete. ¿Es Astier un juguete del destino?

Roberto Arlt: periodista, inventor, escritor; sobre todo un gran observador de la sociedad argentina, logró ver más allá de los adelantos modernizadores que seducían al común de la población. Para él, la electricidad, el telégrafo, la radio, el cinematógrafo, etcétera, no representaban la modernidad por sí mismos, sino que redefinieron la propia existencia, poniendo en relieve la vulnerabilidad de toda construcción ideológica; mientras tanto, a través de paisajes degradados y hostiles –descritos asiduamente en su obra–

⁷ Todas las citas de la novela se consignarán en el texto. La edición utilizada para esta tesis es: Roberto Arlt, *El juguete rabioso*. México, Axial, 2008.

enmarcó las nuevas vistas de un mundo lejano a la nostalgia gauchesca, pero cercano a la inmediatez y destrucción ocasionadas por la modernidad.

Hombre enigmático, escritor incomprendido o incomprensible, inventor frustrado, Arlt se aboca temerariamente a describir y parodiar la enajenación y vulgaridad del hombre contemporáneo, su civilización, su cultura y sus ingenuas, por despóticas, aspiraciones. Profeta y verdugo de la concepción del nuevo orden social, caracterizado por una fuerte intuición y un poderoso deseo de desmantelamiento del orden preestablecido.⁸

Como mencioné en párrafos anteriores, para hablar sobre *El juguete rabioso* es necesario acercarnos a su recepción, ya que las valoraciones críticas de esta novela se han transformado con el paso del tiempo, dando a Arlt un lugar (merecido) en la literatura argentina. Piglia, Onetti, Sábato y hasta el mismo Cortázar han retomado y se han apropiado de *ese* estilo arltiano que años antes fue condenado.⁹

Beatriz Sarlo señala el carácter inclasificable de Arlt y, a la luz de nuestra época, es entendible el porqué; en su conjunto, temática, lenguaje e imágenes representan un choque entre lo que se debe –o no– decir, y escribir; Arlt significó un conflicto para la crítica, “escribe mal, pero es muy interesante”¹⁰ exponían sobre su estilo. Él fue *extra-ordinario*, un caso único en todo el campo literario de principios de siglo XX; un escritor desarraigado y “cínico” que puso en evidencia los vicios comunes tan bien resguardados: organizaciones secretas, proxenetas, prostitutas, bandidos, traficantes, ciencias esotéricas; todos aquellos males contrastantes con la idea de modernidad aprendida tras una larga tradición cultural.

Poco importó la ayuda de Ricardo Güiraldes en la publicación de *EJR*, porque su renombre tampoco auspició un buen recibimiento. Las primeras opiniones se dieron entre

⁸ Daniar Chávez Jimenez, *Las siete letras de Roberto Arlt: Aproximaciones a un texto siniestro*, p. 38.

⁹ Para un estudio más profundo sobre la recepción de la obra arltiana, véase Daniar Chávez Jiménez, *Las siete letras de Roberto Arlt*, México, UNAM, 2007.

¹⁰ Beatriz Sarlo, “Roberto Arlt, excéntrico”, en *Escritos sobre literatura argentina*, p. 236.

sus amigos o conocidos, las cuales, poco objetivas, celebraron al “nuevo” escritor; Leonidas Barletta y Ulises Petit de Murat, fueron sus principales defensores, en tanto, los estudiosos más formales lo asumieron como un escritor de baja calidad, exclusivo de las clases populares y evidenciaron, lo que ellos consideraban, “deficiencias estilísticas”. Arlt sabía sobre esta dureza por parte de la crítica pero esto no repercutió en su carrera y respondió, quizá, como pocos se hubieran imaginado, en el prólogo de *Los Lanzallamas*: “Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia”.¹¹

Las lecturas en relación a la ópera prima de este autor se han transformado paulatinamente; las primeras se enfocaban en los “errores” de la obra, su mala escritura y su peculiar manera de narrar; tiempo después, aproximaciones como la de Nira Etchenique y Eduardo González se refirieron a la carga autobiográfica sin concederle siquiera la denominación de novela; la primera anotó “Novela autobiográfica, cien por cien” y González opinó “*El juguete rabioso*, más que novela, un conjunto de relatos [...] con inocultables vislumbres autobiográficos”.¹²

A partir de los años cincuenta, tras la recuperación de la narrativa de Arlt por parte de los integrantes de la revista *Contorno*, y sobre todo por los mismos escritores latinoamericanos, surgió un interés en el legado de nuestro autor. En la década siguiente se incrementaron los análisis sobre su producción, lo que generó una significativa revaloración del escritor en todas sus facetas, asumiendo *otra* vertiente en la literatura argentina. La

¹¹ Roberto Arlt, “Palabras del autor” en *Los Lanzallamas*.

¹² Eduardo González Lanuza, *Roberto Arlt*; y Nira Etchenique, *Roberto Arlt*, apud R. Gnutzmann, *op. cit.*, p. 25.

crítica se alejó de convencionalismos y aceptó la importancia de este narrador “inclasificable” como parte de una nueva corriente con lenguaje y estilo propios.

A pesar de ser leído considerablemente, “era entonces un autor muy popular por sus crónicas periodísticas, sus aguafuertes porteñas, aunque sus novelas provocaban juicios discordantes tanto entre la derecha como en la izquierda [intelectual]”,¹³ para los lectores poco especializados, *EJR* también representó un choque; esta novela retrata una visión “alternativa”, sugerente y violenta de la realidad argentina, más cercana a la nota roja que a la idea común alrededor de la literatura. La descripción de los personajes a la par de sus acciones resultan en extremo trasgresoras, en tanto, la configuración de los espacios es una alegoría de la podredumbre social. El individuo es retratado desde lo más miserable e infame de su existencia, por lo cual no parece extraño que muchos de ellos sean descritos a través de malformaciones físicas, marcas que exteriorizan su condena y desgracia, “Guardate de los señalados de Dios” (p. 15) decía la madre de Astier.

Un elemento sin duda definitivo en la recepción y valoración de esta obra fue el peso que ya en esos años representaba Borges y el círculo intelectual predominante en la cultura argentina, principalmente bonaerense. La constante comparación entre Arlt y Borges se relaciona con los grupos a los cuales “pertenecieron”, Boedo y Florida, respectivamente.¹⁴ Si bien nunca hubo una completa determinación alrededor de la estética que cada uno proponía, las características más notables se encuentran en los temas abordados y en la forma de hacerlo, mientras el primero se enfocaba en cuestiones

¹³ Juan José Sebrelí, “Cosmópolis y modernidad en Roberto Arlt” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 661, 2005, p. 85.

¹⁴ Borges afirmó que sólo consistió en un broma, y en una entrevista en relación a esta confrontación declaró: “Más tarde adquirió una trascendencia inusitada, para asombro de nosotros mismos. Tanto así que nadie estaba en contra de nadie, que unos y otros colaboraban en las mismas revistas, se sentaban juntos en las mesas de redacción y actuaban también juntos en las peñas” en “Encuesta ‘Florida- Boedo’”, *Clarín*, Buenos Aires, 19 de julio 1959, *apud* Nélica Salvador, “Mito y realidad de una polémica literaria: Boedo-Florida” en *Sur*, núm. 283, (jul-ago) 1962, p. 70.

sociopolíticas con un lenguaje austero y “orientado” a la clase media-baja, el segundo se acercaba a la delicadeza y refinamiento de las vanguardias europeas, tanto en temas como en estilo. Roberto Mariani en un artículo sobre este tema propone un cuadro que engloba de manera general los elementos conformantes de cada grupo:

Florida.....	Boedo
Vanguardia.....	Izquierda
Ultraísmo.....	Realismo
<i>Martín Fierro</i>	<i>Extrema Izquierda, Los pensadores</i>
y <i>Proa</i>	y <i>Claridad</i>
La greguería.....	El cuento y la novela
Ramón Gómez de la Serna.....	Fedor Dostoievski. ¹⁵

Borges siempre desmintió cualquier tipo de rivalidad, aunque para Arlt la disputa no fue tan ligera; en una entrevista concluyó que, a pesar de mostrar respeto por algunos escritores, en su mayoría, eran una “ola de modernistas” sin la mínima importancia para ser recordados.¹⁶

Las confrontaciones de esta época invadieron periódicos y publicaciones semanales; la ciudad, ya como espacio esencial para la escritura, fue mostrada desde dos visiones: la vanguardia y el desarraigo; Arlt convergió en ambos grupos pese a su aparente distanciamiento de Florida, basta recordar que Güiraldes y Marechal fueron algunos de sus más íntimos amigos. Para el escritor de las *Aguafuertes* los “conflictos” entre escritores no representaron el verdadero espíritu de su obra y, como concluye Nélica Salvador, este hecho fue, más allá del altercado, una estrategia para acercar la lectura a todo público, asimismo acrecentar el interés en la literatura nacional.

¹⁵ Roberto Mariani, “La extrema Izquierda” en Pedro-Juan Vignale y César Tiempo, *Exposición de la actual poesía argentina*, apud Pedro Mendiola Oñate, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*, p. 124.

¹⁶ Vid. “Entrevista a Roberto Arlt” en *Los siete locos. Los lanzallamas*, Colección Archivos, pp. 716-721.

A la larga, ambos grupos configuraron estéticas propias, sus integrantes se mantuvieron cercanos a las dos propuestas y conformaron las perspectivas literarias e intelectuales sobre la modernidad argentina. Arlt al margen de todo, pero paradójicamente en el centro de la ruptura, creó una estética particular, a través de la cual evidenció el supuesto orden y desmitificó la construcción del sistema político, moral y literario.

1.3. Realidad y ficción: Modernidad argentina y su representación literaria

Para los lectores de mitad del siglo XIX a la fecha, la presencia de la ciudad en la literatura es un tema común. En especial, en nuestra tradición literaria existe una gran cercanía con las urbes, ya sea como telón de fondo o espacio vital para la narración.

Este cruce no es arbitrario, por el contrario, está marcado por la concentración social, económica y política de las metrópolis y en cómo éstas determinan el centro de la vida “moderna”, asimismo en la representación de la identidad colectiva. Es en esta correlación donde se da una de las principales paradojas del clima moderno: mientras se construye a la ciudad, el individuo pierde un poco de sí, para después, reconfigurarse.

Frente a esto, el hombre, el artista, no puede mantenerse ajeno a su contexto y las circunstancias que lo rodean, por lo tanto, es lógico ver esta proximidad en su obra, Sartre dice: “Escriba o reme en una galera [...] el hombre se manifiesta siempre; manifiesta su medio profesional, su familia, su clase y, finalmente, cómo está situado en relación con el mundo entero. Manifiesta el mundo”.¹⁷

Las ciudades latinoamericanas: México, Buenos Aires, La Habana, Bogotá, Lima, etc., sean representación de la civilidad, utopía-desencanto, o espacio de trasgresión, se han

¹⁷ Jean Paul Sartre, *¿Qué es la literatura?*, p. 18.

ido colocando, a través del tiempo, como el lugar por antonomasia de la narrativa actual. En consecuencia, afirmar que la novela urbana puede resumirse en su connotación citadina deja de lado muchos otros elementos que la conforman y, a su vez, diferencian.

Ernesto Sábato en *El escritor y sus fantasmas* anota: “La obra de arte es el intento de dar, en dimensiones finitas, una realidad que es esencialmente infinita”.¹⁸ En el caso de la Argentina de principios de siglo XX, la multiplicidad de realidades tanto de sus habitantes, su arquitectura, sus avances tecnológicos y su cultura se tradujeron en diversas manifestaciones artísticas y en una constante para los escritores argentinos, quienes, inmersos en este cúmulo de variaciones reconfiguraron los imaginarios urbanos. Retomo a Jaime Riera Rehren cuando afirma que este hecho no se desprende necesariamente del compromiso del escritor y su medio social “sino [de] su capacidad –o ineluctable destino– para conectar con lo nuevo que encuentra ante sus ojos y dentro de sí”.¹⁹ En este sentido, las miradas sobre las innovaciones de la época confluyeron en diversas perspectivas y estéticas, *casi siempre* sobre (y en) un mismo escenario: la ciudad.

EJR es pieza angular en esta categoría novelística, incluso se ha denominado a dicha obra como inaugural de tal corriente,²⁰ por lo menos en Argentina; sin embargo, es necesario aclarar que la atmósfera citadina está presente desde tiempo atrás en esta tradición literaria. Ystassys Gostautas explica que la novela argentina “nació urbana” y

¹⁸ Ernesto Sábato, *El escritor y sus fantasmas*, p. 119.

¹⁹ J. Riera Rehren, *art. cit.*, p. 45.

²⁰ Vid. Maryse Renaud, “*Los siete locos* y *Los lanzallamas*: audacia y candor del expresionismo” en Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, Colección Archivos. En el apartado “El lento surgimiento de la temática urbana” anota: “Si a Roberto Arlt no le faltaron detractores, nadie en cambio le regatea el inmenso mérito de haber sido, en el Río de la Plata, el creador de la moderna novela urbana”, p. 689.

menciona como primer texto con eco importante “El matadero”, de Esteban Echeverría, donde la acción se desarrolla netamente en la capital urbana.²¹

De acuerdo a lo anterior, si la novela urbana es uno de los géneros propios de la narrativa del siglo XX, ¿para qué retomar los elementos que la configuran? O, más bien, ¿se debe hacer una aproximación a *El juguete rabioso* en función de éstos? Sí. A pesar de ya estar inserta en una herencia literaria urbana y en pleno contexto cambiante, como lo fue la modernidad, la obra arltiana representó –como ya mencionamos– una ruptura dentro de los parámetros estéticos, literarios y morales de la época; Arlt nos ofrece ciertas particularidades que lo distinguieron y, en gran medida, lo relegaron. Sin embargo, esa *ruptura* conformó la estética arltiana y sentó las bases para una reconfiguración del género y su consecuente influencia en la novelística posterior. Hacer una revisión de *EJR* como novela urbana nos permite acercarnos a toda una *forma narrativa* consagrada en nuestra época, pero que en los años veinte fue vista como la “otra” literatura, la cual, al poner en evidencia los vicios de una sociedad emergente fue demeritada y censurada.

De igual manera, para los fines de este trabajo es necesario delimitar los principios estéticos de la novela urbana, aproximarlos a su contexto histórico y a la obra de Arlt, para entrelazar así lo social con lo literario. En relación a la totalidad del tema: la configuración narrativa del fracaso en *EJR*, resulta conveniente describir, así sea brevemente, las circunstancias (histórico-sociales y literarias) desde donde nace el fracaso en la novela, para lo cual retomaré a Georg Simmel y Marshall Berman como críticos de la modernidad y, respecto al género, algunos de los criterios establecidos por Mario Armando Valencia.²²

²¹ Stassys Gostautas, “La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt” en *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, núm. 80, (jul-sep.) 1972, p. 441.

²² Armando Valencia, “Principios estéticos de la novela urbana, crítica y contemporánea” en *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, núm. 3, 2009, pp. 86-101.

1.3.1. La novela urbana de Arlt

El efecto y *representación* de cambios tecnológicos, políticos y sociales a través de signos, símbolos e ideas en el arte nos permiten adjetivar como urbana una obra.²³ Sin embargo, en un espacio de multiplicidad ideológica, de derrumbe y construcción constantes debe plantearse una pregunta ¿desde cuál perspectiva se debe hacer *ese* retrato social?

Tres elementos, en principio, son preponderantes en la delimitación de la narrativa urbana moderna: la migración, la expansión urbana y la explosión demográfica. En la Argentina de finales del s. XIX hasta las primeras décadas del XX esto no pudo ser más evidente, la ciudad, sus imaginarios y sus ficciones cambiaron de enfoque; un presente donde el pasado se desdibujó, a la par de un futuro inhóspito a causa de incesantes transformaciones en todos los sentidos. La fascinación y el desconcierto se adueñaron de los habitantes, tanto en los centros como en las periferias; Argentina se dividió entre el anhelo de vanguardia y la contrastante realidad.

La “Generación del 80”, motor de la conciencia modernizadora, estuvo conformada por intelectuales y miembros del gobierno argentino de 1880 a 1916 quienes vislumbraron el crecimiento económico del país a la par de alentar y trabajar por la modernidad social bajo el lema positivista “Orden y progreso”, su modelo a seguir fueron las famosas metrópolis europeas, París y Londres, principalmente.

El gobierno se encargó de estimular el crecimiento económico del país a través de la exportación y la incipiente industrialización. Como consecuencia, Argentina comenzó a necesitar mano de obra que pudiera operar en los campos laborales más productivos, razón por la cual abrió la puerta a los inmigrantes europeos ofreciéndoles mejores oportunidades

²³ *Ibídem.*

de crecimiento y estabilidad en ciudades en vías de desarrollo; tal hecho resultó favorable en la creación de lazos tanto comerciales como diplomáticos con Europa y repercutió en las características físicas y raciales de la población, a largo plazo esto se convirtió en un “rasgo” más de la modernidad.

La inmigración fue un cambio total para la sociedad argentina, la lengua, costumbres y religión se vieron afectadas por la llegada de los nuevos pobladores y de su posterior descendencia, la cual generó una gran pluralidad cultural “Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla”,²⁴ se convirtió en el centro industrial y comercial que para 1914 tenía casi dos millones de habitantes, de los cuales, más de la mitad eran inmigrantes europeos, para 1930 esta cifra se superó considerablemente.

En nuestra novela, los personajes que confluyen a lo largo de las andanzas de Astier, provienen de tal heterogeneidad. El librero catalán, Don Gaetano y *Dío Fetente*, viles, sucios y desagradables se convierten en uno de los tantos grupos que habitaba las periferias, siempre marginadas; a su vez, nos muestran cómo, poco a poco, los extranjeros se han integrado ya en este mundo, incluso se han convertido en los propietarios, los patrones.

Estos hechos (explosión demográfica, expansión y migración), aparentemente sociales, repercutieron –y siguen repercutiendo– en la conformación de la novela urbana ya que contrastan la forma de representar, no sólo la vida, sino el espacio en el que ésta se desarrolla, junto a sus personajes y sus conflictos. En la novela urbana, el espacio se *construye* desde imaginarios no necesariamente específicos, sino como una apropiación de lo real, recreado, a su vez, en lo literario.

²⁴ Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica*, p. 15.

Al respecto, un punto importante rescatado por Valencia se refiere a la presencia de planos y mapas dentro de la narración urbana, lo cual tampoco implica una descripción geográfica del espacio sino una recreación (bien podría ser ficticia) alrededor de la ciudad. En *EJR*, por ejemplo, no significa hacer un recorrido detallado a lo largo del barrio de Astier, sino mostrar un panorama en el que los adolescentes confluyen. En este tipo de narrativa, como en nuestra obra, las ciudades se cuelan a través de las historias y se nos descubren sólo en breves espacios donde los personajes (o el narrador) las aluden. Walter Benjamin afirma:

[...] se trata de un momento, de espacios, de inconstancia [...] El ambiente de la ciudad que aquí se evoca sólo les permite a ellas [a las ciudades] una breve y vaga existencia. Se introducen furtivamente en sus paredes como mendigos, emergen fantasmalmente en sus ventanas, para luego desaparecer, husmean por los umbrales igual que un *genius loci*, y si efectivamente ellas llenan incluso barrios enteros con sus nombres, lo hacen del mismo modo que el nombre de un muerto llena la lápida de su tumba.²⁵

Como parte de la estética de la novela urbana moderna encontramos también “la hermenéutica de los lugares” referida concretamente a la participación de los espacios en la obra, no sólo como “telón de fondo” sino como personajes y, hasta en otros casos, protagonistas de la obras. En *EJR* y toda la producción arltiana observamos dicha característica, la capital arltiana *hace* a sus habitantes, los confronta con los mundos a los que no pueden acceder, los define y delimita ante ellos y los *otros*; además, la destrucción y construcción casi simultáneas del espacio moderno, convierten a “la ciudad en mito y destino”.²⁶

²⁵Walter Benjamin, “Crónica de Berlín”, en *Revista Contratiempo*. Consultado en: http://www.revistacontratiempo.com.ar/benjamin_berlin.htm, (25/07/13).

²⁶Zenda Liendivít, *Vida de monstruos*, p. 32.

Ésta, entre tanto, ejemplifica la vorágine de emociones encarnada en quienes la habitan. La Argentina de aquellos años logró modernizarse a un ritmo tanto temido como anhelado, y esta evolución a partir de la industrialización se reflejó en la conciencia social. La publicidad y los medios de comunicación (diarios, radio y cinematógrafo) promovieron una nueva concepción del vivir cotidiano, del lugar de la mujer y de las artes. La urbe se convirtió, no sólo locativamente, en un centro alrededor del cual giraba el presente y el futuro; el horizonte se transformó para darle cabida a las redes eléctricas y al humo negro de las industrias que sustituyeron al paisaje natural de pocos años atrás.

La respuesta al progreso fue inmediata. Durante la “Década infame”²⁷ los argentinos atravesaron años de inestabilidad económica y social, un reajuste en su *modus vivendi*. Esta caída corresponde a un fenómeno no sólo argentino, Berman explica que “La sociedad moderna no sólo es una jaula, sino que todos los que la habitan están configurados por sus barrotes; somos seres sin espíritu, sin corazón, sin identidad sexual o personal, casi podríamos decir sin ser”.²⁸ En *Todo lo sólido se desvanece en el aire* Berman habla sobre el estado de caos y ambigüedad surgido a partir de esta época,²⁹ donde la única moralidad existente es la mediocridad, para así no “vivir en absoluto”. Es decir, ante la vertiginosa movilidad es mejor reservarse para sí, la autoconservación del individuo, concepto de

²⁷ Se denomina “Década infame” al periodo que va de 1930 a 1943, caracterizado por ser un momento de crisis económica, social y política durante las dictaduras de José Félix Uriburu (1930 a 1932) Agustín Pedro Justo (1932- 1938) Roberto M. Ortiz (1938- 1942) y Ramón Castillo (1942-1943). A consecuencia de los conflictos surgidos a partir de las guerras mundiales, además de una sobreexplotación de recursos y deudas internacionales, el país no logró reponerse en diversos sentidos, este hecho provocó una masiva migración del campo a la ciudad, en consecuencia se excedió la población industrial en comparación con el sector agropecuario. Tales circunstancias repercutieron en todos los sectores económicos y políticos, desencadenando la posterior represión social argentina.

²⁸ Marshall Berman, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*, p. 15.

²⁹ La modernidad conceptualizada por Berman surge a partir del estudio de ciudades europeas, sin embargo, la relación es oportuna debido a que comparte ciertos rasgos con la modernidad argentina. Las conclusiones del autor son fundamentales en la medida que ofrece una perspectiva muy interesante sobre la conducta individual bajo tales procesos industriales y sociales.

Georg Simmel, es esencial en este territorio ya que al ser mediocre se está expuesto a la humillación, la marginalidad y, por ende, al fracaso.³⁰ También para Berman la ciudad es el espacio de la soledad y, paradójicamente, es en ésta en la que se buscará ser reconocido; la individualidad es un rasgo preponderante en la construcción de metrópolis.

En este orden de ideas, la conexión que Arlt mantuvo con el espacio se expresa al dismantelar los sentimientos, pasiones y vicios ocultos de los marginados en un mundo de aparente ascenso. Juan José Sebreli en su artículo “Cosmópolis y modernidad en Roberto Arlt” toca un punto fundamental al descubrir el contraste entre la moral imperante en los años veinte y la realidad:

La Buenos Aires de la República liberal era la ciudad de un país cuya gran prosperidad y posibilidades insólitas de movilidad social atraía a los inmigrantes del mundo entero. Se había transformado en una ciudad con mayoría de extranjeros, entre los que predominaban los varones jóvenes y solos. Se originó de ese modo, el aumento desmesurado del alcohol, la droga, el juego, la violencia y la prostitución. A pesar de que la sociedad seguía siendo pecata, y la virginidad femenina sagrada, Buenos Aires se había convertido en los años veinte, en el primer mercado mundial de tráfico de mujeres.³¹

En relación con este tema, además de las *Aguafuertes porteñas* en cuentos como “Las fieras” o “El jorobadito” encontramos descripciones que dan cuenta de la vida en estos sectores sociales; parajes sórdidos, “infestados” de seres viles y en degradación continua son narrados con agudeza.

Un aspecto más sobre la novela urbana y su configuración es la memoria, aspecto contundente en la narrativa del siglo XX. Ante un panorama cambiante, las voces de los

³⁰ Georg Simmel, “La metrópolis y la vida mental” en *Bifurcaciones*, núm. 4 (2005). Consultado en línea: <http://www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm>, (08/06/2013).

³¹ J. J. Sebreli, *art. cit.*, p. 94.

autores se anclan en la rememoración de anécdotas, espacios, hechos, momentos, diálogos; la consigna principal es recordar, para así, darle permanencia y sentido a la existencia.³²

En *EJR* Astier relata a lo largo de los cuatro capítulos sus memorias desde los años de adolescencia para, en el último, acentuar su acto final, momento donde la delación sintetiza su fracaso y, como concluiré, la trascendencia anhelada a la que nos acerca durante todo su testimonio. En el discurso del protagonista hay una gran insistencia sobre el recuerdo y el pasado para que, a través de la acumulación de detalles, ensoñaciones, evocaciones o especulaciones podamos acceder a la *conciencia del personaje*. Ésta, a su vez, nos proporciona las pautas que dirigen sus acciones, justificando los motivos de Astier y con ello provocar –cuando menos– el desconcierto del lector o empatía ante sus acciones. Esta cercanía, expuesta por medio del recuerdo es fundamental para la novela; Arlt, una vez más, nos confronta al mostrarnos todos los antecedentes del envilecimiento y nos lleva a cuestionarnos ¿tenía Astier otra salida?

El discurso de la memoria está en función, también, de la conformación de una identidad individual y colectiva; esto quiere decir: narrar mi historia para develarme ante los demás. Una manera de reconstrucción desde lo individual a lo social y viceversa, la cual funciona en una doble dirección, internamente en la novela y hacia el exterior para los lectores.

En conclusión la novela urbana, específicamente la ópera prima de Roberto Arlt, emerge en un contexto desfavorable de acuerdo a los parámetros estéticos y morales de la

³² En este caso podemos hablar de la modernidad como un “panorama cambiante” en el cual, el papel de la memoria es fundamental. Frente a la movilidad del mundo y la perenne esperanza del futuro, es necesario que el individuo se sujete a algo, a los recuerdos, quizá. Sin embargo, en la lucha contra el olvido poco se puede ganar a menos, claro, que se logre perpetuar el pasado por medio de algún recurso: la escritura, por ejemplo. En este sentido, *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia es un excelente modelo de lo anterior. Mediante la Máquina la ficción se vuelve un eterno recordatorio de la realidad, para con ello rescatar no sólo lo perdido sino también la identidad.

época; impacta en las buenas conciencias y en los espíritus modernizadores trayendo consigo un reajuste –no inmediato– en las visiones de la metrópoli, no sólo como espacio, sino como sociedad. En su obra, Roberto Arlt trastoca instituciones sociales, culturales y hasta religiosas, al tiempo que dismantela muchos de los espejismos de la vida moderna; un futuro lleno de desilusiones se asomó poco tiempo después en una patria todavía en vías de desarrollo porque, como apunta Sarlo, “El futuro está y, sin embargo, todavía no está”.³³

Ahora bien, en un espacio de construcción y renovación ¿por qué y cómo se da el fracaso? Primeramente, Arlt se centra en las clases medias-bajas, zonas de marginación, siempre oscilantes entre el desarraigo y la idealización de la modernidad, razón por la cual la frustración y el fracaso caen sobre ellos como condena; vivir entre el deseo, el miedo y, sin embargo, siempre ajenos a esa vida urbanizada. Es en estos límites donde se colocan la angustia, el mal, el caos, el delito, la locura y la marginalidad, elementos de la denominada “literatura metafísica”,³⁴ representada por Dostoievski, Andreiev y Baudelaire, entre otros escritores.

La humillación en Arlt viene de pertenecer a la clase media, una clase condenada a un cinismo pueril, al ocultamiento, a la imitación, a la mediocridad, al fingimiento, a la histeria, al miedo. Condenada a vivir como inmunda la imagen de sí que ningún mecanismo puede finalmente ocultarle. Condenada a vivir como verdaderas las normas éticas que ella no ha forjado, que la práctica le revela como falsas, que testarudamente se impone practicar la clase media es el reducto ético.³⁵

A su vez, el fracaso argentino está presente tanto en las expresiones artísticas (el tango principalmente) como en la preocupación despertada en sus teóricos. El contexto histórico-social es determinante en este sentido, pero no es el único elemento que lo

³³ Beatriz Sarlo, “Ciudades y máquinas proféticas”, en *Escritos sobre literatura argentina*, p. 224.

³⁴ Juan José Sebreli, *art. cit.*, p. 85.

³⁵ Óscar Masotta, *Sexo y traición en Roberto Arlt*, pp. 116-117.

configura. En *EJR* –y en la obra arltiana– mucho se ha dicho sobre los personajes fracasados, humillados y marginados mas, ¿cómo están contruidos?

Hasta aquí he considerado elementos meramente externos en la formación del individuo, relacionados con la sociedad, los cuales, si bien dan una pauta para aterrizar el tema del fracaso en dicha obra, también nos permite acercarnos a otros puntos de análisis en la novela. La *caída* no tiene una injerencia casual en *EJR*, por el contrario, es una compleja construcción delimitada por elementos de índole, estético, moral y filosófico; ésta representa una indagación y crítica del autor sobre las repercusiones de la modernidad en el hombre.

Roberto Arlt a partir de la vida argentina (d)escribe la ciudad como una creación que debe ser desmitificada a través de la ficción porque, para él, la realidad exige recursos plenamente literarios para ser comprendida.

II. “CAERÁ QUIEN SUBE MUY ALTO”. CONCEPTUALIZACIÓN

El fracaso representa una caída, un derrumbe desde las más altas posibilidades de triunfo.³⁶ Ícaro subió tan alto que al acercarse al sol, éste derritió la unión de cera que mantenía sus alas fijas a su cuerpo y lo hizo precipitarse hasta el mar donde murió ahogado. Su caída no sólo ha instaurado un mito sino la alegoría del fracaso y la paradoja sobre la cual se fundamenta: rebasar los límites de lo permisible para llegar más allá y trascender, aun en la derrota. Es indudable que se debe haber ascendido antes para después caer.

Definir el fracaso como un concepto completo y finito es algo poco viable si tomamos en cuenta la ideología y contexto que lo subyace. En la sociedad contemporánea, por ejemplo, es inaceptable y se condena a quienes lo sufren, pues ellos son los que *no llegaron a ser* y sin embargo son, pues el fracaso les confiere un grado de reconocimiento inusitado, es decir, siempre serán señalados.

Heidegger plantea en *El ser y el tiempo* la situación del hombre en su medio y los grados de existencia que lo atañen; la *vida inmediata* es una idea desde la cual el filósofo aprecia el estado donde nos encontramos “unidos” a los otros, pero en esta comunión es también donde nos perdemos de nosotros mismos, de nuestra individualidad. Nos dice: “El ‘ser ahí’ es inmediatamente siempre ya ‘caído’ ‘de’ sí mismo en cuanto ‘poder ser sí mismo’ propiamente y ‘caído’ en el ‘mundo’.”³⁷ En dicha *caída* el hombre, en función de la “integración en el mundo”, padece su existencia frente al *otro*, frente a todos. Por esta razón, la identidad individual se difumina y, cuando el hombre no acepta esta condición, comienza una búsqueda de *ese* algo que lo haga trascender.

³⁶ “Caída o ruina de algo con estrépito y rompimiento”, ésta es una de las acepciones del *Diccionario de la Real Academia* en la definición del fracaso.

³⁷ Martin Heidegger, *El ser y el tiempo*, p. 203.

Si el hombre “cae” en el mundo y se deja absorber de la impersonalidad del “uno” es porque está evadiendo su más y original “vocación”, que es la de saberse y vivirse angustiosamente como un ser mortal. Y si es capaz de recuperarse a sí mismo, recupera con ello su auténtico ser haciéndose capaz de asumir la angustia y “correr al encuentro” de su propia muerte. *Sólo en la angustia se alcanza la individualidad*, y sólo el individuo puede realizar una de las más amplias y originales posibilidades de lo humano, que es la angustia. Y en el momento en que el individuo vive la angustia, se hace por ella consciente de su radical soledad y del sin-sentido que ofrece el mundo y la comunidad con los otros.³⁸

La angustia, como lo plantea Juliana González con base en el pensamiento heideggeriano, lleva a la toma de conciencia respecto al *ser* y su entorno, por lo tanto, también lo concientiza acerca de sus acciones y su forma de pertenencia en el mundo. El hombre puede elegir construir su *yo* en función de los valores imperantes de la sociedad, lográndose erguir desde el bien o el mal.

El fracaso, sin tomar una postura maniquea, tiene una connotación negativa; éste es propio de aquellos que, por todo tipo de razones, vieron malogrados sus propósitos. José Ferrater Mora, en su *Diccionario de Filosofía*, entiende dicho concepto, de acuerdo a Jaspers, como un naufragio; el cual no implica ahogarse, sino tratar –a partir de todos los medios posibles– de salir a flote.³⁹ El acercamiento anterior pone en relieve una de las aristas sobre las definiciones del fracaso: la intención de emerger, de sobrevivir. En este sentido, podemos concluir que el fracasado no es *per se*, sino es quien no ha dejado de agitar los brazos en pro de salvarse.

Sin embargo, la actitud anterior alumbró en el caído sólo la necesidad de continuar, dejando de lado un aspecto fundamental: la subversión que representa el fracaso. Si tomamos como referencia la idea heideggeriana del “ser-ahí” y el desprendimiento individual ocasionado por el *continuum* de la vida en sociedad, podremos reconocer que

³⁸ Juliana González, *Ética y Libertad*, p. 191.

³⁹ José Ferrater Mora, *Diccionario de Filosofía*, p. 3144.

quien fracasa es, a partir de la toma de conciencia, el ser que ha decidido abstraerse de ese mundo y establecerse en *otro* donde el fracaso lo distingue, no por saberse derrotado sino, al contrario, por saberse superior y querer ascender, tal como Ícaro, hasta el sol. “El perdedor no es propiamente un mediocre o un fracasado a secas, sino quien ha intentado ser más –desde el punto que sea, puede ser muy alto– y desde ahí ha llegado al derrumbe”.⁴⁰

De tal forma, el fracaso requiere de la contemplación de los demás, ya sea con desaprobación o lástima; se debe descubrir al *caído* y saberlo perdedor. La derrota conlleva ese grado de humillación otorgado por la mirada; así, al sentirse observado y señalado, paradójicamente, encontrará reconocimiento convirtiéndose en “un intérprete que necesita de espectadores indignados y malignos”.⁴¹

Lo anterior no pretende constituir una apología del fracaso, en tanto no debe olvidarse que éste se vive en la angustia, la soledad y la marginalidad, “el perdedor también ha estado en el infierno, o aún lo está”,⁴² porque el “triunfador” se consagrará desde el Orden, mientras tanto, el “perdedor” se eruirá desde un *mundo otro*, donde, casi como un extranjero, renunciará a su entorno.

Según Lacroix, el fracaso auténtico se expresa con escepticismo y nihilismo, mientras que el inauténtico se refiere a la aceptación y superación de lo trágico.⁴³ De acuerdo a esto, es importante reiterar la conciencia crítica de quien ha fracasado, y el por qué ha caído:

El perdedor suele saber que los discursos del Orden ocultan una injusticia radical, oscura. Y aunque el caído nada puede arreglar, sabe –cuando menos– que él ha intentado salir de ese círculo en el que no cree y al que atribuye todos sus daños [...]

⁴⁰ Luis Antonio de Villena, *Biografía del fracaso*, p. 10.

⁴¹ L. Tassi, *art. cit.*, p. 171.

⁴² L. A. De Villena, *op. cit.*, p. 10.

⁴³ Vid. J. Ferrater, *op. cit.*, p. 3145.

La ética del perdedor se basa en la renuncia en creer que el Bien absoluto es imposible en este mundo. Sólo existe benignidad en el desastre.⁴⁴

La perspectiva sobre la existencia humana de Albert Camus en *El mito de Sísifo* resulta muy interesante, el escritor pone de manifiesto la toma de conciencia del sin-sentido de la vida, también abordado por Heidegger, y explica que esta acción supone un divorcio entre el hombre y su vida en el absurdo, anota: “El absurdo no está en el hombre, ni en el mundo, sino en su presencia en común”.⁴⁵ Para el fracasado esto no es ajeno, las reglas de orden social y moral resultan caducas y hay un cuestionamiento continuo acerca de su existencia y su relación con los hombres. Por tanto, sin llegar al suicidio como señala Camus, se presenta una confrontación con su realidad inmediata, a la cual –sienten– han dejado de pertenecer y es a través de la derrota que encuentran una salida ante su devenir.

Fracasar es, efectivamente, un naufragio con final incierto. Una búsqueda del yo, a veces idealizada, pero también la espera de *ese* algo que ratifique mi presencia en un mundo que parece negar cualquier oportunidad de integración y triunfo. Cioran escribió: “Cada ser es un himno destrozado” porque en todos nosotros existe la ineludible posibilidad de la caída; el fracaso, en este sentido, es sólo de aquellos que quisieron –e intentaron– alcanzar la belleza, tocar el sol, derrotar gigantes, y que desde ahí cayeron.

⁴⁴ L. A. De Villena, *op. cit.*, p. 13.

⁴⁵ Albert Camus, *El mito de Sísifo*, p. 45.

2.1. *El juguete rabioso*, la rebeldía del fracaso

La conceptualización anterior sirve como punto de partida para adentrarnos en el tema de esta tesis: la configuración narrativa del fracaso en *EJR*, e indagar bajo qué mecanismos subyace esta acción en el protagonista arltiano.

Si el fracaso, como afirmamos en un principio, se funda en una paradoja, en la obra de Roberto Arlt esto resulta por demás contundente y, a su vez, problemático para sus personajes, quienes mientras viven desarraigados en esa sociedad marginal están en la búsqueda de la trascendencia que valide su no-inmersión en dicho medio, es decir, que confirme su superioridad frente a los otros; el fracaso se convierte en el vehículo idóneo para acceder a la mirada de los miserables y, por ende, también genera una suerte de distanciamiento del lumpen.

Los espacios descritos por Arlt son lugares en permanente degradación, con habitantes marginales, víctimas y victimarios, envueltos en ambientes de miseria y corrupción donde las normas sociales ya han sido trasgredidas, por lo tanto, en estos sitios donde la ignominia y el fracaso son la constante vital, es necesario ser el mejor fracasado, ¿acaso el peor?, el más vil, el más canalla y así, sólo de esta forma, se conseguirá trascender.

Rose Corral propone el “no-ser” en la narrativa arltiana, término en diálogo con el “ser-ahí” de Heidegger, a través del cual cifra a los personajes arltianos, estableciéndolos en ese difuso límite entre la concordancia y disonancia con el mundo que los rodea, siendo dicho estado una constante en las conciencias de sus protagonistas.⁴⁶ Óscar Masotta en su

⁴⁶ “El no-ser, ya sea en la vida como en la muerte, como un modo prevaleciente de relacionarse con el mundo”. Rose Corral, *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete Locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*, p. 37.

libro *Sexo y traición en Roberto Arlt*, afirma: “Para Arlt, el espíritu no es el instante del ‘encuentro’ del hombre con el hombre, sino el desencuentro”,⁴⁷ si retomamos a Camus encontramos una gran similitud con la narrativa del argentino, en ésta no hay espacio para la comunión del hombre con sus semejantes porque todos ellos son fieras dispuestas únicamente a atacar y cada encuentro revela aún más la podredumbre exterior e interior que los asfixia.⁴⁸

El posicionamiento del hombre con su medio, según Heidegger, Sartre y Camus es una relación siempre en conflicto que generará, ya sea en la angustia, el nihilismo o el absurdo, la toma de conciencia necesaria para ir en búsqueda de algo que me “distinga” de los demás. En este afán por alienarse de ese medio corrompido, el envilecimiento se presenta casi como punto de arranque para el reconocimiento de sí, y es donde el hombre se erguirá a través de los valores moralmente incorrectos; al sentirse traicionado por su entorno, él debe traicionarlo de igual modo, “No me importa... y seré hermoso como Judas Iscariote. Toda la vida llevaré una pena... una pena” (p. 129), afirma Silvio cuando decide delatar al Rengo.

El fracaso para los personajes arltianos es una marca característica, cuyo hecho los distancia de los otros y también, consecuentemente los hará cuestionar el orden y las conductas “del bien”; Arlt los posiciona desde los márgenes no sólo geográficos sino en espacios de pobreza y derrumbe para declarar que quién ha caído no es un mediocre más,

⁴⁷ Ó. Masotta, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁸ Uno de los cuentos más emblemáticos de Arlt es “Las fieras”, en él transmite una terrible desilusión y distanciamiento del narrador con su entorno, por un lado, con ese mundo al que le es imposible acceder, en donde la amada –y a quien va dirigida la narración– irá del brazo de un “hombre honrado” y, por otro, a ese ambiente repleto de proxenetas, prostitutas, pedófilos, criminales y demás “bestias”: “No te diré nunca cómo fui hundiéndome, día tras día, entre los hombres perdidos, ladrones y asesinos y mujeres que tienen la piel del rostro más áspera que cal agrietada [...] Sin embargo, hace mucho tiempo que estoy perdido [...] Pero, a pesar de haberme mezclado con los de abajo jamás hombre alguno ha vivido más aislado entre estas fieras que yo” Roberto Arlt, *El jorobadito y otros cuentos*, pp. 116-117.

sino aquel que ha tenido todo lo adverso a su alrededor y continúa en la construcción de sí en contraste con los otros miserables; “su búsqueda es una empresa de *desmasificación*, en tanto que quiere dejar de ser el oscuro individuo anónimo para convertirse en un relámpago, en sí mismo”.⁴⁹

Mas, en su mayoría, los personajes principales de la narrativa arltiana se reconocen superiores a ese mundo al que no logran pertenecer, se saben más astutos, o admiten un grado de conocimiento mayor, –o por lo menos así es cómo se describen–; en *EJR*, por ejemplo, Silvio Astier es la mente brillante del “Club de los Caballeros de Media Noche”, incluso es nombrado el químico oficial en el *Diario de sesiones*. Durante su crecimiento se vislumbra como un hombre famoso influido (principalmente) por dos medios: la ciencia y la literatura. La conciencia del saber se convierte en la altura desde la cual la caída será estrepitosa: “Súbitamente me estremeció la conciencia de una supremacía tal sobre mis semejantes” (p. 33). En esta novela, más que en las dos siguientes, se nos muestra a un personaje aún con aspiraciones y anhelos orientados hacia el “bien” y, si desde la cofradía de bandidos comienza una vida “delictiva” ésta tiene un antecedente directo con el papel de la lectura y la marca que dejó en Astier como un modelo a seguir; una suerte de quijotismo negativo, como lo denomina Piglia. “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” (p. 83).

El fracaso, en este sentido, se formula con base en el crecimiento y el “aprendizaje de lo abominable”, como lo denomina José Morales Saravia.⁵⁰ Este protagonista no es el mismo que el del cuento “El escritor fracasado” quien tuvo su momento de gloria y desde

⁴⁹ Ó. Masotta, *op. cit.*, p. 26

⁵⁰ José Morales Saravia, “Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt” en *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*, José Morales Saravia y Barbara Schuchard (eds.), p. 28.

ahí se desplomó; Astier, por el contrario, busca distinguirse de los demás envilecidos. Los fracasos componen una red contra la que lucha constantemente, la cual, sin embargo, lo atrapa más en la medida que intenta salir; así, el vehículo para alcanzar la trascendencia y la separación de ese ambiente será la traición, aunque, paradójicamente, ésta también lo convierta en un canalla, pero no en uno común, sino el más atroz de todos ellos.⁵¹

Si el fracasado habita el infierno, en la narrativa de Arlt esto no podría ser más evidente, sus protagonistas, ya sea en el sanatorio de Santa Mónica “Qué bien han hecho en ponerle este nombre de mansedumbre al infierno rojo, en el que a todos los semblantes los ha barnizado de amarillo la muerte”,⁵² en algún prostíbulo de Buenos Aires “Una neblina de carbón flota permanentemente en este socavón de infrahumanidad”⁵³ o en la casa del librero, Don Gaetano, “Esta casa es el infierno, don Silvio..., el infierno” (p. 57), se instalan desde el desarraigo, el crimen, pero sobre todo sumergidos en un terrible fracaso, en lo más marginal de la existencia, una suerte de exilio que los redime, en cierto sentido, mientras los aliena y sentencia: “Frente a un mundo hostil e implacable, el exilio interior [y exterior] del personaje arltiano, lejos de constituir una simple evasión o un cómodo refugio, se convierte en la reivindicación de otra realidad más auténtica y profunda”⁵⁴ desde la cual

⁵¹ En los cuentos de Arlt el fracaso es evidente, y como todo fracaso requiere de la mirada del otro que lo delate y sancione. En “Ester Primavera” la idea del amor está totalmente trasgredida de acuerdo a las normas moralmente correctas y se muestra la relación fallida entre una pareja al tiempo que se busca la “inmortalización” del recuerdo a través de una acción vil: “Hace setecientos días que pienso a toda hora en Ester Primavera, la única criatura que he ofendido atrocemente. No, esa no es la palabra. No la he ofendido, hice algo peor aún, arranque de cuajo en ella toda esperanza de la bondad terrestre [...] Y esa infamia dilata en mi carne una tristeza deliciosa [...] Y sé que ella nunca me podrá olvidar.” Arlt, *El jorobadito...*, p. 71. El fracaso se expresa por medio del cuerpo enfermo, éste que tuvo en sus manos el poder para calumniar a Ester Primavera es ahora el que yace en un sanatorio de tuberculosos, al lado de médicos y enfermeras en las mismas condiciones. Empero, el acto vil representa por sí mismo un fracaso de acuerdo a la conceptualización que hemos venido abordando, el protagonista no quiere ser comparado con los otros “amores” de Ester Primavera y si debe provocarle algún daño, lo hace con la sola intención de dejar en ella una marca que lo separe de los demás, aunque este acto conlleve su derrota en el mundo externo y en el amor.

⁵² *Ibid*, p. 72

⁵³ *Ibid*, p. 117

⁵⁴ R. Corral, *op. cit.*, p. 25.

pueden padecer su fracaso pero también regodearse en él: “El acto va acompañado de un placer agrio, una especie de desesperación mórbida”.⁵⁵

Así como en *Los siete locos* la angustia es la constante que dirige los actos de Erdosain, para Astier el paradigma de rebeldía se relaciona con cada uno de sus fracasos “Si [Arlt] hace luchar a sus personajes no es para hacerlos buscar una salida hacia la victoria sino para que se logren en la frustración, para que sucumban en la rabia de la singularidad”⁵⁶ y en esta lucha entre oprimidos y opresores “humillados y ofendidos” el foco no son los de “arriba” en la escala social, porque saben que ese nivel está totalmente negado para ellos, sino que se convierten en verdugos de los más humillados, como la Bizca o el Rengo, sólo así, desde la desgracia de esos seres –desgraciados de antemano– pueden reafirmar su no-pertenencia en el mismo mundo. La violencia horizontal, conceptualizada por Dorfman, tiene gran injerencia; los hombres ya no buscan atacar a los de arriba, sino a sus inmediatos.

Estos personajes agreden a otro ser humano, a veces un amigo o un miembro de su propia familia, otras veces a cualquiera que se les cruce por el camino: su violencia no tiene, para ellos, un claro sentido social, aunque la sociedad enajenante vibra como trasfondo invisible de todos sus actos aparentemente triviales y gratuitos.⁵⁷

En la narrativa arltiana, la violencia –manifiesta en actos viles como la delación, la calumnia o el asesinato–, es el medio idóneo para apartarse de esa “sociedad enajenante” de la cual se sienten víctimas; un ejemplo muy significativo sucede cuando Silvio, al ver frustrados una vez más sus propósitos, esta vez en la escuela de aviación, furiosamente ejerce un acto por demás vil:

Estremecido de odio, encendí un cigarrillo y malignamente arrojé el cerillo encendido encima de un bulto humano que dormía acurrucado en un pórtico, una

⁵⁵ R. Arlt, *El jorobadito...*, p. 83.

⁵⁶ Ó. Masotta, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁷ Ariel Dorfman, *Imaginación y violencia en América*, p. 26.

pequeña llama onduló los andrajos, de pronto el miserable se irguió informe como una tiniebla y yo eché a correr amenazado por su enorme puño. (p. 98)

Para los personajes de Arlt toda acción es susceptible de fracasar y se sumergen en ellas (casi) a la espera de naufragar. En *EJR*, la caída comienza como una serie de desventuras “inocentes” y conforme Astier crece, toma conciencia de la “vida puerca” y se aferra a ese destino que lo aprisiona, como un medio para trascender. Este afán cínico y necio por continuar en la búsqueda –cueste lo que cueste– es lo que distingue a los protagonistas arltianos. Al respecto, Masotta escribe:

Quien quiere vencer comienza por aceptar sus límites y se embarca en empresas posibles; Arlt, al revés [...] embarca a sus personajes en empresas imposibles, instaura un desacomodo entre lo que quieren ser y lo que pueden ser. Fascinado de absoluto a sus personajes, los hace tender hacia la certidumbre de la derrota para rechazar de plano la incertidumbre de la posibilidad de la victoria. Estos artificios nos recuerdan que esos derrotados desde el nacimiento son en verdad los forjadores de la propia derrota.⁵⁸

Cabe matizar que en *EJR* el desajuste se da precisamente en los límites propios y los externos. Astier es consecuente con su capacidad intelectual, sin embargo, es la sociedad corrompida la que le impone otro futuro; es decir, él no es un personaje que nace derrotado sino a quien han hecho fracasar.⁵⁹

En la obra de Roberto Arlt la caída representa, paradójicamente, el ascenso o una salida a través de la cual sus personajes emergen del pantano que representa el lumpen. En

⁵⁸ Ó. Masotta, *op. cit.*, p. 31

⁵⁹ En esta afirmación es preciso cuestionarnos si los protagonistas arltianos realmente son lo que ellos mismos declaran de sí. En nuestra novela vemos que Astier se describe como un ser privilegiado intelectualmente, por ende, los fracasos a los que es sometido resultan injustos, sin embargo, vale la pena indagar sobre el artificio literario que subyace a tal apreciación. La novela emerge bajo la perspectiva del narrador, es decir, la de Silvio, todo lo que sabemos está determinado únicamente por él; empero, recordemos que también (de acuerdo *El relato en perspectiva*) existe la perspectiva de la trama, la cual, muchas veces no coincide con la primera, u ofrece otro tipo de información que el narrador mantiene oculta, en este sentido, considero que Arlt también utilizó las perspectivas para cuestionar al lector: ¿qué debemos creer de Astier?, ¿su futuro era tan prometedor, o él sólo pretende justificar sus fracasos? En esta tesis dejo la idea abierta debido al tema de la misma, aunque considero preciso relacionarla con los fundamentos de la novela picaresca, ya abordado en algunos estudios sobre *EJR*.

líneas anteriores postulábamos que la conceptualización del fracaso no constituye una apología; sin embargo, en la narrativa arltiana no hay cabida para otra postura: en cada uno de sus retratos se vislumbra la “belleza del fracaso”, un oxímoron decisivo en el estudio de su producción literaria.⁶⁰

2.2. La paradoja de la caída

En *EJR* todos los valores se trastocan: el valor de la amistad, del dinero, de la literatura, del trabajo. En cada aprendizaje de Silvio vemos el desfase entre la vida real y su idea sobre ésta; su avidez de trascendencia, fama y fortuna, tiene una relación directa con los modelos que él ha aprehendido como suyos, los cuales han guiado gran parte de sus acciones y, por tanto, las memorias que ahora leemos en la novela.

Hay una suerte de subversión al orden social en cada una de las experiencias desafortunadas de nuestro protagonista y, sin embargo, es en estos espacios de trasgresión donde se nos muestra una verdadera intención estética alrededor del fracaso; si no, ¿por qué leer la vida de un fracasado?

La novela se funda en una paradoja: la trascendencia aun en el fracaso. A lo largo de los cuatro capítulos observamos cómo los anhelos de Silvio Astier se frustran a cada momento, y junto con él nos encontramos a la espera del éxito en la siguiente empresa; al final, sabemos que la traición representa un acto vil, mas no podemos culparlo porque aun sin entender completamente sus motivos, hay algo que justifica sus acciones y nos lleva a repensar nuestros propios valores. Como lectores, nos vemos envueltos en la empatía de las

⁶⁰ Loris Tassi afirma: “No se trata de extraer la belleza del mal [...] sino de admitir la belleza del fracaso”, p. 171.

circunstancias del joven Astier; sus fracasos, paradójicamente, lo immortalizan, esta vez, por medio de la narración.

EJR son las memorias del protagonista, lo que convierte a Silvio en narrador de su propia historia, hay un orden y selección definitorios no sólo en la narración, sino en la representación que él hace sobre sí mismo, lo cual influye en cómo lo leemos. “En *El juguete rabioso*, así como en cualquier obra de literatura confesional, el personaje Silvio Astier debe entenderse solamente como la *creación* del perspicaz y más auto-crítico Silvio-narrador”.⁶¹ Una vez que Astier fracasa en el mundo y se aliena, traduce sus derrotas en arte, acto en el cual ahora nosotros participamos como espectadores; es en la escritura donde la trascendencia se completa.

En esta obra hay un difuso límite entre lo bello y lo terrible, puesto de manifiesto en el discurso, siendo ésta una contradicción que guía la configuración del fracaso; a través de dicha paradoja las fronteras morales y estéticas se imbrican hasta un grado de sublimidad donde, nosotros como “público”, nos deleitamos con cierto horror ante la caída de Astier.

Para Edmund Burke, lo sublime se suscita a partir de la contemplación, específicamente la contemplación de las calamidades; sin embargo, este hecho va acompañado de un grado de placer a partir del cual el espectador puede reconocer su significación en el universo y descubrir su finitud ante lo absoluto. Burke pone como ejemplo la tragedia clásica, ya que ante la representación del dolor, el público llega a un momento de éxtasis emocional (la catarsis, en palabras de Aristóteles) en el cual las pasiones contrapuestas se superponen para el propio deleite.⁶²

⁶¹ Aden W. Hayes, *Roberto Arlt: La estrategia de su ficción*, p. 19.

⁶² Edmund Burke, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*, pp. 11-12.

Lo sublime, de acuerdo a Kant, es inconmensurable y debe generar una suspensión del ánimo en quien lo contempla.⁶³ En diálogo con Burke, la sublimidad excede las cualidades de lo bello, éste en su armonía se restringe, mientras lo sublime al representar una “divergencia entre forma y contenido”⁶⁴ se torna inaprehensible, a su vez, cautivador.

En *EJR* accedemos a lo sublime gracias a la contemplación –no menos trágica– del fracaso del protagonista, al final de la obra nos hemos convertido en los espectadores de su caída, al tiempo que ese “placer agrio” se ha traspalado también a nuestro disfrute literario. Los límites de lo terrible se ratifican, sin embargo, nadie podría negar la belleza de la historia; en esta contradicción es donde radica el valor estético de la novela. Arlt no fracasa en su creación, por el contrario, la obra en su totalidad hiperboliza el fracaso hasta llegar a sublimarlo y convertirlo en objeto de admiración, una admiración obscena, donde el lector es seducido no sólo por el personaje principal sino por la apología de su derrota.

Arlt sublima lo cotidiano (e incluso lo “malo”) desde el interior de la narración; hay una disimilación en torno a lo que se dice y cómo se dice, ambos elementos se yuxtaponen al tiempo que se confrontan, hecho definitivo en la apreciación de la novela. Mientras estamos inmersos en espacios degradantes y circunstancias atroces, el discurso arltiano se opone a través de diversos recursos retóricos y estéticos, como la hipérbole, el oxímoron, las ensoñaciones y los flujos de conciencia.

La escritura en *EJR* no es bella por sí misma sino, precisamente, por esta paradoja a la que somete al lector; como lo menciona Beatriz Sarlo: “Puede ser sublime, pero lo sublime moderno corre siempre el riesgo de su degradación paródica”.⁶⁵ El límite, en este sentido, se aproxima a la hipérbole, a la desmesura y radicalidad del discurso; encontramos

⁶³ Immanuel Kant, *Lo bello y lo sublime*, apud Ferrater Mora, *op. cit.*, p. 3145.

⁶⁴ J. Ferrater Mora, *ibidem*.

⁶⁵ Beatriz Sarlo, “Un extremista de la literatura” en *Escritos sobre literatura argentina*, p. 230.

constantemente una lucha entre forma y contenido, ésta se descubre en la construcción de las imágenes en contraste con el sentir del personaje.

La llovizna resbalaba lentamente por la convexidad barnizada. Allá lejos, una chimenea entre dos tanques arrojaba grandes lienzos de humo al espacio respuntando por agujas de agua.

Repetíanse los nerviosos golpes de campana de los tranvías, y entre el *trolley* y los cables vibraban chispas violetas; el cacareo de un gallo afónico venía no sé de dónde.

Súbita tristeza me sobrecogió al enfrentarme al abandono de aquella casa.

(p. 52)

La última frase es reveladora. Mientras el mundo visto desde una ventana es expresado con asombro y nostalgia, la desolación del protagonista ante el espacio exterior nos fulmina para sumergirnos en una realidad ambigua.

En esta novela hay “un espacio en el que se concentran energías contradictorias, conceptos que se destruyen unos a otros y que se suscitan”,⁶⁶ se propone asimismo una crisis de significación que problematiza la construcción y recepción literarias.

Como lo mencioné, Arlt escribe, no sólo en *EJR* sino en toda su obra, sobre de la paradoja de la modernidad, esta visión es constante en su quehacer literario, en tanto que simboliza un desajuste en la vida como en la escritura “ser modernos –nos dice Berman– es encontrarnos en un entorno que nos promete aventuras, poder, alegría, crecimiento, transformación de nosotros y del mundo y que, al mismo tiempo, amenaza con destruir todo lo que tenemos, todo lo que sabemos, todo lo que somos”.⁶⁷ Esta preocupación envuelve en gran medida a la ópera prima de Arlt, razón por la cual los significados se vuelven ambiguos y contradictorios, en correspondencia con la propia realidad.

⁶⁶ Noé Jitrik, “Entre el dinero y el ser. Lectura de *El juguete Rabioso*, de Roberto Arlt”, en *Escrituras*, año 1, núm. 1, (enero-junio) 1976, p. 6

⁶⁷ M. Berman, *op. cit.*, p. 1

Violencia y desarraigo son fundamentales en la construcción del espacio en *EJR*, percibimos estos sitios a partir de la mirada de Silvio, la cual desvela una realidad enajenante, angustiosa y torturante. Este hecho, cabe mencionar, está relacionado con el proceso modernizador que influyó sobremanera en Argentina, pero también en México, la fascinación tecnológica acompañada de la incertidumbre es un elemento preponderante, por ejemplo, en la estética estridentista.⁶⁸

Silvio Astier es un personaje lleno de claroscuros; su percepción, contraria y hasta confusa, recrea desde el asombro y la angustia ese universo trasgresor y enajenante que lo aprisiona.

2.3. Momentos del fracaso

Si bien es cierto que esta novela se funda en una paradoja, advertida ya desde el oxímoron que la titula; es necesario acentuar cinco momentos donde el fracaso, y la contradicción que lo acompaña, se agudiza en la vida del protagonista, los cuales lo llevan al límite, incluso, de su propio entendimiento (y del nuestro, como lectores), aunque, *paradójicamente*, también sean reveladores en el sentido total de sus actos. En principio, el robo a la librería, después, el intento de incendio en la casa-librería de don Gaetano, posteriormente la

⁶⁸ “Prisma”, poema de Manuel Maples Arce expresa esta idea:

La ciudad insurrecta de anuncios luminosos/flota en los almanaques,/ y allá de tarde en tarde,/ por la calle planchada se desangra un eléctrico./ El insomnio, lo mismo que una enredadera,/ se abraza a los andamios sinoples del telégrafo,/ y mientras que los ruidos descerrajan las puertas,/ la noche ha enflaquecido lamiendo su recuerdo./ [...] Hoy suenan sus palabras más heladas que nunca./ ¡Y la locura de Edison a manos de la lluvia! *Vid.* Manuel Maples Arce, *Andamios interiores*, p. 6. Este fragmento explicita la perspectiva entorno a la modernidad, su asombro y desajuste en la visión del poeta. Hay una relación estética entre el estridentismo y la obra de Roberto Arlt; *Andamios interiores*, de Maples Arce fue publicada en 1924, dos años antes que *EJR*, sin embargo mantiene un nexo con esta última, en tanto que abordan la modernidad desde su repercusión enajenante hacia el individuo.

expulsión de la escuela de aviación, seguido por el suicidio fallido y, al final, la traición al Rengo.

2.3.1. Robo a la biblioteca

Uno de los hechos más significativos en toda la novela es el robo a la biblioteca, un acto alegórico que marcará la vida de Astier. En este pasaje vemos una de las paradojas más reveladoras en *EJR*: si robar es una acción despreciable e incorrecta, el robar libros justifica el acto y lo convierte en hazaña, en aventura honorable y definitiva en la conciencia del personaje.

Mas, en este capítulo también se explicita un fracaso incipiente, pero progresivo a lo largo de la historia, a través del cual hay una fuerte crítica al valor de la literatura, en tanto que ésta representa un privilegio sólo posible para quienes puedan pagarlo. En este sentido, la biblioteca adquiere una connotación simbólica ya que Astier y sus compañeros le otorgan un precio a la cultura, en un sitio donde ésta debería ser gratuita.

Hay una trasgresión evidente en el robo, el cual define el acceso al saber, descubriéndonos que éste se puede apr(h)ender sólo de forma ilegal.⁶⁹ En gran medida se evidencia una fuerte crítica al modelo capitalista desde la cual se reafirma la valía de la propiedad; en tanto, como menciona Piglia, Arlt posiciona dicha confrontación en un lugar donde todo son “bienes comunes”, en cuyo espacio el conocimiento debería ser “libre”, sin

⁶⁹ Cabe recordar la experiencia del propio Roberto Arlt, quien en sus autobiografías hizo explícito su “advenimiento” de la literatura: “Me llamo Roberto Christophersen Arlt, y nací en una noche del año 1900, bajo la conjunción de los planetas Saturno y Mercurio. Me he hecho solo. Mis valores intelectuales son relativos, porque no tuve tiempo para formarme. *Tuve siempre que trabajar y en consecuencia soy un improvisado o advenedizo de la literatura.* Esta improvisación es la que hace tan interesante la figura de todos los ambiciosos que de una u otra forma tienen la necesidad instintiva de afirmar su yo.” Roberto Arlt, “Autobiografía”, publicada en el diario *Crítica* el 28 de febrero de 1927. El subrayado es mío.

embargo, los chicos deben irrumpir esa muralla y atracarla para así apropiarse de ese mundo que restringe su acceso.⁷⁰

“Para Arlt, la biblioteca no es el lugar en donde la cultura se acumula y se exhibe, sino el lugar donde su carencia resulta expuesta”⁷¹ recordemos, por ejemplo un fragmento de la obra: “Lila para no gastar en libros tiene que ir todos los días a la biblioteca” (p. 48). En este espacio, la carencia económica es velada a partir del conocimiento y el afán de posesión que emerge del asalto.

El botín de este acecho si bien representa un producto más, un objeto de consumo por el cual obtendrán una paga, adquiere también otro valor, uno personal y formativo.

Sacando los volúmenes los hojeábamos y, Enrique, que era algo sabedor de precios, decía:

- “No vale nada”, o “vale”
- Las montañas de oro.*
- Es un libro agotado. Diez pesos te los dan en cualquier parte.
- Evolución de la materia, de Lebón. Tiene fotografías.
- Me la reservo para mí —dijo Enrique.
- [...]
- ¿Y esto?
- ¿Cómo se llama?
- Charles Boudalaire. Su vida.*
- A ver, alcanza.
- Parece una biografía. No vale nada.
- Al azar entreabría el volumen.
- Son versos.
- ¿Qué dicen?
- Leí en voz alta:

*Yo te adoro al igual que la bóveda nocturna,
¡oh vaso de tristeza, ¡oh blanca taciturna!*

“Eleonora”, pensé. “Eleonora”.

y vamos a los asaltos, vamos,

⁷⁰ Ricardo Piglia, “Roberto Arlt: Una crítica de la economía literaria” en *Libros*, núm. 29, (marzo-abril) 1973, p. 24.

⁷¹ Marta Inés Waldegaray, “Ideología de lo cotidiano en la cuentística de Roberto Arlt” en *Anales de la literatura Hispanoamericana*, vol. 31, 2002, p. 230.

Como frente a un cadáver, un coro de gitanos.

—Che, ¿sabes que esto es hermosísimo? Me lo llevo para casa. (p. 39)

La selección de las obras no es arbitraria, lo cual refleja un conocimiento en dos sentidos: uno comercial y otro estético; “en esta masa material parecen encararse dos clases de valores muy claros: uno real y uno potencial. En el primer caso porque ‘valen’ tantos o cuantos pesos, en el segundo porque proponen modelos a seguir, esencialmente facticos”.⁷² Este acto “reprobable” refleja una trasgresión moral pero también adquiere una connotación positiva; los libros resguardados dejan de ser un objeto más para adquirir otra valía; en el caso de Astier, Baudelaire se convierte en un modelo literario y hasta vital.

El robo a la biblioteca resulta tan emblemático porque a partir de éste comienza una vida de desencantos y humillaciones, si antes, en la conformación de la cofradía de los Caballeros de la Media Noche, Silvio vivía una “fantasía bandoleresca”, con el robo se consagra la conciencia de lo ilegal, de lo prohibido y asimismo la intuición de un “destino grandioso” que logre distanciarlo de la marginalidad: “Qué regocijo nos engrandece las almas cuando quebrantamos la ley y entramos sonriendo en el pecado” (p. 34).

De igual forma, la experiencia misma del robo resulta paradójica. Si bien es un acto incorrecto, las sensaciones descritas al encontrarse con los estantes repletos de libros, genera en ellos una percepción sinestésica de sí frente a *ese* universo que los sublima; más allá del miedo, su ser se revela a través del asombro y la contemplación.

Enrique se detuvo y permanecimos inmóviles..., alelados. [...] Podíamos escuchar nuestras anhelantes respiraciones.

Los ojos taladraban esa oscuridad; parecían escuchar, recoger los sonidos, insignificantes y postreros. *Aguda hiperestesia* parecía dilatarnos los oídos y permanecíamos como estatuas, entreabiertos los labios en la expectativa.

⁷² J. Morales Saravia, *art. cit.*, p. 22.

Se pobló la atmósfera de olor a papel viejo, y a la luz de la linterna vimos huir una araña por el piso encerado.

Altas estanterías barnizadas de rojo tocaban el cielo raso, y 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. (pp. 36-37. El subrayado es mío.)

Es evidente una contradicción entre la percepción de Astier y el robo mismo, la acción contrasta con la revelación sensorial experimentada por los jóvenes. Esto, a su vez, descubre la incipiente avidez de trascendencia que guiará a Silvio; al respecto, Masotta nos habla sobre la unión de lo metafísico y lo social en la narrativa de Arlt,⁷³ una relación indisociable en la escritura del argentino pero, a su vez, en constante choque al contraponer la conducta individual con un entorno irreconocible, aspecto que repercute directamente en la construcción y el devenir de sus personajes.

2.3.2. El incendio a la librería

El episodio de la quema de libros tiene una gran significación dentro de la novela y en la vida de Silvio. A partir de éste, al igual que sucede con el robo, se evidencia una fuerte crítica al consumo de libros, ya no como fuente de conocimiento, sino como objetos de intercambio económico.

Después del fracaso en la biblioteca y la disolución del Club de los Caballeros, el protagonista ingresa a la casa-librería de Don Gaetano porque *debe* hacerlo, él es orillado a la siguiente “humillación” por su madre: “–Silvio, es necesario que trabajes.” (p. 47) A partir de dicho mandato, para Silvio se revela una contraposición entre la lectura, como espacio propio, y el trabajo, como una mera imposición, una vil necesidad. “Yo que leía un

⁷³ Ó. Masotta, *op. cit.*, p. 52

libro junto a la mesa, levanté los ojos mirándola con rencor. Pensé: Trabajar, siempre trabajar. Pero no contesté.” (p. 47). Astier no puede “darse el lujo” de leer porque la lectura es un privilegio al cual no puede aspirar, ni siquiera después de la apropiación ilegal de los libros, entonces, es obligado a dedicarse a algo productivo.

La librería de Don Gaetano “mejor dicho, su casa de compra y venta de libros usados” es un espacio “atestado hasta el techo de volúmenes” (p. 50) pero denigrado incluso en sus más ínfimos rincones. Húmedo y sucio, este lugar funge como el despojo de lo inútil, del material de segunda mano, que sin embargo será revendido en ese afán de comercialización. En este encuentro de Silvio con los cientos de ejemplares se pone en entredicho, una vez más, el valor de los libros y de la lectura; en tanto que para los dueños, seres completamente corrompidos y mezquinos, el aprecio por aquellos volúmenes se reduce exclusivamente al dinero, para el protagonista, éstos representan un bien inalcanzable, ese *mundo otro* inaprehensible pero definitivo en sus anhelos “¡Oh, ironía!, ¡y yo que había soñado en ser un bandido grande como Rocambole y un poeta genial como Baudelaire!” (p. 54).

Dío Fetente expresa “Esta casa es el infierno, don Silvio..., el infierno” (p. 56), para Astier las humillaciones sufridas día con día constituyen ese infierno, donde su caída se hace evidente en las carencias económicas y la pérdida de su ser. Su estancia en ese sitio lo va degenerando y lo convierte en un objeto más; ya sea con el cencerro para llamar la atención de los clientes o con la canasta, su espíritu –siente– comienza a “ensuciarse”. Hay una transformación radical en la conciencia del personaje: si antes, con el robo, buscaba la fama y la mirada del lumpen, ahora él se sabe parte de esa sociedad, por lo tanto busca desaparecer frente a la multitud y así ocultar su fracaso:

Los transeúntes se desarrimaban a nuestro paso, no fuera que los mancháramos con la mugre que llevábamos [...] La gente se detenía a mirarnos pasar, regocijada con el espectáculo. Yo no detenía los ojos en nadie, tan humillado me sentía, y soportaba, como la mujer gorda y cruel que rompía la marcha, las cuchufletas que nuestra aparición provocaba. (p. 66)

Astier no puede mirarse en los otros, porque la vergüenza de su condición lo margina, y es, precisamente, tal estado el que lo llevará a cometer el incendio.

La ruptura definitiva se da en el encuentro con la cortesana francesa; esa mujer, al besarlo, despierta en Astier el deseo sexual, pero también lo confronta con su miseria cuando le ofrece una propina: “*-C’est bien. Done le pourboire au garçon.* De la bandeja la criada cogió algunas monedas para entregármelas, y entonces le respondí: –Yo no recibo propinas de nadie” (p. 69). Esa noche, Silvio reconoce la podredumbre social en la que está hundido, reconfigurándose su rencor frente a dichas circunstancias: “Me contagiaron el odio que a ellos les crispaba las jetas y momentos hubo en que percibí dentro de la caja de mi cráneo una neblina roja que se movía con lentitud”. (p. 71)

Astier *está* en ese mundo y, sin embargo, no puede pertenecer a él; tal desarraigo se concentra en violencia, focalizada en el incendio, una acción libre y consciente del personaje, al respecto, Juliana González nos dice: “El hombre se humaniza por el pecado y éste lo singulariza dándole la condición de ser libre y moral”.⁷⁴ La libertad, de acuerdo a Kierkegaard, otorga “la posibilidad angustiosa de poder”,⁷⁵ en este caso, un poder que lo hará “sucumbir ante singularidad” por medio del fracaso. Al respecto, Safranski anota: “La libertad es en él [el hombre] una oportunidad, no una garantía de éxito. Su vida puede fracasar y fracasar por libertad. El precio de la libertad humana es precisamente esta

⁷⁴ J. González, *op. cit.*, p. 199.

⁷⁵ Søren Kierkegaard, *El concepto de la angustia*, p. 49.

posibilidad de fracaso”.⁷⁶ En el espacio de lo posible es donde se reafirma la condición marginal del personaje y se consagra la violencia, reconociéndose a sí mismo como un ser diferente a la degradación de su ambiente. Simmel explica que el anverso de esta libertad se expone en la soledad y desubicación del hombre en la multitud metropolitana,⁷⁷ lo cual tiene una gran relación con la visión arltiana sobre la ciudad y la modernidad.

El incendio debe ser visto como un acto autónomo, es decir, que surge desde la plena conciencia de Silvio respecto a su posicionamiento frente al mundo: “Eso es..., y sin vacilar, cogiendo una brasa, la arrojé a un montón de papeles que estaban a la orilla de una estantería cargada de libros” (p. 73). La idea anterior se reafirma con los siguientes pensamientos: “¿Qué pintor hará el cuadro del dependiente dormido, que en sueños sonríe porque ha incendiado la ladronera de su amo?” (p. 73). Astier es por completo consciente del hecho, incluso lo disfruta, viendo en éste un suceso memorable, digno de ser inmortalizado a través de una pintura; se reafirma, asimismo, la intención de trascender por medio del crimen.

Silvio expresa un falso remordimiento y se condena, lo cual le resulta más despreciable aún que el incendio mismo. Se suscita, entonces, un cambio; ahora, la vida es linda, él es un hombre libre:

Pero mi seriedad no me convencía. Sonaba tan a tacho de lata vacía. No, ni en serio podía tomar esa mistificación. Yo ahora era un hombre libre, y ¿qué tiene que ver la sociedad con la libertad? Yo ahora era libre, podía hacer lo que se me antojara... Matarme si quería... Pero eso era algo ridículo... Y yo... Yo tenía necesidad de hacer algo hermosamente serio, bellamente serio: adorar a la Vida. (p. 74).

En esta confesión se entrevén los episodios posteriores de la novela y de igual forma se urde el destino del personaje; además reconoce ante un narratario su hipocresía.

⁷⁶ Rüdiger Safranski, *El mal o el drama de la libertad*, p. 23.

⁷⁷ G. Simmel, *art. cit.*

Ahora bien, lo que Astier entiende como “hermosamente serio” no será la adoración por la vida, sino la traición al Rengo. El concepto de libertad, planteado por Kierkegaard, define que el saberse posible, es saberse incompleto;⁷⁸ en este orden, para Silvio, proclamarse como un hombre libre no logra concretar su existencia ya que ésta es una condición abstracta e incluso intrínseca de los individuos, él debe encontrar un acto realmente grandioso que lo consagre y aliene, la delación cumple tal objetivo.

Este pasaje del *EJR* tiene una fuerte carga simbólica y es analizado desde diversas perspectivas. Piglia esboza que ante el impedimento por adquirir los libros en su forma “natural”, o ilegal con el robo, la única manera de *consumirlos* será con el fuego: “Aparece más claro, entonces, el gesto límite con el que Astier cierra este circuito de apropiación [...] Busca incendiar la librería, es decir, *consumirla*: al provocar la extinción reconoce su imposibilidad de poseer”.⁷⁹

Algo indiscutible en la novela, y evidente en lectura de Piglia, es la crítica al capitalismo y la cultura de consumo; en el robo se expresa un cambio al valor de la lectura y de los libros, en tanto, se aprecian sólo como objetos de comercio. Roberto Arlt expresó continuamente que la escritura (por ende, la lectura) es un lujo destinado para unos cuantos; en el *EJR* hace hincapié en esta postura desarticulando la valía de los libros para decirnos que, en este caso, poseerlos no dignifica al hombre, por el contrario, lo envilece y lo vuelve un ser mezquino, un ejemplo es Don Gaetano. Frente a la admiración (adoración) por las inmensas bibliotecas Astier comete un “sacrilegio” al incendiar los libros; lejos de representar una simple venganza, el hecho es trasgresor porque atañe directamente a los valores culturales y morales de la clase social burguesa.

⁷⁸ J. González, *op. cit.*, p. 198.

⁷⁹ R. Piglia, *art. cit.* p. 25.

El incendio es una metáfora de la posesión frustrada, y concluye en una ridícula farsa, en otra ensoñación malograda de Astier respecto a sus anhelos criminales; dicho acto es un nuevo fracaso en la vida del joven; sin embargo, éste delimita en gran medida su actitud posterior frente a aquella sociedad a la que se niega a pertenecer.

2.3.3. Un ser expulsado

El fracaso más sublime (y terrible) de toda la obra sucede cuando Astier es expulsado de la escuela de aviación. Su ingreso, en principio, representa el reconocimiento definitivo y anhelado durante toda la narración:

¿Saldría yo alguna vez de mi ínfima condición social, podría convertirme algún día en un señor, dejar de ser el muchacho que se ofrece para cualquier trabajo? [...]

Comprendí que nunca me resignaría a la vida penuriosa que sobrellevan naturalmente la mayoría de los hombres.

De pronto se hizo tan evidente en mi conciencia la certeza de que ese anhelo de distinción me acompañaría por el mundo. (pp. 84-85)

Astier reflexiona lo anterior ya dentro de la academia, al ver a sus compañeros descubre su condición social al tiempo que su corbata rota lo delata; sin embargo, una certeza extraña rige su conciencia: trascender. Él no puede morir y ser olvidado.

A pesar de tener un saber superior y destreza para diversas áreas (química, matemáticas, literatura, mecánica) es expulsado en el cuarto día de su ingreso, por dos razones: la primera, había un “recomendado” para quien necesitaban el puesto de Astier, y la segunda, paradójicamente, su conocimiento.

La escuela representa la sociedad moderna y su conciencia capitalista, en donde la producción es fundamental, por lo tanto, la inteligencia individual es desplazada por el trabajo rudo: “Vea, amigo, –le dice el director a Silvio– el capitán Márquez me habló de

usted. Su puesto está en una escuela industrial. Aquí no necesitamos personas inteligentes, *sino brutos para el trabajo.*”(p. 88. El subrayado es mío.)

Tal suceso destroza a Silvio y lo sumerge en una crisis ontológica, preguntándose cuál es su destino, y por qué éste insiste en hacerlo fracasar; dicha caída significa un parteaguas en la vida de Astier, en tanto que se reconfigura su percepción del mundo, del destino, de la justicia y del bien. Si antes tenía la esperanza de distinguirse gracias a su conocimiento, al ser expulsado de la escuela por “saber demasiado”, todo orden se subvierte, a la par de los principios morales que guiarán su vida, poniendo al descubierto la falsedad del mundo moderno; el “orden y progreso” no brinda las oportunidades para un ser marginado como él, por el contrario, lo hará descender más. Este capítulo, homónimo al título de la obra, concentra una gran violencia, esta vez dirigida a él mismo, es aquí donde se explicita el oxímoron que da título a la novela: Astier es el juguete rabioso de esa sociedad corrompida.

Otra vez me sobrevino el semblante de mamá, relajado en arrugas por su vieja pena; pensé en la hermana que jamás profería una queja de disgusto y sumisa al destino amargo empalidecía sobre sus libros de estudio, y el alma se me cayó entre las manos. Me sentí arrastrado a detener a los transeúntes, a coger de las mangas del saco a las gentes que pasaban y decirles: “Me han echado del ejército así porque sí, ¿comprenden ustedes? Yo creía poder trabajar...”

[...] ¿No es una injusticia, diga ustedes, no es una injusticia?...

Yo no soy un chico. Tengo dieciséis años, ¿Por qué me echan? Iba a trabajar a la par que cualquiera, y ahora... ¿Qué dirá mamá? ¿Qué dirá Lila? Ah, si ustedes la conocieran. [...] Con lo que yo ganara comerían mejor en casa. Y ahora, ¿qué voy a hacer yo?... (p. 89)

¿No somos los lectores esos transeúntes? Astier, al exponer su fracaso y recurrir a la imagen de su madre y la hermana apela directamente a un efecto, una emoción ante su narratario, que en este caso somos nosotros los lectores. Si, como ya lo he mencionado, esta novela representa las memorias de Silvio Astier, en ellas hay un proyecto narrativo, es

decir, un orden previo, entonces, en tal intención literaria ofrece una suerte de justificación de los actos finales, entiéndase, la traición. Astier requiere testigos de su fracaso, acto en el cual participamos al contemplar su caída.

Con en este episodio, Arlt desmitifica la realidad argentina; cuestiona su legalidad y supuesta modernización colocando al protagonista en una situación por demás irónica, sin dejar de ser trágica; si esta civilización en crecimiento no puede ofrecer oportunidades para las personas inteligentes y jóvenes, entonces ¿para quién está hecho el futuro? El autor descubre el fracaso del proyecto modernizador y pone en duda el concepto de la “Joven Argentina”, tópico utilizado constantemente en relación al progreso de esta sociedad.⁸⁰

2.3.4. El suicidio fallido

Los significados en *EJR* están constantemente trastocados, se reconfiguran e incluso se adaptan a las necesidades del medio corrompido donde vive Silvio Astier. Así como lo vimos con la inteligencia, la cual lejos de ser un privilegio se convierte en condena. El suicidio como acto “final” y definitivo adquiere un matiz diferente, siendo *per se* otro fracaso más en la vida de Silvio.

Quien ha decidido suicidarse no desconoce el valor de la vida, por el contrario, es consciente de su significado y por ello lo rechaza. Encontrar el absurdo de vivir, en palabras de Camus, es la razón principal de este “fenómeno social” que atañe directamente al pensamiento individual.⁸¹ ¿Cuáles son los motivos para vivir y cuáles pueden definir nuestra muerte? Evidentemente las circunstancias personales son concluyentes en esta

⁸⁰ Este concepto fue utilizado por “los padres de la patria argentina”, Alberdi, Echeverría y Sarmiento en sus obras, y está relacionado con la importancia del saber en pro de “alcanzar la grandeza nacional y la felicidad individual” (*Vid. Morales Saravia, art. cit.*, pp. 34-35).

⁸¹ A. Camus, *op. cit.*, p. 14.

determinación, sin embargo, hay algo sobresaliente en la toma de decisión respecto al acto: la reflexión (el pensamiento).

Aun si se carece de una lógica “comprensible” para el común de los hombres, en toda idea suicida se expresa una postura frente a la realidad, definitoria en la forma de integración con el mundo. Nuestro personaje no es la excepción. Astier, después de deambular por las calles, desolado y sumergido en una profunda humillación respecto a su destino llega a una conclusión: debe matarse.

Este suceso guarda completa relación con el apartado anterior, siendo la expulsión de la escuela punto clave en su conducta, la idea suicida –de primera impresión– se convierte en una falsa salida a sus problemas; sin embargo, hay una intención que quizá puede pasar desapercibida, el suicidio es también una forma de individualidad y trascendencia.

Si recordamos, Astier conoce la ambigüedad en persona cuando, en la pieza que alquila para pasar la noche, llega un joven a quien no puede definir completamente, lo llama “el adolescente” o simplemente “ella”, este suceso tiene una carga simbólica muy fuerte, al conocerlo, nuestro protagonista se enfrenta con el *otro*. El confuso personaje representa la trasgresión de una identidad indefinida, violentada y corrompida por su propio maestro. Su mentor –le narra el joven a Astier– fue quien lo convirtió en lo que ahora es. Su nombre era Próspero, lo cual se vuelve significativo en la relación entre civilización y barbarie señalada en la novela, específicamente, en la paradoja de la modernidad.

En ese pasaje, el joven homosexual es un reflejo de Silvio, porque representa el desacomodo ante una sociedad manipuladora de la cual también él está preso.

A pesar de las diferencias entre ambos jóvenes conviven, por ese breve instante, en una cercanía muy reveladora para Astier:

¿Quién era ese pobre ser humano que pronunciaba palabras tan terribles y nuevas?...
¿qué no pedía nada más que un poco de amor?

[...] Otra vez se amontonaron en mi espíritu las tribulaciones de la vida, las imágenes que no quería ver ni recordar, y rechinando los dientes caminaba por las veredas oscuras, calles de comercios defendidos por cortinas metálicas y tableros de madera. (pp. 97-98)

Lo cual pone en evidencia que el encuentro con el *otro* –por ende, con nosotros mismos– siempre será conflictivo, en el sentido que manifiesta nuestras carencias y miedos.

Ahora bien, la intención de suicidio forma parte de la toma de conciencia de Astier respecto a su vida, porque, como nos dice Camus: “Comenzar a pensar es comenzar a estar minado”,⁸² el personaje descubre que el único destino viable en su existencia es la muerte “Es inútil, tengo que matarme” (p. 99), sin embargo, en esta determinación también hay una paradoja: él quiere morir no como un fin, sino como una forma de alienación y reconocimiento.

Para Heidegger la forma definitiva de individualización es la muerte, ésta es siempre “peculiar” e intransferible: “*Nadie puede tomarle a otro su morir...* El morir es algo que cada ‘ser ahí’ tiene que tomar en su caso sobre sí mismo. La muerte es, en la medida en que ‘es’ esencialmente en cada caso la mía”.⁸³ Si Astier piensa en el suicidio es porque con ello podrá separarse de los otros y definir su ser.

El sentido trágico del fallecimiento en *EJR* está trastocado a través del engrandecimiento que este hecho representa para Silvio, él dignifica a los suicidas y hasta envidia la parafernalia que acompaña el acto: “Ya en otras circunstancias la teatralidad que secunda con lutos el catafalco de un suicida me había seducido”, para reafirmar:

Envidiaba a los cadáveres en torno de cuyos féretros sollozaban las mujeres hermosas, y al verlas inclinadas al borde de los ataúdes se sobrecogía dolorosamente mi masculinidad.

⁸² A. Camus, *op. cit.* p. 15.

⁸³ M. Heidegger, *op. cit.*, p. 275.

Entonces hubiera querido ocupar el suntuoso lecho de los muertos, como ellos ser adornado de flores y embellecido por el suave resplandor de los cirios, recoger en mis ojos las lágrimas que vierten enlutadas doncellas. (pp. 99-100)

Una vez más los niveles de significación se subvierten, si el suicidio tiene una connotación lamentable, para el protagonista, la certeza de la muerte lo llevará a ser contemplado como si él pudiera verse ya muerto, rodeado de la admiración de los otros.

De igual manera hay una sentencia que explicita la ambigüedad de su decisión: “Yo no he de morir... pero tengo que matarme” (p. 100). Al afirmar que “no ha de morir” pone en relieve el afán de trascendencia, mas ante el fracaso de su vida, sabe que el único camino posible será la muerte.

Con el revólver en la mano, Astier decide apretar el gatillo pero, justo en ese instante, reflexiona “No en la sien, porque me afearía el rostro” (p.100), entonces, resuelve apuntar en el corazón.

Las últimas palabras pronunciadas antes de disparar son “No he de morir” lo cual, es incongruente de acuerdo a las circunstancias; sin embargo, él sabe que el suicidio lo distanciará de los otros, poniéndolo en el centro de la atención social.

Finalmente, este hecho no se concreta, justo cuando Astier va a disparar cae desmayado y despierta tiempo después en brazos de su madre, y aunque ante ella él se arrepiente por pensar en matarse, el suicidio fallido se concluye como otro fracaso más en su vida. Una caída contradictoria donde se ve más humillado por no conseguir “el acto” que logre dignificarlo.

Este momento cierra el capítulo “El juguete rabioso” y como consecuencia de los dos episodios analizados anteriormente se acrecienta la degradación de Astier pero, al mismo tiempo, su deseo de inmortalidad, hecho que se resuelve, por fin, en la delación.

2.3.5. La traición

Judas Iscariote, emblema de la traición, se ha convertido en un símbolo de la cultura occidental, su falta instauró uno de los pecados más condenables, al tiempo, más memorables de toda la tradición judeocristiana. En *La divina comedia*, por ejemplo, Dante reserva el noveno círculo del infierno para los traidores: “Aquella alma que allí más pena sufre –dijo el maestro– es Judas Iscariote, con la cabeza dentro y piernas fuera”.⁸⁴ Quien traiciona subvierte el código de lealtad implícito en cualquier relación, hecho que atañe no sólo a una conducta individual, sino social; el traidor es exiliado, puesto al margen del orden, y es así como deja de pertenecer a la sociedad, que también se siente traicionada, a Judas, esto lo llevó el suicidio; a Silvio Astier, lo hace trascender.

La traición en *EJR* ha sido analizada desde diversas perspectivas, viéndola como un acto “injustificado” según Ana María Zubieta o un acto gratuito, en palabras de Adolfo Prieto, o como la concibe José Morales Saravia “una ruptura”,⁸⁵ lo cierto es que este acto es definitivo en la novela, incluso, me atrevo a decir, el más importante.

En la delación hay una trasgresión indudable hacia los valores morales de la sociedad, principalmente la amistad. En nuestra novela, tal suceso aparece como el último recurso de un ser ya degradado para quien toda oportunidad ha sido negada. Su identidad, así como sus aspiraciones, cada vez se han desdibujado más; si en el fracaso había

⁸⁴ Dante Alighieri, *La divina comedia*, p. 156.

⁸⁵ La afirmación de Ana María Zubieta es la siguiente: “En *El juguete rabioso* delatar es porque sí, ‘para tener una pena’”, Ana María Zubieta, *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, p. 29. Mientras, Prieto escribe: “La traición gratuita de Silvio es un ejercicio de libertad absoluta que sólo se comprende y se justifica a sí mismo, practicado por una voluntad disuelta en sus términos de identificación con una literatura [la bandoleresca] que se percibe también como absoluta.” Adolfo Prieto “Silvio Astier, lector de folletines” *apud*. Morales Saravia, *art. cit.*, p. 39. La visión de Morales Saravia, me parece más acertada y acorde con lo que he venido analizando, él nos dice: “Es la búsqueda de ese aislamiento lo que da sentido a su gran acto de ruptura: la traición de Rengo. En él busca Astier la ruptura con la propia clase pequeño-burguesa a través de *la violación de sus valores morales que implica la traición*: pero al mismo tiempo elude el ingreso en el lumpen por ser [...] Incapaz de aceptar una solidaridad que se le aparece como contaminación y degradación.” *Ibidem*. El subrayado es mío.

subversión, en la resignación Astier se difumina para integrarse a la dinámica de la modernidad.

El intento de suicidio representa el ingreso a la vida adulta del protagonista; ya en el capítulo final él consigue un empleo mediocre donde es explotado y humillado, siempre bajo la premisa de que “así es la vida”; en su adolescencia, Silvio se negó a aceptar un destino vil empero, ahora, como vendedor de papel (hecho simbólico por ser la materia prima de los libros), no sólo se ve inmerso en el “trabajo sucio”, como lo denominaba en páginas anteriores, sino que se conforma con la degradación espiritual a la que es sometido:

Para vender hay que empaparse de una sutilidad “mercurial”, escoger las palabras y cuidar los conceptos, adular con circunspección [...] ser múltiple, flexible y gracioso, agradecer con donaire una insignificancia, no desconcertarse ni darse por aludido al escuchar una grosería, y sufrir, sufrir pacientemente el tiempo, los semblantes agrios o malhumorados, las respuestas rudas e irritantes, sufrir para poder ganar algunos centavos, porque “así es la vida”. (p. 113)

El comercio, ese trabajo sucio rechazado a lo largo de la obra, constituye a partir de este momento un mal necesario. Las aspiraciones de fama y éxito van quedando atrás para dar paso a la terrible realidad ya desde una postura más consciente y “madura” donde su concepción del mundo un tanto “ficcional” ha caducado. Esto se pone de manifiesto al abandonar sus modelos de vida, al regirse a partir de los principios capitalistas de la oferta y la demanda. Rocambole, por ejemplo, es mencionado sólo en la última parte de la narración, lo cual expresa la distancia del protagonista respecto a la (re)creación de su identidad a partir de un parangón literario.

Es necesario tener presente que para efectuarse la traición, Astier debe encontrarse en el punto más hondo de su fracaso, siendo éste la culminación de una vida ignominiosa. El trabajo de comerciante representa la caída más profunda de Astier porque conlleva la renuncia a todos sus ideales y el encapsulamiento en esa sociedad enajenante de la que

tanto huyó. Al degradarse ante los clientes, por ende, él acepta la vida puerca, donde el empleo y el anonimato serán su condena.

El quiebre ante ese miserable devenir se da con el encuentro del Rengo, su sola presencia delimita las condiciones vitales de Astier, él es el *otro* que lo define; en función de ese rufián Silvio se descubre (tanto para él, como para nosotros) en su abatimiento. Frente al trabajo duro del protagonista y por el cual no obtiene mayor recompensa “Cuando creía haber ganado sesenta pesos en una semana recibía sólo veinticinco o treinta” (p. 112), el Rengo, en su calidad de acomodador de autos y ladrón, disfruta mejores ganancias; entre éstas, la admiración y el reconocimiento público; nuestro narrador lo describe: “El Rengo gozaba de popularidad” y, más adelante, “era un pelafustán digno de todo aprecio” (p. 116) este elemento, la fama, ha sido hasta ahora inalcanzable para Silvio; si en la vida criminal no llegó a ser admirado, y en el trabajo “honorable” tampoco, entonces, ¿cómo lograr la “inmortalidad”?

La intención del robo a la casa de Arsenio Vitri cierra el ciclo inicial del atraco a la biblioteca, mientras el primer suceso está cargado de inocencia porque preserva la intención de convertirse en bandido afamado, el robo “maduro” concentra las iniquidades de toda la vida miserable del personaje, el asalto ya no tiene un fin dignificante, sino las pretensiones del mal hacia otro ser; el daño ya no está orientado hacia algo abstracto y simbólico como lo son los libros (la cultura), el perjuicio se enfoca en otro hombre que represente todo lo que a el protagonista le ha sido negado durante su vida. Es posible reconocer una circularidad que conlleva la degradación de Silvio, en el robo se explicita la rabia acumulada que, sin embargo, ahora sí tendrá un fin directo.

La traición cruza la mente del joven como una posibilidad terrible, a través de la cual podrá ser reivindicado. Sin embargo, su redención está lejos de ser un acto honorable

(prevenir un crimen, o buscar el bienestar de otro ser humano), por el contrario, la delación se convierte en un evento con objetivos propios; Astier no manifiesta gran interés en una recompensa material a pesar de evitar el robo, sino que todo confluye en la grandeza “espiritual” a la que ha aspirado a lo largo de toda la novela: “Hay momentos en nuestra vida en que tenemos 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” (p. 135)

Judas Iscariote es la base de este episodio, incluso funciona como paratexto de este último capítulo, lo cual no pasa desapercibido en la configuración de la obra. La mención de dicho personaje cierra por completo una vida (no sólo la historia) llena de fracasos, y otorga una mayor significación al desenlace de Silvio, porque él no será cualquier traidor, sino el más ejemplar: “No me importa... y seré hermoso como Judas Iscariote” (p.129) Como anota Cioran: “Judas se convirtió en un símbolo; la traición y el suicidio le otorgaron una eterna actualidad, mientras que Pedro quedó reducido a piedra de iglesia”.⁸⁶

En este orden, la traición carece esencialmente de un porqué, si bien es cierto que Judas traicionó a Jesús por algunas monedas, la razón puede ser tan azarosa como lo son las interpretaciones. Esto es aplicable a cualquier otra traición ya sea en una relación personal o social, en dicha falta nunca habrá una verdad absoluta pero sí es evidente que un código ha sido trastocado, la lealtad. La traición será condenada siempre, motivo por el cual se vuelve tan notable.

Al respecto, en *EJR* nos encontramos ante la delación de un robo, lo cual tendría que ser, en principio, “bien visto”; sin embargo, Silvio Astier se asimila como un miserable y se regodea en su infamia, ¿por qué?

⁸⁶ E. Cioran, *op. cit.*, p. 37.

La traición representa también un acto subversivo, de rebeldía y de oposición ante el mundo y su orden, “Judas es un adolescente rabioso, un tierno bárbaro cubierto de infamia en busca del perfecto fracaso”.⁸⁷ Asimismo, implica una fuerte crítica a las clases sociales, demostrando que, tanto miserables como ricos, forman parte de la misma sociedad corrompida a la cual le es imposible pertenecer, he ahí el exilio final del personaje. Al igual que el fracaso, en la narración este elemento se convierte en una puerta de escape; no significa que traición y fracaso se opongan, por el contrario, el fracaso siembra en la vida de Astier la necesidad de ascensión, en tanto que al fracasar adquiere una identidad, y al ser traidor la reafirma, lo cual consagra su posicionamiento siempre al margen. Roberto Arlt cuestiona la moralidad de ese mundo, así como la concepción de víctima y victimario, para afirmar que, en un espacio de degradación, todo valor es cuestionable.

Como lo mencionaba en páginas anteriores, la violencia horizontal se hace más latente con la delación, momento donde concentrará toda la rabia acumulada de los capítulos anteriores. Pensar que al confesar el crimen del Rengo Astier hace lo correcto sería un grave error, él no busca integrarse a la sociedad, ya no es necesario, él ha llegado al momento más sublime de su vida desde donde contemplará la derrota de los otros y paradójicamente él se convertirá en objeto de admiración: “Yo vi mi existencia prolongada entre todos los hombres. La infamia estiraba mi vida entre ellos y cada uno de ellos podía tocarme con un dedo. Y yo ya no me pertenecía a mí mismo para nunca más” (p. 127).

De igual manera esto se hace notorio cuando le comparte a Arsenio Vitri su perspectiva después de la humillación:

-Yo no soy un perverso, soy un curioso de esta fuerza enorme que está en mí...
-Siga, siga...

⁸⁷ L. Tassi, *op. cit.*, p. 170.

-Todo me sorprende. A veces tengo la sensación de que hace una hora que he venido a la tierra y de que todo es nuevo, flamante, hermoso. Entonces abrazaría a la gente por la calle, me pararía en medio de la vereda para decirles: ¿Pero ustedes por qué andan con esas caras tan tristes? Sí la vida es linda, linda... ¿No le parece a usted? (p. 137).

Resulta evidente el cambio de discurso en contraste con el de sus días como vendedor de papel; si antes la afirmación era “así es la vida”, frase de resignación, ésta se transforma en “la vida es linda” al concluir el apartado. Los pensamientos de Astier están constantemente enmarcados por un oxímoron, lo cual confronta no sólo imágenes opuestas sino sentimientos contradictorios: “Me dan ganas de reír, de salir a la calle y pegarle puñetazos amistosos a la gente” (p. 137). Más adelante:

Toda la vida llevaré una pena... una pena... La angustia abrirá a mis ojos grandes horizontes espirituales [...] Y seré hermoso como Judas Iscariote... y toda la vida llevaré una pena... pero... ¡ah!, es linda la vida, Rengo... es linda... y yo... yo a vos te hundo, te degüello... te mando al brodo a vos [...] Rengo... y entonces... entonces seré hermoso como Judas Iscariote... y tendré una pena... una pena... ¡Puerco! (p. 129)

Sólo en la desgracia de ese hombre él logrará erguirse y dejar atrás ese devenir asfixiante, como diría Rimbaud: “Rápido, un crimen que caigo al vacío”,⁸⁸ la trasgresión le otorga distancia ante el mundo, en cierta medida detiene la caída, o más bien, la invierte, aunque esta inversión no sea necesariamente en el “bien”.

La traición es el acto que sublima a Astier en diversos sentidos, primeramente, espiritual, yo diría ontológico; pues le brinda una forma de inmortalidad dentro de la diégesis, al tiempo que le permite apartarse de ese mundo “Vea: yo quisiera irme al Sur... al Neuquén... allá donde hay hielos y nubes... y grandes montañas... quisiera ver la

⁸⁸ *Apud*, Ó. Masotta, *op. cit.*, p. 15.

montaña...” (p. 138). Este exilio le permite abstraerse de la sociedad y así encontrar otra manera de trascendencia: la escritura.

Es preciso recordar que en este texto “leemos” las memorias de Astier, por lo tanto, éstas han sido escritas desde la distancia otorgada por el tiempo; el protagonista logra perpetuar su historia y a él mismo, hecho que descubre su aptitud literaria, así como los modelos bajo los cuales cifra su caída.

La traición, sin ser *ilegal* (a diferencia del robo o el incendio a la librería), representa el momento más violento en *EJR*; Silvio se convierte en ese delator abominado con lo cual funda una nueva historia, una ética propia y un destino incierto pero siempre a la sombra de una pena que, paradójicamente, lo elevará por sobre nosotros; la traición será, en este sentido, su mejor fracaso, su único triunfo.

III. MODELOS DEL FRACASO

Ernesto Sábato en *El escritor y sus fantasmas* establece una suerte de poética sobre la novela moderna, evidencia sus influencias literarias y rinde algunos homenajes a sus mentores. En este libro, publicado en 1963, el autor toma las “reglas” de la novelística y las contrasta con la novela contemporánea, de tal manera que explora más allá de los elementos estructurales o formales, para indagar, desde su perspectiva, en la génesis de la escritura. De estos ensayos resalta la configuración del género y su apreciación sobre la tradición literaria argentina, en la cual Arlt aparece como pieza angular. De acuerdo a Sábato, la novela (en general) va más allá de un fin agradable o recreativo, surge de una imperiosa necesidad de expresar los hallazgos de un explorador, un escritor después de todo. Este recorrido sólo puede emerger de lo vivido; ninguna ficción lo es completamente, “Las vivencias no se inventan: se viven”,⁸⁹ y se traducen en escritura, en la palabra que refleja ese otro mundo, en apariencia, lejano.

EJR confluye con dicha idea. El autor revuelve las entrañas de su tiempo, que por impreciso, se llena de actualidad a cada lectura; navega a través de calles y míseros barrios de aquella –cualquier– ciudad y hurga en la desgracia de un joven, para descubrirnos que, en “la vida puerca”, la rabia y el fracaso son sístoles de existencia, asomos de una presencia negada a perderse y que la literatura debe perpetuar.

Las memorias de Astier dan testimonio de la humillación y el coraje acumulados, acallados durante toda su vida pero que, por medio de la escritura, cobran fuerza. La novela no es un texto cándido para sus lectores, en ella no se hallarán “doradas palabras mentirosas, ni [el] pie de plata de la felicidad”, sino “palabras duras [porque] los seres

⁸⁹ E. Sábato, *op. cit.*, p. 92.

humanos son más parecidos a monstruos chapoteando en las tinieblas que a los luminosos ángeles de las historias antiguas”.⁹⁰ Como el mismo Arlt explica a su esposa Carmen Antinucci en la dedicatoria de *El Jorobadito*.

Es cierto que el ambiente construye al hombre en tanto, también, lo puede destruir. Roberto Arlt determina así la vida de sus personajes, para nuestro escritor “el lumpen [...] más que una clase social es una condición humana”,⁹¹ por lo cual, en sus obras es imposible encontrar un resquicio de esperanza u optimismo, o sí los hay, como en su ópera prima, al final serán aplastados por el mundo. La cotidianidad es más monstruosa que cualquier ficción, Arlt lo sabía muy bien y lo transmite a sus lectores; ya fuese en sus crónicas periodísticas o en la literatura: “La vida no tiene sentido. Nacemos, vivimos, morimos, sin que por eso dejen las estrellas de moverse y las hormigas de trabajar”.⁹²

En *EJR* todo velo se desvanece para dejar al descubierto la sordidez, espacio donde los ideales son consumidos por la realidad. Los episodios ya analizados en este trabajo exponen los puntos más agudos de la existencia de nuestro protagonista porque implican una búsqueda de *algo* que lo immortalice, sin duda, una empresa consignada a fracasar. A través de aquellos momentos, Astier se hace consciente de la lejanía con su medio, distancia que debe ser ratificada y, a su vez, legitimada, aspecto en el que ahondaré más adelante.

La influencia de diversos factores en la vida del personaje es fundamental para su identidad. Es innegable la presencia de ciertos modelos en torno a su formación, los cuales lo enaltecen convirtiéndolo en un ser “superior”, aunque paradójicamente sean estos mismos los que lo encaminen a la derrota.

⁹⁰ R. Arlt, “Dedicatoria” en *El jorobadito...*, p. 9.

⁹¹ M.I. Waldegaray, *art. cit.*, p. 234.

⁹² R. Arlt, *Los siete locos*, p. 70.

Astier *es* porque así debe ser, porque hay toda una ideología que lo configura. La cercanía con ciertos “modelos proyectivos”, como los denomina Domingo-Luis Hernández,⁹³ constituye una suerte de justificación para sus actos desde la cual se “valida” el devenir del personaje pero que, por mucho, dista de reconciliarlo con su medio, al contrario, lo aparta más.

Las influencias son evidentes (Rocambole, Edison, Baudelaire, Judas), pero no las recibe de forma natural o “pasiva”, Astier las toma casi *ilegalmente* y de ellas se sirve para trasgredir. De acuerdo a lo anterior, el robo a la biblioteca representa un acto iniciático en la conciencia del joven y para cual el papel de la literatura tendrá un antecedente mayor; en este sentido, es preciso preguntarnos: ¿qué hubiera pasado si Silvio no hubiese leído *Las aventuras de Rocambole*?, ¿leeríamos la misma historia? Arlt establece ciertas claves con las que delimita a su personaje, lo construye para sus lectores mientras lo destruye en la historia. Le otorga una identidad disímil y una conciencia superior, cuyos elementos siembran en él un deseo de trascendencia, y por ende, de fracaso (o la trascendencia en el fracaso, como se da en la traición).

Los modelos proyectivos de Astier son varios, y la injerencia en su vida es distinta, aunque todos marcan una pauta común: delinear un grado de asonancia entre Silvio y el medio, crear un desacomodo perenne. Considero tres como los más importantes: La literatura, la modernidad⁹⁴ y la sociedad.

⁹³ Domingo-Luis Hernández, “Los modelos culturales en *El juguete rabioso*. La complejidad de un mundo innovador” en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núm. 1, 1982, p. 60.

⁹⁴ Al referirme a la modernidad hablaré sobre el ámbito científico-inventivo frecuente en la vida del personaje, además de la perspectiva refractada en la novela sobre el contexto social.

3.1. La literatura: modelo de vida, fracaso y escritura

En cada página de *EJR* hay una deuda con la literatura. Arlt, una “máquina literaria” como lo denomina Alan Pauls, creó ficciones que violentan. Echó mano de la cultura de su tiempo, “alta o baja”, e hizo literatura de toda aquella mezcla. Las malas traducciones de los clásicos, la influencia de Dostoievski, el folletín, las historias de bandidos y demás géneros hicieron de Arlt un gran lector, lo cual repercutió contundentemente en su percepción del mundo, aterrizándola en la escritura.

De acuerdo a lo anterior, en la narrativa arltiana la lectura crea, absuelve y condena; mientras los libros se convierten en guía, también son la génesis del fracaso, aspecto que margina a sus personajes y los hace declinar o subvertir ante la sociedad. En su ópera prima existe un diálogo con ciertos textos, formativos para el protagonista, éstos lo conducen al aprendizaje pero también lo llevan a la caída. ¿Qué haría Rocambole?, esa es la pregunta que asalta constantemente a Silvio y lo somete a un quijotismo del cual le será imposible salir, incluso en la traición.

“Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz” (p. 16), esta frase podría ser la más citada en los estudios sobre *EJR*, porque ella concentra toda la significación de la novela; la confesión inaugural de Silvio nos introduce en sus memorias y nos involucra en *su* mundo, es decir, el de la literatura. A partir de aquel momento, nos adentramos en la vida de un joven que, pese a todo, lee.

Toda obra literaria se sustenta en un *pacto ficcional* entre escritor y lector, transferencia donde ambos participan: “Sólo hay arte por y para los demás”,⁹⁵ nos dice

⁹⁵ J.P. Sartre, *op. cit.*, p. 72.

Sartre. En dicha tregua el lector acepta lo que el autor afirma sin olvidar la pertinencia de la historia en el campo de la ficción. De acuerdo con Umberto Eco, el escritor *finge* una verdad, mientras el lector *finge* creerla, en gran medida, de esto depende el acto interpretativo y el placer de la lectura.⁹⁶

En nuestra novela, Arlt trasgrede este principio y propone una confianza absoluta en la literatura, su personaje no cuestiona la veracidad de los mundos leídos, ni siquiera los determina lejanos a su universo, por el contrario, los hace parte de él y hasta pretende vivir en función de lo que lee. Silvio Astier aprende de sus lecturas, en especial de la bandoleresca, que “un mundo ficcional puede presentarse tan traicionero como el mundo real”,⁹⁷ razón por la cual confluye con regularidad en la posibilidad de ambos.

Si “leer es una apuesta”,⁹⁸ Roberto Arlt, en su obra, se arriesga por la ilusión del “libro ideal”, aquel que cambie la esencia de un hombre y logre traspasar la débil frontera entre realidad y ficción, para él, entonces, Astier es el lector ideal.⁹⁹

En la novela todo gira en torno a la literatura “en el universo arltiano se actúa tras la lectura y a causa de ella”.¹⁰⁰ Como sucede en *Don Quijote* las novelas de caballerías llevan al protagonista a buscar una reconstrucción (fallida) de aquellas nobles hazañas; en tanto Silvio encuentra en la literatura bandoleresca un paradigma de vida y pensamiento, hace de Rocambole una figura ejemplar, mentor y conciencia, que lo encamine a la trascendencia.

Los libros, de igual forma, tienen su contraparte: para aquella sociedad valen en relación a un bien económico, revelándose inaccesibles para los marginados; el zapatero condiciona a Silvio: “Y observando que me llevaba el libro me gritaba a modo de

⁹⁶ Umberto Eco, *Seis paseos por los bosques narrativos*, p. 85.

⁹⁷ *Ibid*, p. 102.

⁹⁸ *Ibid*, p. 123.

⁹⁹ Ricardo Piglia, “Introducción” en Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, p. 3. Consultado en: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/roberto/El_juguete.pdf, (04/07/13).

¹⁰⁰ L. Tassi, *art. cit.*, p. 168.

advertencia: –Cuidarlo, niño, que dinéroz cuesta” (p. 16.). De acuerdo a esto, la lógica del asalto en la biblioteca cobra mayor sentido; no se sustrae indiscriminadamente, sino libros, objetos ambivalentes. “¿Se roba porque se leyó o se roba para leer?”,¹⁰¹ nos pregunta Ricardo Piglia. La distinción entre lectura y robo es casi imperceptible, ambas acciones se corresponden en la configuración del personaje: Astier lee para convertirse en “bandido de alta escuela” (p. 18) y lo será por medio del robo de libros. Sus deseos de fama y fortuna surgen de tal principio; él consume las entregas porque aspira a la inmortalidad de aquellos delincuentes, hecho que, poco a poco, lo hace también aislarse de la sociedad, no físicamente (escasas veces nos habla de tener tiempo para la lectura), sino ideológicamente: él tiene la certeza de no pertenecer a ese medio, su moral no puede coincidir con la del lumpen.

El fracaso se hace presente en el espacio de quiebre generado por la lectura, al leer se disparan otras posibilidades y anhelos que lo conducen a la derrota, recordemos, se debe volar alto como Ícaro, para así caer. El protagonista ve los libros más allá de lo que cuestan, él los “devora”, término más adecuado y, asimismo, él es absorbido por esa otra realidad. La literatura legitima sus actos, los cuales son producidos a partir de ella; hay una relación bidireccional que hace de Silvio lector de historias y –subsecuentemente– narrador de la suya.

Asimismo, la literatura sublima cada acto de Astier, ésta le da una visión inversa del mundo y los valores que lo rigen; el robo, lo ilegal y lo malo sólo puede percibirlos como algo bello, los convierte en hermosa aventura digna de ser contada “llegamos a convencernos de que robar era acción meritoria y bella” (p. 23).

¹⁰¹ R. Piglia, “Introducción”, *op. cit.*, p. 7.

Foucault explica que a partir del s. XIX el Estado se encargó de individualizar el crimen y darle rostro a un culpable, de esta manera, se focalizó el mal en un sujeto, hecho que paradójicamente lo distinguió, convirtiéndolo en modelo, lo cual tenía fines moralizantes; sin embargo, este suceso, al poco tiempo, se trasladó a la literatura: “una literatura en la que el crimen aparece glorificado [...] porque sólo puede ser obra de caracteres excepcionales, porque revela la monstruosidad de los fuertes y de los poderosos, *porque la perversidad es todavía una manera de ser privilegiado*”.¹⁰²

En *EJR* “la lectura es el reverso del mundo”¹⁰³ porque ésta le da pertenencia propia al personaje, si bien la sociedad es un constante recordatorio de la miseria humana, los modelos literarios de Astier siembran en él una distancia con el medio, la cual se ratificará a través del fracaso y el mal. Eco afirma: “Nosotros leemos novelas porque nos dan la sensación confortable de vivir en un mundo donde la noción de verdad no puede ponerse en discusión, mientras el mundo real parece ser un lugar mucho más insidioso”.¹⁰⁴

Para Arlt no hay espacio más íntimo que el de la lectura, y desde ahí también lanza una crítica a la sociedad; nos muestra la imposibilidad de abstracción en la “vida puerca”, porque las necesidades vitales no se satisfacen a través de los libros, ni de las grandes historias de bandidos, sino a través del trabajo, de ahí parte el conflicto de Silvio.

En el robo, como ya lo vimos, se evidencian las majestuosas hazañas de los criminales, El club de los Caballeros de Media Noche intenta seguir las enseñanzas de aquellos hombres y enaltecerlos no sólo con la lectura, sino imitando sus acciones: “Yo ya había leído los cuarenta y tantos tomos que el vizconde de Ponson du Terrail escribiera

¹⁰² Michel Foucault, “Criminalidad, poder, literatura”, en *El juego de los cautos*, Daniel Link (ed.), p. 30. El subrayado es mío.

¹⁰³ R. Piglia, “Introducción”, p. 8.

¹⁰⁴ U. Eco, *op. cit.*, p. 100.

acerca del hijo adoptivo de mamá Flipart, el admirable Rocambole, y aspiraba a ser un bandido de la alta escuela” (p. 18) y, procurando acercarse al modelo de sus héroes, imaginan que, si los vieran, se congratularían de los atracos cometidos por los jóvenes “Bonnot desde el infierno debe aplaudirnos –dijo Enrique. ¡Vivan los apaches Lacombe y Valet! –exclamé” (p. 34). En todo caso, el primer crimen es la lectura, pues ésta distanció a Silvio de la vil realidad y le permitió aspirar a ser alguien más, aunque en la realización de aquellos sueños fracase.

La figura de Rocambole, junto con toda la literatura bandoleresca es, en diversas formas, una marca importante en la historia de Astier, adelante me detendré en este aspecto; sin embargo, por ahora, es preciso aludir a otra de las referencias más emblemáticas en la novela: Baudelaire. “El poeta maldito” aparece en el primer capítulo y justamente durante el robo a la biblioteca, “—¿Cómo se llama? —*Charles Boudalaire. Su vida.* —A ver, alcanza. —Parece una biografía. No vale nada” (p. 39). Mientras para los demás significa un deshecho porque su valor comercial es nulo, Astier encuentra belleza en esos versos y le recuerdan a Eleonora, su único amor en toda la novela. La referencia a Baudelaire representa un parteaguas que cobra sentido en nuestro horizonte de expectativas y en la asimilación del texto; al transcribir los versos de Baudelaire se hace una referencia intertextual que repercute en un “disparadero de nuevos y distintos espacios de significación”.¹⁰⁵ Genette nos habla sobre la “literiedad de la literatura”, es decir, las relaciones de copresencia en los textos, según Julia Kristeva,¹⁰⁶ a través de este recurso la lectura se convierte en un vaivén de significados, donde ambos textos se comunican y enriquecen.

¹⁰⁵ Helena Beristáin, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*, p. 61.

¹⁰⁶ Gérard Genette, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, pp. 9-10.

Los versos, en tanto, son una mala traducción de Baudelaire, hecho importante en el acto interpretativo debido a que una vez más se explicitan las marcas de clase y la condena por ser pobre, es decir, no se tiene una inmensa biblioteca ni los mejores ejemplares, sino despojos de cultura.¹⁰⁷

Si bien la traducción imprecisa puede pasar desapercibida, la mención al poeta francés, no. Astier se adueña de ese libro, lo hace suyo mediante el robo y, al leer el poema, equipara su vida con la de Baudelaire; “la lectura de los ficcionados personajes de Arlt es un acto de reflexión apropiativa, una experiencia constituyente”,¹⁰⁸ es decir, el personaje selecciona a sus referentes a través de un acto consciente, sólo a partir de ellos, sus acciones podrán ser validadas: “Soy un locoide con ciertas mezclas de pillo; pero Rocambole no era menos: asesinaba... yo no asesino” (p. 129). Silvio se respalda de una literatura que lo legalice. Él *reproduce* lo leído en sus acaecimientos y después en las memorias.¹⁰⁹

En *EJR* la literatura tiene una función predominante, la cual se refiere a la iniciación y al aprendizaje del personaje, pero también debemos analizar otros matices en la narración de Silvio. Al respecto, Hayes anota tres características sobresalientes:

1. Ejemplo de posibilidades para el futuro.
2. Escape, pura diversión, divorciada de la realidad.¹¹⁰

¹⁰⁷ “Yo te adoro al igual que la bóveda nocturna, / ¡oh vaso de tristeza!, ¡oh blanca taciturna!”. Estos versos provienen del poema XXIV de *Las flores del mal*. En el prólogo a *El juguete rabioso* (Buenos Aires, Espacio, 1993), Teodosio Muñoz Molina comenta que la traducción es imprecisa y errónea. Los versos originales rezan: ‘Jet'adore à l'égal de la voûte nocturne / O vase de tristesse, ô grande taciturne’ [...] Muñoz Molina atribuye los dilates a ‘las “pésimas traducciones que corrían en la época’. Sin dejar de admitir tal posibilidad, creo que, en este caso puntual, el lector es más culpable que el traductor” (Fernando Sorretino, “Seis curiosidades de *El juguete rabioso*” en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 653-654, (nov-dic), 2004, p. 183).

¹⁰⁸ D.L. Hernández, *art. cit.*, p. 60.

¹⁰⁹ A.M. Zubieta, *op. cit.*, p. 61.

¹¹⁰ El término “diversión” no lo considero el más puntual, semánticamente nos remite a algo agradable o ameno, lo cual parece lejano del sentido de la novela pero, sobre todo, porque al remitirnos a diversión estamos hablando de momentos específicos de “recreación” y en nuestra novela la lectura es constantemente aludida, ya sea como una marca distintiva de cultura, de inteligencia o de clase social. Si entendemos el término desde una connotación lúdica restaríamos valor al papel de la lectura en la obra, sin embargo, desde

3. La literatura –antes un modelo de la realidad– llega a ser un modelo de arte.¹¹¹

Nos ocuparemos ahora de la tercera característica. Al referirlo como un “modelo de arte” podemos entenderlo como un modelo de escritura. Por lo tanto, el papel de la literatura se convierte en una influencia directa hacia la forma, en un sentido literario, de cómo será narrada la historia.

Silvio Astier hace de sus memorias un libro que pueda ser leído, con estructura y elementos propios.¹¹² En la literatura confesional, como es el caso de nuestra novela, existe un autor implícito, quien dibuja un retrato de sí y asimismo establece las claves de lectura bajo las cuales se lee.¹¹³

La escritura de Silvio es un testimonio aparentemente verdadero, en el que interviene la conciencia de una creación estética; nuestro protagonista aprende de la literatura el valor de la ficción, y cómo ésta, muchas veces, encarna mejor la realidad –o por lo menos, la propia–, elemento definitivo en la elaboración de su yo-personaje.

En principio, la estructura de *EJR* revela el modelo de la novela de folletín o por entregas, la extensión breve y la delimitación muy concreta de cada episodio son fundamentales (éstos tienen un inicio y fin independientes, sin llegar a ser cuentos). Este género literario, considerado actualmente como infraliteratura,¹¹⁴ es propio de la cultura de masas, fue asiduamente leído y de fácil distribución e interpretación por parte de los

mi punto de vista, su principal función sí está relacionada con ofrecer otra realidad, no precisamente un escape, sino la convergencia de ambos planos donde se pueda ejecutar lo aprendido.

¹¹¹ A. Hayes, *op. cit.*, p. 34.

¹¹² De acuerdo a esta afirmación, no se debe perder de vista a Roberto Arlt como escritor de *EJR*. Muchas de las confusiones alrededor del autobiografismo en esta obra surgen por la imbricación entre personaje y escritor, asumiendo al primero como una copia del segundo, no obstante, a pesar de las similitudes en algunas anécdotas, es primordial hacer un deslinde para definir a Silvio Astier como un personaje hecho por Arlt y no como representación.

¹¹³ Luz Aurora Pimentel, *El relato en perspectiva*, p. 174.

¹¹⁴ Enrique Rubio Cremades, “Novela histórica y folletín”, en *Anales de Literatura española*, núm. 1, 1982, p. 269.

lectores del siglo XIX. Roberto Arlt apela a tal literatura en su obra, lo cual conlleva la conciencia de clase social y la identificación con su propuesta literaria; si bien es cierta la permanencia de dicho género a principios del siglo XX, Arlt hace de esta recuperación un acto subversivo, él declina por la “baja cultura” y la transforma en modelo para su personaje.

[La literatura de folletín] es un indicador del nacimiento de la revolución industrial y de la incorporación a la lectura por parte de todas las clases sociales, un ejemplo de la búsqueda de nuevos sistemas de producción estética en un marco de desarrollo económico capitalista, una muestra del imaginario colectivo moral y social de la época y una muestra también del triunfo de la revolución burguesa.¹¹⁵

La cita anterior alumbra su surgimiento, en tanto, nos desvela su importancia dentro de la sociedad a la que perteneció; este ambiente de cambio y transformación está muy relacionado con el de la Argentina de los años veinte.

Silvio Astier escribe sus memorias a partir de un modelo literario dado, por tal razón encontramos ciertas características que lo influyen directamente en el discurso:¹¹⁶

1. Sentimentalismo o sensiblería. En toda la novela Astier invoca la mirada pensosa de la gente o reclama su ínfima condición “Piedad, quién tendrá piedad de nosotros [...] ¿Ante quién me postraré, a quién hablaré de mis espinos y de mis zarzas duras, de este dolor que surgió una tarde ardiente y que aún es en mí? (p. 121). En el fragmento anterior vemos que el personaje apela a un narratario, éste será quien pueda responder, a través de la lectura, a su pedimento.

2. Un cierto grado de sorpresa o juego con el *suspense* de la trama. Estos elementos se evidencian en los momentos de mayor tensión del personaje, por ejemplo, cuando es

¹¹⁵ José Martínez Rubio, “La novela de folletín del siglo XXI: reminiscencia, parodia y deformación del siglo XIX” en *Divergencias*, vol. 9, núm. 1, 2011, p. 33.

¹¹⁶ *Ibid*, p. 34.

despedido injustamente de la escuela de aviación o la falla en el revólver en su decisión de suicidio; las anécdotas toman un giro inesperado.

3. Sucesión interminable de obstáculos. Sin duda, tal aspecto es definitorio, Astier se enfrenta cada momento a las injusticias de esa sociedad, las dificultades conforman, en esencia, la historia; sin embargo, la diferencia radica en que, mientras en la novela de folletín clásica el héroe sale ileso de las adversidades, Silvio fracasa en todos los conflictos.

De *Rocambole*, la creación de Ponson du Terrail, aprende que el personaje debe crecer aunque sea en la maldad y el crimen. Rocambole asciende hasta convertirse en *afamado* asesino, si los equiparamos, podemos percibir un decremento de su existencia, es un progreso inverso que encontrará su punto máximo, no en el asesinato, pero sí con la delación. De este héroe retoma, en cierto sentido, la individualización, “el reclamo del individuo deificado generador de universo, principio y fin en sí mismo”.¹¹⁷

En su discurso, Astier nos devela aspectos estilísticos provenientes de un conocimiento literario mayor en relación sólo con la folletinesca; el lenguaje, en incontables ocasiones, tiene un fuerte tono lírico que nos evoca su intención de consagrarse como poeta: “Y nosotros, heridos con espadas de dulzura, pensamos cómo sería el amor de esas mujeres con esos semblantes que se adentraron en la carne. Congojosa sequedad del espíritu, peregrina voluptuosidad áspera y mandadora” (p. 58). “Busco un poema que no encuentro, el poema de un cuerpo a quien la desesperación pobló súbitamente en su carne, de mil bocas grandiosas, de dos mil labios gritadores” (p. 68). Además, su narración está cargada de paralelismos y anáforas, por ejemplo: “Chusma llamaban [las hermanas de Irzubeta] al almacenero [...] chusma a la tendera [...] chusma al carnicero” (p. 22); de igual forma, las metáforas y metonimias inundan las palabras de Silvio: “Estoy colmado de

¹¹⁷ D.L. Hernández, *art. cit.*, p. 63.

imprecisos deseos, de una vaguedad que es como neblina” (p. 71). Los recursos empleados (junto con aliteraciones y oxímoron) establecen un estilo literario propio de un escritor, en este caso, de Silvio-narrador.

La escritura nace, a su vez, como una búsqueda por reconocerse a través de un ejercicio de memoria y narración. Al final del último capítulo Astier plantea lo siguiente:

Entonces yo guardaré un secreto, un secreto salado, un secreto repugnante, que me impulsará a investigar cuál es el origen de mis raíces oscuras. Y cuando no tenga nada que hacer y esté triste pensando en el Rengo, me preguntaré: ¿Por qué fui tan canalla?, y no sabré responderme, y en esta rebusca sentiré cómo se abren en mí curiosos horizontes espirituales (p. 128). Más adelante: “Yo no soy un perverso, soy un curioso de esta fuerza enorme que está en mí”. (p. 137)

Silvio confiere a la palabra la respuesta sobre su pasado y con ello intenta resolver qué lo condujo a tal infamia; historia en la que nosotros, los lectores, ahora somos partícipes.¹¹⁸

No obstante, la introspección de nuestro narrador no debe leerse inocentemente, ésta no sólo conlleva una indagación ontológica sino, también, literaria. Lo escrito por Silvio implica un distanciamiento respecto a sus circunstancias vividas, elemento que le permite escribirse desde el presente y, por tanto, convertir la humillación y sufrimientos acaecidos en una historia que lo dignifique.

Si la traición, al final, logra apartarlo del lumpen y separarlo de los otros marginados, la escritura lo immortalizará como personaje, sólo a través de ella podrá ser “demonio como Rocambole o poeta como Baudelaire”. Marta Inés Waldegaray nos dice: “La imaginación es el movimiento de la conciencia por el cual el presente es

¹¹⁸ En *Los siete locos*, por ejemplo, sucede algo similar. Si bien es cierto que quien escribe los eventos de Erdosain es el Comentador, el mismo protagonista lo busca con la intención de perpetuar su historia, una forma de dejar un testimonio imborrable de su vida (y angustia).

trascendido”,¹¹⁹ en el caso de Silvio Astier, más allá de la imaginación, la literatura es el espacio que puede hacerlo trascender, no sólo el presente, sino su existencia misma.

3.2. La modernidad

Ya hemos hablado sobre el contexto en el que surge *EJR*, la Argentina de los años veinte, donde transformaciones y derrumbes son una constante en la construcción física e ideológica de la sociedad; la importancia del momento histórico subyacente a la obra es innegable para analizar las preocupaciones planteadas por Roberto Arlt en su producción literaria; sin embargo, este aspecto logra pasar desapercibido, porque la novela se nutre con cada lectura. Las memorias de Silvio pueden ser leídas en cualquier época sin que ello repercuta en su entendimiento y comprensión.

Si bien no es requisito conocer los movimientos modernizadores de aquel período porque la misma novela construye un ambiente propio alrededor de la vida del protagonista, las reiteradas menciones a la marginalidad y a la pobreza expresan un mundo aún en transformación, la incipiente clase media-baja es desde donde el personaje pretende emerger. “Los porteños de Arlt participaban igualmente del espectáculo de una ciudad en construcción, con baldíos, apertura de diagonales, rascacielos a medio hacer, demoliciones, grúas, andamios y calles abiertas entre telones de muros con rastro de los empapelados de las casas derrumbadas”,¹²⁰ todos aquellos elementos del paisaje –aun los desagradables– Arlt los refleja en su escritura, logra con ello, encontrar una belleza incua en su labor de cronista para mostrar trozos de realidad en una ficción por demás avasallante.

¹¹⁹ M.I. Waldegaray, *art. cit.*, p. 242.

¹²⁰ J. J. Sebrelí, *art. cit.*, p. 95.

Silvio Astier es influido a lo largo de la novela por la literatura, génesis de su conciencia y desarticulación con el medio, en consecuencia, a través de ella accede a otro interés: la invención.

La idea de ser un afamado inventor circula en la mente y acciones del protagonista, principalmente, en el primer¹²¹ y tercer capítulos –aunque persiste en toda la novela–. Edison se convierte en modelo a seguir, en otra vertiente de vida. Lo coloca, incluso, al mismo nivel de Rocambole y Baudelaire, lo cual le permite establecer una relación con un saber práctico, tecnológico; un conocimiento que pueda desarrollarse y ser útil, pero que sin duda fracasará.

Los “saberes de los pobres” es un concepto de Beatriz Sarlo que constantemente dialoga con la literatura arltiana, a partir de él relaciona la técnica (la ciencia popular) en la urdimbre del escritor; estos saberes se vislumbran como un deseo de fama y fortuna, un golpe de suerte que permita salir del anonimato y la pobreza al hombre del siglo XX. “Frente a los saberes de la elite letrada, aparecen estos saberes prácticos, que no se adquieren sólo en la universidad sino en las páginas de los diarios y en la relación material con los nuevos artefactos”.¹²²

En *EJR* Astier es nombrado el químico oficial en el *Diario de sesiones* del club, se gana ese mote tras su “sonada aventura” (p. 19) al producir un cañón de pólvora, dicha circunstancia representa una pauta en la vida del personaje: sus conocimientos científicos pueden hacerlo famoso y respetado. Durante su estancia en esa cofradía “inventa” un aparato explosivo con una cáscara de huevo y nitroglicerina que jamás será usado pero que nos revela su ingenio e inteligencia en esta área. Aquí el fragmento:

¹²¹ Este apartado inaugural podríamos denominarlo como iniciático, ya que éste devela todos los futuros anhelos de Silvio.

¹²² Beatriz Sarlo, “Lo maravilloso moderno” en B. Sarlo, *Escritos sobre literatura argentina*, p. 221.

Propuesta de Silvio. “Para introducir nitroglicerina en un presidio, tómese un huevo, sáquese la clara y la yema y por medio de una jeringa se le inyecta el explosivo.”

“Si los ácidos de la nitroglicerina destruyen la cáscara del huevo, fabríquese con algodón pólvora una camiseta. Nadie sospechará que la inofensiva camiseta es una carga explosiva.” (p. 27)

Hay también otra decisión importante en ese mismo *Diario*, la necesidad de una biblioteca con material científico, con la que los miembros “puedan robar y matar de acuerdo a los más modernos procedimientos industriales” (p. 28). El aprendizaje, en nuestra novela, es directamente proporcional a lo leído, esta vez se trata de los folletos y manuales técnicos, éstos no exigen mayores apreciaciones literarias, por el contrario, apelan a fines concretos que, a su vez, satisfacen necesidades inmediatas. Dichos textos fueron muy populares a principios del siglo pasado porque en ellos se proyectaban modos de acción precisos en circunstancias cotidianas, además de un conocimiento útil para una sociedad cambiante; Roberto Arlt los inserta en su obra como una forma de “contaminar” la literatura, lo que hace de su escritura un espacio subversivo donde lo marginal –o desprestigiado– pueda ser sublimado.

La maravilla de la modernidad se traduce en Arlt como una desarticulación donde también hay cabida para la belleza, es una atracción caótica hacia la creación y destrucción.

En *EJR* Astier es un inventor, así se presenta ante los oficiales de la escuela de aviación:

–Me he presentado, señor, por el aviso.

–Ya se llenaron las vacantes.

Objeté, sumamente tranquilo, con una serenidad que me nacía de la poca suerte:

–Caramba, es una lástima, porque *yo soy medio inventor*, me hubiera encontrado en mi ambiente.

–¿Y qué ha inventado usted? Pero entre, siéntese (p. 85. El subrayado es mío).

Esta labor le abre las puertas de la escuela, sus creaciones se resumen en el señalador automático de estrellas y una máquina que escribe lo que se le dicta. Sin embargo, en un terrible giro crítico por parte del autor, el conocimiento, en un ambiente “putrefacto”, se

convierte en desventaja, paradójicamente éste lo llevará a ser expulsado, por ende, a fracasar de nuevo en sus intentos por sobresalir.

La figura de Edison cobra fuerza al apreciarlo como un ejemplo de fracaso, si bien es cierta la fama del inventor estadounidense también son sabidos los tropiezos por los cuales atravesó para llegar a concluir algunas de sus más reconocidas creaciones; mas dicha mención sólo sirve de pretexto para proyectar las fantasías de toda una clase social, cuyos anhelos de grandeza se vislumbraban en las posibilidades más contiguas. Arlt toma las ilusiones de los desposeídos y las lleva a la literatura; la caída se hace latente en ese espacio del *entretanto*, es decir, intermedio entre la “creación” y la realidad. Los sueños de ser un Rockefeller o un Edison sobresalen en la conciencia de ese estrato marginado; para Silvio, la invención representa la utopía del ascenso inesperado, la fama y evidentemente el dinero. De acuerdo a la perspectiva que hemos abordado sobre el fracaso, esta aspiración se comunica con la necesidad de *ser* en la sociedad.

Los saberes y ciencias populares, además, cuestionan el ennoblecimiento del trabajo, aquel que implica humillarse para ganar unos cuantos pesos; el empleo de Silvio como vendedor lo envilece, “ensucia su alma” y lo condena a una vida miserable, en tanto, quien “quiere enriquecerse tiene que inventar cosas prácticas, sencillas” (p. 63). El trabajo en ese universo corrompido no dignifica al hombre, por el contrario, lo allana más; ante tal situación, las alternativas de ascenso sólo serán accesibles para el más canalla.

Un modelo de fracaso es la modernidad, ya que atrapa al personaje en su inmediatez y hace de él un juguete a merced del mundo; en tal vertiginosidad, Astier fracasa porque tiene conciencia de su ser superior —o, por lo menos, esa es la perspectiva de sí mismo; él es una pieza en desajuste con el mundo, la cual debe ser desechada, como cualquier otro resto

inútil. Frente a un ideal de progreso, la lectura de *EJR* nos lleva a preguntarnos ¿qué hay más subversivo y crítico que el fracaso?

Sarlo nos dice sobre la perspectiva arltiana:

Arlt no ofrece una visión ni reconciliada ni optimista. Sostiene una modernidad radicalizada, tan inevitable como crítica. Es inevitable porque él forma parte de los hombres nuevos, los hijos de inmigrantes, los que no forman parte de la elite. Es crítica porque lo nuevo se instala sobre la podredumbre, el hacinamiento y los conventillos: la “vida puerca” define Arlt.¹²³

Roberto Arlt construye sus personajes en función de una multiplicidad de elementos de las más variadas índoles, el lenguaje técnico, junto con los “saberes de los pobres” representan una marca cultural del escritor que se refracta en su obra orgánicamente. Este aspecto, asimismo, es una manera de resanar, a través de la ciencia popular, la imposibilidad de acceder al conocimiento prestigioso. La inserción de dichos elementos en su narrativa, no cabe duda, trasgrede la misma literatura, o por lo menos la de su época.

La modernidad trajo consigo un afán renovador y la utopía de un mundo tecnológico, que poco a poco destruyó el pasado y en las ruinas edificó el futuro; la escritura de Arlt no apela a la nostalgia, sino a la incertidumbre, descubriendo en ella las más caóticas posibilidades.

3.3. Vivir entre fieras: La sociedad

Bajtín afirmó “La novela es la diversidad social, organizada artísticamente”,¹²⁴ en la obra arltiana esta aseveración no podría ser más certera; su novelística así como sus *Aguafuertes*, tienen una marcada cercanía con la sociedad a la que perteneció el escritor. Él logró ver

¹²³ Beatriz Sarlo, “Ciudades y máquinas proféticas” en *Escritos sobre literatura argentina*, p. 224.

¹²⁴ Mijaíl Bajtín, “La palabra en la novela” en *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*, Enric Sullá (coord.), p. 60.

aquel espacio desde otras latitudes, enmarcándose como espectador, víctima y victimario de la realidad asfixiante pero no menos atractiva para el hombre de principios del siglo XX.

En *EJR* la historia del joven Silvio Astier no cobraría el mismo sentido si esa sociedad no apareciera como telón de fondo, o mejor dicho, como motivo del fracaso del personaje. Arlt establece una conflictiva relación con el medio que aprisiona a esos seres porque, mientras los delimita y los mantiene cautivos en el margen, también los construye. Este proceso, en su protagonista, confluye en degradación, en desencanto ante la promesa modernizadora de la cual podrá emerger sólo a través del *pecado*.

Ya hemos abordado la trasgresión de los valores como principio crítico del autor, sin embargo, en el plano diegético dicho elemento constituye una moral propia para Silvio, él se define por medio de su apreciación “equivoca” del mundo, donde los bandidos son héroes y el robo es acto ennoblecedor. Tal aspecto, en gran medida, delimita su percepción del lumpen. Para nosotros, los lectores, el espacio donde crece Silvio puede ser completamente atroz, de “condiciones infrahumanas”, podemos percibir el entorno marginal porque nos distanciamos de él, pero alguien inmerso ¿lo describiría igual? Para este ejercicio se necesita la conciencia de fuera, ver como un espectador el hacinamiento y aspirar, o por lo menos, saber que hay algo diferente. Los personajes que rodean a Silvio no vislumbran divergencia respecto al medio, a pesar de su heterogeneidad comparten la miseria como rasgo unitario. Todos ellos se resignan a la vida puerca, ¿por qué quieren, o por qué les es imposible salir de ella?

En este sentido, los modelos del personaje son siempre bosquejos de ignominia, a donde mire, todos sus referentes han fracasado. Su madre, sumergida en la pobreza, lo obliga a trabajar y es en ese instante cuando Astier la describe con una gran tristeza pero también con la conciencia de saberla humillada

Habíase sentado junto a la máquina de coser, y en el perfil, bajo la fina línea de la ceja, el ojo era un cuévano de sombra con una chispa blanca y triste. Su pobre espalda encorvada, y la claridad azul en la lisura de los cabellos dejaba cierta claridad de ténpano [...] Creía verla fuera del tiempo y del espacio, en un paisaje sequizo, la llanura parda y el cielo metálico de tan azul. Yo era tan pequeño que ni caminar podía, y ella, flagelada por las sombras, angustiadísima, caminaba a la orilla de los caminos, llevándome en sus brazos, calentándome las rodillas con el pecho, estrechando todo mi cuerpecito contra su cuerpo mezquino, y pedía a las gentes para mí, y mientras me daba el pecho, un calor de sollozo le secaba la boca y de sus noches, el sueño para atender a mis quejas, y con los ojos resplandecientes, con su cuerpo vestido de miserables ropas, tan pequeña y tan triste, se abría como un velo para cobijar mi sueño. (pp. 48-49)

La madre representa el origen humilde de Silvio, aquel irreconciliable porvenir que lo desarticula, y al cual renunciará. De igual forma, su padre es la figura ausente “Mi padre se mató cuando yo era muy chico” (p. 92), dejándolo en un estado de orfandad que sin embargo no tiene gran injerencia en la historia.

El zapatero andaluz, quien lo involucra en los afanes de la literatura, es el claro ejemplo de toda una clase social corrompida y contra la que Astier lucha: los comerciantes. Dicha labor es la más reprobada a lo largo de las memorias del joven, empero, él tendrá que integrarse a ella, convirtiéndose en dos ocasiones en un despreciable vendedor, primero de libros y luego de papel. Don Gaetano entra en tal categoría, además, ejemplifica la avaricia desmedida y sin embargo, en un reverso, es víctima de las vejaciones sufridas por parte de su esposa, ciertas características lo retratan como un ser despreciable en diversos ángulos, no sólo en su relación con el dinero. Para Astier “los comerciantes son necios astutos individuos de baja extracción, y que se han enriquecido a fuerza de sacrificios penosísimos, de hurtos que no puede penar la ley, *de adulteraciones que nadie descubre* o todos toleran” (p. 114. El subrayado es mío). Estos robos no son los tan alabados rocambolescos porque, a diferencia de su héroe, tales crímenes no se convierten en hazaña. Su empleo de vendedor lo mantendrá en el anonimato y, peor aún, traerá consigo la humillación por un miserable

precio. Podemos analizar también el comercio como una crítica al capitalismo, donde el dinero ocupa siempre el valor preponderante en la conformación de las sociedades, y por ende, del hombre.

En la novela, Arlt nos muestra otros seres igual de ruines con los que Astier debe convivir, podríamos asumirlos como los burgueses venidos a menos o quienes viven disociados respecto a sus condiciones sociales,¹²⁵ dicha esfera social pretende una falsa superación económica, no obstante continúan sumergidos en el lumpen. En principio, la familia Irzubeta representa las aspiraciones plebeyas llevadas hasta grados ridículos, “la vida encarada por aquella familia era más jocosa que un sainete bufo” (p. 22), los describe Silvio; las hermanas se consideraban doncellas propias de las novelas con las que se deleitaban, Chateaubriand, Lamartine y Cherbuliez eran sus escritores preferidos; ellas, sobre todo, asumiéndose como parte de una élite denominaban “chusma” a toda la gente pobre, contradictoriamente le debían a todos sus arrendadores, razón por la cual se negaban a fiarles siquiera un kilo de azúcar. El otro caso es la familia del señor Josías Naidath, a quien acude por la misiva para ingresar a la escuela de aviación, “su esposa era el prototipo de judía avara y sórdida” (p. 77), por el contrario, el hombre es descrito como un hebreo generoso; sin embargo, Maximito Naidath cae en la misma crítica que las Irzubeta, él intenta cubrir sus circunstancias hasta el extremo: “Para disimular su condición de obrero, vestía como un señor, gastaba lentes y de noche antes de acostarse se untaba las manos con glicerina” (p. 79). Tales personajes no anhelan la trascendencia y aunque intenten ocultar su marginalidad están totalmente abstraídos por aquella dinámica social. Su injerencia en la

¹²⁵ En este punto valdría la pena preguntarnos si Astier, desde otro extremo, se encuentra en el mismo estado. Quizá, nuestro protagonista es el ser más distanciado de su realidad inmediata.

novela sirve para contrastar las fantasías de una clase que vive en “la frustración o la imposibilidad de ser”,¹²⁶ una característica del fracaso.

Dio Fetente es el ayudante de Don Gaetano, no habla bien español y es descrito como un viejo borracho y famélico, él le revela al protagonista el infierno que encarna la casa donde ahora trabaja. Este hombre podría ser visto como un futuro Silvio, al que “afortunadamente” renuncia tras abandonar ese empleo. Empero, vale la pena recordar un bello y trágico pasaje, mientras duermen juntos. El joven escucha: “De pronto me conturbó un sollozo sofocado. Era el viejo que lloraba, que lloraba de pena y de hambre. Y esa fue mi primera jornada” (p. 57), anticipándonos la miseria en la cual se ha instalado.

Las voces en *EJR* recrean una Babel marginal, donde el lenguaje –también– será el poder subvertido. La lengua unifica pero Arlt, al contraponer varios discursos, la trasgrede; no busca escribir bien para ser entendido, sino como una forma de habitar y pertenecer aquel tiempo y espacio.

Con el recurso de Babel, confunde al idioma, lo mezcla, lo subvierte, lo vuelve indócil y extranjero [...] Así como el lunfardo construye a su manera el mundo carcelario, con sus códigos, complicidades y exclusiones, el coliche, la mixtura de voces extranjeras con el español antiguo y el lenguaje aportado por la técnica así como la mala sintaxis fundan una Buenos Aires definitivamente singular y sobre todo intraducible.¹²⁷

El papel de la sociedad se enfatiza en un proceso incompatible para el personaje, es decir, en lugar de impulsarlo hacia nuevos horizontes de sí mismo, lo ancla en la realidad, recordándole la desgracia constante que lo cautiva. El ambiente no se degrada, es igual en toda la historia, por el contrario, quien se pierde allí es Silvio. “Los problemas más profundos de la vida moderna derivan de la demanda que antepone el individuo, con el fin

¹²⁶ D.L. Hernández, *art. cit.*, p. 61.

¹²⁷ Z. Liendivit, *op. cit.*, p. 54.

de preservar la autonomía e individualidad de su existencia”,¹²⁸ el hombre en este entorno, no logra conciliarse con la sociedad, se desvanece hasta que, en cierto momento, estallará en su universo, ya sea individual o social; eso es lo que sucede con nuestro protagonista.

En el apartado inicial vemos, a través del robo, una conciencia un tanto ingenua del hábitat, la fantasía de ser bandido como Rocambole trae consigo una oportunidad de reformular su vida y su destino, es cierto que la semilla de lo *ilícito* ya ha sido plantada en su devenir, pero la inocencia sobresale con la posibilidad de *ser*: ser Rocambole, ser Baudelaire, ser Edison.

En el segundo capítulo comienza el descenso existencial del joven, el contacto con Don Gaetano lo humilla mientras ese indigno trabajo como vendedor lo degrada y lo lleva a una “congojosa sequedad del espíritu” (p. 58). Los modelos que antes lo alentaban, para este episodio, se convierten en un fracaso ante su distancia: “¡Oh, ironía!, ¡y yo era el que había soñado en ser un bandido grande como Rocambole y un poeta genial como Baudelaire!” (p. 54).

En el penúltimo apartado, la sociedad lo aplasta determinantemente, haciendo de él un juguete rabioso. Toda posibilidad se destruye a causa de aquella humanidad contradictoria y excluyente: Astier sabe, es inteligente, pero sólo se necesitan brutos para el trabajo; su presencia no tiene cabida en ese lugar. Para el último episodio, la lejanía entre Silvio y el medio se pierde al igual que su rebeldía; el muchacho se resigna, se convierte en *uno más*. La ruptura se da en el encuentro con el Rengo, este hecho fragmenta su cotidianeidad y lo lleva a recobrar sus antiguos anhelos:

Imágenes adormecidas hacía mucho tiempo semejantes a nubes, se levantaron en mi conciencia, el resplandor solar que hería las pupilas, un gran sueño se apoderaba de mis sentidos y a instantes hablaba precipitadamente sin ton ni son.

¹²⁸ G. Simmel, *art. cit.*, p. 1.

El Rengo me escuchaba abstraído.

De pronto una idea sutil se bifurcó en mi espíritu, yo la sentí avanzar en la entraña cálida, era fría como un hilo de agua y me tocó el corazón.

– ¿Y si lo delatara? (p. 127)

La traición cumple el objetivo, induce el alejamiento de la sociedad, lo hace *excéntrico* y por ende, rechazado: sin embargo, ¿qué no era ésta la intención de Silvio? El acto lo delimita como un traidor, hace de él Judas Iscariote, finalmente, le da una identidad que lo excluye, sublima e inmortaliza. Astier toda la vida llevará una pena, pero en este sentimiento podrá encontrar elevada su existencia, desfogar la miseria y renunciar, de forma atroz, a la sociedad enrarecida que lo hundió por tanto tiempo.

Las imágenes en *EJR* resaltan no por su belleza y pulcritud, sino por la fuerza, crueldad y desbordamiento con que proyectan la realidad. En ellas no hay cabida para la medida ni la delicadeza, el escritor propone márgenes bien delineados a partir de la desgracia, basura y escoria social; si los colores y ambientes son sofocantes es porque tal sentimiento va más allá de la ficción. “Arlt propone una conciencia estancada, en la que no hay unidad alguna que pueda tomar la iniciativa de un movimiento, sino una multiplicidad que se quiere amorfa, una acumulación de Monstruos”.¹²⁹ El mundo se escribe en congruencia con lo vivido; Astier como narrador lo retrata radicalmente, en un acto que, considero, va más allá de una mera justificación para transformarse en catarsis.

¹²⁹ César Aira, “Arlt” en *Paradoxa*, núm. 7, (1993), p 4. Consultado en: [http://www.elortiba.org/pdf/Aira%20Cesar %20-%20Arlt.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/Aira%20Cesar%20-%20Arlt.pdf), (20/07/13).

CONCLUSIONES

El fracaso, desde donde se le mire, representa una ruptura con el Orden y sus modelos de organización. La caída, analizada como un problema existencial, atañe sin lugar a dudas a la conciencia del hombre, pero también repercute en su vida dentro de la colectividad, ya que descubre un sistema ideológico-social incompatible con las preocupaciones y anhelos individuales. Bajo esta perspectiva se produce una paradoja irresoluble, en la cual las salidas se reducen mientras el hombre permanece cautivo de su propia realidad.

A partir de la lectura de *EJR* es viable repensar el fracaso como una posibilidad del *ser*, un escape ante un terrible devenir y, asimismo, como una trasgresión a ese “falso” ordenamiento. Roberto Arlt hace caer a su protagonista para dismantelar una sociedad condenada a la infamia, donde el hacinamiento crea bestias “carroñeras” dispuestas a atacar, pero que, a cada instante, se descubren víctimas de su miseria. Silvio Astier es uno de ellos y, sin embargo, no formará parte del lumpen porque sus atroces fracasos lo inmortalizarán y la delación lo hará trascender.

Dentro de los parámetros expuestos en esta tesis, considero el fracaso como un recurso empleado conscientemente por parte de nuestro escritor. La caída del protagonista está relacionada con un profundo conocimiento de Arlt respecto ese espacio cautivador, en tanto, desarticulado, que lo aprisiona. La grandeza del escritor radica en haber puesto distancia crítica ante el mundo¹³⁰ y lograr (d)escribirlo, paradójicamente, desde sus entrañas.

En la narrativa arltiana la caída no sólo se vive y se padece sino que es necesario hacerla literatura; el autor de las *Aguafuertes* lleva al terreno estético un problema anclado

¹³⁰ Esto, acaso, relacionado con su labor periodística.

con frecuencia en cuestiones morales y sociales, aspecto fundamental para nuestro acercamiento crítico.

El postulado inicial del presente estudio es la configuración narrativa del fracaso, para lo cual fue necesario conceptualizar y comprender bajo qué preceptos surge dicho elemento en la ópera prima de Arlt. En principio, el análisis del contexto social resultó preponderante, sobre todo en la medida que éste se refracta en el ambiente mismo de la novela, en la diégesis evidentemente se construye todo un imaginario alrededor del barrio de Astier, mas resulta preciso anclar la obra en su realidad inmediata, es decir la Argentina de los años veinte. La inusitada modernidad resuena en cada capítulo de *EJR*, en tanto es imposible percibirla como un factor dignificante para el hombre “urbano”, por el contrario se observa desde un asombro obscuro y caótico, pero no menos seductor.

El protagonista se mueve siempre en los márgenes y, al final, él se convierte en un marginado de aquel mundo de fieras; el fracaso, en este sentido, le permite abstraerse (o ser abstraído) de la colectividad, porque, como ya lo anotamos, la caída lo aleja del ideal de progreso y triunfo imperante en un espacio de construcción representado por la ciudad; por tal razón, el fracaso se vuelve un elemento tan subversivo. Es en esta “imposibilidad de ser” donde radica una fuerte crítica hacia los valores (morales, éticos, culturales y económicos) impuestos por la ideología de la época, los cuales, sin embargo, alumbran aún a nuestra sociedad.

En este afán por “desarmar” la estructura modernizante, el lenguaje representa un poder hegemónico al cual es preciso dismantelar a través de la irrupción abrupta de lo anómalo, como ejemplo, la inserción del lunfardo o de una escritura “descuidada”; sin embargo, cabe aclarar que esta intromisión se imbrica plenamente con la tradición cultural de la que emerge el autor de *Los siete locos*. Dicho sea de paso, el insistente reclamo sobre

la contaminación con la “baja” cultura dentro de su obra se resuelve al detenernos en el interés intelectual del argentino; en *EJR* podemos encontrar, a su vez, un postulado literario. Desde su ópera prima anticipa a los lectores que estas “deficiencias” son rasgos culturales de toda una clase social pero también, me aventuro a afirmar, responde a su deseo por consagrarse como un escritor excéntrico.

De igual forma, la perspectiva filosófica es indiscutible al realizar un acercamiento a dicho tópico. La derrota de un hombre no puede desligarse de su experiencia metafísica, lo cual conlleva un cuestionamiento existencial, de acuerdo con Heidegger, y es, en estos senderos, donde también radica el gran dilema sobre la libertad, ya analizado a partir del pensamiento kierkegaardiano. ¿Silvio Astier es un hombre libre?, considero que, en gran medida, el fracaso será el único camino que le permita vislumbrar aquella libertad, a la postre, la delación lo distanciará (en todos sentidos) de su devenir y por ende, le conferirá un grado de autonomía.

En la introducción postulo una posible interpretación para la traición al Rengo; ésta, considero, representa el alcance de la trascendencia del personaje. Reafirmo tal hipótesis después del análisis realizado a cada uno de los momentos donde se agudiza el fracaso de Astier. Roberto Arlt indaga desde distintos parámetros en la conciencia del individuo así como en los factores que lo construyen; sin embargo, en dicha empresa descubre un proceso inverso. Hay en su escritura (periodística y literaria) un ideal de ascenso ya trastocado; si nuestro escritor hace caer a su personaje es porque el triunfo representa una utopía lejana para aquella atmósfera social. ¿Cómo *ser* en ese medio corrompido? El absurdo del mundo se hace patente en los anhelos de Astier y es a través del fracaso que distingue su no-pertenencia en ese espacio, de esta forma, el mal se presenta como la única

posibilidad lógica de reconocimiento e “inmortalidad”. Astier *es* Judas, un memorable traidor, quien se ha servido del perjuicio para trascender.

El trabajo crítico que presento surgió como una indagación a un presupuesto aseverado por los muchos estudios sobre la producción arltiana: ¿por qué Arlt escribe sobre fracasados y humillados? La subsecuente labor analítica me adentró en todo un universo avasallante, entonces noté que, en su caso, es imposible desligar una obra de su contexto, porque ambos elementos, lo social y lo literario, se comunican en tanto, también, colisionan. *EJR* no es una novela grata, Silvio Astier reclama a la vida, a un dios sordo y a nosotros, los lectores (narratarios), su condición, sin que haya un cambio ennoblecedor; al final, Roberto Arlt es contundente: la salida del lumpen sólo puede ser violenta.

La experiencia tras el encuentro con un libro del argentino deja siempre un “placer agrio”, como el mismo literato lo anotó en alguno de sus cuentos. Leer la prosa arltiana, desde mi perspectiva, implica reconocer en el hombre su susceptibilidad a la caída, se debe saber que en sus palabras sólo se revelarán demonios, seres con el alma destrozada y en angustia perenne, a quienes ya les ha sido arrebatado todo resto de bondad. Sin embargo, Arlt no apela a la misericordia, sino a la rabia. En *El juguete rabioso*, el autor nos anticipa – para después reafirmarlo con su narrativa posterior– la miseria del hombre, del mundo y de la sociedad; de igual forma, nos pone en claro que, en las más caóticas posibilidades, la infamia es una condena más genuina y trascendental.

BIBLIOHEMEROGRAFÍA

Bibliografía directa.

ARLT, Roberto, *El jorobadito y otros cuentos*. Buenos Aires, Losada, 2006.

_____, *El juguete rabioso*. México, Axial, 2008.

_____, Ricardo Piglia (ed.). Buenos Aires, Espasa/Calpe, 1993.

Consultado en: http://biblio3.url.edu.gt/Libros/roberto/El_juguete.pdf, (06/10/13).

_____, *Los siete locos y Los lanzallamas*, Mario Goloboff (coord.). Francia/

México, Colección Archivos, CONACULTA, 2000.

_____, *Los lanzallamas*. Buenos Aires, Losada, 2008.

_____, *Los siete locos*. Buenos Aires, Losada, 2007.

Bibliografía indirecta.

BERMAN, Marshall, *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. México, Siglo XXI, 1989.

BERISTÁIN, Helena, *Alusión, referencialidad, intertextualidad*. México, UNAM/IIFL, 1995.

BURKE, Edmund, *Indagación filosófica sobre el origen de nuestras ideas de lo sublime y lo bello*. Madrid, Tecnos, 1987.

CAMUS, Albert, *El mito de Sísifo*. Madrid, Alianza editorial, 9ª reimpr., 2010.

CHÁVEZ JIMÉNEZ, Daniar, *Las siete letras de Roberto Arlt*, México, UNAM, 2007.

CIORAN, Emil, *Breviario de los vencidos*. México, Tusquets, 1998.

CORRAL, Rose, *El obsesivo circular de la ficción. Asedios a Los siete Locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*. México, El colegio de México, 1992.

- DORFMAN, Ariel, *Imaginación y violencia en América*. Barcelona, Anagrama, 1972.
- ECO, Umberto, *Seis paseos por los bosques narrativos*, Helena Lozano (trad.). Barcelona, Lumen, 1997.
- FERRATER MORA, José, *Diccionario de Filosofía*. México, Atlante, 1941.
- GENETTE, Gérard, *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Celia Fernández Prieto (trad.). Madrid, Taurus/Alfaguara, 1989.
- GNUTZMANN, Rita *Roberto Arlt. Innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística*. Lérida, Asociación española de estudios literaria hispanoamericanos, 2004.
- GONZÁLEZ, Juliana, *Ética y Libertad*. México, FCE/UNAM, 1997.
- GUERRERO, Diana, *Roberto Arlt: el habitante solitario*. Buenos Aires, Granica, 1972.
- HAYES, Aden W., *Roberto Arlt: La estrategia de su ficción*. Madrid, Tamesis Books Limited London, 1981.
- HEIDEGGER, Martin, *El ser y el tiempo*, José Gaos (trad.). México, FCE, 1951.
- KIERKEGAARD, Søren, *El concepto de la angustia*. México, Austral, 1952.
- LINK, Daniel (ed.), *El juego de los cautos*. Buenos Aires, Marca, 1992.
- LIENDIVIT, Zenda, *Vida de monstruos. Espacio, violencia y ficción en la obra de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Contratiempo ediciones, 2010.
- MAPLES ARCE, Manuel, *Andamios interiores. Poemas radiográficos*, consultado en: <http://es.scribd.com/doc/30795556/Andamios-interiores-Manuel-Maples-Arce>, (06/10/13).
- MASOTTA, Óscar, *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires, Eterna cadencia, 2008.
- MENDIOLA OÑATE, Pedro, *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*. Alicante, Universidad de Alicante, 2001.

- MORALES SARAIVA, José y Barbara Schuchard (eds.), *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Frankfurt/Madrid, Vervuet/Iberoamericana, 2001.
- PIMENTEL, Luz Aurora, *El relato en perspectiva*. México, UNAM/Siglo XXI, 4ª ed., 2008.
- SÁBATO, Ernesto, *El escritor y sus fantasmas*. Buenos Aires, Aguilar, 1963.
- SAFRANSKI, Rüdiger, *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona, Tusquets, 2005.
- SARLO, Beatriz, *Escritos sobre literatura argentina*. México, Siglo XXI, 2007.
- _____, *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires, Nueva visión, 1997.
- _____, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1930 y 1930*. Buenos Aires, Nueva visión, 2003.
- SARTRE, Jean Paul, *¿Qué es la literatura?* Buenos Aires, Losada, 1967.
- SULLÁ, Enric (coord.), *Teoría de la novela. Antología de textos del siglo XX*. Barcelona, Crítica, 1996.
- DE VILLENA, Luis Antonio *Biografía del fracaso*. Barcelona, Planeta, 1997.
- ZUBIETA, Ana María, *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires, Hachette, 1987.

Hemerografía.

- AIRA, César, "Arlt", en *Paradoxa*, núm. 7, (1993), p. 4. Consultado en: [http://www.elortiba.org/pdf/Aira%20 Cesar %20-%20Arlt.pdf](http://www.elortiba.org/pdf/Aira%20Cesar%20-%20Arlt.pdf), (20/07/13).
- BENJAMIN, Walter, "Crónica de Berlín", en *Revista Contratiempo*. Consultado en: http://www.revistacontratiempo.com.ar/benjamin_berlin.htm, (06/10/2013).

- GOSTAUTAS, Stassys, “La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt”, en *Revista Iberoamericana*, XXXVIII, núm. 80, (jul-sep.) 1972.
- HERNÁNDEZ, Domingo-Luis, “Los modelos culturales en *El juguete rabioso*. La complejidad de un mundo innovador”, en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, núm. 1, 1982.
- JITRIK, Noé, “Entre el dinero y el ser. Lectura de *El juguete Rabioso*, de Roberto Arlt”, en *Escrituras*, año I, núm. 1, (enero-junio) 1976.
- MARTÍNEZ RUBIO, José, “La novela de folletín del siglo XXI: reminiscencia, parodia y deformación del siglo XIX”, en *Divergencias*, vol. 9, núm. 1, 2011.
- PIGLIA, Ricardo, “Roberto Arlt: Una crítica de la economía literaria”, en *Libros*, núm. 29, (marzo-abril) 1973.
- RIERA REHREN, Jaime “En los orígenes de la modernidad literaria hispanoamericana: la novela urbana de Roberto Arlt”, en *Quaderni Ibero-Americani*, núm. 78, 1995.
- RUBIO CREMADES, Enrique, “Novela histórica y folletín”, en *Anales de Literatura española*, núm. 1, 1982.
- SEBRELI, Juan José, “Cosmópolis y modernidad en Roberto Arlt” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 661, 2005
- SALVADOR, Nélica, “Mito y realidad de una polémica literaria: Boedo-Florida” en *Sur*, núm. 283, (jul-ago) 1962,
- SIMMEL, Georg, “La metrópolis y la vida mental”, en *Bifurcaciones*, núm. 4 (2005).
Consultado en línea: <http://www.bifurcaciones.cl/004/reserva.htm>, (08/06/2013)
- SORRETINO, Fernando, “Seis curiosidades de *El juguete rabioso*” en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 653-654, (nov-dic), 2004.

TASSI, Loris, “Estética del fracaso en Roberto Arlt”, en *Cuadernos hispanoamericanos*,
núm. 653- 654, 2004.

VALENCIA, Armando, “Principios estéticos de la novela urbana, crítica y contemporánea”,
en *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, núm. 3, 2009.

WALDEGARAY, Marta Inés, “Ideología de lo cotidiano en la cuentística de Roberto Arlt”, en
Anales de la literatura Hispanoamericana, vol. 31, 2002.