

Las aspiraciones de Silvio Astier: fama, delito y lectura en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt¹

por Juan Pablo Canala
(Universidad de Buenos Aires)

RESUMEN

El presente trabajo tiene por objetivo el estudio de El juguete rabioso de Roberto Arlt, partiendo de la perspectiva de la crítica genética y atendiendo a la importancia que reviste el sistemático análisis de los diferentes tipos de esbozos preparatorios de la novela de Arlt, dados a conocer como adelantos en revista literarias. Estos aspectos desarrollados aquí apuntan a reflexionar sobre las relaciones entre pre-texto y texto como modo de abordaje al estudio de la obra literaria y tienen como principal finalidad advertir las diferentes transformaciones sufridas por Silvio Astier en distintas etapas de la composición del texto. Se atenderá fundamentalmente a las representaciones vacilantes que introduce Arlt, en relación con la lectura y el universo libresco, como así también las consideraciones en torno a la idea de reconocimiento literario y el lugar del delito.

Palabras clave: Roberto Arlt - crítica genética - folletín - lectura - delito

ABSTRACT

The present work aims at studying Roberto Arlt's El juguete rabioso from the perspective of genetic criticism, according special importance to the systematic analysis of Arlt's various types of preparatory sketches of the novel, which were published in literary magazines as previews of an upcoming work. The aspects developed here invite reflection on the connections between avant-textes and text as a starting point to study the literary work; their main purpose is to observe the different changes experienced by Silvio Astier along the successive writing stages. Arlt's unsteady representations of Astier concerning reading and the universe of books will be especially noted, as well as considerations regarding the idea of literary recognition and the role of crime.

Key words: Roberto Arlt - genetic criticism - feuilleton - reading - crime

Para Diego Galeano, por la sociedad ilícita de los libros

—¿Qué es lo que hago con mi vida?— decíase entonces, queriendo quizás aclarar con esta pregunta los orígenes de la ansiedad que la hacía apetecer una existencia en la cual el mañana no fuera la continuación del hoy con su medida de tiempo, sino algo distinto y siempre inesperado como en los desenvolvimientos de las películas norteamericanas, donde el pordiosero de ayer es el jefe de una sociedad secreta de hoy, y la dactilógrafa aventurera una multimillonaria de incógnito. Dicha necesidad de maravillas que no tenía posibles satisfacciones —ya que él era un inventor fracasado y un delincuente al margen de la cárcel— le dejaba en las cavilaciones subsiguientes una rabiosa acidez.

Roberto Arlt, *Los siete locos*

¹ Este trabajo se inscribe en una investigación llevada a cabo en el marco de la cátedra de Literatura Argentina II de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, dirigida por la Dra. Sylvia Saíta, y tiene por objeto la edición crítico-genética de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt. Agradezco las oportunas lecturas críticas de mis compañeros en el marco de las reuniones del Proyecto UBACyT, dirigido por Sylvia Saíta y Alejandro Cataruzza. En especial debo destacar las importantes observaciones de Martín Servelli y Claudia Román. Naturalmente todas las ideas aquí desarrolladas son de mi absoluta responsabilidad.



En sus *Memorias*, Elías Castelnuovo recreaba un pasaje que al día de hoy es frecuentemente citado por la crítica en relación a la obra de Roberto Arlt:

Le dije, finalmente, que así como estaba *La vida puerca* no se podía publicar. Que era menester arreglar y pasar en limpio los originales. Pese a las objeciones que le hacía, no se resignaba con el rechazo de su novela, ni tampoco aceptaba de manera alguna la devolución. Discutía y volvía a discutir obstinadamente (...) Por último aprisionó el manuscrito con ambas manos, lo apretó contra su pecho, y me dijo: — Está bien. Usted dice que mi novela es mala. Glusberg dice que mi novela es mala. Gleizer dice que mi novela es mala. Pero yo y mi mujer decimos que mi novela es buena. Muy buena (1974: 134).

Esta recreación llevada a cabo por la pluma de Castelnuovo enfatiza el dramatismo y la obstinación quijotesca de Arlt en el convencimiento de la valía de su texto. Pero dejando de lado esta pieza testimonial de la biografía arltiana, la lectura que se propone aquí desarrollar lejos está de hacer hincapié en la demorada y estudiada problemática que tuvo Arlt para la publicación de su ópera prima, sino más bien apunta a pensar las posibles etapas de elaboración que sufrió *El juguete rabioso* en diversas instancias preparativas. El objeto del presente trabajo versará sobre el análisis entre estas instancias preliminares de escritura y el texto publicado de forma definitiva, a fin de dilucidar los procesos que intervienen en la construcción de la trama narrativa.

El sistemático análisis de los diferentes tipos de esbozos preparatorios de las obras debe conformar los materiales de una auténtica edición crítico-genética, que ofrecerá al lector todas las instancias de redacción previas para abordar e interpretar el texto literario, en palabras de Pierre Marc de Biasi: “provee transcripciones de todos los *pre-textos* que llevan al texto definitivo: la serie completa de las sucesivas versiones de cada párrafo del texto definitivo, está dada en el orden de su escritura desde el primer borrador hasta el manuscrito final” (2004: 62). Sin embargo, los avatares de la historia o de la biografía de los autores producen, en muchas ocasiones, que los originales de autor, sus borradores u otros testimonios pre-textuales no se conserven. Frente a eso el genetista asume un rol cuidadoso en la selección de materiales previos a la edición definitiva, sobre los que debe articular el estudio y edición del proceso de elaboración de un texto. En una serie de estudios recientes (Higashi-Godinas 2004-2005) se ha reflexionado acerca de las problemáticas textuales frente a las que los genetistas se encuentran al hacer frente a la edición de obras que carecen de materiales pre-textuales manuscritos o mecánicos. Ante esta situación cobran relevancia los escasos testimonios textuales de una obra, entre los que pueden detallarse los adelantos dados a conocer, generalmente, en publicaciones periódicas. En el caso particular de *El juguete rabioso* no se advierte una prolífica masa de testimonios pre-textuales que permitan delinear un eje de producción de la obra a lo largo del tiempo. El manuscrito, que con pasional espíritu defiende Arlt de las incisivas garras del editor de *Claridad*, no se conserva. De modo que poco se puede afirmar acerca de la arquitectura textual que tenía *La vida puerca* antes de volverse *El juguete rabioso*.

A partir de la exhaustiva investigación realizada por Sylvia Saftta sabemos que en 1924 Arlt y su familia regresan a Buenos Aires trayendo “en sus valijas los primeros capítulos de su novela *El juguete rabioso* que había comenzado a escribir en 1919” (2000: 31). Por tanto se puede considerar un arco temporal, al menos tentativo, de la fecha en la que Arlt inició los primeros esbozos escriturarios de la novela que luego desembocarían en tres fragmentos publicados como adelantos entre 1922 y 1925.²

² Existen tres fragmentos publicados previamente a la edición de la novela: El primero de ellos titulado: “Recuerdos del adolescente” (1922) fue dado a conocer en *Babel. Revista de artes y letras*, 11, p. 153 dirigida por Samuel Glusberg. Los otros dos adelantos fueron publicados en 1925: “El poeta parroquial” en *Proa* II, 10, pp. 34-39 y “El rengo” en *Proa*, II, 8, pp. 28-35. En el presente estudio nos detendremos en el análisis del primero y del último de los adelantos respectivamente. Hemos optado por dejar por fuera a “El Rengo” (adelanto del capítulo cuarto de la novela) que con variantes léxicas mínimas sigue los lineamientos de la versión final publicada en 1926. Dando preeminencia en el presente artículo a

Estas auténticas “publicaciones preliminares” puestas en relación con la edición definitiva de la obra aparecida en 1926 en editorial Latina testimonian el hiato que existe entre estos ensayos o vacilaciones de escritura y las instancias narrativas, que de modo latente, indican una progresión hacia el texto definitivo. El genetista es también en parte una suerte de ávido detective, en tanto que debe leer entre estas dos instancias de una misma obra, el carácter subyacente que lleva a la reconstrucción de un proceso creativo, pero que también permite pensar los ajustes empíricos y las transformaciones de un texto que se presenta a partir de la prepotencia de un “Yo” narrativo que evoca un pasado. Si el texto es dominado por una voz autobiográfica, que se cristaliza en la primera persona, es también el propio narrador-personaje el que experimenta las coyunturas y decisiones extra-textuales que jalonan y modifican el texto. De este modo, aquella zona elidida de la creación literaria que subyace a la obra, ese hiato a reconstruir, es también una latencia de la subjetividad del personaje. Para dilucidar los reacomodamientos que esa subjetividad atraviesa, cristalizados en las diferentes aspiraciones que pretende la fracasada figura del protagonista del texto, Silvio Astier, no se puede sino recurrir al análisis de las reescrituras que operan en la emergencia de la novela.

Los antidotos del fracaso: de la fantasía anarquista a la ilusión folletinesca

La juventud preferirá siempre la aventura al mostrador
Roberto Arlt, *Los jóvenes de los tiempos viejos*

En enero de 1922 la revista *Babel* dirigida por Samuel Glusberg publicaba en sus páginas un texto de Roberto Arlt. El pequeño pasaje titulado *Recuerdos del adolescente* se presentaba como un adelanto de “una novela en preparación” (Arlt 1922: 153) lo que permite inferir que para esta época Arlt ya tenía delineados algunos segmentos narrativos de lo que sería *La vida puerca*. Si bien el proyecto de novela se presenta todavía innominado, para esta época en el pequeño texto que Glusberg publica, se planteaba germinalmente una de las líneas rectoras de la novela: la problemática de la inserción de Silvio Astier en el mundo del trabajo. El universo laboral no es una cuestión menor en la novela definitiva, y del igual modo, se introduce en esta primera versión a partir del quiebre del silencio de la hoja, a través del texto sentencioso en boca de la madre que le da origen a este fragmento: “Es necesario que trabajes —ha dicho mi madre” (Arlt 1922: 153). El imperativo materno como imagen dominadora del universo familiar y colocado en primer lugar evidencia el énfasis que introduce Arlt en la representación del mundo laboral en esta versión preliminar de la narración. Como todo tipo de discurso cristalizado, la orden impartida a través del *logos* materno presenta un correlato en el contexto que le da la condición de posibilidad de su existencia en el marco de una situación familiar desfavorable: “—Es necesario que trabajes. Tú no has querido estudiar. Has abandonado una carrera provechosa. ¿Y? ¿Qué haremos, si tu padre ha muerto? Es necesario. Lo poco que ha dejado alcanza a duras penas para costear los estudios a tu hermana” (1922: 153). La encrucijada vital del mundo familiar acorralla a este “proto-Astier”, personaje innominado al igual que en la novela en que se inserta. Lo familiar es el espacio dominado por las mujeres, donde la figura del hombre está puesta en interdicción a partir de la ausencia del padre. Pero también es en este mismo ámbito donde el conocimiento está reservado para las mujeres que, como la hermana, son las que ingresan al mundo de la educación. De modo que en este ámbito familiar y privado, son las figuras masculinas las que están asociadas al capital económico y a la obtención de ese capital a partir del uso de la fuerza de trabajo, mientras que las mujeres son las poseedoras del capital simbólico que les brinda la educación. Sin embargo, es también la prédica femenina del ámbito íntimo la que modaliza en torno a la conducta del propio Astier, puesto que es a partir del discurso que sostiene la percepción materna, que sabemos que el personaje ha dejado una carrera provechosa al negarse a estudiar. Si bien Astier se niega al conocimiento, en tanto inscripción en un ámbito formal de la educación como se

versiones sustancialmente distintas al texto definitivo, analizaremos este adelanto y sus particularidades en el estudio preliminar de la edición del texto que venimos preparando.

verá luego, eso no lo detiene para consumir materiales culturales que funcionarán como antídoto para su realidad asfixiante.

Al igual que en la versión definitiva de la novela, aunque con una notoria economía narrativa, este segmento retoma dos episodios laborales concretos: el trabajo como pintor y el trabajo de hojalatero. Lo que cohesiona a estos dos núcleos es la adversa representación del mundo laboral como espacio de opresión que ejerce el oficio manual sobre el cuerpo: “A veces se doblaba mi cuerpo bajo el peso de las escaleras y desfallecidos caían mis brazos cuando con gruesos pinceles blanqueaba con cal interminables muros. Y me sentía vencido” (1922: 153). El contacto metonímico con la materia prima empleada en el oficio de pintor y el hastío por una jornada laboral extenuante produce una suerte de ensoñación confusa: “Era una hora en que la pesadez de la digestión me traía en el semisueño visiones trucas con frialdades de panoramas metálicos y con tumultos en ciudades lejanas y exóticas, a la orilla de mares tranquilos o al comienzo de dilatados desiertos. Al crepúsculo, regresaba extenuado y huraño” (1922: 153).

La percepción del espacio en este fragmento, distorsionado por la imaginación, retoma aspectos de las vanguardias estéticas de principios del siglo XX, como sostiene Jorge Rivera: “los patrones de la vanguardia futurista y expresionista, que insisten en plantear una crispada escenografía estética (en el fondo una estética tecnológica) de usinas, semáforos, estructuras metálicas” (1991: XXXIII). Es en la inclusión de estos elementos tecnológicos dentro en la visión urbana los que contribuyen a que Astier despliegue, dentro de su imaginario, un panorama de la ciudad como una prisión abusadora, desplazando hacia el alma la violencia ejercida sobre el cuerpo: “Un dolor lentísimo me entumecía el alma” (1922: 153). Pero la adversidad que encarna la experiencia del trabajo no sólo se explicita en los límites sensibles del cuerpo, sino que también evocan, en su andadura tortuosa, la emergencia desbocada del odio social de clase: “Nosotros trabajábamos sin pronunciar palabra y coléricos odiando los materiales, las herramientas y esas viviendas, en las que abandonábamos un inextinguible sentimiento de envidia y brutalidad; quizá el dolor de no habitarlas nunca” (1922: 153). El odio dirigido hacia la burguesía urbana ausente, para quien están reservadas las construcciones edilicias, requiere de un destinatario concreto, de modo que son los materiales y herramientas en tanto objetos inanimados los que se revisten de este sentimiento adverso y cifran en sí mismos la desidia de los proletarios que, como asalariados miserables, deben garantizar la existencia del hogar de la clase opresora.

Si el mundo laboral es el espacio de la opresión y de la derrota, la estrategia que introduce Arlt para que este narrador todavía innominado afronte la experiencia de hastío y el miserabilismo será la incorporación de la lectura, que en esta instancia pre-textual de la novela no se constituye como modo de evasión, sino como fundamento de acción radical: “Yo alternaba mis lecturas de Proudhon y Bakunin con el estudio de la química de los explosivos, y traducía del francés: la composición del dinamógeno es: Prusiato amarillo de Potasa, 17 partes: agua 150 partes; carbón de madera, 17 partes” (1922: 153). Las lecturas llevadas a cabo por Astier organizan una biblioteca en torno a dos núcleos principales. Por un lado, se detiene en las obras de Mikhail Bakunin y de Pierre-Joseph Proudhon principales ideólogos del movimiento anarquista. Por otra parte, se dedica a desarrollar un programa de aprendizaje de las técnicas químicas para la creación de un dispositivo explosivo. Este contacto con los materiales textuales que evidencian los saberes de la química permite advertir la incorporación al discurso literario de una serie de materiales ajenos a éste. Se hacen manifiestos allí esos “saberes del pobre”, como opta por denominarlos Beatriz Sarlo (2004), que congregan cierta visión desacralizada de las ciencias institucionalizadas como la física y la química, unidos a ciertos usos prácticos de la electricidad o la mecánica difundidos en medios masivos de la época. A su vez es también el contenido político cifrado en los autores anarquistas lo que permite a Astier desplegar una serie de conocimientos subversivos que gestan la ilusión de destrucción del sistema opresor:

Un regocijo extraño el de asimilar nociones de potencia destructora utilizables en cualquier momento de voluntad suprema, jugaba en mis pesadillas y comprendía que éramos numerosos aquellos que vislumbrábamos a través de las llamaradas y remolinos de humo negro del incendio, hacinarse las ciudades, unas sobre otras

bajo una bóveda de trozos de hierro y ceniza aventados a los espacios por el formidable aliento de la explosión (1922: 153).

Por lo tanto la lectura y el contacto con los libros se constituyen como los fundamentos del accionar político. Sea desde un punto de vista ideológico o bien desde los principios técnico-científicos necesarios para defender una transformación política radical, como afirma: “dispuestos a suplantar la injusticia legal por la injusticia del terror” (1922: 153) Sin embargo, resulta significativo que estas lecturas y saberes produzcan que el personaje habilite para sí mismo el espacio de la crítica al funcionamiento social:

Y pensaba entonces, cuando sería violado por brutales conversaciones mi principio de belleza inmortal al que yo quería nutrir con todo lo delicado y escogido que diera el hombre a sus semejantes: Los estados sociales en nada modificarán la psiquis de estos esclavos. Conservarán eternamente bajo la férula de cualquier domador sus hábitos y modalidades, confirmando la ley que la naturaleza ha impuesto a los organismos que sustentan (1922: 153, mis itálicas).

El narrador de este adelanto asume una posición que le permite construir una ficción autogeneradora fundada en una superioridad cultural, que lo habilita a distanciarse del conjunto de la masa proletaria. Así se posiciona como el lector agudo de su propio contexto miserable y, a partir del despliegue de sus saberes librescos, produce una ficción anarquista como alternativa radical a su condición social.

Cuando *El juguete rabioso* se publica en 1926, Arlt deja de lado por completo el fragmento publicado en *Babel*. De esta forma el texto nos presenta un *incipit* diferente en el que se narra de la adolescencia de Astier ligada al consumo de materiales literarios populares: “Cuando tenía catorce años me inicié en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz” (Arlt 1926: 7). El contacto con la literatura bandoleresca le permite al personaje recrear un mundo imaginario emergente de las páginas de los folletines, estableciéndose así la ilusión de una vida de aventuras que funciona como antídoto a su condición real. El interés que despiertan las aventuras narradas en los folletos tienen su origen en la representación gráfica de las coloridas imágenes que decoran las portadas de los libros: “policromas carátulas de los cuadernillos que narraban las aventuras de Montbars el Pirata y de Wenongo el Mohicano. Nosotros los muchachos al salir de la escuela nos deleitábamos observando los cromos que colgaban en la puerta, descoloridos por el sol” (1926: 7). Sin embargo, esos cromos, que esperan generar empatía imitativa en sus potenciales lectores, se encuentran “descoloridos” por el paso del tiempo y la exposición a la luz. Por lo tanto esta imagen tendría un carácter anticipatorio, por cuanto el deslucido color de los héroes retratados coincidiría con el fracaso de Astier para encarnar los personajes que lee. De esa prolífica ficción folletinesca, también mediada por el soporte visual, Arlt selecciona como modelo heroico de su adolescente soñador a la figura del Rocambole de Ponson du Terrail, quien se volverá el referente a imitar por el joven. Las aventuras vivificadas por Astier y sus compañeros del “Club de los caballeros de la media noche”, como sostiene Sylvia Saítta (1999), les permite apartarse del mundo cotidiano para acercarse al mundo imaginario regulado por otros principios no ligados al universo del trabajo.

La literatura a la vez que se constituye como un espacio de nuevas experiencias vitales, ofrece también la presencia del texto como bien de cambio tasable en un mercado de valores. Si la construcción del cañón se propone como uno de los hitos técnicos realizados por Astier: “— Este cañón puede matar, este cañón puede destruir—y la convicción de haber creado un peligro obediente y mortal me enajenaba de alegría” (1926: 13). La vinculación de él y sus colegas de andanzas con la técnica será uno de los puntos nodales en la constitución de los preceptos que rigen esta proto-sociedad secreta. El texto despliega tres propuestas (la de Astier, la de Enrique y la de Lucio) en las que se ponen de manifiesto la importancia de los saberes de la química y de la posesión de armas. No obstante, la propuesta más interesante será la de Enrique: “El Club debe contar con una biblioteca de obras científicas para que sus cofrades puedan robar y matar de acuerdo a los más modernos procedimientos industriales” (1926: 24). De esta forma, las

obras científicas vienen a darle un marco de sustento a la organización delictiva que han motivado los modelos folletinescos leídos por sus integrantes. Se despliega así, una jerarquía de textualidades donde la técnica se encuentra subordinada a la ficción.

La escena del asalto a la biblioteca instituye, como acto emblemático, una doble significación por cuanto enfatiza por un lado el problema del acceso a los libros y por el otro pone de manifiesto la cuestión de la lectura en tanto recepción, en tanto productora de efectos derivados del consumo que esos materiales librarios producen. Presuntuosos y variados habían sido los proyectos editoriales que signaron las primeras décadas del siglo XX. La necesidad de construir un *corpus* de textos que den una organicidad a la literatura, que cristalicen de manera inamovible un conjunto de obras literarias obsesionó a algunos de los forjadores de la cultura nacional.³ En este contexto emergen las bibliotecas como entidades comerciales, constituyéndose como uno de los proyectos primordiales de los que atravesaron la vida cultural y el desarrollo de la industria editorial a lo largo del siglo XX. El arco que abarca desde la *Belle Époque* hasta el golpe de 1930 fue rico en experiencias que nutrieron y pensaron diversos modos de construir una identidad a partir de la materialidad de los libros. Pionero en este sentido fue el proyecto impulsado por el diario *La Nación*, que en 1901 crea su “Biblioteca” conjugando ediciones cuidadas a precios accesibles. Todavía hoy en día en algunos puestos de usados se reconocen las ediciones *in-quarto* encuadernadas en tela roja que ofrecían uno de los primeros catálogos completos donde convergían tanto textos nacionales como extranjeros.⁴ El período de entreguerras trajo también aparejadas transformaciones culturales y nuevos emprendimientos editoriales emergentes de la nueva coyuntura histórica. Buenos Aires se convertía paulatinamente en una ciudad cosmopolita atravesada por una lógica capitalista que permitió el avance de empresas editoriales nacionales frente a la industria extranjera del libro. Toda empresa editorial de este período no puede ser pensada sin una relación de dependencia umbilical con la prensa periódica.⁵ En esta coyuntura de creación de nuevos modos de concebir el mercado editorial, el proletario sojuzgado por la realidad hostil, encontraba en estas colecciones un catálogo de formación que contemplaba temáticamente un rango de saberes que, reunidos en torno al proyecto editorial, contribuyeron al desarrollo de una nueva conciencia a partir de la lectura. Son los libros seleccionados, editados, y en muchos casos reeditados, los que conforman una auténtica “enciclopedia de saberes”, como sostiene Verónica Delgado y Fabio

³ Como sostiene Susana Zanetti (2002) hacia 1915 Rojas anuncia la creación de la llamada: “Biblioteca Argentina”. Pero para escándalo del autor de *La restauración nacionalista* emerge contemporáneamente otro proyecto de biblioteca impulsado por otro letrado de la élite cultural científica de aquellos años: José Ingenieros. Los proyectos editoriales de Rojas e Ingenieros entran en una pugna por el espacio simbólico que implica la definición de un canon de la literatura, por el establecimiento de una currícula libresca que regule los apetitos literarios del pueblo. Pero a la vez, la contienda se lleva también al plano de libro como bien tasable. De modo que la biblioteca se reviste del espíritu capitalista, donde la cultura equivale a un bien comercial. Muchos intereses, tanto intelectuales como económicos, entraban en juego, de ahí la rabia desmesurada del intempestivo Rojas, que sin hacerse esperar, publica una carta difamatoria en el diario *La Nación* donde acusa al proyecto de su contendiente de ser: “Una presurosa reimpression de libros nacionales plagada de errores (Zanetti 2002: 303)” El argumento categórico de Rojas pone el acento en la calidad de las obras presentadas, en tanto que una biblioteca cuya pretensión sea la de engendrar un canon aceptable, debe fundarse en el extremo cuidado a la hora de presentar textos que constituyan ediciones fiables fundadas en criterios editoriales óptimos. Si Rojas construye un lugar de enunciación fundado en la seriedad, Ingenieros será, en tanto blanco del desborde injurioso, el anatema del rigor.

⁴ “Los ochocientos setenta y dos títulos cuidadosamente encuadernados impresionan, pues si bien son evidentes predilección por la estética realista y la presencia de folletines franceses de segunda línea, en lo que a la anécdota sentimental se mezcla más con la aventura que con la denuncia social, sorprenden la variedad de géneros y autores, la diversidad de las tradiciones literarias de procedencia” (Willson 2004: 49).

⁵ Tal es caso de la biblioteca de *Crítica*, o bien las revistas culturales pertenecientes a algún bastión político como lo fue la editorial *Claridad* en relación con las revistas fundadas por Antonio Zamora. El lector en el que piensan estas publicaciones está atravesado por la aparición de un fenómeno nuevo que es el de la conformación de una biblioteca propia, en tanto un conjunto de libros de fácil acceso y a muy bajo costo, que posibilita la existencia de una nueva cultura letrada, como señala Luis Alberto Romero: “un conjunto de buenas obras de la literatura y el pensamiento universal” (1990: 41).

Espósito: “Este tipo de colecciones, con un soporte material más económico, pero sobre todo más efímero, relanza obras y autores consagrados previamente entre un público restringido y va estableciendo en consecuencia estratos diferenciados de lectores al ritmo acelerado de su circulación” (2006: 68). El libro se constituye entonces como una suerte de lente a través del cual contemplar los problemas sociales, los conflictos políticos y sexuales. De modo que el catálogo ofrece una cualidad terapéutica, es un *pharmakon* en el sentido platónico, pero dentro de la encrucijada etimológica, lo que salva también puede matar. En esta segunda línea se inscribe Astier que, como ya se había advertido, consume materiales literarios que lo ayudan a producir una fantasía supletoria del orden de lo real. Creándose de esta manera, la alternativa de arrinconar la hostilidad de su entorno con malas traducciones de literatura folletinesca.⁶

Es este “mundo de maldades y horrorosos misterios” como califica Sarmiento a los folletines diseñado por el mundo leído, se manifiesta esta contrapartida “venenosa” del conjunto de los libros, en tanto la biblioteca aparece teñida de un sino delictivo, puesto que durante el asalto se pone de manifiesto la imitación del modelo de lectura. Es la literatura la que violenta a la literatura, son las aventuras rocambolescas leídas las que motivan el asalto y el robo. La posesión y lectura de libros está ligada entonces a una zona del peligro y del horror, situación que vuelve a experimentarse en el diálogo con el joven homosexual: “Tenía entonces catorce años. Vivía en un departamento de la calle Juncal. Era un talento. Fíjate que tenía una biblioteca grande como estas cuatro paredes juntas. También era un demonio” (Arlt 1926: 115). El relato retrospectivo del homosexual, que confiesa sus amoríos con su profesor a la misma edad que Astier tiene al iniciarse la novela, pone énfasis también en la posesión de una biblioteca y la construcción de una figura masculina como iniciadora en el proceso de lectura. Próspero y el zapatero andaluz son las figuras masculinas asociadas al consumo de estos materiales librescos, y como tales, desencadenantes de efectos adversos en los iniciados. De modo que es aquel que posee libros, el que impulsa a fantasías distorsivas, a ilusiones inconcretables como el heroísmo en Astier o la fantasía femenina del homosexual.

El momento en el que se hace efectivo el asalto y, particularmente en el escrutinio de los libros, se podría pensar como un gesto de subversión a la institución literaria. La actitud asumida por los ladrones, devenidos críticos literarios y tasadores de las obras, entra en conflicto con dos nociones centrales para campo intelectual que son la de canon y la de mercado. De modo que se desprende el factor económico en la selección de las obras como mercancía, donde lo que vale son los poetas clásicos o los textos técnico-científicos altamente estimados por los tasadores. Este acto implicaría, siguiendo a Ricardo Piglia (1973: 24), una “lectura económica de la literatura”, por cuanto es el precio de los libros en el mercado lo que define un sistema otro de valoración, anclado en la lógica del dinero. Pero también entra en conflicto con la noción de canon porque se asume una posición crítica respecto del valor literario de ciertas obras. La denominación de *Las montañas de oro* de Leopoldo Lugones como un “libro agotado” pone de manifiesto una consideración de la poesía lugoniana de corte modernista dentro del marco del canon literario de la época. Pero también aparece una valoración de la poesía extranjera, particularmente del modelo de Baudelaire:

—¿Y esto?
—¿Cómo se llama?
—Charles Baudelaire. Su vida.
—A ver, alcanzá.
—Parece una bibliografía. No vale nada. Al azar entreabría el volumen.
—Son versos.
—¿Qué dicen?
Leí en voz alta:
Yo te adoro al igual de la bóveda nocturna
¡oh!, vaso de tristezas, ¡oh!, blanca taciturna.

⁶ Como ha analizado Sylvia Saítta: “En la Argentina la saga rocambolesca no fue publicada en los diarios, como ocurrió con otras obras de Ponson Du Terrail referidas a temas históricos. Rocambole ingresó a la Argentina en las ediciones de Maucci” (1999: 64).

“Eleonora —pensé—. Eleonora.”
y vamos a los asaltos, vamos,
como frente a un cadáver, un coro de gitanos
—Che, ¿sabés que esto es hermosísimo? Me lo llevo para casa.
(Arlt 1926: 40)

La inclusión del libro de Baudelaire también presupone una valoración positiva del canon literario. Es la calificación de “hermosísimo” lo que determina a este tipo de lectura como disparadora del disfrute estético y donde el personaje femenino es presentado en una suerte de evocación, también influido por la literatura. Pocos nombres tienen en la historia de la literatura una carga tan rica y tan prolífica como el personaje de Eleonora,⁷ que es la figura femenina por antonomasia, que siempre aparece como una evocación ausente en el *logos* del poeta. Si Astier sufre por el amor de una mujer ausente es imperativo que se llame Eleonora, y es también la textualidad material del libro la que funciona como disparador del amor romántico, experiencia emocional que lo impulsa a conservar el ejemplar, como si el texto asumiera una función ritual en tanto instancia comunicadora con la divinidad ausente. Pero también allí se presenta otro problema vinculado al libro como objeto, que es el problema de la edición. Cuando los ladrones nombran al texto de la edición se dice que se llama: “Charles Baudelaire. Su vida”. Sin embargo, luego se confirma que es un libro de poemas. Se produce entonces una desestabilización respecto del material libresco que se tiene entre manos, porque ante ese título se introduce de la palabra: “bibliografía”. A partir de este pequeño término la historia editorial en torno a la obra de Arlt ha leído una errata evidente. Mientras las dos primeras ediciones (1926 y 1931) respetaron esta lección, a partir de la edición de 1950 en adelante,⁸ todos los editores enmiendan “bibliografía” por “biografía”. Dos argumentos podrían esgrimirse a favor de esta enmienda. Por un lado, un argumento basado en la propia construcción que Arlt realizó de su imagen y de la formación intelectual de su escritura, tal como él mismo lo recuerda en el prólogo a *Los lanzallamas*: “Se dice de mí que escribo mal. Es posible” (Arlt 2000: 285). Quién podría sustraerse a la tentación de corregir los originales de un autor que hace publicidad de su mala escritura, sus editores creyeron esta construcción⁹ y no dudaron en intervenir sobre el texto a editar. El segundo, y acaso el más contundente argumento en favor de esa enmienda, se habilita por medio del sentido otorgado por la trama. Si el libro a robar es denominado como “Charles Baudelaire. Su vida” no habría problema en inferir que se trata de una errata, y que el texto en verdad no es otra cosa que una biografía. En ese caso, se trataría de un *lapsus* en el proceso de edición de la novela que, por presentar formantes morfológicos similares al ojo, lo que la filología denomina la *lectio facillior*, lleva a optar por una forma más cercana, más conocida que por distracción o mala lectura conlleva una errata en el texto. Sin embargo, este argumento tiene una arista falible porque ya en la edición de Claridad (1931) se advierten muchas variantes respecto de la primera edición, actitud que revela a un lector atento del texto, sobre el que también operaran instancias de reescritura o de enmienda. En ningún momento los editores de Boedo vieron algo anómalo en el contexto en el que se inscribe la pieza léxica en cuestión. La palabra esconde así un significado aún más opaco de lo que se puede advertir a simple vista. Esta sospecha se confirmaría cuando se buscan las alternativas lexicográficas

⁷ La tradición de la figura literaria de “Lenore” atraviesa desde la balada homónima del autor alemán Gottfried August Bürger y que fue admirada por un sin fin de autores posteriores como Lord Byron o Bram Stoker. También recogida y reelaborada por Goethe en 1797 en su “Die Braut von Korinth” y posteriormente por Ernst Solomo Raupach en su balada del mismo tema “Laßt Die Toten Ruhen” (1823) Y la omnipresente figura de la “Lenore” de Edgar Allan Poe.

⁸ Se han cotejado todas las versiones disponibles del texto, a saber: (Latina, 1926); (Claridad, 1931), (Futuro, 1950); (Compañía General Fabril, 1963); (Fabril, 1969); (Carlos Lohlé, 1981); (Cátedra, 1985) (Losada, 1997)

⁹ “Sería un lugar común repetir, una vez más, que Arlt cursó la escuela primaria hasta tercer grado, pues él mismo lo ha repetido en autobiografías y en aguafuertes hasta el hartazgo: ‘A los nueve años me habían expulsado de tres escuelas’ dice en una autobiografía de 1926; ‘He cursado las escuelas primarias hasta el tercer grado, luego me echaron por inútil’, reitera tres años más tarde. Sin embargo, las planillas de calificaciones anuales del Consejo Nacional de Ecuación lo desmienten” (Saítta 2000: 15).

presentes en el diccionario arrojando en una de sus entradas: “Relación o catálogo de libros o escritos referentes a una materia determinada”¹⁰ Este significado presupone el hecho de considerar un núcleo de libros todos referentes a una misma materia, con lo que podría pensarse que el ejemplar de Baudelaire en cuestión, que Astier y sus amigos están por robar, no es otra cosa que un conjunto de obras poéticas seleccionadas y recopiladas de un total de textos del poeta. En este sentido, el término “bibliografía” refiere más bien al concepto de antología poética. En base a esta idea de pensar a la obra que aparece allí ficcionalizada como una antología, cabría preguntarse la posible reconstrucción de eventuales volúmenes que Arlt hubiera podido consultar para extraer la traducción de los versos de Baudelaire enunciados por Astier. Quien ha dado una pista interesante para este problema ha sido Fernando Sorrentino que, a partir de los versos incluidos en la novela, rastreó la posible edición y llegando a una certera conclusión:

Por la fecha de publicación (1926) de la novela, supuse que Arlt citaba por la clásica traducción de Eduardo Marquina (*Las flores del mal. Poesías*, Madrid, 1905), traducción que, según creo, es la única anterior a *El juguete rabioso*. En la biblioteca de la Academia Argentina de Letras pude consultar este libro y comprobé que las *Poesías* están “precedidas de una noticia biográfica por Teófilo Gautier”, información que me remite al libro que Arlt menciona como *Charles Baudelaire. Su vida* (2007: 25).

El ejemplar relevado por Sorrentino corrobora dos hipótesis de lectura. Por un lado reafirma la idea de pensar al libro como una edición o antología poética de Baudelaire, donde se combinan tanto *Las flores del mal*, como otras piezas poéticas del autor, reforzando esta percepción del sentido léxico menos literal de la palabra “bibliografía”. Por otro lado, la esquila biográfica de Theophile Gautier y la coincidencia con la traducción de los versos citados, llevan a corroborar a la traducción de Marquina y a la edición madrileña de 1905 como texto base empleado por Arlt en la elaboración de este pasaje. Lo que los editores observan como un defecto a enmendar, puede sostenerse desde cierta evidencia lexicográfica, pero también a partir de la reconstrucción del acto de lectura. Arlt lee una traducción española de clásica circulación para esa época, del mismo modo que lo hacía a partir de las versiones españolas de Maucci para los folletines de Ponson du Terrail. Leer en traducción, hacerlo en una variedad dialectal otra, presupone también distintas competencias lingüísticas y estrategias a desplegar en el acto de lectura. Tanto para los folletines como para esta inclusión tímida de la poesía baudelairiana, se está frente a un registro de lengua más castizo, alejado de las formas rioplatenses, lo que supone una mediación lingüística y material en la creación de una lengua literaria. Los usos de las formas arcaicas, la reproducción de ciertos giros propios de estas traducciones castizas, son los materiales legitimadores con los que Arlt define su paradigma léxico, su propio registro literario. Pero a la vez que se plantea la encrucijada lingüística, también la propia materialidad de la traducción, en tanto texto editado, se constituye como un dispositivo concreto que conlleva sus propios protocolos de lectura. La inclusión de la biografía escrita por Gautier también condiciona un modelo o modo de presentar la obra de un autor, muy habitual entre las ediciones publicadas a partir del siglo XIX, de incluir una semblanza o retrato escrito por otro autor célebre.¹¹ Para poder reflexionar acerca de los dispositivos textuales y para-textuales que

¹⁰ Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, disponible en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=bibliograf%C3%ADa

¹¹ De igual modo, la circulación la obra de Poe en la época del entre siglos y en traducción castellana, se caracterizó por llevar en todos los casos, un texto biográfico introductorio redactado por Charles Baudelaire, quien tradujo a Poe al francés, versión de la que abrevaron todos aquellos que tradujeron a Poe al castellano, acerca de eso se pronuncia Carlos Olivera en el prólogo a su traducción de los relatos del cuentista: “Conozco dos traducciones de trabajos de Poe, una, francesa, de Carlos Baudelaire, y otra, española de D. José Comas. La primera, es indudablemente un notable trabajo, pero no tan completo como creo que es posible hacerlo. La segunda, hecha del francés al español, según es fácil comprender comparándola con el original de aquel malogrado escritor, no merece ni aun la pena de ser leída. Basta decir, que siendo lo que se llama una *traducción libre*, ha tomado esa libertad de Baudelaire, que la tomó

configuran la edición en traducción, resulta productivo acercar dos conceptos provenientes de la filología material que son el de *compilatio* y el de *ordinatio* en la conformación del libro. En el caso particular de las traducciones, se despliegan una serie de estrategias tendientes a formular una organización de la materia traducida en nuevas ediciones. El gesto fundacional de crear nuevas colecciones de textos literarios en lengua traducida, requiere la organización de esa materia que se traduce. A partir de los conceptos desarrollados por Malcom Parkes (1976) entra con fuerza esta idea de pensar que en el proceso de traducción, donde claramente incide el factor lingüístico de pasaje de una realidad lingüística a otra, también implica la traducción de un sistema editorial a otro. Se formula así un texto en tanto antología, que compila y organiza, pero también un texto que se dispone en tomos, se prologa o bien se reviste de dispositivos para-textuales que determinan la lectura. De modo que la traducción, la compilación y el ordenamiento de estas piezas textuales en un nuevo esquema de organización producen un “texto misceláneo”.

Así, podría considerarse a estas ediciones (traducidas, prologadas, antologadas) como una suerte de “textos misceláneos” que presentan un acercamiento recortado de la textualidad literaria (sean folletines o poemas). De modo que a lo que es mediación lingüística a nivel de la frase a partir de la traducción de Ponson Du Terrail o de Baudelaire, también se le debe cumplimentar una mediación material a partir de la organización de esas traducciones en diversos soportes, que producen nuevos modos de pensar el acto de lectura. En términos de Roger Chartier: “Los libros, manuscritos o impresos, son siempre el resultado de múltiples operaciones que suponen decisiones, técnicas y competencias muy diversas” (2008: 35) Son esas intervenciones, muchas veces ajenas a la obra, las que configuran el modo en que un texto se recepciona.

Así como Arlt está atravesado por estas mediaciones, también ocurre a nivel de la trama con el propio Astier y la ficcionalización del acto de lectura. De modo que son estos materiales “degradados” altamente intervenidos los que constituyen la ilusión bandoleresca y la fantasía romántica encarnadas por el adolescente. Ambos registros ficcionales quedarán anulados a partir del inicio del segundo capítulo de la novela, donde el imperativo materno diluye su vínculo con la literatura: “—Silvio, es necesario que trabajes. Yo que leía un libro junto a la mesa, levanté los ojos mirándola con rencor. Pensé: trabajar, siempre trabajar. Pero no contesté” (Arlt 1926: 50). La sentencia materna replica, con igual tono y del mismo modo que en el fragmento publicado en *Babel*, el ingreso al mundo del trabajo. Sin embargo en la primera edición todo el núcleo narrativo del capítulo precedente enfatiza el vínculo de Astier con la lectura. Así en la versión definitiva del texto, el discurso de la madre lo obliga a levantar la mirada del libro que sostiene, lo obliga a dejar de leer para comenzar a trabajar.

¿Escribir o inventar?

Hacer de la necesidad una virtud, es el mandamiento de los que no tienen nada: aprovechar hasta el último y recóndito resto de dentífrico o de detergente es algo que aprendí en mis primeros años y que hoy desprecio como rasgos maníacos de mi personalidad, como cuando me descubro en el complejo e inconsciente proceso de cortar con una tijera, el tubo de plástico de la pasta de dientes, para recuperar las últimas moléculas de nada. Lo mismo hago cuando escribo: escarbo hasta el más ínfimo átomo de nada.

Daniel Link, “Yo fui pobre”

De la mano de Ricardo Güiraldes, Arlt da a conocer otros dos fragmentos de aquella novela que venía preparando. Ambos textos de su ahora nominada novela *La vida puerca*

a su vez, al hacer la suya. De manera que si el original francés se parece un poco al original de Poe, el español se le parece todavía menos” (Olivera 1884: 1). Sin embargo, a la hora de organizar su selección de traducción, no duda en incluir la semblanza de Baudelaire encabezando la traducción de sus cuentos, bajo el título: “Edgar Poe, su vida y sus obras”.

aparecen en la revista *Proa* en 1925. Uno de ellos, titulado “El poeta parroquial” (Arlt 1925) no fue incluido en la edición definitiva de *El juguete rabioso* y fue sustituido por el episodio de Vicente Timoteo Souza, el Teósofo. Tanto en el fragmento que Arlt incluyó, como en el que desechó a la hora de publicar el texto definitivo, se encuentra problematizada la cuestión de la lectura y de la escritura en relación con el reconocimiento y la fama.

En “El poeta parroquial” se narra el encuentro de Astier con un poeta de la época, según Sylvia Saïtta este episodio estaría inspirado en un suceso real en la vida de Arlt: “En la figura de Félix B. Visillac se basará Arlt, años después, para escribir su relato ‘El poeta parroquial’” (2000: 19) Alejandro Villac es el poeta que conocerá Astier por mediación de su amigo bibliotecario Juan. La representación del poeta reunirá los tópicos del autor afamado y el modelo de escritor profesional que subsiste a partir de su escritura. Lo que resulta más llamativo será el hecho concreto de que el interés de Astier por la producción de la obra de Villac, no está fundando en un gusto estético, puesto que no conoce ni al poeta, ni a su obra, sino mas bien en la circulación que la producción intelectual de este personaje posee: “¿En ‘El Hogar’ le publicaron el retrato? —repetí yo asombrado; —pero entonces no es un poeta cualquiera. Si en ‘El Hogar’ le publicaron el retrato... caramba... para que le publiquen en ‘Caras y Caretas’ y el retrato en ‘El Hogar’... esta misma noche vamos” (Arlt 1925: 34).

La valoración de la obra del poeta está en función de la circulación de sus producciones literarias en las revistas ilustradas de la época. Tanto *Caras y caretas* como *El hogar* fueron durante las primeras décadas del siglo XX, el espacio privilegiado para la difusión de autores nóveles y de otros ya consagrados.¹² Pero del mismo modo que con las traducciones del folletín o de la poesía, la alusión que introduce Arlt acerca del retrato publicado del poeta, remite nuevamente a una ficcionalización de los nuevos soportes materiales de lo literario. El asombro desmedido con que Astier insiste en el hecho de que se haya publicado un retrato del poeta, lleva a pensar cómo esa circulación en el ámbito de las revistas está mediada por la relación entre texto e imagen, como sostiene Sandra Szir: “La articulación de texto e imagen como programa gráfico constituía un rasgo particular de la presentación material de *Caras y caretas*. Ilustraciones y fotografías intervenían los espacios de las páginas interactuando con lo verbal, proponiendo a menudo variados efectos en el proceso de construcción de sentido” (2009: 109). Imagen y texto entran en mutua solidaridad actuando como auténticos “remarcadores semánticos” de los textos literarios que se publican, pero en particular, además de ilustraciones, tanto *Caras y caretas* como *El Hogar* introducen fotografías o imágenes que presentan a diversos autores. Es este aspecto el que debe tenerse en cuenta, puesto que la difusión del texto literario, que se acompaña con la imagen del autor, no solo le da visibilidad a la producción literaria, sino que también le otorga un rostro al poeta creador de ese texto. Astier ve en ese retrato, en esa alianza técnica entre literatura e imagen, una vía certera para el reconocimiento público y la obtención de fama. Es por eso, que para Astier lo relevante del poeta Villac no es su estilo literario o su impronta estética, sino su acceso a un medio masivo que populariza ya no solamente su poesía, sino su rostro, su imagen real y empírica de escritor. De esta forma en la narración se indicará el nombre del poeta en muy pocas oportunidades, puesto que Astier se referirá siempre a él como: “a quien habían publicado el retrato en ‘El Hogar’” por tanto la identidad del poeta queda circunscripta a su retrato público.

Si el retrato en tanto imagen era el factor de insistencia durante la narración, la entrevista concreta con Villac se organiza a partir de la construcción de una imagen acumulativa que parte de la descripción del escritorio y de los papeles del autor: “veíase en poético abandono una hoja donde estaba escrito el comienzo de un poema, y olvidadas en cierto taburete color de rosa un montón de piezas musicales” (1925: 36). A lo que se le suma la suntuosa descripción de la biblioteca: “A través de los cristales de una biblioteca de caoba, los lomos de cuero de las encuadernaciones duplicaban con sus títulos en letras de oro, el prestigio del contenido” (1925: 36). A diferencia de la vidriera del zapatero cojo, llena de ediciones baratas y cromos deslucidos destinados al alquiler, ya en la descripción de la materialidad de los libros de esta biblioteca, se advierte un viraje profundo respecto de la ecuación: dinero-libros. Villac tiene una biblioteca

¹² Para un desarrollo exhaustivo de este aspecto véase Romano (2004).

estable con volúmenes que son de su propiedad, con libros bien encuadernados y lujosos lo que supone otro vínculo con la materialidad literaria que sólo puede darle el dinero.

La escena escrituraria se completa con la inclusión de los retratos autografiados de Julio Díaz Usandivaras y de José M. Braña, ambos autores regionalistas de la época. De modo que este poeta no sólo tiene un reconocimiento social, dado por la difusión de su producción en medios masivos, sino que también está avalado por los pares escritores. La admiración por estos contemporáneos del poeta parroquial se aniquila con la crítica deslizada por Juan, que ridiculiza el sentido regional de ambos autores caracterizándolos como: “un pelafustán que escribe versos pamperos...” (1925: 36) y “un poeta lanudo. Escribe con herraduras” (1925: 36). Durante el desarrollo de la conversación con Villac, se insiste en el éxito alcanzado por el autor y la difusión de sus obras en publicaciones del extranjero, al punto tal de ser traducidas: “he leído un soneto suyo en “La Patria degli Italiani”. ¿Ud. escribe también en italiano? —No, puede ser que lo hayan traducido; no tendría nada de extraño” (1925: 38). Con imagen pública, con amigos influyentes, traducido y publicado en el extranjero, la figura del poeta se encuentra revestida de todos los mecanismos propios del escritor profesional afamado.

Durante la entrevista se revela entonces el verdadero motivo de la visita. Juan le menciona a Villac acerca de la producción literaria de Astier y es aquí donde el poeta promete revisarle sus escritos y pasear junto a él por el parque Olivera: “Si necesita alguna recomendación... Tráigame algo para leer... Si gustan visitarme los domingos a la mañana” (1925: 36). De esta forma se establecería un nexo entre los personajes a partir de una promesa en relación con la literatura. Astier es un novel escritor con aspiraciones de fama y Villac es aquel que puede ofrecerle la posibilidad de ingresar al circuito de la literatura. Como estrategia proselitista Astier busca empatizar intelectualmente con el poeta y comienza a indagarlo acerca de sus lecturas: “Y a usted, señor Villac, quién lo emociona más, ¿Carducci o D’Annunzio?” (1925: 38). Ante esto el poeta contesta que prefiere Manzoni a quien homologa a Ricardo Gutiérrez y más adelante dice: “que quiere que le diga... Carducci... eh, no le parece a Ud.... yo que quiere que le diga... sinceramente... pocos poetas hay que me agraden tanto como Evaristo Carriego, esa sencillez, aquella emoción de la costurerita que dio aquel mal paso...” (1925: 38). Posiblemente esta alusión a los poetas nacionales posea un sesgo irónico tomado de los autores que conoció Arlt en el barrio de flores en las tertulias literarias del diario *La idea*. Por lo tanto, en este pre-texto Astier revela sus intenciones de ser un escritor, de conseguir un *modus vivendi* basado en la escritura.

El episodio del Teósofo incluido en la versión final de la novela, funciona en sintonía con algunos lineamientos de “El poeta parroquial” aunque en este episodio efectivamente nada sucede en el presente del relato, sino que todo acontece en el recuerdo de Silvio Astier mientras espera la hora en que Vicente Timoteo Souza lo recibirá. Coincidentemente con el del poeta, Astier es presentado a Souza por medio de su amigo Demetrio y nuevamente es la escritura el tema que se constituye como espacio fundante del episodio: “—A ver... amigo Astier, escriba lo que se le ocurra en este momento. Vacilé; después anoté con un precioso lapicero de oro que deferente el hombre me entregó: ‘La cal hierve cuando la mojan’” (1926: 72). El Teósofo declara la naturaleza anarquista de la sentencia de Astier y de ahí en más irá desestimando la importancia de los diferentes inventos desarrollados: “Yo lo conozco a Ricaldoni, y con todos sus inventos no ha pasado de ser un simple profesor de física. El que quiere enriquecerse tiene que inventar cosas prácticas, sencillas” (1927: 72). La crítica de Souza viene dada por el empleo de la ciencia en función de la acumulación de dinero. No obstante, decide ayudar a Astier viendo de conseguirle un empleo, en este punto vuelve a aparecer la escritura como instancia vehiculadora de una mejora social: “Escríbame una carta detallándome todas las particularidades de su carácter” (1927: 72). La escritura de las cartas por parte de Astier posibilitarán que Souza considere la idea de brindarle un trabajo. Esta promesa depende exclusivamente de lo que el protagonista escriba en sus cartas, es en este punto donde se puede advertir que la escritura se constituye como condición o mediación de las promesas de un asenso social. El vínculo con la teosofía como medio de progreso social ya había sido desarrollado en un ensayo ficcional que Arlt publicó en 1920 en *Tribuna Libre* titulado *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*. Allí el contacto con las sociedades teosóficas es

visto como modo de ascenso social: “creyendo que en sus palabras vibraría no sé qué divina premisa de vida mejor” (Arlt 1999: 113).

Posiblemente Arlt haya reconsiderado los aspectos narrados en su ensayo a la hora de evaluar e incorporar elementos vinculados al mundo de la teosofía con la que había tomado contacto en la biblioteca del centro Florencio Sánchez. El fracaso domina el cierre del episodio, cuando Souza echa a Astier haciendo caso omiso a su promesa. Probablemente Arlt recupere lo que el narrador-personaje de *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* había experimentado años atrás: “Reconocí que un pseudo espiritualismo, no excluía de esos que se consideraban superiores, el desprecio, el orgullo y la hipocresía” (Arlt 1999: 114). En este sentido el imaginario de la teosofía representado, tanto en este episodio de *El juguete rabioso* como en el ensayo ficcional, constituye una suerte de mosaico que explora la incorporación al ámbito de la narrativa de una mirada crítica respecto de los discursos pseudo-científicos. Arlt somete a sus personajes a ser víctimas de la violencia del discurso y de la palabra que produce mentira. Pero esa mentira, esa promesa no cumplida por Souza o por los círculos teosóficos de Buenos Aires, funciona en tanto se funda en un discurso que tiene como principio rector la creencia.

La escritura como movimiento, como acto que aparece y desaparece en la construcción de la narración, lleva a reflexionar acerca de las relaciones entre pre-texto y texto. Las versiones preliminares de *El juguete rabioso* dejan entrever las operaciones escriturarias que diseñan los temperamentos sufridos por Silvio Astier en distintas etapas de la composición del texto. Astier es una víctima de las vacilaciones estéticas de Arlt, en una primera instancia el personaje se construye desde un conjunto de lecturas y de saberes técnicos que apuntan a producir una alternativa radical a su situación miserable, basada en la ciencia y la política. Pero la evolución, los modos de repensar la propia escritura llevan a poner la extrema materialidad de la literatura en primer plano, de modo que en la versión definitiva la dimensión libresca que ofrece la literatura de folletines y la poesía contribuyen a crear una ilusión compensatoria que enfatiza las lecturas dimensión ficcional que le otorga una lengua otra, donde la literatura traducida opaca a la política. A su vez la escritura también se encuentra representada como un modo de supervivencia frente a dos figuras de autoridad como el poeta y el Teósofo. Así el estudio de las instancias previas irá evidenciando las aspiraciones de Astier, así como las diferentes elecciones estéticas que irá ajustando Arlt en la concepción del texto inaugural de su novelística.

BIBLIOGRAFÍA

- ARLT, Roberto (1925). "El poeta parroquial". *Proa* II, 10, pp. 34-39.
- ARLT, Roberto (1922). "Recuerdos del adolescente". *Babel. Revista de Arte y Crítica* 11, pp. 153.
- ARLT, Roberto (1926). *El juguete rabioso*, Buenos Aires, Latina.
- ARLT, Roberto (1931). *El Juguete Rabioso*, Buenos Aires, Claridad.
- ARLT, Roberto (1950). *El Juguete Rabioso*, Buenos Aires, Futura.
- ARLT, Roberto (1958). *El Juguete Rabioso*, Buenos Aires, Losada.
- ARLT, Roberto (1969). *El Juguete Rabioso*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora.
- ARLT, Roberto (1991). *Obras Completas*, Buenos Aires, Carlos Lohlé.
- ARLT, Roberto (1997). *Novelas*, Buenos Aires, Losada.
- ARLT, Roberto (1999). *Nuevas aguafuertes porteñas*, Buenos Aires, Losada.
- ARLT, Roberto (2000). *Los siete locos/Los lanzallamas*, Paris, Fondo de Cultura Económica.
- CHARTIER, Roger (2008). *Escuchar a los muertos con los ojos*, Buenos Aires, Katz.
- DE BIASI, Pierre Marc (2004). "Toward a Science of Literature: Manuscript Analysis and the Genesis of the work". Jed Deppman, Daniel Ferrer y Michel Groden (eds.), *Genetic Criticism, Texts and Avant-texts*. Pennsylvania, University of Pennsylvania Press, pp. 37-70.
- DELGADO, Verónica y Fabio Espósito. "1920-1937. La emergencia del editor moderno". José Luis de Diego (dir.), *Editores y políticas editoriales en Argentina, 1880-2000*. Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, pp. 59-88.
- HIGASHI, Alejandro y Laurete Gominas (2004-2005). "La edición crítica sin manuscritos: otras posibilidades de la edición crítica genética en "Balún-Canán" de Rosario Castellanos." *Incipit* XXV-XVI, pp. 265-281.
- OLIVERA, Carlos (1884). *Novelas y cuentos*, París, Librería Española de Garnier Hermanos.
- PARKES, Malcolm B. (1976). "The influence of the concepts of *Ordinatio* and *Compilatio* on the development of the book". J. G. Alexander y M. T. Gibson (eds.), *Medieval Learning and Literature Essays presented to Richard William Hunt*. Oxford, Clarendon Press, pp. 115-141.
- PIGLIA, Ricardo (1973). "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria". *Los Libros* 29, pp. 22-27.
- Real Academia Española, *Diccionario de la lengua española*, disponible en: http://buscon.rae.es/draeI/SrvltConsulta?TIPO_BUS=3&LEMA=bibliograf%C3%ADa
- RIVERA, Jorge (1991). "Textos sobre Roberto Arlt y la ciudad rabiosa". *Actas del VI congreso de literatura Argentina*, Córdoba (Argentina), Universidad Nacional de Córdoba, XXVI-XXXVII.
- ROMANO, Eduardo (2004). *Revolución en la lectura. El discurso periodístico en las primeras revistas ilustradas rioplatenses*, Buenos Aires, Catálogos.
- ROMERO, Luis Alberto (1990). "Buenos Aires en la entreguerra: libros baratos y cultura en los sectores populares". Diego Armus (comp.), *Mundo urbano y cultura popular*. Buenos Aires (Argentina), Sudamericana.
- SAÍTTA Sylvia (1999). "Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles: los usos del folletín en Roberto Arlt". *Iberoamericana* 23, 2, pp. 63-81.
- SAÍTTA, Sylvia (2000). *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Sudamericana.
- SARLO, Beatriz (2004). *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- SORRENTINO, Fernando (2007). "Seis curiosidades de *El juguete rabioso*". *Cuadernos Hispanoamericanos* 653-654, pp. 157-186.
- SZIR, Sandra (2009). "Entre el arte y la cultura masiva. Las ilustraciones de la ficción literaria en *Caras y caretas* (1898-1908)". Laura Malosetti Costa y Marcela Gené (eds.), *Impresiones porteñas. Imagen y palabra en la historia cultural de Buenos Aires*, Buenos Aires, Edhasa, pp. 109-140.
- WILLSON, Patricia (2004). *La constelación del Sur. Traductores y traducciones en la literatura argentina del siglo XX*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- ZANETTI, Susana (2002). *La dorada garra de la lectura. Lectoras y lectores de novela en América Latina*, Rosario, Beatriz Viterbo.