

Ficción y realidad en la obra de Roberto Arlt: De *El Juguete Rabioso* a *Trescientos Millones* y *Saverio El Cruel*

Laura Sáez Reta

Máster en Literaturas Hispánicas:

Arte, Historia y Sociedad



MÁSTERES
DE LA UAM
2018 - 2019

Facultad de Filosofía y Letras



**MÁSTER EN LITERATURAS HISPÁNICAS:
ARTE, HISTORIA Y SOCIEDAD**

TRABAJO FIN DE MÁSTER

**FICCIÓN Y REALIDAD EN LA OBRA DE ROBERTO ARLT:
DE *EL JUGUETE RABIOSO* A *TRESCIENTOS MILLONES* Y
*SAVERIO EL CRUEL***

Autora: Laura Sáez Reta

Tutor: Teodosio Fernández

Curso académico 2018-2019

Convocatoria extraordinaria

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN: FICCIÓN Y REALIDAD.....	7
1. «Ah la realidad».....	7
2. <i>La culpa es de la literatura</i>	10
3. <i>Este trabajo</i>	14
EL JUGUETE RABIOSO.....	19
1. <i>Presentación de la novela en su contexto de publicación</i>	19
2. <i>Literatura y formación</i>	23
3. <i>Las lecturas del joven Silvio</i>	26
4. <i>Bandidos, inventores y poetas</i>	30
5. <i>El suicidio y la traición</i>	34
6. <i>¿Astier, escritor?</i>	38
7. <i>Camino al teatro</i>	40
EL TEATRO.....	45
TRESCIENTOS MILLONES.....	51
1. <i>Sofía, Hipólita y la «Usura transatlántica»</i>	51
2. <i>Rocamble, de nuevo</i>	54
3. <i>Los fantasmas</i>	57
3.1. <i>Humo</i>	57
3.2. <i>«Los deseos del hombre»</i>	61
SAVERIO EL CRUEL.....	65
1. <i>Escenas de un grotresco</i>	65
2. <i>Hitler, Greta Garbo y la ínsula Barataria</i>	68
3. <i>Luz</i>	71
3.1. <i>La princesa loca y el desdichado hombre pálido discuten</i>	71
3.2. <i>Teñir los cristales</i>	74
CONCLUSIONES: CARÁCTER Y DESTINO.....	77
BIBLIOGRAFÍA.....	83
ANEXO: PORTADAS DE FOLLETINES Y CARTELES DE CINE EN <i>EL JUGUETE RABIOSO</i>	87

Ah la realidad
no se puede
permanecer en ella ni intentar
ir más lejos

Abraham Gragera, «Siete presentes»

—Nunca llegaremos a Cabeza de Vaca, nunca llegaremos a México ni a don Lope de Aguirre. Probablemente yo no llegaré nunca al Amazonas. Me moriré, me pudriré, y hasta tú, Gregorito, te olvidarás de mí. ¡Gregorito, me moriré! ¿Y qué será entonces de Félix Olías si nadie lo conocerá ya? Hijo, los Olías estamos malditos. Por eso, porque estamos malditos, se me apareció a mí el diablo y me tentó.

Entonces puso ojos avizores de navegante, y mirando al infinito gritó:
—¡¡El afánnn!!

Luis Landero, *Juegos de la edad tardía*

INTRODUCCIÓN: FICCIÓN Y REALIDAD

1. «Ah la realidad»

A lo largo del siglo XVI se consolida en la literatura española el género de la carta de amores en prosa. Su historia, expuesta por Domingo Ynduráin (1988) en el último capítulo del *Homenaje a Eugenio Asensio*, es singular. Por un lado, tenemos el desarrollo del género epistolar y, por otro, el del subgénero amoroso. A principios de siglo la producción de colecciones de cartas y de tratados sobre cómo escribirlas decae entre los humanistas por la vinculación de este arte con lo medieval, a pesar de sus orígenes clásicos. Sin embargo, la vertiente práctica, la que enseñaba fuera de las universidades a profesionales o individuos aislados «a redactar cartas de negocios, civiles, comerciales, [...] trazar los caracteres, fabricar la tinta, cortar la pluma y manejarla» (488), se mantuvo y creció porque escribir cartas era necesario para la vida, y muy útil hacerlo bien. Los secretarios y escribanos ocuparon el lugar de los retóricos y gramáticos, elevando un hecho tan cotidiano como inevitable al nivel de arte liberal y dignificando, de paso, el uso de la lengua vulgar, diaria frente a la latina.

Respecto al asunto amoroso, los humanistas lo excluyen de sus recopilaciones y manuales por considerarlo indigno, pecaminoso y frívolo, o cosa de poetas; y, si en un principio este también queda fuera de los nuevos repertorios, a partir del *Primer libro de cartas mensageras, en estilo Cortesano, para diversos fines y propósitos con los títulos y cortesías que se usan en todos los estados. Compuesto por Gaspar Texeda* (Valladolid, 1553) se empiezan a incluir ejemplos de cartas de amores, directamente derivados de las epístolas de corte cancioneril y cortesano que suelen llevar las narraciones caballerescas y sentimentales. Así pues, estas ficciones «reflejan la realidad al mismo tiempo que la crean, pues damas y galanes aprenden en ellas unos sentimientos y una manera de expresarlos, como más tarde lo harán de la pastoril, con el mismo camino de ida y vuelta» (493): la demanda era real y respondía a la realidad, en parte creada; de ahí el éxito tanto de las novelas como de las nuevas colecciones y artes epistolares.

La realidad es exigente y usa la literatura, se vale de ella —y no solo en un asunto tan serio como hacer la corte—, y esto, como lectores —pero no solo—, en cierta forma nos atañe, nos fascina y nos inquieta. Es difícil evitar ver el mundo, leer o pensar y escribir sobre literatura desde lo que hemos leído o lo que otros pensaron antes. Así, yendo un paso más allá, los personajes de Roberto Arlt sobre los que trata este trabajo no pueden evitar vivir a través de sus lecturas:

Navegamos entre murallas de sombras formadas por los boscajes de las islas (no había luna), y yo apretaba el cabo de mi pequeña pistola automática, en el bolsillo, no porque el gran Cosme me inspirara temor, sino para situarme dentro del estricto protocolo aventuresco, que le exige a los héroes de novela que esgriman el revólver en su bolsillo, mientras el compañero, con completa ignorancia de lo que ocurre, está ocupado, siempre y fatalmente, en algo, hasta que sobreviene lo inesperado. (Arlt, 1981a: 795)

Gustavo Boer, narrador y protagonista del cuento «El traje del fantasma»¹, es acusado de asesinato, locura y homosexualidad. Internado en un manicomio, se ve obligado a escribir, para defenderse de estos cargos, «la memoria de los sucesos extraordinarios» (790) que le llevaron a aparecer desnudo en la esquina de las calles Florida y Corrientes: tras conocer por casualidad al gran Cosme, marinero cuyo cadáver es encontrado luego en su habitación, se embarca con este, en una noche de borrachera, por los canales del Tigre en busca de las Tierras Verdes, las Tierras del Espanto, el Canal Perdido y la Taberna de los Perros Ahogados, lugares fantásticos de los que le ha hablado el marino. De pronto, este se suicida², y Gustavo, entre el impacto y el alcohol, se golpea con el mástil y cae desmayado. Semiinconsciente, sigue navegando durante días. Denudo y afiebrado, consigue colarse en un buque, que resulta estar tripulado por esqueletos. Se viste con un uniforme de capitán y, dejando atrás el acorazado fantasma, echa a andar por una tierra amarilla, donde se encuentra con un boxeador negro que le acompaña durante un tiempo. Después llega a un palacio en el que, hechizado y feliz, toca el violín para siete hadas que bailan a su alrededor, hasta que aparece el Rey Leproso, un orangután que avanza a saltos de sapo, y su terrorífica chusma de heridos, enfermos y deformes. Huyendo por los bosques, topa con un pantano de flores blancas y enormes, del que por fin escapa escalando un mar empinado hacia el cielo, tras el cual se halla la ciudad de las orillas. Mientras vive allí, conoce a vendedores de sueños, mujeres con trajes invisibles, encantadores de metales, hombres barbudos con derecho a burlarse de Dios... Pero la ciudad se inunda y, finalmente, Gustavo se marcha. Durante un año le suceden otras aventuras que refiere brevemente (es amante de Gladira, reina de las amazonas; visita Astapul, la tierra de los campesinos crueles, y Pojola, el reino de las diosas rubias y los guerreros del peine colgante), hasta que, harto de vagar aparece en su calle, desnudo.

¹ Relato incluido en *El jorobadito* (Buenos Aires, Anaconda, 1933). Todos los cuentos recopilados en este volumen se publicaron en las revistas *El Hogar* y *Mundo Argentino* y los diarios *El Mundo* y *La Nación* entre 1928 y 1932, con algunas variantes (Gnutzmann, 2004).

² El fragmento antes citado corresponde al momento del embarque, previo a este acontecimiento fatal e «inesperado».

El relato finaliza con una nota al pie del autor en la que se desmiente el testimonio del protagonista³: Boer sale a la calle desnudo para simular haber cometido el delito en un ataque de locura y, como «imaginativo poético completamente normal» (818), inventa toda una fantasía para justificarse. Real o no, el personaje, «pequeño burgués aburrido y un poco cínico» (801), de «conducta irregular» (800) y con una sensibilidad exacerbada cercana a la neurosis, se mueve entre la lógica y el delirio⁴: acepta con facilidad la existencia de tierras y situaciones prodigiosas, pero, por ejemplo, le parece imposible que un gigante, debido a su condición, riña con un hombre empleando un cuchillo o, cuando sediento y febril en el barco llama a gritos a una sirvienta para que le traiga agua y esta no viene, se tranquiliza al darse cuenta de que es de noche y, por tanto, es normal que no le atiendan. Y llega un punto en que él mismo se cree su historia (fundada en clásicos de la novela fantástica de aventuras como Jonathan Swift, Julio Verne, Robert Louis Stevenson o Emilio Salgari) porque esta supera y conviene a la realidad:

si salí a la calle desnudo fue por crearme vestido, y si creí que estaba vestido débese a que regresaba de un país donde nadie me había visto desnudo, sino bien trajeado, y más me valiera no haber regresado nunca, porque allí me llamaban El Capitán y yo tan de veras me había acostumbrado a creer que era capitán, que, sin haber navegado como no fuera en los canales del Tigre, me sabía de memoria las batallas navales que había perdido o ganado, y no existe vagabundo del País de las Tierras Verdes que no haya abierto la boca como un ballenato cuando contaba cómo había torpedeado la escuadra inglesa del Báltico y los prodigios realizados desde mi torre de combate cuando hundieron a cañonazos el 'Breslau' y el 'Dresden'⁵. (790-791)

Desde que se viste con el traje fantasma, Boer empieza a actuar e inventar delante de sus propios personajes⁶: de mediocre empleado de oficina pasa a heroico capitán de navío. Sin embargo, no es tan fácil para un hombre corriente moverse en la ficción, pues, aunque esta se apoye en un lenguaje y unos escenarios propicios⁷, «una cosa era gustar las aventuras y sentirse aventurero sentado en una cómoda poltrona, mientras el

³ Recurso similar al que utiliza en la novela *Los siete locos* (Buenos Aires, Latina, 1929) y su segunda parte, *Los lanzallamas* (Buenos Aires, Claridad, 1931).

⁴ Rasgos, estos, compartidos de un modo u otro por muchos de los caracteres de Arlt.

⁵ Ambas referencias (el uso de submarinos ingleses en el Báltico y los nombres y sucesos de los cruceros alemanes) pertenecen al marco de la Primera Guerra Mundial.

⁶ Cuando se encuentra con el boxeador negro y este le saluda con un «a la orden, mi capitán», «lo honesto en esa circunstancia era confesarle el accidente encerrado bajo la apariencia de mi uniforme, pero una ráfaga de vanidad me impulsó a consentir el trato, y, dándome cierto tono, le pregunté hacia dónde iba y qué le ocurría» (Arlt, 1981a: 803).

⁷ El pajecillo que le conduce hasta las siete hadas habla «como personaje de comedia antigua, que ni el estilo desmentía» (Arlt, 1981a: 806) y, en el pantano de las flores blancas, «una lívida claridad de crepúsculo verdoso penetraba en el espacio como la luz irreal de una decoración de teatro» (812).

viento lanza la lluvia sobre los cristales de una habitación caliente, y otra la de participar como protagonista en una maraña de situaciones absurdas» (801). Y, si vivir aventuras no es lo mismo que leerlas, estas, al principio, no le resultan a Gustavo tan divertidas «como en las novelas, [...] donde los acontecimientos se presentan a gusto y paladar de los protagonistas» (802), ya que esperar sentado en la costa de una tierra amarilla, mirar el océano un rato y echar a andar se parece más al estúpido percance de «un buen hombre que toma un tren, pierde el boleto, lo desembarcan en una estación vacía diciéndole de paso: —Que te las arregles con la buena suerte porque la empresa no admite el traslado gratuito de vagabundos» (802), lo cual carece «de esa elegancia manufacturada para los sucesos novelescos» (802).

2. *La culpa es de la literatura*

Este no es un ejemplo aislado en la obra de Arlt, aunque quizás el tono y el final son menos dramáticos. Para estos personajes, la imaginación se convierte en la vía de escape de realidades miserables por distintos motivos. En ella se concentran todos sus anhelos y la materia de esos sueños es la literatura: los protagonistas leen para soportar una existencia gris, mediocre, aburrida, pobre e infeliz frente a la cual se encuentran impotentes; sus lecturas forman y deforman su percepción y sentimientos, y, «asomados por una rendija al mundo de lo imaginario» (Mirta Arlt⁸, 1984: 29), sueñan e inventan las vidas grandes y extraordinarias que desean, pero esas fantasías, refugio, medio de supervivencia y de realización, serán al mismo tiempo las que los destruyan.

La crítica ha dado distintos nombres y causas a este conflicto de los personajes arltianos. Mirta Arlt (1984) habla de «dialéctica del traslado» (84) para esa «utópica evasión» (80) del hombre de entreguerras que, atrapado en un paréntesis incierto y doloroso sin fe ni redención, ni se enrola, ni se adapta, ni emigra, ni muere —ni se da a bebida «como los personajes de cualquier drama norteamericano que se inspire en su contorno» (81)—, y, por tanto, no puede hacer otra cosa que soñar, «porque esa es su máxima capacidad de existir» (81). «La civilización y la miseria del siglo han desequilibrado a muchos hombres» (Arlt, 2011b: 216), le dice el Astrólogo a Erdosain, y el protagonista de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* es uno de ellos.

⁸ Mirta Arlt, la hija de Roberto Arlt y Carmen Antinucci (primera esposa del autor), fue también estudiosa de la obra de su padre. Rescató originales, promovió reediciones y las prologó, señalando por primera vez muchos de los ejes temáticos de la literatura del argentino. Para evitar confusiones a la hora de citar, en este trabajo me referiré a ella con nombre y apellido.

Denunciado por estafar a la Compañía Azucarera para la que trabaja, Augusto Remo Erdosain vaga por las calles de Buenos Aires cavilando sobre su situación. La deuda, la incompreensión de su mujer, el odio irracional hacia el primo de esta, su afán frustrado de inventor... son solo partes de «la zona de angustia» (85) que, «como una nube de gas venenoso» (86), acompaña a todo hombre. Sus fantasías giran siempre en torno al dinero, cuya obtención haría posible el fin de su matrimonio o el desempeño de su vocación. Así, imagina la llegada de

una doncella, una niña alta, pálida y concentrada, que por capricho maneje su Rolls-Royce. [...] —Será millonaria, pero yo le diré: ‘Señorita, no puedo tocarla. Aunque usted quisiera entregármeme, no la tomaría’. Ella me miraría sorprendida; entonces yo le diré: ‘Y todo es inútil, ¿sabe?, es inútil porque estoy casado’. Pero ella le ofrecerá una fortuna a Elsa para que se divorcie de mí, y luego nos casaremos, y en su yate nos iremos al Brasil.

Y la simplicidad de este sueño se enriquecía con el nombre de Brasil que, áspero y caliente, proyectaba ante él una costa sonrosada y blanca, cortando con aristas y perpendiculares al mar tiernamente azul; (89-90)

o la aparición de un «‘millonario melancólico y taciturno’ que le [ofrece] dinero para hacer prácticos sus inventos» (105): este le observaría con gemelos de teatro desde la ventana de algún palacio y mandarían un espía —que Erdosain confunde con un mozo de hotel— para que lo condujera hasta un lujoso salón, en cuya elaboración ilusoria se recrea Remo, no queriendo detenerse después en la construcción, menos interesante, de la entrevista con su secreto benefactor, a semejanza de «esos lectores de folletines policiales que apresurados para llegar al desenlace de la intriga saltean los ‘puntos muertos’ de la novela» (105); pero, restituido a la realidad canalla tras esas esperanzas repentinas y desmedidas, vuelve, atormentado, al examen de su alma —a la que da forma de «casa negra» (180), de «caverna» (250)— y a la búsqueda del sentido de su vida, que, finalmente, solo podrá «‘ser’ a través de un crimen» (153).

En la misma línea que la anterior, Rita Gnutzmann (2004) define ese «viaje mental» (76) como un desplazamiento espiritual, interior nacido de la oposición entre las aspiraciones del hombre producto de la ciudad moderna y la realidad externa. «Viven. Eso. Mecanizados como hormigas. Con un itinerario permanente. Casa, oficina, oficina, casa. Café. Del café al prostíbulo. Del prostíbulo al cine. Itinerario permanente. Gestos permanentes. Pensamientos permanentes. Cumplimos nuestros deberes. ¡Somos honestos! ¡Somos vírgenes! ¡Cumplimos con nuestros deberes!» (Arlt, 1981a: 606),

piensa Estanislao Balder, protagonista de *El amor brujo*⁹.

De «la monotonía gris de la ciudad» (559) y de la frialdad y el tedio de su matrimonio, se entrega a un absorbente romance con una misteriosa y atractiva joven que conoce por casualidad en la estación de Retiro. Balder deposita en Irene todas sus ilusiones de un amor puro, inmenso e infinito, pero, tras un par de encuentros, ella desaparece «y el más lindo sueño de su vida» (556) naufraga. Durante dos años fantasea con la aparición de la chica, hasta que Zulema, amiga de Irene, los vuelve a poner en contacto. Ante la proximidad del reencuentro, este se siente como «el guerrero del libro histórico: ‘et antes de entrar en batalla se me ponía una gran grima et tristeza en el corazón’» (583)¹⁰, pero consigue dominarse al evocar la actitud de los «personajes de novelas que impresionaron su adolescencia [...] cuando se encontraban frente al ‘suceso extraordinario’ de sus vidas» (583-584). La relación se establece, aunque en seguida se enturbia porque el camino es «tenebroso y largo» (611): las presiones de la madre de Irene para que Estanislao deje a su mujer e hijo, y se case con la joven, la pasión nunca satisfecha, la duda constante sobre la honestidad de la chica...¹¹ transforman el «Amor Humilde» en el «Amor Brujo» (657), y el «País de las Posibilidades» (602) que Balder había ideado —un paisaje sentimental de montañas, desiertos de nieve y casas de techo inclinado por el que se pasea en un maravilloso Hudson mientras Irene le espera junto a la verja, en el comedor o tocando el piano— se vuelve la oscura y sucia «Tierra de los Pantanos» (689) cuando descubre que Irene no es virgen.

Con un enfoque menos existencialista, más anclado en la realidad social argentina del momento, Sylvia Saítta (2000) dota de «carácter compensatorio» (97) a las imaginaciones literarias de las que los sectores populares inmigrantes se valen para afrontar una vida de fracasados «en la que ya se ha descartado tanto la apariencia de una integración social como la esperanza de un retorno a su país natal» (40). Por ejemplo, en la pieza *Trescientos millones*, Sofía, una joven sirvienta española llegada hace un año a Argentina, se evade de la pobreza, la explotación y la soledad a través de un ensueño

⁹ *El amor brujo* (Buenos Aires, Victoria, 1932) es la cuarta y última novela de Arlt.

¹⁰ Estas palabras pertenecen a la crónica de Díaz del Castillo. En *Los lanzallamas* también se menciona: «¿Usted no leyó la *Conquista de la Nueva España* de Bernal Díaz del Castillo? Encontraría cosas curiosas. Tan timberos eran los conquistadores que fabricaron naipes con el cuero de tambores inservibles. Y con esos naipes se jugaban el oro que les arrancaban a los indígenas» (Arlt, 1977: 43), le dice Haffner a Erdosain.

¹¹ Arlt repite este tipo de conflictos en las relaciones entre hombres y mujeres de muchas de sus historias, por ejemplo, en los cuentos «El jorobadito», «Ester Primavera», «Una tarde de domingo», «Noche terrible» (todos ellos incluidos en *El jorobadito*) y «Regreso» (recuperado posteriormente), o en la pieza *Prueba de amor* (1932).

que puebla con personajes de folletín, como el intrépido Rocambole, bandido redimido, protector de los indefensos, creado por «el muy insigne señor Ponson du Terrail» (Arlt, 1981b: 399)¹². En ese mundo inventado vive una vida —otra— entera, llena de peripecias; es rica y querida, pero la imaginación no es suficiente: el sueño se derrumba y todo de lo que carece su realidad la lleva al suicidio.

Estas aproximaciones críticas ponen el foco en el condicionamiento exterior, real de las fantasías, ya sea en el ambiente general de transformaciones y crisis del período entreguerras (1918-1939), o en la situación concreta que viven los personajes como inmigrantes o hijos de inmigrantes en la Argentina de los gobiernos del Partido Radical y la «Década Infame»¹³. Sin embargo, si bien es innegable que el contexto, angustioso y precario, desencadena el mecanismo de escape, el drama que final y fundamentalmente encarnan estos protagonistas no es tanto no saber qué se ha hecho de su vida o no poder salir de la clase social a la que pertenecen como regresar de la ilusión a la realidad: la grandeza y la perfección de la ficción evidencian aún más lo insignificante e informe de lo cotidiano, que es un poco aquello de lo que se quejaba con sarcasmo Boer.

Gnutzmann (2004) habla de «otro tipo de viaje, el camino a la locura, practicado por varios personajes arltianos» (81); camino de ida y vuelta, como el que señalaba Ynduráin (1988), pues salvarse a través de la imaginación a la ida supone también condenarse a la vuelta: como el hidalgo de Cervantes (2004), «morir cuerdo y vivir loco» (1105). La locura tiene que ver con la percepción de la realidad. Los protagonistas de Arlt se preguntan continuamente si están locos, y muchos de ellos justifican sus actos en nombre de la hiperestesia¹⁴, la curiosidad o «la desacostumbre [...] de los otros» (Arlt, 2011b: 330), pero, en el caso de los que vuelven, se trata más bien de lucidez.

¹² Como veremos, tanto el personaje como el autor están muy presentes en la obra del argentino.

¹³ A excepción de *África* (1938), *El criador de gorilas* (1941) y *Viaje terrible* (1941), el escenario de las obras de Arlt es la ciudad de Buenos Aires. El clima social y político de la época —el aluvión inmigratorio del que el escritor forma parte, el nacionalismo del centenario, la carestía, la intromisión de capitales estadounidenses, las huelgas y protestas obreras de la «Semana Trágica» (enero de 1919), los gobiernos radicales de Yrigoyen y Alvear, el golpe de estado de Uriburu, en 1930, precursor de la serie de violentas dictaduras militares que culminaron en el peronismo de la década siguiente... (Mirta Arlt y Borré, 1984)— se refleja, sobre todo, en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. De hecho, ante la semejanza del discurso de uno de los personajes con el de los golpistas, el narrador-comentador puntualiza en una nota: «Esta novela fue escrita en los años 28 y 29 y editada por la editorial Rosso en el mes de octubre de 1929. Sería irrisorio entonces creer que las manifestaciones del Mayor hayan sido sugeridas por el movimiento revolucionario del 6 de septiembre de 1930. Indudablemente, resulta curioso que las declaraciones de los revolucionarios del 6 de septiembre coincidan con tanta exactitud con aquellas que hace el Mayor y cuyo desarrollo confirman numerosos sucesos acaecidos después del 6 de septiembre» (Arlt, 2011b: 224-225).

¹⁴ «Lo que toman erradamente por locura es solo una excesiva agudeza de los sentidos» (Poe, 1985: 134), dice el protagonista de «El corazón delator». Muchos de los personajes de Arlt (el Rentista de la pieza *Un hombre sensible*; Ricardo Stepens, de «Noche terrible»; Tell Aviv, de «Odio desde la otra vida»...)

—[...] ¡Maldito sea Copérnico!
 —¡Oh!, ¡oh!, ¡oh!, ¡qué tiene que ver Copérnico! —exclama el padre Eligio, irguiendo el tronco, con el rostro encendido bajo el sombrero de paja.
 —Tiene que ver, don Eligio. Porque, cuando la Tierra no giraba...
 —¡Y dale! ¡Pero si ha girado siempre!
 —No es cierto. El hombre no lo sabía, y por lo tanto era como si no girara. Para muchos, también ahora, no gira. (Pirandello, 1963: 14)

Las consecuencias de ese aprendizaje y descubrimiento son la conciencia y la desesperación. Como se lamentaba el difunto Matías Pascal: «Copérnico, Copérnico, padre Eligio mío, ha arruinado a la humanidad irremediablemente» (15).

3. *Este trabajo*

En este trabajo voy a centrarme en la primera novela de Arlt, *El juguete rabioso* (Buenos Aires, Latina, 1926)¹⁵, y en las piezas teatrales *Trescientos millones*, estrenada en julio de 1932 (Verzero, 2006: 11), y *Saverio el cruel*, estrenada en noviembre de 1936 (Verzero: 16), aunque también tendré muy en cuenta *El fabricante de fantasmas*, estrenada en octubre de 1936 (Saítta, 2000: 175), y *La isla desierta*, estrenada en marzo de 1938 (Verzero: 16). He elegido estas obras porque la relación de los personajes con la ficción se da especialmente en ellas y creo, además, que, haciendo una lectura que considere la trayectoria y el conjunto al mismo tiempo, su historia —la única y misma historia— se enriquece y se vuelve cada vez más clara. El paso de la narrativa al teatro también contribuye a ello, no solo porque el autor decide desarrollar, como veremos, unos planteamientos en vez de otros, sino por las propias posibilidades del género, que, más que ninguno, es capaz de poner en juego los límites entre la invención y la realidad, la locura y la cordura.

Esta selección traza una perspectiva, pero no agota todos los tipos de relaciones que los personajes de Arlt establecen con la literatura, y también con el cine. Ambos siguen siendo referentes para los protagonistas de las novelas *Los siete locos*, *Los lanzallamas* y *El amor brujo*, y de los cuentos recogidos en *El jorobadito*, pero la exploración literaria de estas obras va por otro camino, menos afín al asunto de este trabajo, al igual que el resto de piezas teatrales: *Prueba de amor* (1932)¹⁶, *Un hombre*

reconocen ser hombres sumamente sensibles «y la sensibilidad es un peligro, [pues] conduce a extremos poco honorables» (Arlt, 1981a: 827).

¹⁵ En realidad, hay noticias de una novela anterior, *Diario de un morfinómano*, publicada en 1920 o 1921 en *La novela cordobesa*, con prólogo de Juan José de Soiza Reilly. No existe ninguna edición actual y los ejemplares de la tirada original permanecen extraviados (Mirta Arlt y Borré, 1984).

¹⁶ Después de la adaptación escénica de «El humillado», fragmento de *Los siete locos*, estrenada en 1932 (Verzero, 2006: 11), *Prueba de amor* constituye una de las primeras experiencias teatrales del autor.

sensible y *La juerga de los polichinelas* (1934)¹⁷, *Separación feroz* (1938)¹⁸, *La fiesta del hierro*, estrenada en julio de 1940 (Verzero, 2006: 22-23), y *El desierto entra en la ciudad* (1942-1952)¹⁹. No obstante, no dejaré de manejarlas como contraste. En cuanto a *África*, estrenada en marzo de 1938 (Verzero, 2006: 16), los cuentos de *El criador de gorilas* (Santiago de Chile, Zig-Zag, 1941)²⁰ y la novela corta *Viaje terrible (Nuestra novela, 1, 6, 1941)*²¹, les dedicaré un comentario al final por su lugar un tanto distinto, pero revelador, dentro del quehacer literario de Arlt.

Esta referencia constante a la literatura implica en cierta forma al autor, no solo por el uso que de ella hace en sus textos ensayísticos (*Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires, Tribuna libre*, 63, 1920) y periodísticos (conocidos genéricamente como *Aguafuertes*)²², sino por la imagen con que se presenta a sí mismo de hombre condicionado en su vida por la literatura:

Subtitulado «boceto teatral irrepresentable ante personas honestas», fue publicado en 1932 junto con *Trescientos millones* por la editorial Rañó (Mirta Arlt y Borré, 1984). Castagnino (1964: 13), que recoge la obra con el título de *Prueba de fuego*, indica que fue representada en octubre de 1947, en la Casa del Teatro.

¹⁷ Ambas burlerías teatrales fueron publicadas en el periódico *La Nación*, pero nunca llegaron a estrenarse (Mirta Arlt y Borré, 1984).

¹⁸ Castagnino (1964) recupera este diálogo dramático que Arlt publicó en el diario *El Litoral*, de Santa Fe, en la edición extraordinaria de año nuevo de 1938. No se conocen representaciones en la época.

¹⁹ *El desierto entra en la ciudad* fue la última obra de Arlt, pues este murió de un paro cardíaco el domingo 26 de julio de 1942, a los cuarenta y dos años (Saítta, 2000). Acabada pero sin revisar, en 1952 Mirta Arlt autorizó su publicación en la editorial Futuro, y ese mismo año fue estrenada por un grupo de teatro independiente (Mirta Arlt, 1984).

²⁰ En febrero de 1935 Arlt embarcó rumbo a España como corresponsal del diario *El Mundo*, en el que llevaba trabajando desde 1928. Permaneció allí hasta mayo de 1936, visitando, además, el norte de África. De esa experiencia nacieron los cuentos recopilados en *El criador de gorilas*, que publicó en 1941, aprovechando su estancia en Chile, también como enviado del periódico (Fernández, 2005). Respecto al resto de sus relatos, estos fueron apareciendo en diversas revistas de la época. Se calcula que Arlt llegó a publicar unos setenta, pero solo reunió en libro veinticuatro, nueve en *El jorobadito* y quince en *El criador de gorilas* (Martín Garzo, 2008). A partir de los años noventa se empezaron a recuperar en ediciones a cargo de Domingo-Luis Hernández, *Narrativa corta completa* (La Laguna, Universidad de la Laguna, 1995, 2 vols.) y Ricardo Piglia y Omar Borré, *Cuentos completos* (Buenos Aires, Seix Barral, 1996, 72 textos) (Gnutzmann, 2004).

²¹ Esta de 1941 es la versión definitiva. Una primera versión, «¡S.O.S.! Longitud 145° 30', latitud 29°, 15'», apareció en *El Hogar* (1937) y otra, «Prohibido ser adivino en este barco», en *Mundo Argentino* (1939) (Fernández, 2005).

²² «Aguafuertes porteñas» era el título de la columna fija que Arlt escribió para el diario *El Mundo* desde 1928 hasta su muerte en 1942. En estas notas el autor habla —a veces con ironía, a veces con ternura— sobre la ciudad y la sociedad porteñas, sus problemas, sus habitantes, su lenguaje, sus barrios... También comenta cuestiones de su obra y cuenta pequeñas anécdotas personales. El nombre de la columna fue variando según su asunto y el lugar desde donde escribía como corresponsal: «Aguafuertes teatrales», «fluviales», «patagónicas», «municipales», «españolas», «santiagueñas», «La ciudad se queja», «Al margen del cable»... Su publicación posterior en formato de libro ha sido arbitraria, desordenada e incompleta. Las primeras ediciones (*Aguafuertes porteñas*, Victoria, 1933; Futuro, 1950; Losada, 1958) fueron parciales; hacia 1980 aún faltaba un ochenta y cinco por ciento por recopilar y, aunque en los noventa se recuperaron muchas hasta entonces inéditas, aún no se ha abarcado su totalidad. Para una revisión exhaustiva de las sucesivas ediciones, véase Gnutzmann (2004). Además de trabajar para *El Mundo*, Arlt colaboró con otras publicaciones periódicas como *Proa*, *Don Goyo*, *Crítica*, *La Nación*,

¿Cómo he conocido un centro de estudios de ocultismo? Lo recuerdo. Entre los múltiples momentos críticos que he pasado, el más amargo fue encontrarme a los dieciséis años sin hogar.

Había motivado tal aventura la influencia literaria de Baudelaire y Verlaine, Carrere y Murger.

Principalmente Baudelaire, las poesías y bibliografía de aquel gran doloroso poeta me habían alucinado al punto que, puedo decir, era mi padre espiritual, mi socrático demonio, que recitaba continuamente a mis oídos las desoladoras estrofas de sus *Flores del mal*.

Y receptivo a la áspera tristeza de aquel período que llamaría leopardino, me dije: 'vámonos'. Encontremos como De Quincey la piadosa y joven vagabunda, que estreche, contra su seno impuro, nuestra extraviada cabeza, seamos los místicos caballeros de la gran *Flor azul* de Novalis.

Abreviemos. Describir los pasajes de un intervalo hartamente penoso y desilusionador no pertenece a la índole de este tema, mas sí puedo decir que, descorazonado, hambriento y desencantado, sin saber a quién recurrir porque mi joven orgullo me lo impedía, llené la plaza de vendedor en casa de un comerciante en libros viejos. (Arlt, 2015: 25-26)

Así comienza *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, ensayo en el que un Arlt aún adolescente se dedica a desmontar los fundamentos de la teosofía, disciplina con la que entra en contacto a través de un joven que visita la librería donde trabaja y le introduce en la logia porteña Vi-Dharma. Por declaraciones como estas (sin contar con las breves notas autobiográficas —y ficticias— que publicó en prensa, antologías y prólogos²³; las implicaciones de su trabajo en el diario para la figura de escritor —y periodista— que levantó de sí mismo; sus cartas, entrevistas y los testimonios de familiares y amigos), la crítica ha tendido —y aun hoy tiende en ocasiones— a hacer «aproximaciones biográficas a su obra literaria» (Saítta, 2013: 130).

Si los personajes de Arlt confunden la literatura con la vida, Arlt es confundido muchas veces con sus personajes: desde los primeros textos críticos de Mirta y su primera biografía, que elaboró Raúl Larra (*Roberto Arlt, el torturado*, Buenos Aires, Futuro, 1950), se han identificado los sucesos de su vida con su elaboración ficcional, de modo que la imagen de autor marginado, atormentado, incomprendido e imperfecto creada por el propio escritor fue secundada, mitificándose y oscureciéndose. Así, sobre sus últimos meses —en los que puso en marcha junto con su amigo el actor Pascual

Actualidad, Bandera Roja, Mundo Argentino, El Hogar o La Gaceta de Buenos Aires. Para una lista detallada de todos los textos que el autor publicó en revistas y diarios, véase Saítta (2000).

²³ Mirta Arlt y Borré (1984) reúnen «Autobiografías humorísticas de Roberto Arlt» (*Don Goyo*, 63, 1926), «Autobiografía» (*Crítica*, 28 de febrero de 1927), «Roberto Arlt» (*Cuentistas argentinos de hoy - 1921/1928*, Buenos Aires, Claridad, 1929) y «Autobiografía» (*Mundo Argentino*, 26 de agosto de 1931). Es también muy citado el prólogo de *Los lanzallamas*. En él, Arlt (1977) habla de las desfavorables condiciones en las que compuso la novela, «siempre en redacciones estrepitosas [y] acosado por la obligación de la columna diaria. [...] Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo. Máxime si cuando se trabaja se piensa que existe gente a quien la preocupación de buscarse distracciones les produce surmenage» (7).

Naccarati un proyecto de galvanización de medias de mujer para evitar que se corrieran los puntos— dice Saítta (2000) en *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*:

Como nunca, vida y literatura están tan cerca; como nunca, se ha casi convertido en un personaje de sus propias ficciones. No hay ahora tanta distancia entre un Erdosain reunido con la familia Espila contemplando las mil pruebas de la rosa de cobre y este Arlt, capaz de llenar páginas y páginas de una libreta con fórmulas químicas y razonamientos de física. (217)

¿«Se toma [el autor] como materia prima de su propia obra» (Mirta Arlt, 1984: 121)? Si algo podemos alcanzar, en todo caso, es que su relación con la literatura tiene que ver con cómo construyó su obra y, por tanto, qué tipo de escritor era.

Cómo se manifiesta esa relación en su literatura es el tema de este trabajo: qué clase de libros leen sus personajes, cómo se introducen las referencias (títulos, autores o personajes concretos, géneros literarios, causalidad de la ficción...), qué significan para ellos y cómo eso se traspa a su realidad (las imitan, basan sus fantasías en ellas, comparan su forma de funcionar con la de la vida...), y, finalmente, qué se desprende de todo ello.

Chorros... [...] descuidistas, culateros, abanicadores, gallos ciegos, biromistas, mecheras, garfios, pungas, boqueteros, escruchantes, arrebatadores, mostaceros, lanzas, bagalleros, pesqueros, filos...

Fabián Bielinski, *Nueve reinas*

1. *Presentación de la novela en su contexto de publicación*

El juguete rabioso se publicó en 1926. Había empezado a escribirse, sin embargo, hacia 1919. Gnutzmann (2004) adelanta la fecha a 1918 —año en que aparece el primer cuento de Arlt, «Jehová», en la *Revista Popular* dirigida por Soiza Reilly— y Aden W. Hayes (1981) señala el intervalo de 1921 a 1926, pero Gerardo Mario Goloboff (1975) recoge la nota editorial a la segunda edición en la que el autor indica que «*El juguete rabioso* fue escrita en distintas etapas. El último capítulo a mediados del año 1924, cuando una editorial organizó un concurso. El primer capítulo en el año 1919» (35). Con este entre sus papeles, el porteño se traslada el 10 de marzo de 1920 a la provincia de Córdoba, donde cumple el servicio militar, conoce a Carmen Antinucci —con quien se casa en 1922— y tiene a su hija Mirta —que nace en Cosquín, el 25 de enero de 1923—. A mediados de 1924 la familia se establece en Buenos Aires y Arlt comienza la búsqueda de una editorial para su novela, entonces titulada *La vida puerca*.

Años veinte, vanguardias. En el ambiente literario de la capital argentina se discutía con fervor sobre estética e ideología. Una de las polémicas más visibles fue la que enfrentó a los grupos —«reales o aparentes» (8), como apunta Fernández (2005)— de Florida y Boedo. Arlt sufrió

el desdén de los martinfierristas de la céntrica calle Florida, representantes de un arte minoritario y europeizado, jóvenes cultos que parecían detentar los derechos a la tradición literaria y a la renovación. Ese rechazo lo llevaría a ocultar sus lecturas y a alardear de sus deficiencias de estilo, despreciando a quienes escribían bien y eran exclusivamente leídos por correctos miembros de su propia familia. En esta tesitura, inevitablemente había de ser relacionado con el otro bando: con quienes desde el barrio popular de Boedo defendían un arte comprometido con los problemas del hombre, preferían el cuento y la novela a la poesía, y veían en la literatura una posibilidad de contribuir a la transformación de la sociedad. (8-9)

Es cierto que varias razones le acercaron más a este último: primero, muchos de los temas que siempre le acompañaron en todas sus facetas de escritor (la preocupación por el trabajo y el dinero, la crítica a instituciones burguesas como el matrimonio o la propiedad...), derivados, por qué no, como en toda escritura, de la propia experiencia y las obsesiones de la personalidad; segundo, su vinculación con un tipo concreto de

literatura (el gusto por los escritores rusos¹ y la práctica, en cierto sentido, de la llamada novela psicológica²), dejando de lado gran parte de su variado y amplio recorrido como lector (Arlt leía desde clásicos a contemporáneos europeos y nacionales, folletines, filosofía, religión, ciencia...³) y autor (la mayoría de estudios se centran en la narrativa, olvidando el teatro); y tercero, las inquietudes sociales que manifestó a partir de la década de los treinta (colaboró durante un tiempo con el diario obrero *Bandera Roja*, afín al Partido Comunista Argentino; dedicó sus notas diarias al penoso estado de los hospitales bonaerenses; viajó como corresponsal a Santiago del Estero y denunció el abandono de la provincia por parte de las autoridades⁴); pero Arlt se movió siempre entre ambos grupos, criticó a los dos, elogió a los dos, sin pertenecer a ninguno, quizás debido a su visión particular e individualista de la literatura y a su escepticismo político.

A pesar de que la oposición Florida-Boedo afectó a la crítica del momento y posterior (el clima politizado de los años cuarenta, cincuenta y sesenta favoreció lecturas de Arlt ideológicamente condicionadas: se le utilizó como bandera de la ruptura con la tradición literaria argentina establecida y la «motivación artística de izquierdas» (Hayes, 1981: 11); más tarde, a partir de los ochenta, el conflicto —crítico, creado— se perpetuó a través de la comparación entre las figuras de Arlt y Jorge Luis Borges, «el escritor marginal, anarco-revolucionario, ‘semianalfabeto’ e informal frente al burgués integrado, estilista y de refinada cultura» (Gnutzmann, 2004: 20), contraste al que se sigue apelando en buena medida hasta hoy), actualmente casi todos los estudiosos matizan tanto las diferencias entre bandos como el lugar del autor en ellos. Prueba de esos matices es la historia de la publicación de la novela que nos ocupa.

Es repetida la anécdota de un Arlt que, cuando no buscaba un empleo estable para asegurar la economía familiar o levantaba las paredes de su nueva casa ayudado por su

¹ Según Gnutzmann (2004), «es cosa sabida que muchos críticos llaman a Arlt el ‘Dostoievski porteño’» (147) por su «buceo de la psicología humana» (Mirta Arlt, 1984: 140). Él mismo contribuyó a dicha asociación, incluyéndose, junto con otros autores tradicionalmente adscritos a Boedo —Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta o Enrique González Tuñón—, entre las filas de los «rusófilos» (Gnutzmann, 2004: 146). Dos ejemplos de este amor: la frase de Dostoievski «cada hombre lleva en su interior un verdugo de sí mismo» (Arlt, 1981b: 255), repetida como un estribillo a lo largo de las *Aguafuertes*, y el entrañable homenaje de «La madre en la vida y en la novela» (véase Arlt, 1981b: 157-159).

² Esa «morosa novela de caracteres» (88) con la que Borges (1966) siempre se metió un poco.

³ En sus *Aguafuertes* se encuentran nombres y títulos tan heterogéneos y complementarios como la *Odisea*, Flaubert, Kant, Ricardo Rojas, Leopoldo Lugones, Nicolás Olivari, Galdós, *La guerra de los mundos*, Luis de Val, Horacio, Barbusse, Gorki, Proust, Andréiev, Dickens, Goethe, Lord Dunsany, Pío Baroja, Catón, Virgilio, *La gloria de don Ramiro*, Nietzsche, Macedonio Fernández, Florencio Sánchez, *Las mil y una noches*, Pirandello, Ramón Gómez de la Serna, la *Biblia*, Horacio Quiroga, Calderón de la Barca, Dante, Proudhon, Pirandello, Quevedo, Kipling, el *Quijote*...

⁴ Para una exposición detallada de este capítulo de la obra periodística de Arlt, véase Saítta (2000: 105-135) y Gnutzmann (2004: 157-163).

padre, deambulaba por las calles y los bares de Buenos Aires llevando consigo el manuscrito de *La vida puerca* para leérselo, como recuerda Elías Castelnuovo en sus *Memorias* (1974: 135), «a cualquiera que pudiese infundirle algún aliento». Quizás así se conocieron, en 1925, él y Ricardo Güiraldes. Este actuaba como una especie de padrino para los jóvenes escritores de la época, especialmente con aquellos vinculados al ultraísmo: fundó, junto con Borges, Alfredo Brandán Caraffa y Pablo Rojas Paz, *Proa* (segunda época, 1924-1926), y «su influencia parece determinante en la criollización del movimiento, que hizo de *Martín Fierro* (1924-1927) su revista fundamental» (Fernández, 2005: 8). Güiraldes le dio trabajo a Arlt como su secretario y le instó a que se relacionara con los autores de su generación; leyó y corrigió la novela, sugiriéndole el título de *El juguete rabioso*, adelantó en *Proa* dos fragmentos («El Rengo», cuarto y último capítulo, finalmente titulado «Judas Iscariote», y «El poeta parroquial», que posteriormente no integró la novela⁵), y trató de publicarla completa en la editorial *Proa*, pero los problemas financieros que esta atravesaba lo impidieron⁶.

Arlt lo intenta entonces con *Babel*, dirigida por Samuel Glusberg, que publicaba a autores argentinos contemporáneos (como Conrado Nalé Roxlo, amigo del escritor, al que le acababan de imprimir *El Grillo*) «en ediciones que combinaban un precio de venta accesible al gran público con una edición muy cuidada» (Saítta, 2000: 35). Sin embargo, la propuesta de Arlt no le convence, como tampoco a Manuel Gleizer, director de *Gleizer*, una casa más tradicional. Sigue probando, esta vez con *Claridad*, editorial de izquierdas que había comenzado su actividad en 1922 de la mano de Antonio Zamora y editaba a los jóvenes de Boedo en la colección «Los Nuevos», a cargo de Castelnuovo, pero es igualmente rechazado. «Sin editorial y a instancias, nuevamente, de Güiraldes, Arlt presenta su novela al Concurso Literario de prosa y verso para escritores inéditos sudamericanos, organizado por la editorial Latina de Adolfo Rosso» (36) en octubre de 1925. *El juguete rabioso* obtiene el primer premio y se publica en noviembre de 1926, dedicada a Ricardo Güiraldes⁷.

⁵ Mirta Arlt y Borré (1984) lo recuperan en su «Antología» (123-128).

⁶ Sobre la intervención de Güiraldes comenta Saítta (2000): «Sin [su] mediación [...] es impensable la presencia de Arlt en *Proa*, aun considerando que esta revista proponía la conformación de un frente único de artistas jóvenes cuya renovación estética se opusiera a las escuelas tradicionales de los escritores ya establecidos» (33).

⁷ La dedicatoria a Güiraldes es suprimida de la segunda edición (*Claridad*, 1931) por presiones de la editorial y ya no se vuelve a incluir. Saítta (2000) la recoge: «Todo aquel que pueda estar junto a usted sentirá la imperiosa necesidad de quererlo. Y le agasajarán a usted, y a falta de algo más hermoso le ofrecerán palabras. Por eso yo le dedico este libro» (38).

Suya es *Don Segundo Sombra*, que aparece ese mismo año. Dos novelas, como señala Fernández (2005), tan diferentes como complementarias, tan síntoma de la coyuntura inestable de la época como sus autores: el uno, «patricio terrateniente educado en francés, [...] viajero modernista» (7) —intelectual cosmopolita— de vuelta al continente en busca de la identidad nacional, que cifra en el símbolo del gaucho —representante de una tierra y una tradición literaria propias—, en un intento de arraigo con «un pasado apócrifo de valores auténticos» (8); y el otro, «producto característico de la inmigración que había alterado por completo la fisonomía social del país»⁸ (7) —cuyo mayor problema consistía en encontrar trabajo y sobrevivir en la ciudad—, elige en consecuencia dar vida a un muchacho de barrio, Silvio Astier, para representarlo. En este momento de inflexión, una novela cierra y la otra, abre: el ambiente rural se cambia por el urbano; la mirada y el discurso idealizados, por los realistas (aunque estas sean categorías de análisis ilustrativas, también resultan apresuradas y matizables⁹). Así, el primer relato de Arlt se convertirá en uno de los puntos de partida de la narrativa argentina contemporánea.

El juguete rabioso es la historia de un chico que se inicia en la vida como delincuente (roba, junto con otros dos chavales del barrio, la biblioteca de un colegio) y va pasando por diversos y miserables lugares y oficios (trabaja para un italiano en un cubículo de compra-venta de libros de segunda mano; ingresa en la Escuela Militar, pero su plaza es ocupada por otro candidato con más influencias; patea las calles como vendedor de papel) hasta que, de nuevo relacionado con el mundo del crimen, decide delatar a su amigo y cómplice del golpe que estaban preparando, el Rengo.

La novela se divide en cuatro capítulos: «Los ladrones», «Los trabajos y los días», «El juguete rabioso» y «Judas Iscariote». Cada uno de ellos corresponde a un año de la adolescencia de Silvio (empieza con catorce y acaba con diecisiete¹⁰), de la que este narra, en primera persona y salteadas, las peripecias —algunas no ajenas al autor en su

⁸ Roberto Arlt nació en Buenos Aires el 26 de abril de 1900. Su padre, Karl Arlt, era prusiano (de Posen, hoy Poznań, en Polonia) y su madre, Ekatherine Iobstraibitzer, triestina de lengua italiana. Su infancia transcurrió en San José de Flores; su casa era «la típica vivienda modesta de barrio» (Saftta, 2000: 13).

⁹ Si bien la crítica utiliza las oposiciones rural/urbano, idealizado/realista —por ejemplo, en su contraste Goloboff (1975) maneja también otros dos títulos de ese mismo 1926: *Zogoibi*, novela de Enrique Larreta, y *Los desterrados*, colección de cuentos de Horacio Quiroga—, Hayes (1981) señala que la tradición literaria argentina dedicada a la ciudad y sus problemas puede rastrearse en *El matadero* (escrito entre 1839 y 1840, pero publicado en 1871), de Estaban Echeverría, y en *Sin rumbo* (1885), de Eugenio Cambaceres, y que, por tanto, el valor de Arlt no residiría en la novedad, sino en el tratamiento «auténtico» (17) de los temas, de ahí, entre otras razones, que rápidamente se le asociara a un realismo que este crítico revisa y cuestiona hábilmente (véase Hayes: 1981: 11-21).

¹⁰ A pesar de que en el último capítulo no se menciona la edad (sí en los anteriores), la progresión de la trama lleva a deducirla.

anécdota¹¹— en su lucha por abrirse camino en un medio pobre, complicado y hostil.

2. *Literatura y formación*

En su aguafuerte «Los chicos que nacieron viejos», Arlt (1981b) se pregunta de dónde salen esos muchachos que con veinte años tienen «cara de ‘jovie’» (43), esos que ya «desde los cinco años demuestran una pavorosa seriedad de ancianos [al aparecer en] clase con los cuadernos perfectamente forrados y el libros sin dobladuras en las páginas. [...] Problema brutal e inexplicable» (43): esos chicos —opuestos en todo punto al relato de niño desastrado y revoltoso que hace el autor de sí mismo¹²— «no leyeron nunca *El corsario negro*, ni *Sandokán*¹³», [...] [pero] «declaman con énfasis reglamentario y protocolar el verso *A mi bandera*» (44). El asunto de la nota es otro (la crítica a la imaginada vida monótona y ordenada de abogados y escribanos), pero, de fondo, se deja entrever que las lecturas condicionan o, incluso, determinan el carácter y el destino de los lectores, especialmente aquellas de los años de formación de la personalidad.

Así, el Arlt (2015) protagonista de *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* no solo se guía por sus ídolos, los poetas malditos, sino que, a raíz de su contacto con la literatura ocultista («las obras de Blavatski, Besant, Leadbater, Sinett [y] Olcott» (29) que encuentra en la biblioteca de la Sociedad Teosófica) experimenta «la influencia sugestiva (casi inmediata) de tales lecturas» (72):

esas fantasmagorías impregnadas de suspiros, la visión de las impúdicas sacerdotisas de la Misa Negra, invocando a Satán, [...] la inconsciente elaboración de aquel Oriente de quimera, [abrieron] en mi cerebro una grieta, a través de la cual vi todas las hipnóticas monstruosidades, ante las cuales hubiera sido impotente el perfume de la flor de eléboro.

Con Rubén Darío, pudiera exclamar: ‘De Pascal miré el abismo / y vi lo que pudo ver / cuando sintió Baudelaire / el ala del idiotismo’. (34)

Tras un período de alucinaciones, el neófito de imaginación sensible consigue despertar y deshacerse del ensueño, pero teme por las siguientes víctimas: «He visto en manos de niñas de 8 a 15 años de edad, cuyos padres imprudentes las conducían a la logia, libros de la índole ya citada, cuyo efecto en esas tiernas mentes infantiles, tan propensas a la sugestión, no se hará esperar» (75).

¹¹ Además de los orígenes, el escritor comparte con su personaje el haber desempeñado los trabajos de dependiente de una librería y corredor de papel para envolver (Saítta, 2000).

¹² «He sido un ‘enfant terrible’. A los nueve años me habían expulsado de tres escuelas, y ya tenía en mi haber estupendas aventuras que no ocultaré» (Mirta Arlt y Borré, 1984: 221).

¹³ Novelas de aventuras protagonizadas por los célebres piratas creados por Emilio Salgari, y que Arlt había leído en su infancia (véase «Autobiografías humorísticas de Roberto Arlt», en Mirta Arlt y Borré (1984: 221-224), y la nota «El viejo maestro», en Saítta (2000: 16-17).

No es de extrañar, entonces, que Silvio Astier esté siempre rodeado de libros. La narración comienza con el momento en el que el personaje descubre las novelas de bandidos:

Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz que tenía su comercio de remendón junto a una ferretería de fachada verde y blanca, en el zaguán de una casa antigua en la calle Rivadavia entre Sud América y Bolivia. [...]

Cobrome simpatía a pesar de ser un cascarrabias y por algunos cinco centavos de interés me alquilaba sus libracos adquiridos en largas suscripciones.

Así, entregándome la historia de la vida de Diego Corrientes, decía:

—Ezte chaval, hijo... ¡qué chaval!... era ma lindo que una rroza y lo mataron lo miguelete... (Arlt, 2011a: 87-88)

Pronto conoce a Enrique Irzubeta, que se convertirá en su mejor camarada de aventuras. Apodado «el Falsificador» por haber realizado una copia exacta de la bandera de Nicaragua para ganar un concurso organizado por un fabricante de caramelos, comparte con Silvio el amor por los libros y la conciencia de su valor: para obtener el cromo original de uno de los muchachos del barrio sin que «se pusiera en tela de juicio su probidad, [...] ofreció en rehenes dos volúmenes de la *Historia de Francia*, escrita por M. Guizot» (90) y, cuando ve por primera vez a Astier —por entonces famoso en el vecindario por haber fabricado un cañón explosivo—, su amistad, «comparable a la de Orestes y Pílates» (94), queda sellada con estas palabras de Enrique: «—Che, si usted necesita datos científicos para sus cosas, yo tengo en casa una colección de revistas que se llaman *Alrededor del Mundo* y se las puedo prestar» (94).

Junto con otro pillo, Lucio, fundan el «Club de los Caballeros de la Media Luna» —en cuyos estatutos figura la obligación de «contar con una biblioteca de obras científicas para que sus cofrades puedan robar y matar de acuerdo a los más modernos procedimientos industriales» (103)— y deciden asaltar la biblioteca de una escuela. Entre olor a papel viejo, altas estanterías barnizadas de rojo, majestuosas vitrinas y estantes cargados de libros con lomos de cuero, tela y pasta, guardas arabescas relucientes y títulos dorados en los tejuelos tiene lugar una escena que recuerda al «donoso y grande escrutinio» (Cervantes, 2004: 60) del *Quijote*. Como el cura y el barbero, Enrique y Silvio van repasando los volúmenes que encuentran, juzgándolos por su calidad literaria y sus posibilidades de venta:

—*Las montañas de oro*¹⁴.

¹⁴ Se trata de *Las montañas del oro* (1897), primer poemario de Leopoldo Lugones.

—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.
 —Rouquete, *Química orgánica e inorgánica*.
 —Ponélo acá con los otros.
 —Cálculo Infinitesimal.
 —Eso es matemática superior. Debe ser caro.
 —¿Y esto?
 —¿Cómo se llama?
 —*Charles Baudelaire. Su vida*.
 —A ver, alcanzá.
 —Parece una biografía.
 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 tristeza, ¡oh! blanca taciturna’.
 —Eleonora —pensé—. Eleonora¹⁵.
 ‘Y vamos a los asaltos, vamos, / como frente a un cadáver, un coro de gitanos’.¹⁶
 —Ché, ¿sabés que esto es hermosísimo? Me lo llevo para casa. (Arlt: 2011a: 116-117)

Al volver, la policía casi alcanza a Enrique, cargado de libros, pero este logra escapar hasta casa de Silvio, que le acoge, salvando el botín. Sin embargo, después del susto, el Club se disuelve y sus miembros se separan tras repartirse las obras robadas.

Todos estos sucesos ocupan el primer capítulo. El segundo —cuyo título procede del poema de Hesíodo— y el tercero se inician ambos con Silvio en su casa, leyendo. Su madre le interrumpe para pedirle que busque trabajo, y lo encontrará —sorpresa— en una librería¹⁷:

Don Gaetano tenía su librería, mejor dicho, su casa de compra y venta de libros usados, en la calle Lavalle al 800, un salón inmenso, atestado hasta el techo de volúmenes. [...]

Donde se miraba había libros: libros en mesas formadas por tablas encima de caballetes, libros en los mostradores, en los rincones, bajo las mesas y en el sótano.

Anchurosa portada mostraba a los transeúntes el contenido de la caverna, y en los muros de la calle colgaban volúmenes de historias para imaginaciones vulgares, la novela de *Genoveva de Brabante*¹⁸ y *Las Aventuras de Musolino*¹⁹. (130-131)

¹⁵ El personaje de Eleonora no aparece nunca en la acción de la novela. Por lo que cuenta Silvio se sabe que fue su novia un tiempo (véase Arlt, 2011a: 115-116). La recuerda varias veces con cariño y nostalgia.

¹⁶ Estos versos pertenecen al poema XXIV de la primera parte («Spleen e ideal») de *Las flores del mal*. Su traducción, sin embargo, es un poco confusa. Dice el original: «Je t’adore à l’égal de la voûte nocturne, / Ô base de tristesse, ô grande taciturne, [...] Je m’avance à l’attaque, et je grimpe aux assauts, / Comme après un cadavre un cœur de vermissieux» [«Te adoro de igual modo que a la nocturna bóveda / oh vaso de tristeza, oh inmensa taciturna, [...] Y yo ataco y me lanzo al asalto, / como tras de un cadáver un coro de gusanos»] (Baudelaire y Martínez de Merlo, 2012: 150-151).

¹⁷ Aunque parece que ya había trabajado en otra antes (véase Arlt, 2011a: 131).

¹⁸ Genoveva de Brabante es la heroína de una leyenda medieval: fiel esposa falsamente acusada de adulterio por un pretendiente rechazado, es repudiada por su marido y tendrá que luchar por restituir su honra. Su historia fue escrita y adaptada al teatro, la ópera y el cine. Probablemente en esta cita se esté

Está claro que Astier da importancia a los libros y sabe que estos poseen diferentes consideraciones sociales. Cuando, más adelante, tras dejar la librería, se presenta a una entrevista para aprendiz de mecánico en la Escuela Militar de Aviación, impresiona a los oficiales con su desenvoltura novelesca²⁰ y sus lecturas:

- [...] tengo una biblioteca regular, y si no estudio mecánica, estudio literatura.
- ¿Cómo —interrumpió el capitán—, también literatura?
- Sí, señor, y tengo los mejores autores: Baudelaire, Dostoievski, Baroja.
- Che, ¿no será anarquista este?
- No, señor capitán. No soy anarquista. Pero me gusta estudiar, leer. (170)

El protagonista tiene la costumbre de fijarse en las bibliotecas de los demás: cuando se ve obligado a dejar el ejército y acaba en una pensión de mala muerte, donde conoce a un joven homosexual vestido con ropas de mujer, este le dice de su amante que «tenía una biblioteca grande como estas cuatro paredes juntas» (187); y, al final, justo antes de delatar al Rengo ante el ingeniero Vitri, Silvio contempla la repleta biblioteca de la casa que pensaban robar y alcanza a leer un título: *Legislación de agua*.

3. *Las lecturas del joven Silvio*

El juguete rabioso no es una historia sobre literatura, sino una novela en la que la literatura desempeña un papel: los personajes no reflexionan sobre el significado de las obras que mencionan, pero estas significan en sus vidas. Del suicidio del padre, los apremios de la madre y la tristeza por la hermana²¹, de la indiferencia del mundo, la monotonía, la miseria acosadora de todos los días y la certeza de la propia inutilidad, Silvio se defiende leyendo; y esas lecturas pasan a formar parte, de un modo u otro, de su actitud vital y sus acciones: «Yo ya había leído los cuarenta y tantos tomos que el

hablando del cuento de Christoph von Schmid, *Histoire de Geneviève de Brabant* (París, Levrault, 1829), antes *Genovefa* (1810) y reeditado como *Geneviève de Brabant* (París, P. Dupont, 1835); o del folletín de Antonio Contreras, *Genoveva de Brabante* (publicado en Madrid, Castro, circa 1940, pero posiblemente escrito y difundido periódicamente entre los años veinte y treinta).

¹⁹ Giuseppe Musolino (Santo Stefano in Aspromonte, 1876 – Reggio Calabria, 1956), apodado «el Brigante Musolino», fue una especie de Robin Hood italiano. Sus peripecias se fueron publicando, de mano de diversos autores, en el semanario *La Tribuna illustrata* (Roma, 1890-1969) y en 1948 Mario Camerini las llevó al cine en *Il brigante Musolino [El bandido calabrés]*. Convertido en figura de culto popular, posteriormente se han escrito numerosas biografías más o menos literarias.

²⁰ «Y en aquel instante, antes de hablar, pensé en los héroes de mis lecturas predilectas y la catadura de Rocambole, del Rocambole con gorra de visera de hule y sonrisa canalla en la boca torcida, pasó por mis ojos incitándome al desparpajo y a la actitud heroica» (Arlt, 2011a: 168).

²¹ Al principio del segundo capítulo, Silvio habla de los apuros económicos de su familia: su madre no le puede mantener («—Tenés que trabajar, ¿entendés? Tú no quisiste estudiar. Yo no te puedo mantener. Es necesario que trabajes», Arlt, 2011a: 127) y la poca pensión que les queda de su padre (en el capítulo tres nos enteramos de que el señor Drodman se suicidó cuando Astier era muy pequeño) solo alcanza para que Lila, la hermana menor, termine de estudiar, y malamente: «—Mirá que botines. Lila para no gastar en libros tiene que ir todos los días a la biblioteca. ¿Qué querés que haga, hijo?» (128).

vizconde de Ponson du Terrail escribiera acerca del hijo adoptivo de mamá Fipart, el admirable Rocambole, y aspiraba a ser un bandido de la alta escuela» (Arlt, 2011a: 91).

Así, iniciado en la literatura bandoleresca, como vimos más arriba, Astier devora las numerosas entregas de las aventuras de Montbars el Pirata²², Wenongo el Mohicano²³, Diego Corrientes, José María «el Rayo de Andalucía», Don Jaime «el Barbudo»²⁴ y «otros perillanes más o menos auténticos y pintorescos» (89), que se convertirán en sus referentes, así como Montparnasse y Tenardhier (truhanes de *Los miserables*)²⁵, los esforzados y valerosos Bonnot, Lacombe y Valet («apaches» reales que aterrorizaban París en aquella época)²⁶, y los «grelunes» Cabecita de Ajo, el Inglés y los dos hermanos Arévalo (maleantes argentinos protagonistas de los recuerdos de infancia del Rengo). «En esta fase de su aprendizaje da lo mismo la literatura que la realidad» (Gnutzmann, 2004: 29), los modelos de Silvio son siempre iguales: héroes generosos, valientes y desinteresados, que brindan protección al que la necesita. Así los recibe, de oídas, de ediciones populares ilustradas, de cuadernillos adquiridos en quioscos y suscripciones o de los cromos de colores que decoran el puesto del zapatero andaluz:

Caballeros en potros estupendamente enjaezados, con renegridas chuletas en el sonrosado rostro, cubierta la colilla torera por un cordobés de siete reflejos y trabuco naranjero en el arzón. Por lo general ofrecían con magnánimo gesto una bolsa amarilla de dinero a una viuda con un infante en los brazos, detenida al pie de un altozano verde. (Arlt, 2011a: 89)

Gnutzmann (2004) afirma que «Arlt atribuye sus propias lecturas al joven Silvio» (85). Es cierto que en las *Aguafuertes* aparecen referencias compartidas: en «Padres

²² Guillermo Montbars, «el Rey del Mar», es el protagonista de una serie de aventuras ilustradas por el pintor y dibujante valenciano Josep Segrelles Albert (Albaida, 1885-1969). Posiblemente esté basado en el personaje histórico de Daniel Montbars, también conocido como Montbars «el Exterminador», bucanero francés del siglo XVII, feroz enemigo de los españoles. Sin pie de imprenta, fecha ni nombre de autor, parece que los cuadernillos circularon a principios del XX.

²³ La referencia seguramente proceda de la novela de James Fenimore Cooper, *El último mohicano* (1826), a pesar de que en ella no figura ningún personaje con ese nombre. No he encontrado ninguna colección de historietas como las de los demás bandidos, pero el libro se ilustró en la época y es probable que circulara del mismo modo que el resto. En 1942 apareció en Estados Unidos una adaptación al cómic.

²⁴ Sobre estos tres bandoleros españoles, mezcla de realidad y ficción, véase Gnutzmann (2004: 83-85).

²⁵ Cuando los adolescentes se disponen a robar la biblioteca, empieza a llover y Enrique comenta: «Mejor. [...] Estas noches agradaban a Montparnasse y Tenardhier. Tenardhier decía: Más hizo Juan Jacobo Rousseau. Era un ranún el Ternardhier ese, y esa parte del caló es formidable» (Arlt, 2011a: 107). En la novela de Víctor Hugo aparece como *Thérnardier*.

²⁶ En el libro se menciona un artículo de Soiza Reilly sobre la expulsión de apaches emigrados de Francia a Buenos Aires (véase Arlt, 2011a: 97). A principios del XX, el término *apache* aludía a cierto tipo de delincuente de origen francés vinculado al proxenetismo. La expresión pasó al argot policial argentino, siendo también empleada en las letras de los tangos.

negreros» (Arlt, 1981b: 123-125) se cita al matrimonio Thénardier, en «Mala junta» (166-168), las historias inmortales del tuerto Arévalo y el Inglesito, y en «De Cádiz a Barbate» (279-289), el periodista identifica el paisaje español con «las tierras de José María el Tempranillo y del bandido Diego Corrientes» (280); e incluso podría decirse que la alusión al aspecto visual de las novelas es común a ambos²⁷. Sin embargo, la estudiosa va un paso más allá al reflexionar sobre las implicaciones de la elección de los justicieros: ¿por qué el escritor escoge ejemplos extranjeros y no autóctonos, si en el momento, como señala Adolfo Prieto (1986), la producción argentina de folletines sobre gauchos alzados estaba en auge?, ¿por qué, si en las historias de Juan Moreira, Hormiga Negra, Juan Cuello y los hermanos Barrientos, sin olvidar a Martín Fierro, se aprecian «los mismos actos de venganza justiciera, el disfrute de la aventura física, la fascinación de los aires rurales [y] el deleite por los acontecimientos que se dejan, simplemente, contar» (170)? Gnutzmann (2004) entiende esta ausencia «como un rechazo general [de Arlt] al estado de las letras argentinas de su época» (84). El autor fue crítico con sus contemporáneos, es verdad, pero la explicación resulta demasiado general. Inmigración y nacionalismo son difíciles de conciliar, sobre todo el relato de cierta experiencia del inmigrante y cierta vía del nacionalismo, que buscaba lo «auténtico» argentino, lo criollo²⁸. Por eso, me parece más interesante la propuesta de Prieto (1986), que ahonda en los motivos estéticos: las novelas europeas, frente a las rioplatenses, se basan en un mecanismo de pura ficción y no en una densa representación social, dotando de una libertad sin restricciones a los personajes y a la imaginación de los lectores.

Las andanzas «parroquiales» (171) de ladrones y delincuentes urbanos contadas por Eduardo Gutiérrez y sus imitadores palidecen al lado de las aventuras sin término de Rocambole, referente principal de Silvio. Los folletines de Ponson du Terrail fueron difundidos por entregas en los periódicos franceses *La Patrie* y *Le Petit Journal* entre 1857 y 1870. Su gran éxito provocó que rápidamente se publicaran en forma de libro, agrupados en colecciones populares con diferentes títulos y subtítulos. En Argentina se dieron a conocer a través de las ediciones de Maucci (Barcelona), que dividió la saga en

²⁷ Arlt recurre en toda su obra a portadas e ilustraciones de novelas, así como a referencias cinematográficas, para caracterizar los espacios y personajes de sus ficciones. Para una muestra, ver Anexo.

²⁸ Un poco más adelante, Borges publicará un libro de cuentos sobre diversos y originales delincuentes, *Historia universal de la infamia* (1935). Excepto «Hombre de la esquina rosada», ninguno es de ambientación ni temática argentinas. Casi todas las referencias literarias de *El juguete rabioso* son extranjeras, pero los personajes de las historias de arrabal que el Rengo le cuenta a Silvio son iguales en empaque y temeridad a los malevos y gauchos de Borges (véase Arlt, 2011a: 214-216). No olvidemos, además, de quién recibe Astier los primeros folletines: de un zapatero andaluz que echa en falta su tierra.

cuarenta y dos tomos²⁹. Tanto para *El juguete rabioso*, como para *Trescientos millones*, como, en general, para la toda obra de Arlt³⁰, los volúmenes que más relevancia tienen son *Las hazañas de Rocambole* y *La resurrección de Rocambole*.

Saítta (1999) considera que, además de los tópicos y procedimientos del folletín, la serie de Rocambole puede leerse como un tipo particular de novela de aprendizaje:

Bajo las órdenes de [...] [sir] Williams, Rocambole inicia y culmina su aprendizaje del mal. Su primera aparición en el folletín es tardía: se trata de un muchacho pobre, de catorce años, que vive con la viuda Fipart —amante de papá Nicolo— que, hacia el final del primer tomo, recibe su primera lección: mentir y acusar a un inocente para resguardar la trama urdida por el capitán Williams. [...] A partir de este momento, Rocambole se convierte en la mano derecha de Williams, el ‘genio infernal’ de la novela. Rocambole comienza siendo su esclavo y su discípulo, para luego convertirse en su sucesor, y ocupar su lugar: [...] aprende a mentir, a liderar un Club de Explotadores, a metamorfosearse en varias identidades, a urdir intrigas, a traicionar por dinero o para salvar su vida, a asesinar a sangre fría a sus enemigos y a aquellos que pueden traicionarlo. (66-8)

Y Silvio hace un aprendizaje de ese aprendizaje: ya hemos mencionado sus aspiraciones de bandido de alta escuela y la forma en que trata de imitar la personalidad magnética de su héroe, del que asimila una moral cínica y diabólica. Funda un Club de Caballeros, a semejanza del Club de las Sotas de Copas o de los Veinticuatro (Ponson du Terrail, 1983), y roba una biblioteca, pero luego parece retirarse de la delincuencia, hasta que, al final de la novela, se le presenta una situación en la que la influencia del folletín será decisiva.

Además de las obras literarias recogidas hasta ahora, Astier conoce el texto bíblico³¹ y los «libros viciosos» (Arlt, 2011a: 156), y lee a D’Annunzio³² y las novelas por entregas de Carolina Invernizio y Luis de Val³³. De este último es *Virgen y madre*, «novelón truculento» (161) —cuatro volúmenes de 1.800 páginas cada uno, prestado por una vecina planchadora— que, junto con la *Electrotécnica* de Bahía y el *Anticristo* de

²⁹ Para más datos sobre las ediciones del folletín de Ponson du Terrail, véase Saítta (1999).

³⁰ Saítta (1999) recoge este comentario de Nalé Roxlo (1978): «Mi madre y Arlt simpatizaron desde el primer momento. Tenían un tema inagotable en el que ambos se enfrascaban con fruición: las aventuras de Rocambole. Mi madre las había leído en su juventud y Roberto Arlt fue, creo, uno de los últimos lectores apasionados. Se divertía con los truculentos, complicados e inagotables lances del célebre novelón, con el mismo espíritu regocijado con el que hoy asistimos a las en un tiempo escalofriantes películas del cine mudo de la primera época» (63). Asimismo, la obra de Arlt presenta (más allá de la referencia explícita o la incorporación del protagonista a la trama) algunas similitudes con la del francés: el uso de la ficción dentro de la ficción para caracterizar los sucesos o ciertos comportamientos de los personajes, la farsa y la teatralidad, la curiosidad alegre por el mal o la propensión a la fantasía.

³¹ «¡Ah!, cierto es que estaba cansado... ¿mas no está escrito ‘ganarás el pan con el sudor de tu frente’?» (Arlt, 2011a: 157).

³² En un momento de la novela, Silvio se compara con los «héroes danunzianos» (Arlt, 2011a: 198). Además, en el capítulo eliminado también se le menciona (véase Mirta Arlt y Borré, 1984: 127).

³³ Los folletines de estos dos escritores aparecen con frecuencia en la obra de Arlt.

Nietzsche, completa las lecturas de cabecera de Silvio al inicio de tercer capítulo. Los manuales científicos son, asimismo, fundamentales en la formación de los personajes, como quedó reflejado anteriormente: se citan los veintiocho tomos del *Diccionario Enciclopédico*, la *Geografía* de Malte Brun y el *Diccionario de explosivos* del capitán Cundill, y figuras como Darwin, Le Dantec, Ferranti, Siemens Halske, Tesla y Newton son también sus referentes.

4. *Bandidos, inventores y poetas*

En la contraportada de su traducción de *Madame Bovary*, Carmen Martín Gaité (1986) le dedica unas palabras a la protagonista de Flaubert: «poco personajes literarios habrán llegado a hacerse, en el transcurso de siglo y pico, más de ‘carne y hueso’. [...] Hoy ya se ha acuñado el término ‘bovarismo’ para aludir a esa vaga insatisfacción que incubó el Romanticismo en las mujeres, al reconocerles su derecho a la pasión». A los trece años, Emma ya «había leído *Pablo y Virginia* y había soñado con la cabaña de bambú, con el negro Domingo y con el perro Fiel, pero sobre todo con el tierno cariño de algún hermano pequeño que fuera a buscar para ella frutas encarnadas de los grandes árboles como campanarios, o que corriera por la arena con los pies desnudos trayéndole un nido de pájaros» (Flaubert, 1986: 43). Su imaginación, exaltada por las lecturas juveniles, fabrica ensueños de pasión y grandeza frente a una realidad provinciana y aburrida. Lo mismo le ocurre a Silvio³⁴.

Deleites y afanes. Si los referentes del chico son bandidos, inventores y poetas, sus fantasías se hacen a la medida de sus héroes: riqueza y lujos, gloria y fama, belleza y mujeres. Para Astier, la vida debería ser una fiesta brillante y hermosa, pero la realidad no resiste la continua comparación con la literatura y las ficciones. El choque constante le produce dolor y angustia, y va minando al personaje, que se acerca a la locura. En la novela se narra ese proceso y la acción que lo culmina. Lo que Silvio ansía y sueña, y cómo lo manifiesta va cambiando progresivamente: a sus primeros anhelos se

³⁴ Aunque no es el único personaje de *El juguete rabioso* para el que la ficción sirve de referente: lectores de Dumas, la familia Irzubeta intenta mantener en la miseria su antiguo estatus; así, las hermanas de Enrique, «mayores de veintiséis años, y sin novio, se deleitaban en Chateaubriand, languidecían en Lamartine y Cherbulez. Esto les hacía abrigar la convicción de que formaban parte de una ‘élite’ intelectual, y por tal motivo designaban a la gente pobre con el adjetivo de chusma; [...] y como descendían de un oficial que militara en el ejército de Napoleón I, muchas veces [...] las escuché soñando en mitos imperialistas, evocando añejos resplandores de nobleza» (Arlt, 2011a: 96); de igual modo, Lucio imita en su adolescencia a «ciertos artistas de cinematógrafo que actúan de granujas en barrios de murallas grises» (101), fumando y lanzando al vuelo el revólver con «gesto de apache» (115), pero cuando, tres años después de los sucesos de la biblioteca, trabaja de agente de investigaciones, se convierte en «un recio pelafustán disfrazado de dandy» (198) que cita a Darwin en inglés: «—Ranún... pero mirá, che, Silvio, hay que regenerarse; así es la vida, la *struggle for life*» (199).

suman nuevos, que alimentan más y más aquellos.

De sus modelos iniciales hereda la querencia por el dinero y la falta de escrúpulos para obtenerlo, a la par que el gusto por la elegancia y la semilla de unos ideales gobernados por la vanidad. Así empieza a soñar con las historias del zapatero andaluz:

Solía echar algunos parrafitos conmigo, y en tanto escogía un descalabrado botín entre el revoltijo de hormas y rollos de cuero, me iniciaba con amarguras de fracasado en el conocimiento de los bandidos más famosos en las tierras de España. [...]

En la mansarda, apestando con olores de engrudo y de cuero, su voz despertaba un ensueño con montes reverdecidos. En las quebradas había zambros gitanas... todo un país montañoso y rijoso aparecía ante mis ojos llamado por la evocación. [...]

Entonces yo soñaba con ser bandido y estrangular corregidores libidinosos; enderezaría entuertos, protegería a las viudas y me amarían singulares doncellas³⁵. (Arlt, 2011a: 88-89)

Y «de las prolongadas conversaciones [con Enrique] acerca de bandidos y latrocinios» les nace a ambos «una singular predisposición para ejecutar barrabasadas, y un deseo infinito de immortalizarnos con el nombre de delincuentes» (97), pero no «rateros de tres al cuarto» (100), sino ladrones sutiles y profesionales, convencidos de que «robar era una acción meritoria y bella» (97-98). Comienzan entonces a cometer pequeños hurtos y, fiando su futuro a su destreza, gastan lo ganado en pequeños lujos:

salíamos en automóvil. [...] Nos repantingábamos en los almohadones mullidos, encendíamos un cigarrillo, dejando atrás las gentes apuradas bajo la lluvia, nos imaginábamos que vivíamos en París, o en la brumosa Londres. Soñábamos en silencio, la sonrisa posada en el labio condescendiente.

Después, en una confitería lujosa, tomábamos chocolate con vainilla, y saciados regresábamos en el tren de la tarde, duplicadas las energías por la satisfacción del goce proporcionado al cuerpo voluptuoso, por el dinamismo de todo lo circundante que con sus rumores de hierro gritaba en nuestras orejas:

¡Adelante, adelante! (100-101)

Sin embargo, estas esperanzas —casi de niñez— se ven interrumpidas, tras el golpe fallido de la biblioteca, por la conciencia que adquiere Silvio de su situación real: la miseria y la necesidad de un trabajo. De jugar a los bandidos pasa a amargarse en la caverna de don Gaetano. Cuando se muda a casa del italiano, va con él al mercado todas las mañanas, llevando una cesta desproporcionada y chillona, que pregona su grotesca e impúdica pobreza. Recuerda en ese momento sus antiguas aspiraciones: «¡Oh, ironía!,

³⁵ Este último párrafo recuerda al texto que encabeza los cuadernillos de Montbars el Pirata: «valiente hasta la temeridad [...] el Rey del Mar supo mostrarse siempre como verdadero rey, amparando a los débiles y castigando las tropelías de los soberbios» (ejemplar del primer número escaneado disponible en <http://montbars.blogspot.com/2006/05/montbars-el-pirata.html> [última conexión 31/07/19]); o a «los agravios que pensaba deshacer, tuertos que enderezar, sinrazones que enmendar y abusos que mejorar y deudas que satisfacer» (Cervantes, 2004: 34) del *Quijote*.

¡y yo era el que había soñado con ser un bandido grande como Rocambole y un poeta genial como Baudelaire! Pensaba: —¿Y para vivir hay que sufrir tanto...?, todo esto... tener que pasar con una canasta al lado de espléndidas vidrieras...» (135).

El contraste le avergüenza y acongoja, a pesar de la resignación que muestra a veces³⁶. De noche, no puede olvidar «la belleza con que los poetas estremecieron al mundo. [...] Pensaba en las fiestas a que ellos asistieron, las fiestas en de la ciudad, las fiestas en los parajes arbolados con antorchas de sol en los jardines florecidos, y de entre las manos se caía mi pobreza» (153). Por comparación surge la angustia: al acompañar a doña María y Dío Fetente³⁷ a casa de la hermana de esta, míseros y sucios

íbamos por calles solitarias, discretamente iluminadas, con plátanos vigorosos al borde de las aceras, elevados edificios de fachadas hermosas y vitrales cubiertos de amplios cortinados.

Pasamos junto a un balcón iluminado.

Un adolescente y una niña conversaban en la penumbra; de la sala anaranjada partía la melodía de un piano³⁸.

Todo el corazón se me empequeñeció de envidia y de congoja.

Pensé.

Pensé en que yo nunca sería como ellos..., nunca viviría en una casa hermosa y tendría una novia de la aristocracia. (152)

Es, además, el momento del despertar sexual de Silvio. «Algunas veces en la noche, hay rostros de doncellas que hieren con espada de dulzura. Nos alejamos, y el alma nos queda entenebrecida y sola, como después de una fiesta. Realizaciones excepcionales... [...] despacio consideraba sus encantos avergonzados de ser tan adorables, su boca hecha tan solo para los grandes besos» (140). A partir de ahora las mujeres formarán parte de sus fantasías, no personificadas, reales, sino como otro deseo más de perfección y belleza. En el tiempo de la infancia y los bandidos, el amor era impreciso y puro³⁹, una aventura, como el dinero; pero cuando este último se vuelve una necesidad y entra en juego la obligación del trabajo, el lujo se convierte en una pasión.

Tras el encuentro con una distinguida cortesana francesa, que le da un beso de

³⁶ «Pensé: —Y así es la vida, y cuando yo sea grande y tenga un hijo, le diré: ‘tenés que trabajar. Yo no te puedo mantener’. Así es la vida» (Arlt, 2011a: 129-130).

³⁷ La mujer don Gaetano y el peculiar recadero del matrimonio.

³⁸ En la obra de Arlt el piano suele ir asociado a un ambiente privado y burgués (Gnutzmann, 2004).

³⁹ «Me amarían singulares doncellas» (Arlt, 2011a: 89) dice al inicio. «—Decíme, ¿por qué rompiste con Eleonora? —Qué se yo. ¿Te acordás? Me regalaba flores. —¿Y? —Después me escribió unas cartas. Cosa rara. Cuando dos se quieren parecen adivinarse el pensamiento. Una tarde de domingo salió a dar vuelta a la cuadra. No sé por qué yo hice lo mismo, pero en dirección contraria y cuando nos encontramos, sin mirarme alargó el brazo y me dio una carta. Tenía un vestido rosa té, y me acuerdo que muchos pájaros cantaban en lo verde. —¿Qué te decía? —Cosas tan sencillas. Que esperara... ¿te das cuenta? Que esperara a ser más grande» (115-116).

propina por entregarle unos libros⁴⁰, crece su ansia de amantes: «qué felicidad sería para mí un amor de esa índole, con riquezas y con gloria; imagino qué sensaciones cundirían en mi organismo si de un día para otro, riquísimo, despertara en ese dormitorio con mi joven querida calzándose semidesnuda junto al lecho, como lo he visto en los cromos de los libros viciosos» (156); pero, al mismo tiempo, aumentan el rencor y la decepción por la distancia entre esos ensueños, «las nobles historias y las altas bellezas» (157) de los libros que vende, y la realidad humillante. «Acostábame rabioso, despertaba taciturno» (156). «—Sufrirás —me decía—, sufrirás..., sufrirás..., sufrirás... [...] Así maduré todo el invierno infernal» (158). En un intento desesperado por escapar de la vida con don Gaetano, trata de quemar la librería. Fracasa y deja la tienda, y parece recuperar su libertad, pero el afán ya se ha instalado en él y la locura empieza a asomar.

Ambos se ven incrementados por la otra cara de las ambiciones de Silvio: ser un prestigioso ingeniero. La literatura de divulgación científica, como señala Goloboff (1975), fomenta esa pretensión, que le cuesta nuevas ilusiones y golpes. De niño ya había fabricado un cañón explosivo, y más tarde le habla al teósofo Vicente Timoteo Souza de su proyectil señalero y su contador automático de estrellas con la esperanza de que este le dé un empleo importante, «quizás en la administración municipal o en el gobierno» (Arlt, 2011a: 148), pero sus creaciones son rechazadas por resultar poco prácticas. Luego, al volver a casa tras el episodio de la librería, retoma sus sueños de inventor: mientras estudia la *Electrotécnica* se imagina hablando «ante un congreso de ingenieros: ‘Sí, señores... las corrientes electromagnéticas que genera el sol, pueden ser utilizadas y condensadas’» (162); y el gran porvenir que le auguran los oficiales

más que nunca [...] 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.

Séptima alegría. Por elogio de los hombres, he gozado de noches tan estupendas, que la sangre, en una muchedumbre de alegrías, me atropellaba el corazón, y yo creía, sobre las espaldas de mi pueblo de alegrías, cruzar los caminos de la tierra, semejante a un símbolo de juventud. (171)

Astier quiere «tener dinero, mucho dinero» (173), pero, en realidad, a pesar de que su

⁴⁰ En este fragmento Silvio habla de las suntuosas casas del barrio de Charcas, esas que «hacen soñar a los pobres diablos en verosímiles refinamientos de lujo y poderío» (Arlt, 2011a: 153). En el capítulo eliminado («El poeta parroquial»), Astier visita junto con su amigo Juan a un poeta de Flores, Alejandro Villac. El episodio tiene un tono irónico, pero el protagonista experimenta verdadera emoción al conocer al vate —a pesar de los aires de grandeza que este se da— y queda fascinado por el esplendor y la delicadeza de su departamento —que contrasta con la miseria del barrio—, cuya descripción es muy similar a la de la mansión de la cortesana (véase Mirta Arlt y Borré, 1984: 124-126).

pobreza condiciona ese deseo, no lo persigue por necesidad, sino por vanidad. Su más profundo anhelo es triunfar, ser recordado por algo extraordinario. «—No me importa no tener traje, ni plata, ni nada —y casi con vergüenza me confesé—: lo que yo quiero es ser admirado de los demás, elogiado de los demás. ¡Qué me importa ser un perdulario! Eso no me importa... Pero esta vida mediocre... Ser olvidado cuando muera, esto sí que es horrible. ¡Ah, si mis inventos dieran resultado!» (173). El fiasco de su paso por la Escuela Militar, la paradoja de su situación⁴¹ y la derrota le llevarán a buscar un final para «esta vida puerca» (179) y un sentido para la nueva.

5. *El suicidio y la traición*

Ya al final del segundo capítulo Silvio sufre un momento de desequilibrio. «Una sensación de asco empezó a encorajinar mi vida dentro de aquel antro, rodeado de esa gente que no vomitaba más que palabras de ganancia o ferocidad. [...] Cierta cansancio terrible me aplastaba los brazos. [...] La desesperación me ensanchaba las venas, y sentía entre mis huesos y mi piel el crecimiento de una fuerza antes desconocida» (Arlt, 2011a: 156). La noche del fallido incendio de la librería comienza a delirar⁴² y juega a imaginar lo que pasaría si le detuvieran:

sentía ganas de reírme de mi seriedad intempestiva, paternal. Pero como la seriedad es hipócrita, necesitaba hacer la comedia de la ‘conciencia’ en el cuartujo, y me dije:

—Acusado... Usted es un canalla... un incendiario. Usted tiene bagaje de remordimiento para toda la vida. Usted va a ser interrogado por la policía y los jueces y el diablo... póngase serio, acusado... Usted no comprende que es necesario ser serio... porque va a ir de cabeza a un calabozo.

Pero mi seriedad no me convenía. Sonaba tan a tacho de lata vacía. [...] 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. (159-160)

Esta desazón aumenta en el tercer capítulo. Fuera de la Escuela militar, angustiado por lo que dirán su madre y su hermana, planea marcharse a Europa. En la lúgubre pensión de la calle Lavalle donde pasa la noche, tiene un inquietante sueño (una ciudad hecha de cubos de portland y, flotando, la cara enorme de un loco guiñándole un ojo) y,

⁴¹ El capitán Márquez, tras escuchar el imperfecto proyecto de Silvio para un nuevo cañón de trinchera, le aconseja: «—Usted tiene que estudiar, estudiar mucho, si quiere ser algo. Yo pensaba, sin atreverme a decirlo: —Cómo estudiar, si tengo que aprender un oficio para ganarme la vida» (Arlt, 2011a:175); y más adelante, cuando debe marcharse, el director de la academia le dice para consolarle, malamente: «Aquí no necesitamos personas inteligentes, sino brutos para el trabajo» (178).

⁴² Repite continuamente «—Vida, Vida, qué linda que sos, Vida... ¡ah! ¿Pero vos no sabés? yo soy el muchacho... el dependiente... sí, de don Gaetano... y sin embargo, yo amo todas las cosas más hermosas de la Tierra... quisiera ser lindo y genial... vestir uniformes resplandecientes... y ser taciturno... Vida, qué linda que sos, Vida... qué linda... Dios mío, qué linda que sos» (Arlt, 2011a: 159).

después del terrible y tierno diálogo con el muchacho vestido de mujer, sale a la calle. Los contrastes vuelven a atacarle. «De pronto recordé que toda esa gente tenía un hogar. [...] Tras esas puertas había dinero, los dueños de esos comercios dormían tranquilamente en sus lujosos dormitorios, y yo, como un perro, andaba a la ventura por la ciudad» (190). Estremecido de odio, compra un revólver y se dirige a los diques en busca de trabajo en algún barco que le lleve a Europa, pero le rechazan en todos. La inmensidad, el movimiento y el ruido del puerto le aturden: «aquella demostración gigantesca de poder y riqueza [...] me mostraba tan pequeño frente a la vida, que yo no atinaba a escoger una esperanza» (191-192), e intenta suicidarse.

Sin embargo —a pesar de lo que parece—, no se trata de un acto de desesperación. Tanto el gesto en sí como las palabras que lo acompañan son significativos.

Ya en otras circunstancias la teatralidad que secunda con lutos el catafalco de un suicida, me había seducido con su prestigio.

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

No era por vez primera este pensamiento, mas en ese instante me contagié de esta certeza:

—Yo no he de morir... pero tengo que matarme. [...]

¿De dónde provenía esta certeza ilógica que después ha guiado todos los actos de mi vida? (192)

En 1904, Luigi Pirandello (1963) había publicado la novela *El difunto Matías Pascal*. El autor italiano fue muy leído y traducido en la Argentina de las primeras décadas del XX, especialmente su obra dramática, que contribuyó al desarrollo del grotesco en la escena rioplatense (Pellettieri, 2010), como veremos. *El difunto Matías Pascal* es la historia de un tipo desgraciado que, harto de la vida miserable que lleva, escapa de su pueblo; cuando se dispone a volver, se entera de que le han dado por muerto —es confundido con un cadáver que aparece allí— y decide aprovechar la situación; se inventa una nueva identidad, Adriano Meis, e intenta vivir libremente a través de ella, pero se da cuenta de que, obligado a mentir, sin poder vincularse, no puede existir completamente, y resuelve matar a su falso yo —finge un suicidio— para resucitar como el que era antes. Establecer una correspondencia unívoca entre ambas novelas quizás es aventurado, pero considerar el acto y las palabras de Silvio («Yo no he de morir... pero tengo que matarme») a partir de la idea planteada en el relato de Pirandello —deshacerse, no de la persona, sino

de su condición— los enriquece y, además, esta relación ilumina, en cierta medida, los sucesos finales de la novela de Arlt⁴³.

Al ir a disparar, Astier se desmaya. Se despierta en casa, con su madre: «—¿Por qué no viniste?... Yo no te hubiera dicho nada. Si es el destino, Silvio» (Arlt, 2011a: 194). Es tiempo después cuando empieza a trabajar para Monti como corredor de papel para envolver. En los trayectos se recrea con «sabrosa violencia» (204) en la suciedad del arrabal y la vileza de su ocupación⁴⁴, y recupera las fantasías de la primera adolescencia:

Si fatigado entraba a una lechería a tomar un refresco, lo sombroso del paraje, lo semejante del decorado, hacía me soñar en una Alhambra inefable y veía los cármenes de la Andalucía distante, veía los terruños empinados al pie de la sierra, y en lo hondo de los socavones la cinta de plata de los arroyuelos. Una voz mujeril acompañábase con una guitarra, y en mi memoria el viejo zapatero andaluz reaparecía diciendo:

—Jozé, zi era ma lindo que una rroza.

Amor, piedad, gratitud a la vida, a los libros y al mundo me galvanizaban el nervio azul del alma. (205)

Entonces conoce al Rengo, cuidador de carros de la feria de Flores, y este le propone robar la caja fuerte de un ingeniero de la calle Bogotá, Arsenio Vitri. Entusiasmados ante la perspectiva del golpe, imaginan su vida «como grandes bacanes» (221) en las bellas ciudades del otro lado del mar. Y, sin embargo, una idea sutil, feroz aparece en la mente de Silvio: delatar a su compañero.

Resumo las escenas de la decisión de la traición (instante de locura similar al del segundo capítulo) y la conversación final con Vitri para poder hablar seguidamente de las interpretaciones críticas: en la primera, Astier reflexiona sobre las implicaciones del chivatazo para sí mismo («mi perversidad encontraba interesante la infamia» (227): destruiría la vida de un amigo y se quedaría solo, pero único entre los hombres; todos los días llevaría una pena, un secreto que le impulsaría a indagar el origen de su maldad)

⁴³ El conflicto de los personajes de ambas obras es muy similar: dejan de ser ellos mismos por algún motivo y recurren a la imaginación para fabricarse nuevas identidades (hasta aquí también será compartido por los protagonistas de *Trescientos millones* y *Saverio el cruel*); mueren, simbólicamente, para intentar vivir otra vida. Luego cada novela toma su deriva. Este planteamiento será llevado a sus últimas consecuencias por Juan Carlos Onetti (1994) en *La vida breve* [1950]: por una serie de circunstancias, el mundo de Juan María Brausen se desmorona; para salvarse, imagina las vidas de dos hombres muy distintos (el doctor Díaz Grey, personaje de un guion de cine que está escribiendo, y Arce, violento y posesivo amante de la Queta, su vecina en la realidad), que acabarán mezcladas con la suya, confundiendo hasta niveles inquietantes (al final del libro Brausen huye como Arce a la ciudad inventada para el doctor Díaz Grey, Santa María).

⁴⁴ Mentir y adular «para poder ganar algunos centavos» (véase el pasaje de Arlt, 2011a: 208).

y entonces se acuerda de su héroe⁴⁵ y del pasaje que finaliza *Las hazañas de Rocambole*, en el que el protagonista, preso, recuerda su vida fastuosa en París. «Seré hermoso como Judas Iscariote» (228), proclama Silvio. Luego se dirige a casa del ingeniero y le pone al tanto de las intenciones del Rengo, que es detenido esa misma noche. Al día siguiente vuelven a verse y Vitri se interesa por las causas de la denuncia. Astier le dice «como soñando» (237):

—Hay momentos en nuestra vida en que tenemos necesidad de ser canallas, de ensuciarnos hasta dentro, de hacer alguna infamia, yo qué sé... de destrozarnos para siempre la vida de un hombre... y después de hecho eso podremos volver a caminar tranquilos. [...] Yo no soy un perverso, soy un curioso de esta fuerza enorme que está en mí. [...] Lo que hay, es que estas cosas uno no se las puede decir a la gente. Lo tomarían por loco. Y yo me digo: ¿qué hago de esta vida que hay en mí? Y me gustaría darla... regalarla... (236-238)

«Todo eso está muy bien, pero hay que trabajar. ¿En qué puedo serle útil?» (238), le contesta el ingeniero. Silvio le comunica su deseo de trasladarse al Sur y aquel se compromete a conseguirle un puesto allí. «Y su mano estrechó fuertemente la mía. Tropecé con una silla... y salí» (239). Así termina la novela.

Como el ingeniero, la crítica intenta desentrañar el porqué de la traición. En la mayoría de explicaciones se habla o de la gratuidad del acto, o de sus fines sociales, o de su sentido oscuro y, en parte, existencial; y, aunque todas reconocen la inspiración rocambolesca, cada una le otorga un significado distinto. Prieto (1986) juzga las traiciones de Rocambole gratuitas, y por tanto, el comportamiento de Silvio obedecería a esa «libertad absoluta» (171) aprendida de su héroe⁴⁶; Saítta (2000) rechaza por partida doble esta propuesta, pues señala que en el folletín «la traición es siempre por una venganza, la manera de salvar la vida o de obtener dinero» (42), y opina que al final Astier no toma como referente al Rocambole malhechor, sino al redimido⁴⁷, y, en consecuencia, delatar al Rengo es el precio que paga por su «integración social» (44), la aceptación de los valores burgueses; Gnutzmann (2004), en cambio, considera que esa resignación de Silvio es solo aparente, que se trata, en verdad, de un extraño impulso para ponerse a prueba, «conocerse a sí mismo» (35), y que tergiversa el texto de Ponson

⁴⁵ «En realidad [...] soy un locoide con ciertas mezclas de pillo; pero Rocambole no era menos: asesinaba... yo no asesino. Por unos cuantos francos le levantó falso testimonio a 'papá' Nicolo y lo hizo guillotinar. A la vieja Fipart que le quería como una madre la estranguló y mató... mató al capitán Williams, a quien debía sus millones y su marquesado. ¿A quién no traicionó él?» (Arlt, 2011a: 227).

⁴⁶ En cuanto a la gratuidad del acto, esta se ha relacionado también con los planteamientos de las obras de Dostoievski, como recoge Gnutzmann (2004). Esta interpretación deriva, seguramente, de una lectura en conjunto de las novelas de Arlt, pues *Los siete locos* y *Los lanzallamas* sí que se acercan más a ellos.

⁴⁷ Como hará Sofía en *Trescientos millones*.

du Terrail, utilizándolo en su interés⁴⁸.

Creo que volver a relacionar el asunto con Pirandello (1963) puede aportar algo. En *Las hazañas de Rocambole*⁴⁹, este no mata a su mentor porque sí: sir Williams es el único que sabe que él no es el marqués de Chamery, por el que lleva haciéndose pasar dos años, así que le asesina para asegurarse de que nadie de su antigua vida le reconoce y, así, ocupar por completo su falsa y nueva identidad. Quizás esto se parece un poco a lo que le ocurre a Silvio, que destruye su pasado⁵⁰ (Hayes, 1981) para salvarse de él y empezar otra vez o darle un sentido. De todas formas, la infamia sigue siendo ambigua, como apunta Goloboff (1975), pues existe la «oscura intuición de que de algún modo con ella se está rozando la zona del Bien» (48), y Silvio siempre permanecerá entre dos aguas: nunca sabremos si acabará como Enrique o como Lucio⁵¹.

6. ¿Astier, escritor?

¿Qué tipo de novela es *El juguete rabioso*? Ya hemos hablado de la frecuente identificación que hace la crítica entre Arlt y sus personajes. Mirta Arlt y Borré (1984) definen el relato como «fuertemente autobiográfico» (49), y lo mismo da a entender Onetti (1972) en su «Semblanza de un genio rioplatense». La relación, en este caso, se funda en los datos, comprobables, recogidos al final del primer apartado de esta sección, pero, desde el punto de vista literario, son más interesantes las aproximaciones que parten de la voz narrativa y los sucesos que cuenta.

Que Astier sea el narrador de su propia historia, y que se trate de un relato de formación, en un ambiente, además, sórdido y complicado, lleva a tradiciones narrativas como la picaresca y la novela de aprendizaje⁵². Los hechos se narran en pasado⁵³, y el tiempo de la enunciación corresponde al presente: «[...] no me sorprende *al escribir mis memorias* enterarme de que [...]» (Arlt, 2011a: 90)⁵⁴, comenta Silvio casi al inicio.

⁴⁸ Gnutzmann (2004) dice que, cuando Silvio recuerda el pasaje de *Las hazañas de Rocambole*, lo hace para comparar su situación miserable con la «'vida fastuosa' que a él le está negada» (35) y así justificar sus actos; sin embargo (y ahí sitúa el engaño), en el momento original el bandido está muy lejos de ese escenario ideal, pues se encuentra preso.

⁴⁹ Para este trabajo he utilizado la edición de Barcelona, Bruguera, 1983. *Aventuras de Rocambole* incluye *La verdad sobre Rocambole*, *Los dramas de París* y *Las hazañas de Rocambole*.

⁵⁰ Antes, en una situación similar, Silvio actúa al contrario: cuando la policía persigue a Enrique, le acoge.

⁵¹ En la nota 34 ya se mencionó el futuro «regenerado» de Lucio; respecto a Enrique, acaba en «uno de esos hoteles que el Estado dispone para los audaces y bribones» (Arlt, 2011a: 90).

⁵² Para un repaso de las principales tradiciones narrativas con las que se ha relacionado *El juguete rabioso*, véase Gnutzmann (2004: 25-28). La estudiosa apuesta por la *Bildungsroman*.

⁵³ Salvo los fragmentos de las pp. 124-125 y 155-156, que pertenecen al pasado pero se narran en presente.

⁵⁴ La cursiva es mía.

«Documento confesional», dice Hayes (1981: 24), «autobiografía —no de Arlt, sino de su narrador, Silvio» (23). Estos géneros poseen muchos elementos y códigos comunes o afines, y la novela participa de todos ellos, sin pertenecer categóricamente a ninguno. En ese sentido, se parece a lo que luego será *La familia de Pascual Duarte* (1942): el relato de cómo las circunstancias hacen a alguien.

Sin embargo, hay críticos que van un paso más allá a la hora de considerar el propio acto de la escritura dentro de la novela. Goloboff (1975) titula su artículo «La primera novela de Roberto Arlt: el asalto a la literatura» porque opina que el protagonista no solo ataca la propiedad ajena y la moral burguesa, sino que «iniciará la tarea de demolición del mundo literario oficializado» (38), faltando a las leyes del bien escribir⁵⁵ y cuestionando el sistema de representación realista (Prieto, 1986). Puesto que Silvio conoce el mundo a través de los libros, señala Hayes (1981), y sus referentes, «Edison, Napoleón, Baudelaire y Rocambole, [...] viven, y sobreviven, por medio de la literatura [...] no hay cosa más natural que tratar de lograr la deseada fama [...] por representarse en un libro» (24), de modo que el Astier-personaje sería una construcción del Astier-escritor y, la trama de *El juguete rabioso*, «la formación de un narrador» (37).

Si bien es cierto que en la novela hay algunos pasajes en los que Silvio habla de su futura narración⁵⁶ y que la idea de conseguir la inmortalidad a través de la escritura podría no ser ajena su carácter, esta interpretación añade otra dimensión al conflicto del personaje; dimensión que, de alguna forma, vuelve a cruzarlo con su autor, pues al protagonista se le atribuyen una motivación y un poder que pertenecen más bien a la pose y al estilo de Arlt. Si Astier escribe es, quizás, por las mismas razones que mueven a la mayoría de narradores de Arlt: para contar un caso curioso y tratar de demostrar su verdad⁵⁷, sin que eso importe finalmente.

⁵⁵ Para una enumeración de esas «transgresiones a las formas académicas», véase Goloboff (1975: 38-39).

⁵⁶ Cuando camina por el arrabal vendiendo papel «el olor a pintura en las ferreterías, y el olor a petróleo en las despensas, se confundía en mi sensorio como el fragante aroma de una extraordinaria alegría, de una fiesta universal y perfumada, cuyo futuro relator era yo» (Arlt, 2011a: 205). Además, de su trato con los compradores le surge la idea de que «se podría escribir una filogenia y psicología del comerciante al por menor» (207). Asimismo, por la conversación que mantienen Silvio y Juan con el poeta Alejandro Villac en el capítulo eliminado, sabemos que el protagonista escribe prosa (véase Mirta Arlt y Borré, 1984: 127).

⁵⁷ Resulta llamativo que en el folletín de Ponson du Terrail los personajes escriban con frecuencia el relato de sus vidas para probar su autenticidad ante los otros y deshacer así los enredos de los malvados; incluso la historia del primer volumen (*Los dramas de París*) aparece escrita al final del segundo (*Las hazañas de Rocambole*) por Baccarat para mostrar a Concepción que su prometido, el marqués de Chamery, no es otro que Rocambole. La narración se utiliza para descubrir, apoyar y confirmar la realidad, la veracidad de los hechos de la novela, dentro de la novela, no para jugar con los límites entre ficción y realidad, aunque esa sea la consecuencia inevitable. Este uso lo veremos de nuevo en *La verdad sobre Rocambole*.

En estas memorias ficticias apenas hay referencias al posible lector: «Pero no se vaya a creer que circunscribíamos nuestras hazañas solo a las casas desalquiladas» (Arlt, 2011a: 99); «Añadid a esto una gorra con la visera sobre la nuca, la cara sucia y pálida, los puños de la camisa desdoblados en torno de los guantes, y tendréis la desfachatada estampa de ese festivo masturbador injertado en un conato de reventador de pisos» (113). El tiempo de la enunciación se nota especialmente en el primer capítulo («Sonada aventura fue la de mi cañón y grato me es recordarla», 92) y en los fragmentos que empiezan con «Algunas veces en la noche», de las pp. 153 y 219:

Ya no tengo ni encuentro palabras para pedir misericordia.

Baldía y fea como una rodilla desnuda es mi alma.

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. [...] (153)

Algunas veces en la noche. —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 en la tarde ardiente y que aún es en mí? [...] (219)

Este lirismo contrasta con el tono sarcástico y mordaz general, y con el humor del inicio, que va dando paso a la angustia. El léxico está igual de polarizado, pues va desde comparaciones mitológicas («El local era más largo y tenebroso que el antro de Trofonio», 130; «Como un cancerbero me examinó de pies a cabeza», 153; «Parecía el dios Thor enfurecido...», 164) hasta jerga lunfarda («—¡Rajemos!.¡La cana!», 94; «— ¡Qué trotada, hermano! Cuando volví eran las nueve y cuarto, y el matungo sudado que daba miedo. Agarro y lo seco bien, pero el gayego debe haber junado, porque hoy y ayer se vino una punta de veces a la fila, y todo para ver si estaba el carro», 213).

7. Camino al teatro

Después de *El juguete rabioso*, Arlt publica *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), *El amor brujo* (1932) y los cuentos de *El jorobadito* (1933). Tras el impacto de su primera novela, y gracias las aguafuertes diarias de *El Mundo*, su figura de escritor se asienta un poco; con *Los siete locos* gana el tercer premio del Concurso Municipal de Literatura convocado en noviembre de 1929 y al año siguiente es enviado por primera vez como corresponsal fuera del periódico —realiza una gira por la costa oeste de América Latina, pasando por Montevideo, Brasil, Colombia, Venezuela y las Guayanas—; ya no encuentra tantas dificultades para publicar, pero sus personajes continúan soñando y escapando por la imaginación.

Y no solo los vistos en la introducción: el Astrólogo (amigo de Erdosain) pretende montar una sociedad secreta, financiada a través de la prostitución, para desarticular el orden mundial; tanto Haffner, «el Rufián Melancólico» (despiadado proxeneta), como los hermanos Espila (pobres diablos que se disfrazan de mendigos para timar a la gente) fantasean con retirarse al campo y vivir tranquilamente; Ergueta (farmacéutico fanático) sigue la *Biblia* al pie de la letra, casándose con Hipólita, «la coja»⁵⁸, y además recibe la visita de Jesucristo en persona; Barsut (primo de Elsa, la esposa de Erdosain) quiere ser estrella de Hollywood; Zulema (amiga de Irene), obsesionada con Rodolfo Valentino, escribe una novela sobre sus fantásticos amores con el actor⁵⁹; y el protagonista del relato «Escritor fracasado» imagina todos los modos posibles de pasar por la literatura.

La idea de que «Silvio, Erdosain [y] Balder son uno y el mismo a través de distintas épocas de su vida» (Mirta Arlt y Borré, 1984: 46) está muy extendida entre la crítica. Es verdad que los tres comparten el carácter inquieto, imaginativo; la vanidad y las ansias de grandeza y riqueza; la frustración con la realidad, el fracaso de los sueños, la práctica de la mentira y la farsa; la tristeza, la angustia y la soledad; pero la manera de relacionarse con la ficción de los dos últimos cambia respecto a la de Astier. En las novelas posteriores a *El juguete rabioso* la lectura no está tan presente. Sabemos que Erdosain y Balder han leído por algunos comentarios que hacen⁶⁰, pero nunca aparecen leyendo. Como hemos visto, en la primera novela de Arlt las referencias literarias son muy concretas, siempre se citan los títulos de los libros y, la mayoría de las veces, sus autores. En las demás, en cambio, las obras mencionadas disminuyen en proporción⁶¹ porque los protagonistas no establecen una relación con modelos específicos, sino con la ficción abstracta, en sí misma, es decir, con la imagen de la realidad —inventada, establecida— que muestran la literatura y el cine. Erdosain —sobre todo— y Balder

⁵⁸ Ergueta le dice a Erdosain: «—Fíjate qué palabras misteriosas están escritas en la Biblia: ‘Y salvaré la coja, y recogeré la descarriada y pondrelas por alabanza y por renombre en todo país de confusión. [...] —Pero si Hipólita no es coja... —No, pero ella es la descarriada y yo el fraudulento, el ‘hijo de perdición’» (Arlt, 2011b: 261).

⁵⁹ Excepto Zulema, que aparece en *El amor brujo*, el resto de personajes citados pertenecen a la saga de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

⁶⁰ Erdosain: «[...] y el crimen que en algunas novelas había leído se presentaba interesante» (Arlt, 2011b: 188). Balder: «A través de la lectura de novelas me había creado un concepto casi dionisiaco de la pasión» (Arlt, 1981a: 622).

⁶¹ En *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, además de la *Biblia*, muy presente en toda la saga, y la crónica de Bernal Díaz del Castillo, se mencionan las *Vidas paralelas* de Plutarco, los folletines de Xavier de Montépin y Carolina Invernizio, el *Quijote*, Víctor Hugo y «las macanas de Clemenceau» (Arlt, 1977: 66), Julio Verne, *Bubú de Montparnasse*, Si-Wei-Sen, Fen-Keng y You-Shih (escritores comunistas), y las obras científicas de Swedenborg, Haeckel, Büchner y el mariscal Foch (*L'énigme du Rhin*). En *El amor brujo*, aparte de las palabras de la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* y otra vez el mariscal Foch, el único libro que se nombra es la *Guía Oficial de Hoteles de España*.

comparan constantemente lo que les ocurre con cómo ocurren las cosas en la ficción, negando que lo ficticio sea un fiel reflejo de lo real (y por tanto falso, fingido, sinónimo de comedia)⁶² y anhelando al mismo tiempo que lo real se guíe por las pautas de lo ficticio (que se entiende entonces como algo extraordinario, resplandeciente, resultando la vida insulsa en balance)⁶³. Por eso las alusiones al cine aumentan en ellas, pues ya no importa tanto el origen literario de las fantasías como la forma perfecta que ofrece cualquier historia fabricada.

Además, a partir de la segunda novela, pero más en *El amor brujo*, empiezan a ser recurrentes las metáforas sobre el soporte físico de la ficción, por ejemplo: «El tren resbalaba rápidamente en los rieles, y el paisaje, como las hojas de un libro volteadas apresuradamente, quedaba atrás» (Arlt, 1981a: 543) o «Dos años inútiles para producir ese minuto definitivo. ¿Pero entonces?, ¿entonces la vida era semejante a una película de cine?... ¡Se imprimían noventa mil metros de cinta para utilizar tres mil...!» (581).

El mismo año que Arlt publicó *El amor brujo*, estrenó *Trescientos millones*. La siguiente novela que había prometido (*El pájaro de fuego*, continuación de *El amor brujo*) nunca la terminó de escribir⁶⁴. Salvo los cuentos de *El criador de gorilas* (1941) y los relatos que fueron apareciendo en prensa, ya no volvería a dedicarse a la narrativa. Ya en ella había algunas referencias al género dramático. Silvio describe la vida de los Irzubeta como «más jocosa que un sainete bufo» (Arlt, 2011a: 96); Haffner se queja del retrato que en la literatura se hace de proxenetas y prostitutas: «Y qué alegría la de ella el día que usted le dice: ‘*Ma chérie*, ¿podés prestarme cien pesos?’ [...] Al fin la sucia plata que gana le sirve para algo, para hacer feliz a su hombre. Claro, los novelistas no han escrito esto. Y la gente nos cree unos monstruos, o unos animales exóticos, como nos han pintado los saineteros» (Arlt, 2011b: 118); y el Astrólogo le dice a Hipólita para remarcar su amistad: «¿No se ha fijado qué notable? Antes hablaba usted sola, ahora yo.

⁶² El Astrólogo le pregunta a Erdosain: «—¿Y usted no tiene miedo de tener remordimientos después de que ‘eso’ suceda? —Vea, yo creo que eso solo ocurre en las novelas» (Arlt, 2011b: 163). «—Supongo que no creará en esa novela de los ‘placeres’. —¿Cómo novela? ¿Así que el oro...? —Existe, claro que existe... pero hay que encontrarlo. Tan profunda era la decepción de Erdosain, que el Buscador de Oro agregó: —Vea, hermano... yo hablé con usted porque el Astrólogo me dijo que podía hacerlo. —Sí, pero yo creía... —¿Qué? —Que entre tantas mentiras, esa sería una de las pocas verdades» (237).

⁶³ «—¿Qué es lo que hago con mi vida? —decíase entonces [Erdosain], queriendo quizás aclarar con esta pregunta los orígenes de la ansiedad que le hacía apetecer una existencia en la cual el mañana no fuera una 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» (Arlt, 2011b: 86). «Erdosain se lamentaba ya de que el ‘plan’ fuera tan simple y poco novelesco. Le hubiera agradado una aventura más peligrosa, menos geométrica» (163).

⁶⁴ Parece ser que tenía acabado el bosquejo del argumento y había adelantado algún fragmento en *El Mundo*, como recoge Saïta (2000: 88).

Nos turnamos como en un coro de tragedia griega» (Arlt, 1977: 14).

Asimismo, algunas descripciones cortas de las *Aguafuertes* recuerdan al estilo de las acotaciones teatrales que luego utilizará Arlt (1981b): «Una campana, un bombo, la Marcha Real Española, el Himno Nacional, y un pasodoble, le hacen el tren al salón casi vacío de concurrencia. Un salón oscuro, donde la patota de pesquisas sugiere un cuadro de novela de Ponson du Terrail» (128)⁶⁵. Pero el anuncio más significativo del próximo paso al teatro está en la última novela del autor, en la que se incluyen tres diálogos dramáticos imaginados por Balder. El primero, muy breve, trata sobre la virginidad de Irene y se introduce así:

Cierra los ojos. Tiene la sensación de encontrarse frente a un escenario teatral. Los personajes son ajenos a él. Mientras en la penumbra roja, los brillos calientes enriquecen el tictac del reloj viviente en la medianoche, el ingeniero escucha a los actores. Ellos conversan bajo un arco de acero tan enrejado de viguetas, que la luz se recorta amarilla en la negrura. (Arlt, 1981a: 613)

Los otros dos, más largos, constituyen auténticos cuadros teatrales. Ambos forman parte de la misma escena: «Alcoba conyugal. Balder y su esposa Elena. Tinieblas. Palabras que chasquean rencorosas» (627). Después de discutir, el protagonista sigue rumiando, y en su soliloquio se encuentra hablando con el Fantasma de la Duda:

BALDER: ¿Ves, Irene? Ya ha nacido el conflicto. ¿Te das cuenta ahora que te quiero?
EL FANTASMA DE LA DUDA: ¿Por qué le dijiste a Elena que si Irene no era virgen?...
BALDER: Son palabras...
EL FANTASMA DE LA DUDA: Balder, Balder, no le mientas a tu Amigo...
BALDER: Mi amigo... ¿Vos sos mi amigo?
EL FANTASMA DE LA DUDA: No... no soy tu amigo... soy algo más profundo todavía. Tu conciencia...
BALDER: Estoy triste a momentos. Quiero confesarte la verdad. Me da vergüenza... (630)

Además, la similitud entre las tramas de *Prueba de amor* y *El amor brujo* también participa de esa transición.

En cuanto a la relación de los personajes con la ficción, el giro que da Arlt en el teatro consiste en aunar los dos tipos vistos, retomando los planteamientos de *El juguete rabioso* (la literatura como referente y materia de fantasías) y sumándolos a los de las siguientes novelas (anhelo de la forma ideal de la ficción), acentuando con el tiempo los segundos, pues los conflictos que desarrollarán Sofía y Saverio derivan de ellos.

⁶⁵ Esta pertenece a la nota «Engañando al aburrimiento» (Arlt, 1981b: 127-129).

EL TEATRO

El teatro de Roberto Arlt nace ligado al centro de la recién inaugurada escena independiente argentina: excepto *El fabricante de fantasmas* (1936), «montada en el Teatro Argentino por la compañía de Carlos Perelli y Milagros de la Vega, en la única y fracasada incursión de Arlt en el teatro comercial» (Fernández, 2005: 13), todas sus piezas se estrenaron en el Teatro del Pueblo. Fundado el 30 de noviembre de 1930 y dirigido por Leónidas Barletta, el Teatro del Pueblo se creó con la intención de renovar el arte dramático nacional, considerado decadente y tópico, y acercar la representación a las masas¹. El activismo de sus miembros —llevaban las funciones a plazas públicas y cines de barrio, organizaban conferencias, publicaban sus ideas en la revista *Metrópolis. De los que escriben para decir algo*— y su oposición a la gastada tradición que circulaba en las salas comerciales lo convirtieron en «una propuesta teatral alternativa, que ofrec[ía] un lugar a los nuevos dramaturgos y un espacio de divulgación para las clásicas y modernas piezas extranjeras» (Saítta, 2000: 94-95).

La producción dramática propiamente argentina había sido escasa y poco relevante hasta finales del siglo XIX, cuando se establecieron sus modelos más emblemáticos, el sainete criollo y el drama rural, que pronto contaron con las contribuciones relevantes de Florencio Sánchez. El nuevo país tenía nuevas demandas; el inmigrante y el criollo convivían en el cocoliche² de los hermanos Podestá, primera compañía profesional —de formación circense y con amplia experiencia en la puesta en escena de historias de gauchos como *Juan Moreira*, *Martín Fierro* o *Juan Cuello*— que se ocupó de la representación de las nuevas propuestas de la dramaturgia. La llegada masiva de inmigrantes trastocaba la identidad nacional, desencadenando nuevas formas de definición de lo argentino, que en los años veinte habían tomado en la novela caminos distintos —representados por *Don Segundo Sombra* y *El juguete rabioso*—, y en el teatro acabaron encontrando su mejor manifestación en el “grotesco criollo” de Armando Discépolo, quien resultó fundamental en la incorporación del drama pirandelliano al teatro popular argentino, consiguiendo «concretar una mezcla muy satisfactoria entre la estética del sainete tragicómico y la semántica del grotesco

¹ Para los estatutos del proyecto, véase Saítta (2000: 92).

² «Lenguaje mezclado de criollo, italiano, español, árabe, polaco, que se hablaba en los conventillos. Este lenguaje se llamó cocoliche, debido a un personaje de los hermanos Podestá, nombrado justamente así. Francisco Cocoliche era uno de los tantos ‘italianos’ que fueron mezclándose en la trama del drama gaucho *Juan Moreira* para satisfacer la demanda del público inmigrante, y se presentaba al público de este modo: ‘Maquiame Franchisque Cocoliche, e signo cregollo gasta la güese de la taba e la canilla de lo caracuse, amique, afficate la parata...’» (Prieto, 2006: 200).

italiano» (Pellettieri, 2010: 251). Este es el teatro que Arlt recibe y conoce³; como autor, forma parte del siguiente paso: la contestación a esa tradición consolidada que, para los nuevos dramaturgos deseosos de innovar, empezaba a degenerar en los teatros comerciales. De la calle y los tablados de barrio, el Teatro del Pueblo pasa a un primer local, en Florida 936; más tarde el ayuntamiento le cede un espacio en Corrientes 465, donde Arlt lo conoce. La temporada había comenzado el 14 de febrero de 1931. A mediados de ese año Barletta convocó a una serie de escritores⁴, Arlt —amigo suyo— entre ellos, para que participaran en el proyecto. Y así comienza a trabajar en la adaptación escénica de «El humillado»⁵, estrenada el 25 de marzo de 1932 (Verzero, 2006: 11).

Arlt escribirá, sin contar con este primer acercamiento a las tablas, un total de seis textos dramáticos largos (todos representados en la época, salvo *El desierto entra en la ciudad*, por las causas antes mencionadas) y seis breves (que, excepto *Prueba de amor* y *La isla desierta*, fueron esbozos publicados en prensa, pero no llevados a escena). Por orden cronológico, estos son los títulos de su producción teatral completa: *Trescientos millones* (1932), *Prueba de amor* (1932), *Un hombre sensible* (1934), *La juerga de los polichinelas* (1934), *Escenas de un grotresco* (1934)⁶, *Saverio el cruel* (1936), *El fabricante de fantasmas* (1936), *La isla desierta* (1937), *Separación feroz* (1938), *África* (1938), *La fiesta del hierro* (1940) y *El desierto entra en la ciudad* (1942)⁷.

Su dedicación al teatro se manifestó también a través del periódico: ya en las notas diarias había mostrado interés, al reprochar a los críticos teatrales su falsedad o admirar las obras que le habían impactado⁸, pero en 1933 escribe durante un tiempo en la sección «Vida Teatral» de *El Mundo* sus «Aguafuertes Teatrales». Haciéndose pasar por un personaje —el «hombre de la calle»— comentaba sus impresiones, a veces demasiado sinceras, sobre la función, por lo que pronto fue apartado de la crítica teatral por el director del diario, regresando a su espacio habitual⁹.

³Recuérdense los comentarios sobre los sainetes que aparecen en las novelas (véase el apartado «Camino al teatro»). Por las *Aguafuertes* sabemos que Arlt admiraba a ambos autores teatrales: para Florencio Sánchez, véase «No era ese el sitio, no...» (Arlt, 1981b: 105-106); para Discépolo, «La madre en la vida y en la novela» (157-159).

⁴Saítta (2000: 92) cita a Álvaro Yunque, Amando Villar, Nicolás Olivari y Ezequiel Martínez Estrada.

⁵Este fragmento de *Los siete locos* ya había aparecido en la antología *Cuentistas argentinos de hoy (1921-1918)*(Claridad, 1929), preparada por Guillermo Miranda Klix y Álvaro Yunque (Saítta: 2000).

⁶*Escenas de un grotresco* fue la primera versión de *Saverio el cruel*.

⁷ En el apartado «Este trabajo» de la introducción aparecen los pormenores relativos a la extensión y las fechas de representación o difusión en prensa de las piezas.

⁸ Saítta (2000: 100-101) recoge algunos de esos comentarios anteriores a sus inicios como dramaturgo.

⁹ Para más detalles sobre el breve paso de Arlt por la crítica teatral, véase Saítta (2000: 101-103).

Antes de la oferta de Barletta, la experiencia de Arlt como dramaturgo era nula. A raíz de su colaboración con el Teatro del Pueblo, fue desarrollando y perfeccionando su técnica dramática. Sobre el proceso de creación de sus obras, cuenta que

borroneaba una escena, bosquejaba una cuartilla; luego la leía al amigo, al colega, al electricista, al utilero, a quien tuviera a tiro, y espiaba las reacciones, consultaba sobre los efectos. Consciente de esa inexperiencia, era permeable a las indicaciones, a los consejos; modificaba, corregía. Las obras crecían siempre sobre la marcha, haciéndolas y rehaciéndolas constantemente. Prefería pulsar impresiones y reacciones de los no letrados, porque los suponía más próximos al sentir del gran público. ‘Escuchá esto y decime si lo comprendés. Yo quiero que hasta una bestia lo entienda’, se le oyó consultar más de una vez, sin que el interlocutor, conociéndole, se ofendiese. Y las indicaciones de los del oficio, las atendía alertado. (Castagnino, 1964: 19)

La propuesta teatral de Arlt difería del modo de hacer asentado. «Imaginó unas escenografías y vestuarios expresionistas y extravagantes que liberaron la rígida norma realista del teatro nacional —aun es sus desviaciones grotescas— y que, muchos años después, estuvieron implícita o explícitamente en la base de la gran renovación de la escena [...] de los años noventa» (Prieto, 2006: 274). Además, tanto la forma de hablar de los personajes como la localización de las historias se alejan de los «pintoresquismos y [el] ‘color local’, habituales en la escena criolla» (Castagnino, 1964: 8).

El lenguaje de las piezas es más neutro, moderado si lo comparamos, por un lado, con el cocoliche de los hermanos Podestá o el castellano italianizado de los caracteres de Discépolo, y, por otro, con los contrastes vistos en la propia narrativa de Arlt (especialmente en *El juguete rabioso*). El voseo se relaja, pero sigue apareciendo¹⁰. En cuanto al espacio, Castagnino (1964) habla de «teatro sin geografía» (29)¹¹. Es cierto

¹⁰ Dentro de la cuestión de la identidad nacional, tan presente esos años, la polémica sobre la lengua tuvo especial relevancia. Muchos hablaron del «idioma de los argentinos», Arlt incluido (véase Arlt, 1981b: 153-155). El autor dedica muchas de sus aguafuertes al lenguaje porteño, esa mezcla de italiano y español, en lo que él mismo llamaba con sorna y cariño «sus estudios de filología ‘lunfarda’» (67). «El ‘furbo’» (67-69), «El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular» (69-71), «Divertido origen de la palabra ‘squenun’» (71-73) o «Apuntes filosóficos acerca del hombre que ‘se tira a muerto’» (85-87) son algunos ejemplos. En esas notas lo coloquial se emplea con naturalidad, es tratado con ternura y respeto, como una pasión, y por eso no resulta costumbrista. A pesar de que en su juventud Borges fue partidario de cierto tipo de criollización en el arte, incluso escribió algunos de sus primeros libros «a lo argentino», más tarde reflexionó con lucidez sobre el asunto: «Imparcialmente me tiene sin cuidado el Diccionario de la Real Academia, *dont chaque édition fait regretter la précédente*, según el melancólico dictamen de Paul Groussac, y los gravosos diccionarios de argentinismos. Todos, los de este y los del otro lado del mar, propenden a acentuar las diferencias y a desintegrar el idioma. Recuerdo a este propósito que a Roberto Arlt le echaron en cara su desconocimiento del lunfardo y que replicó: ‘Me he criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas’. El lunfardo, de hecho, es una broma literaria inventada por saineteros y por compositores de tangos y los orilleros lo ignoran, salvo cuando los discos del fonógrafo los han adoctrinado» (Borges, 2017b: 13).

¹¹ El autor «—salvo el caso particular de *África*— no sitúa sus piezas en una geografía identificable. Pueden referirse a cualquier lugar del planeta» (Castagnino, 1964: 29).

que los personajes no deambulan por las calles de la capital como los de las novelas —con tanta precisión que se podría dibujar un mapa con sus itinerarios—, pero, si no bastara con la variedad porteña, en algunas piezas encontramos ciertas referencias espaciales que apuntan al mismo escenario de siempre: «Tengo el gusto de presentarles a la inventora de la tragedia y de la más descomunal tomadura de pelo que se tiene conocimiento en Buenos Aires» (Arlt, 1981b: 476), dice Juan de Susana en *Saverio el cruel*; y, en *El fabricante de fantasmas*, el cuadro primero del tercer acto se desarrolla en «una ciudad europea» (527); cuando la Desconocida le pregunta a Pedro por su origen, este le indica que es sudamericano y ella le responde «Me pareció por su acento» (527). Castagnino (1964) incide en el lenguaje y el espacio no marcados porque ve en ellos una prueba de la «proyección de universalidad» (29) del teatro arltiano; sin embargo, si la hay, esta se halla más bien en los conflictos que en él se plantean.

La psicología de los personajes dramáticos de Arlt es similar a la de los de la narrativa: todos sufren esa insatisfacción que los conduce a escapar por la imaginación. Sus fantasías se representan en escena a través de una «dualidad de planos» (89) —lo real frente a lo soñado, subconsciente o ilusorio— de la que salen por choque, al adquirir de pronto conciencia de la distancia que separa ambos mundos y la imposibilidad de una vuelta a la ignorancia, lo que tendrá consecuencias fatales. A pesar de que el autor se mostraba escéptico respecto a la vinculación de su teatro con «la técnica pirandelliana» (48)¹², lo cierto es que el recurso de los dos planos lo acerca, como veremos, al proceder del escritor italiano, aunque luego vaya por otras derivas, al igual que en la novela.

Respecto al arte dramático de Arlt, muchas veces se han tomado las palabras de Pedro —protagonista de *El fabricante de fantasmas*, dramaturgo al fin y al cabo— como formulación de la propia visión teatral de su autor: «Para mí el teatro es un medio de plantearle problemas personales a la humanidad... En este caso, mis problemas. Necesito urgentemente subir a un escenario y decirle a un público cuya cara es invisible en la oscuridad: ‘Me pasa esto, aquello, lo otro. ¿Cómo resuelvo los enigmas que bailan en mi conciencia?’» (Arlt, 1981b: 492). En el prefacio de *Seis personajes en busca de autor*, Pirandello (1968) se defiende, en otro contexto, de una identificación parecida: «ese personaje expresa como propio un trabajo espiritual que se considera mío. Lo que es muy natural y no significa nada» (30). Independientemente de que lo dicho por Pedro sea lo que Arlt piensa sobre el teatro, este dejó unas notas (recogidas por Castagnino,

¹² Así lo expresa en la nota del 7 de octubre de 1936, previa al estreno de *El fabricante de fantasmas* (véase Castagnino, 1964: 48-49).

1964) sobre

la estricta obligación de la obra teatral, consistente: 1º) en fijar con rapidez la atención del espectador en una situación a venir, provocada por los personajes: 2º) suscitar el creciente movimiento de curiosidad de su intelecto ante las posibles derivaciones de la intriga; 3º) en emocionarle por el destino que acecha a los protagonistas. (71)

TRESCIENTOS MILLONES

PRIMERA ACTRIZ: ¡Está muerto! ¡Pobre muchacho! ¡Está muerto! ¡Oh, qué espanto!
PRIMER ACTOR: ¡Qué va a estar muerto! ¡Ficción! ¡Ficción! ¡No lo crea!
OTROS ACTORES POR LA DERECHA: ¿Ficción? ¡Realidad! ¡Realidad! ¡Está muerto!
OTROS ACTORES POR LA IZQUIERDA: ¡No! ¡Ficción! ¡Ficción!
PADRE: ¡Ficción, no! ¡Realidad, señores, realidad!

Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*

1. Sofía, Hipólita y la «Usura transatlántica»

El 8 de julio de 1932 se estrenó *Trescientos millones* en el Teatro del Pueblo (Verzero, 2006: 11). La pieza supone el primer paso en firme de Arlt como dramaturgo. Dividida en un prólogo y tres actos, la anécdota nuclear de la obra está basada en un suceso real: el «suicidio de una sirvienta española, soltera, de veinte años de edad, que se mató arrojándose bajo las ruedas de un tranvía que pasaba frente a la puerta de la casa donde trabajaba, a las cinco de la madrugada» (Arlt, 1981b: 393). En «A modo de explicación», escrito que antecede al texto teatral, el autor cuenta cómo en 1927, cuando ocupaba el puesto de reportero policial en el diario *Crítica*¹, tuvo que cubrir el incidente:

Llegué al lugar del hecho cuando el cuerpo despedazado había sido retirado de allí. Posiblemente no le hubiera dado ninguna importancia al suceso (en aquella época veía cadáveres casi todos los días) si investigaciones que efectué posteriormente en la casa de la suicida no me hubiera proporcionado dos detalles singulares.

Me manifestó la dueña de la casa que la noche en que la sirvienta maduró su suicidio, la criada no durmió.

Un examen ocular de la cama de la criada permitió establecer que la sirvienta no se había acostado, y se suponía con todo fundamento que pasó la noche sentada en su baúl de inmigrante (hacía un año que había llegado de España). Al salir la criada a la calle para arrojarse bajo el tranvía se olvidó de apagar la luz.

La suma de esos dos detalles simples me produjo una impresión profunda.

Durante meses y meses caminé teniendo ante los ojos el espectáculo de una pobre muchacha triste que, sentada a la orilla de un baúl, en un cuartucho de paredes encaladas, piensa en su destino sin esperanza, al amarillo resplandor de una lamparita de veinticinco bujías. (393)

De esa obsesión nació la pieza, en la que Arlt imagina los momentos previos al hecho y las circunstancias que rodearon a su protagonista, a la que llama Sofía. Salvo el prólogo, situado en un paisaje cavernoso e irreal, que representa la «zona astral donde la imaginación de los hombres fabrica con líneas de fuerzas los fantasmas que los acosan o

¹ Entre la publicación de *El juguete rabioso* (1926) y su entrada en *El Mundo* (1928), Arlt colaboró con algunos diarios de barrio, mandaba columnas quincenales a la revista satírica *Don Goyo*, pasó por *Última Hora* e ingresó como cronista de sucesos policiales en *Crítica* (Safta, 2000).

recrean en sus sueños» (395), la acción se desarrolla entera en el cuarto de la sirvienta, que hace las veces del escenario de sus fantasías. Tras el diálogo inicial que mantienen los personajes de humo (Rocamble, el Hombre Cúbico, la Reina Bizantina, el Galán y el Demonio), en el que se quejan de las exigencias de su oficio de sombras, aparece en escena Sofía. Recostada en la cama de su habitación, recibe la visita de la Muerte. Esta le reprende por no cuidarse, pero la amenaza se interrumpe cuando alguien llama a la puerta: se trata de Rocamble en persona, que, convocado por la imaginación de la criada —lectora apasionada de las aventuras del bandido redimido—, viene a entregarle una herencia de trescientos millones de pesos. La afortunada sirvienta emprende entonces un viaje de ensueño en un lujoso transatlántico, donde conoce al Galán con el que se casará y tendrá una hija. Sin embargo, este se verá perseguido por el amor de una gitana, que acabará asesinandole y secuestrando a la pequeña. En el segundo acto, Sofía y Rocamble rescatan a la niña, Cenicienta, de la carbonería del Compadre Vulcano, que pretendía prostituirla; y en el tercero, vieja y en una rica mansión, la protagonista asiste a los amores de su hija con el Galancito. Justo en el instante en el que iba a darles su bendición, el ensueño se corta: en la realidad, el Hijo de la Patrona aporrea la puerta de la criada para acostarse con ella; esta coge un revólver y se dispara un tiro en la sien.

Ya en la nota del 6 de julio de 1929, «Usura transatlántica»², el autor se refiere al suicidio de la joven, insistiendo, como hará luego, en el impacto que le causó. «Durante un tiempo anduve intrigado preguntándome por qué razón se quitaría esa muchacha la vida y, desde entonces, cuantas veces he tenido oportunidad de conversar con una sirvienta lo he hecho» (259)³. Así descubre la usura transatlántica —deuda en la que se embarcan las familias españolas, sobre todo gallegas, que hipotecan sus granjas a cambio de un pasaje en barco hacia América, donde las hijas trabajan de criadas para pagarlo— y traza un primer esbozo de la que después muy bien podría ser Sofía:

Todas estas muchachas, los primeros tiempos, no hacen más que pensar en la tierra que abandonaron. Sufren en silencio y sin poderle comunicar a nadie su poderosa nostalgia. Así me tocó presenciar, de casualidad, una escena interesante.

Una mañana —en la pensión donde yo vivía— al bajar por una escalera, sentí que alguien cantaba una jota en voz baja. Y, ¿saben quién era? Una sirvienta nueva, llegada hacía un mes de España. Se había detenido en la mitad de la escalera que barría, y la escoba estaba abandonada junto al pasamanos, mientras que ella, con los brazos en alto, cantando, marcaba el ritmo de la danza.

² Véase Arlt (1981b: 258-260).

³ Y continúa la cita: «Esto me ha dado algunos conocimientos respecto al ambiente del llamado servicio doméstico, ambiente que algún día explotaré, y me ha dado a conocer detalles de la psicología que los escritores argentinos jamás han explotado» (Arlt, 1981b: 259).

Me quedé espíandola, y durante un rato estuvo así, cantando y haciendo gestos en el aire, como si presenciara en la realidad lo que tan solo era un recuerdo. (260)

E Hipólita, personaje de *Los siete locos* (publicada en octubre de ese mismo año), parece también una prefiguración de la protagonista de *Trescientos millones*, como apunta Gnutzmann (2004). Sirvienta, luego prostituta por elección propia y, por último, esposa de Ergueta, al final de la novela va a ver a Erdosain y ambos conversan sobre sus vidas⁴. Como Silvio y Sofía, Hipólita es de origen humilde, debe trabajar penosamente para sobrevivir y anhela la dicha, la riqueza y los hombres increíbles de las novelas:

Días hubo en que se imaginó un encuentro sensacional, algún hombre que le hablara de las selvas y tuviera en su casa un león domesticado. [...] Disfrazada de muchacho recorrería con él las ruinas donde duermen las escolopendras y los pueblos donde los negros tienen sus cabañas en la horqueta de los árboles. Pero en ninguna parte había encontrado leones, sino perros pulguientos, y los caballeros más aventureros eran cruzados del tenedor y místicos de la olla. (Arlt, 2011b: 289)

La imagen que los tres reciben de la ficción condiciona su visión de la realidad —«No tendría jamás un esposo como Marcelo⁵, ni extendería su mantilla sobre la aterciopelada baranda de un palco, mientras centellean los diamantes en las orejas de las duquesas y los violines ante el proscenio chirrían suavemente» (291), piensa esta amargamente— e inventan las vidas extraordinarias que no pueden vivir. Así, el ensueño que Hipólita se fabrica tiene mucho en común con el de Sofía: empieza observando e imitando para sí misma la distinción de las señoritas a las que sirve hasta creerse una de ellas:

su cuarto de sirvienta se repoblaba de fantasmas insinuantes, [y] sentada en una butaca forrada de seda de color de cocodrilo, recibía a sus amigas que venían a despedirse para ir a ‘París de Francia’ y hablaba de noviazgos. [...] Y se veía en un atardecer de invierno recorriendo una callejuela oscurecida, envuelta en un abrigo de *petit-gris*, en busca de una huérfana, hija de un ciego. Le llevaba socorros, la convertía en su hija adoptiva y un día la huérfana hacía su presentación en sociedad; sería entonces una deliciosa joven; los hombros descubiertos entre plumones de gasa, y, sobre la limpia frente, una onda de cabello rubio concertaría con la delicadeza de sus almendrados ojos. (293)

Y de la misma forma se interrumpen sus fantasías: «—Hipólita... sirve el té» (293) se convierte en el timbre que no dejará de sonar durante toda la pieza —al final de las escenas III del cuadro primero, IV y VI del cuadro segundo del primer acto; IV del segundo acto (la V son unas pocas palabras entre la Sirvienta y la Patrona); y en la IV del

⁴ Véase el fragmento «La vida interior» (Arlt, 2011b: 289-293).

⁵ «Personaje de una novela de Carolina Invernizio» (291) anota el propio Arlt (2011b) en el libro.

tercer acto es el Hijo de la Patrona el que aparece tras el cristal del ventanuco del cuarto de servicio— para devolver a Sofía —y a los espectadores— a la cruda realidad.

2. *Rocambole, de nuevo*

Como *El juguete rabioso*, la obra «rezuma literatura» (Castagnino, 1964: 25). Muchas de las referencias son compartidas, empezando por el héroe de Ponson du Terrail, que esta vez interpretará un papel en la comedia: fantasma al servicio de las ilusiones de Sofía. En la acotación inicial Arlt (1981b) lo describe como lo conoció, «*en la estampa que lo presentan los grabados de madera de las primeras ediciones de Maucci que aparecieron en Barcelona. Tubo gris, jaquet negro, pantalón a cuadros endrinos y blancos, prendido sobre el empeine del pie por trabillas que cruzan bajo la suela del calzado. Látigo de cochero de punto bajo el sobaco*» (395). Además, la joven siente debilidad por el mismo pasaje que Silvio recuerda al final de la novela:

ROCAMBOLE: ¡Diablos! Hace Frío. ¿Así que usted es la huérfana? Disculpe que haya entrado sin esperar a que me abriera. Soy el Hombre de Negocios...

SIRVIENTA: ¿Eh?...

ROCAMBOLE: Soy el Hombre Gris... Por otro nombre, más terrible, Rocambole. Vea mis ojos, quemados por la pólvora cuando quise escaparme del presidio.

SIRVIENTA: ¡Usted en persona!... ¡Qué maravilla!...

ROCAMBOLE: En algunas partes me llaman ex-presidiario. En otras, el ex-jefe del Club de Sotas. Un ángel, la duquesa de Chamery, me redimió...

SIRVIENTA: Sí, yo sabía... ¡Qué buena la duquesa!... A mí se me caían las lágrimas cuando leí esa parte. Y usted se quedó pensando en París.

ROCAMBOLE: Eso es verdad como la Biblia. Yo me quedé pensando en París. [...] (406)

Sofía también ha leído los cuarenta tomos de la vida del ilustre bandido⁶, pero ¿se trata del mismo Rocambole admirado por Silvio? Aunque muchos de los sucesos de la trama imaginada por la criada están inspirados en la primera parte del folletín (la herencia repentina, el amor homicida de una gitana, la marca de reconocimiento, Baccarat y el castigo del malvado...⁷), el personaje que se presenta *Trescientos millones*

⁶ Ha visto, además, las adaptaciones cinematográficas del folletín (véase Arlt, 1981b: 407).

⁷ La primera de las aventuras de Rocambole gira en torno a una herencia de doce millones (véase Ponson du Terrail, 1983: 65-184). En *Las hazañas de Rocambole*, don José de Alvar es perseguido por el amor de una gitana, Fátima, que le acaba asesinando, como le ocurre al Galán en la pieza. Recurso clásico, la marca de reconocimiento funciona también en el folletín: así como el anciano mayordomo del auténtico marqués de Chamery descubre que Rocambole es un impostor porque no tiene «un antojo en su pierna izquierda, como si fuera una mancha de vino» (625), Sofía reconoce a su hija Cenicienta por la crucecita que la partera le hizo en la espalda al nacer (véase Arlt, 1981b: 431). Baccarat, heroína de las novelas, es el modelo de pecadora arrepentida que se reforma luchando contra el mal: al final de *Los dramas de París* consigue capturar a sir Williams, le corta la lengua y le desfigura el rostro para que no vuelva a engañar a nadie mediante su labia y su atractivo, y le manda a Australia con los antropófagos. Sofía la recuerda y Rocambole dice de ella: «Ella sí era una perdularia. Pero también se redimió. Dejó de vender su cuerpo a

no es el cínico ladrón y traidor en el que Astier aspira a convertirse, sino el justiciero redimido de *La resurrección de Rocambole*:

ROCAMBOLE: Soy el ex-presidiario. ¡Soy Rocambole!

VIEJO: ¡Rocambole!...

VULCANO: ¡Muerto soy!...

VIEJO: Pero, ¿usted no se había muerto?

ROCAMBOLE: Allí donde hay una huérfana que proteger de malvados, o una viuda, de abogados, allí estará Rocambole. (430)

Sus pasadas fechorías no se olvidan⁸, Rocambole sigue siendo el hombre de los muchos nombres y las artimañas, pero ahora al servicio del bien. La construcción del héroe arrepentido no se lleva a cabo solo en las novelas, sino que se refuerza posteriormente con *La verdad sobre Rocambole*⁹. En este texto el propio Ponson du Terrail cuenta, a la manera de sus folletines, cómo escribió las aventuras de Rocambole, haciendo pasar al bandido por un personaje auténtico que conoció y que le confió su verdadera historia en un manuscrito para que la relatara con propiedad. El final de la pieza concuerda con el nuevo tono del ex-presidiario que, en su súplica por Sofía, representa al autor:

Enfático y lúgubre entra ROCAMBOLE con paso tardo. Mira la danza de los personajes de humo, luego una cólera tremenda se apodera de él y, esgrimiendo el látigo, lo descarga sobre las espaldas de los fantasmas. Se desbandan estos y huyen de la escena. El ex-presidiario se quita las gafas, la galera, coloca el látigo de cochero en el suelo, se arrodilla frente a la SIRVIENTA y la besa en la frente con gesto compungido.

ROCAMBOLE (*juntando las manos en el pecho*): Señor, el empedernido criminal te pide piedad para esta pobrecita criatura, que tanto ha padecido sobre la tierra. (441)

Arlt recurre también a las ilustraciones de los consabidos folletines «para situar [la] mentalidad y sensibilidad de la protagonista» (Castagnino, 1964: 25), y su espacio:

[...] *El cuarto, encalado de verde claro, tiene la desolada perspectiva de policromía de una novela por entregas de Luis de Val.* [...]

SIRVIENTA: *Mujer de veinticuatro años.* [...] *Recuerda a Rina, el Ángel de los Alpes, o cualquier otra pelandusca destinada a enternecer el corazón de estopa de las lectoras de Carolina Invernizio o Pérez Escrich.* (Arlt, 1981b: 403)

Sofía imagina desde sus lecturas. El precioso paisaje que juega a describir con el

los hombres, para dedicarse a las buenas obras» (407). Siguiendo su ejemplo, criada y bandido ciegan con ácido al Compadre Vulcano en castigo por haber maltratado a Cenicienta (véase 433-434).

⁸ Cuando Sofía le llama en sueños, «Rocambole... ¿Dónde estás, Hombre Gris?», este le contesta «Ya va el gran criminal. Ya va, pero va arrepentido de sus crímenes...» (Arlt, 1981b:402).

⁹ Escrito en 1867, sirve de introducción en la edición de Bruguera (1983).

Capitán del transatlántico¹⁰ es idéntico a uno que había visto en la revista de geografía *La Esfera*; su hija, a los catorce años, lleva un vestido largo y rojo, y el pelo suelto «como reproducen a Genoveva de Brabante ciertas tricromías que ilustran salones de barberos y betuneros» (425); y el lujoso salón en el que se desarrolla la fantasía del tercer acto está «tapizado como aquellos que aparecen en las ceremonias de los personajes de cualquier parte» (435).

Como señala Saítta (1999), Sofía comparte algunos rasgos con los lectores de folletines que Prieto (1986) analiza: «surgidos de las campañas modernizadoras de alfabetización [de principios del siglo XX], no superarían nunca el nivel de exigencias mínimo del aprendizaje, ni superarían, en consecuencia, el estadio de consumo regular de información periodística y el de literatura de simple entretenimiento» (167). Al igual que en *El juguete rabioso*, la relación entre un tipo de literatura y su consideración social queda patente. En la pieza se insiste en que lo único que ha leído la sirvienta son las novelas de Ponson du Terrail, como «todas las tenderas, modistillas y planchadoras del mundo» (Arlt, 1981b: 399). En el primer encuentro con el Galán, disgustada por su manera de cortejarla, Sofía le indica cómo debe proceder, y se repite la referencia:

GALÁN: ¿Quiere que me arrodille?

SIRVIENTA: ¡Oh!... No, es viejo y, además, se le mancharían los pantalones.

GALÁN: ¿Entonces quiere que finja el Galán melancólico?

SIRVIENTA: ¡Hombre, qué duro de entender es usted! Si yo fuera hombre me vendría por detrás de la mecedora y, besándola fuertemente a la muchacha que quisiera, le diría despacito: ‘Te quiero mucho... mucho...’

GALÁN: ¡Oh! Entonces lo que usted pide es un procedimiento de novela alemana...

SIRVIENTA (*terminante*): No he leído nunca novelas alemanas. He leído ‘Rocamble’, que es bien largo..., cuarenta tomos..., y nada más... (413)

Saítta (2000) sugiere que detrás de esos comentarios hay, paradójicamente, una visión pesimista de la cultura de masas, pues «los lectores representados en la literatura de Arlt, lejos de encontrar consuelo en los textos que leen, son traicionados por una literatura popular en la cual la resolución de las contradicciones sociales solo señala que los diversos modos de integración social, en el marco de una sociedad de clases, [...] conducen al fracaso» (100). Sin embargo, si tenemos en cuenta la deriva del conflicto en las piezas que luego veremos —*Saverio el cruel* y *La isla desierta*—, no parece que el foco se ponga en el tipo de literatura, sino en la ficción en sí misma —en el hecho de que

¹⁰ «(En la posición en que están colocados ambos el paisaje es invisible, pero ellos actúan como si estuviera allí ante sus ojos, revelándose de este modo la maravilla de la imaginación creadora y el poder soñador de la SIRVIENTA.)» (Arlt, 1981b: 410).

los personajes inventen vidas más grandes que sus existencias, vidas regidas, no por el azar, sino por el artificio—. La elección de los folletines como material de lectura no es determinante, pero tiene un sentido, análogo al de los libros de caballerías en el *Quijote* o al de las novelas sentimentales en *Madame Bovary*: se trata de lecturas corrientes, los códigos básicos de las ilusiones, los imaginarios colectivos que las hacen funcionar.

Del mismo modo, «sin ser propósito definido ni explícito, [...] despunta la crítica social» (Castagnino, 1964: 89) en la pieza y, en general, en toda la obra de Arlt. «Si yo fuera rica esto no me pasaría. [...] Estoy flaca y fea... Ni la muerte me querría...» (Arlt, 1981b: 403). Con estas palabras de Sofía se inicia el primer acto, y le contesta irónica la Muerte: «¿Ves? Eso te pasa por no comer jamón del diablo. Si pasearas en automóvil y fueras a la ópera, en vez de echar sangre por la boca venderías salud, y la salud es una gran cosa, hijita. ¡Una gran cosa!» (404). Y, cuando le dice al Capitán del transatlántico que ella no se fija en los detalles, este la reprende:

CAPITÁN: Cuando se tienen trescientos millones hay que fijarse en todo.

SIRVIENTA: ¿Por qué?

CAPITÁN: ¿Y para qué tener trescientos millones entonces?... ¿No le parece? Si no fuera así tanto derecho tendría a fijarse y a tener pretensiones el que no tiene un centavo como el que es multimillonario, como usted. (411-412)

3. *Los fantasmas*

3.1. *Humo*

La dualidad de planos de la que hablaba Castagnino (1964) se refleja en la obra a través del desdoblamiento de la trama, por un lado, anclada en la realidad y, por otro, proyectada en un mundo de humo. Ya hemos visto cómo el timbre servía para marcar la separación entre los planos. Además, para que el espectador no olvide que, excepto la Patrona, su Hijo y la Sirvienta, el resto de personajes son sombras, entes literarios, estos últimos disertan en varios momentos sobre realidad y ensoñación¹¹, manteniendo así «el juego de lo real y lo ilusorio» (21).

Salvo Rocambole, que se representa a sí mismo, permaneciendo inmutable, fijo en su identidad de personaje¹², los demás fantasmas son tipos, se adaptan a sus soñadores «igual que los artistas...», dice la Reina Bizantina, «que un día son porteros...»

¹¹ Véase el prólogo en la zona astral y las escenas V del cuadro segundo y VII del cuadro tercero del primer acto, en las que la Sirvienta ha vuelto a la realidad convocada por el timbre pero los personajes de humo se quedan en escena durante unos instantes, dentro de la fantasía, que detiene su trama.

¹² «GALÁN: ¿Y es usted siempre el personaje?... ROCAMBOLE: Soy siempre el mismo personaje a través de distintos nombres. Una vez me llamo el Hombre Gris, otra el Marqués de Chamery, otras... HOMBRE CÚBICO: ¡Así sí que da gusto ser personaje!...» (Arlt, 1981b: 399).

(Demonio) «y otro generales...» (Rocambole) «o emperadores...» (Galán) (Arlt, 1981b: 397), pues cada persona se fabrica los sueños a su medida: el Hombre Cúbico es hijo de un geómetra que quiere inventar un aparato de buzo, por lo que va ensayando diferentes formas en su proyecto, que aparece con un triángulo por cabeza en escena; la Reina Bizantina visita a un corredor de sardinas, un «desarrapado que tiembla cuando el jefe le hace una observación [y] por la noche sueña que es emperador de Bizancio» (398); el Galán hace de amante de una contrahecha jorobadita, fea y perversa, que lo obliga a fingirse desesperadamente enamorado de ella; el Demonio sirve a un chico de catorce años que cada noche le pide ser «el hombre más lindo del mundo, el más fuerte, el más sabio [o] el más rico» (400); y, por supuesto, Rocambole responde ante Sofía, a la que parece apreciar, al contrario que la mayoría de fantasmas con sus soñadores.

GALÁN: Sí; no todas las veces es agradable ser el instrumento de la imaginación de los hombres.

ROCAMBOLE: A mí francamente me gusta tomarme en serio.

HOMBRE CÚBICO: ¿Qué quiere decir con eso?

ROCAMBOLE: Que cuando hago el personaje de algún drama, me gusta sufrir y soñar como si fuera hombre de carne y hueso en vez de fantasma.

REINA BIZANTINA: ¿De modo que si usted pudiera concederle trescientos millones a la sirvienta se los facilitaría?

ROCAMBOLE: Claro. ¿Se imaginan ustedes lo que significan trescientos millones efectivos, contantes y sonantes? [...] (401)

La analogía que los propios personajes de humo establecen con el oficio de actores convierte a Sofía en autora y al sueño, en una representación: teatro dentro del teatro. La escena III del cuadro segundo del primer acto, aquella en la que veíamos a Sofía indicar al Galán el modo de representar una comedia amorosa, es un ejemplo de este procedimiento. Como si fuera la directora de escena, critica su discurso artificial:

GALÁN: La amo desde que la vi en el comedor. Y me juré interiormente que si usted me daba su mano la haría mi esposa ante Dios y los hombres.

SIRVIENTA: ¿Por qué no habla de otra manera? Si yo fuera hombre me declararía de otra forma...

GALÁN (*malhumorado*): ¿Puede decirme qué papel hago yo aquí? ¿Soy yo o es usted la que se tiene que declarar?

SIRVIENTA: ¡No se enoje, hombre!... Pero usted es bastante estúpido como galán. ¿A quién se le ocurre decirle a una mujer: ¡Te amo!? Eso se dice en el teatro; en la realidad se procede de otra manera. En la realidad, cuando un hombre desea a una mujer, trata de engañarla. [...] (414)

Pero, no conforme, ella misma acaba interpretando el papel de seductor para el Galán. «Le voy a dar una lección. Siéntese en esa mecedora. (*El GALÁN se sienta; la*

SIRVIENTA *retrocede, luego se acerca y se inclina sobre él.*) Bueno, haga de cuenta que yo soy el hombre y usted la mujer. (*Dice en voz muy dulce.*) Niña... me gustaría estar como un gatito en tu regazo. [...]» (414). El personaje se niega a actuar según el gusto de su soñadora, por lo que esta decide desarticularle la farsa:

GALÁN: Mi vida se desenvuelve bajo un signo fatal. Me persigue el homicida amor de una gitana...

SIRVIENTA: ¡Joróbese, por zonzo!...

GALÁN (*iracundo*): Esto es imposible... Usted me echa a perder los efectos.

SIRVIENTA: Cálmese; le voy a seguir el juego... (*Haciendo gestos de primera actriz.*) ¿Cómo..., tú me eres infiel?

GALÁN: No, no le he correspondido nunca..., pero ella me sigue a través de montañas y de mares...

SIRVIENTA (*cariñosa*): Chiquito, ¡cuánta novelaría!...

GALÁN: Es una mujer fatal.

SIRVIENTA: Chiquito... las mujeres fatales solo se encuentran en el cine. Nosotros nos casamos y sanseacabó la mujer fatal.

GALÁN: No tengo dinero para casarme. Además, un galán que se casa es ridículo y hace reír a las mujeres a quienes engañó y con quienes no se casó.

SIRVIENTA: Me gustas y te compro. Tengo trescientos millones.

GALÁN (*rascándose la cabeza*): La suma es respetable. ¡Trescientos millones! Pero ¿qué dirá ella, que atravesó montes y mares?...

SIRVIENTA: ¡Qué duro de entender es usted! Observe que mares y montañas son una mentira para darle un poquito de poesía a mi sueño. Aquí la única que sueña soy yo, nadie más que yo. (414-415)

Al mostrar los tópicos e ironizar sobre ellos, el artificio se pone de relieve, dejando la ficción al desnudo. El Galán se atreve entonces a expresarse tal y como es, fuera de su personaje: «¿Qué se cree, que no sé pensar por mi cuenta? ¡Claro que he pensado! El papel de galán es simultáneamente ridículo y dramático [...] Me revientan todas las mujeres, empezando por usted. Me revienta la forma como besan..., la comedia que hacen... [...] Perdóneme..., me olvidaba de que estaba haciendo el papel de Galán...» (415-416). Los demás fantasmas también deben fingir (Sofía no es una pobre criada, sino una rica huérfana)¹³, pero fuera de escena, o sea, de la supervisión de su creadora, se vuelven contra ella¹⁴ y, cuando se suicida, se alegran porque son libres y cantan, danzando en círculo en torno al cadáver, «Por fin se ha muerto la loca» (440).

Las reflexiones sobre el teatro aparecen de nuevo en *El fabricante de fantasmas*. Pedro es un dramaturgo sin éxito. Un día, asesina a su mujer, pero se libra de la cárcel. A partir de entonces sus obras triunfan. Sin embargo, el remordimiento va a buscarle en

¹³ Arlt (1981b) indica que «la SIRVIENTA en el transcurso de toda la obra continúa vistiendo su guardapolvo de menestrala, y los personajes de humo afectarán no darse cuenta de ello» (409).

¹⁴ «CAPITÁN: Y se cree seriamente millonaria. [...] GRISelda: Debería prohibírseles soñar a los pobres... AZUCENA: Verdad. Un pobre soñando imagina los disparates más truculentos. GALÁN: Es la falta de cultura» (Arlt, 1981b: 418-419).

forma de fantasmas: los deformes personajes de sus propias ficciones le persiguen hasta que se suicida del mismo modo en que mató a su esposa. La profesión del protagonista es la excusa perfecta para hablar de teatro dentro de la pieza. Así se dirige este a sus criaturas:

[...] la gente que acude a los teatros va en busca de lo que no existe en sus vidas. Podría decirse que las mentiras son para ellos las puertas de oro que se abren a un país encantado. Nosotros, autores, no nos podemos formar ni la más remota idea acerca de la arbitraria estructura de aquellos países de ensueño, en los que se mueve la imaginación del público. Como los alquimistas, jugamos con fuerzas naturales cuyos efectos parecen mágicos, pues unas veces la muchedumbre aplaude y otras bosteza. Y ahora, sombras del éter, manos a la obra. (495)

Durante toda la trama el escritor sostiene tensos diálogos con sus personajes, que se rebelan contra él, conduciéndole a la locura: se niegan a representar como se lo manda, interfieren en su vida, se lamentan de sus destinos... lo que origina diversas situaciones en las que la ficción misma se convierte en el tema principal de la escena:

PROSTITUTA: Yo era una muchacha decente, cuando en el segundo cuadro de *El alma de la calle* me hiciste entrar a puntapiés en la mala vida...

JOROBADO: Soy testigo fehaciente. A ella, a puntapiés; a mí, a bofetadas.

PROSTITUTA: Escribías el segundo cuadro de tu obra y las palabras se atascaban en tu mente. Es que yo me resistía a convertirme en una mala mujer. Pero tú decías (*imita la voz de PEDRO*): '¿Cómo termino la obra si Clementina en el segundo cuadro no se lanza a la calle?' Decías...

JOROBADO: Ya conocemos los procedimientos que gasta el angélico. Vas bien.

PROSTITUTA (*al JOROBADO*): ¡Cállate tú, bufón! (*A PEDRO.*) Decías: 'Es el golpe de efecto del final'. Y para que el maldito golpe de efecto del final tuviera éxito, me transformaste en una basura de la calle. Lloraba el público en el teatro. [...] (524)

Esta obra «documenta cómo Arlt se iba posesionando de la técnica dramática al punto de permitirse ya —a la manera pirandelliana, aunque lo negara— construir teatro y, al propio tiempo, reflexionar sobre él» (Castagnino, 1964: 51). Como en el prefacio de *Seis personajes en busca de autor* [1921], el dramaturgo se ve asediado por sus creaciones, que, en un momento de dicha pieza, intentan dirigir a los actores de la compañía a la que acuden, al igual que Pedro y Sofía tratan de dominar a sus invenciones. Si consideramos que el plano en el que se mueven los personajes reales es el de nuestra realidad, asumimos de manera natural la presencia de los de humo; sin embargo, el reverso de este pensamiento resulta inquietante: si dentro de la ficción existe la ficción, ¿qué impide suponer que nuestra realidad no es también soñada? «Dios mueve al jugador, y este, la pieza. / ¿Qué dios detrás de Dios la trama empieza / de polvo y tiempo y sueño y agonías?» (Borges, 2015: 76).

La idea no es nueva. Larga sería la lista de obras que, de una forma u otra, la plantean. Cada vez que nos enfrentamos al hecho de que «don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet, espectador de *Hamlet*» (Borges, 2017c: 385), surge la duda. No obstante, cuestionar la realidad a través de la representación dentro de la representación fue uno de los procedimientos teatrales más explorados y desarrollados por Pirandello, y Arlt también lo utiliza, a su manera¹⁵. Los sueños de Sofía, los fantasmas de Pedro, la farsa de Susana en *Saverio el cruel*, incluso el relato de Cipriano en *La isla desierta*, son ejemplos de ello. Resentido consigo mismo y con sus personajes, el protagonista de *El fabricante de fantasmas* expresa, con certeza, esa incertidumbre: «[...] Para muchos hombres, cortos de imaginación, únicamente pueden existir conflictos teatrales entre cuerpos de carne y hueso... ¡Qué ciegos! Todavía no han comprendido que el hombre de carne y hueso es sobre la tierra un fantasma tan vano como la sombra que se mueve en la pared» (Arlt, 1981b: 496).

3.2. «Los deseos del hombre»

Arlt se acerca a Pirandello, pero el sentido último de las piezas que estamos tratando no es tanto demostrar que nuestra realidad es igual de endeble —o más— que aquella que podamos imaginar, sino exhibir que las fantasías surgidas de la carencia y el anhelo acaban destruyendo a los que no consiguen llevarlas a la realidad. Sobre ello discuten al inicio de *Trescientos millones* los personajes de humo:

ROCAMBOLE: Anochece [...] Llega la hora de trabajar.

REINA BIZANTINA: En días como hoy, cuando era persona humana, me dolía el hígado.

¿Quién diría que pasaría luego a ser constructora de sueños?

ROCAMBOLE: No; los constructores son ellos, los hombres

GALÁN: Somos los fantasmas de sus sueños.

DEMONIO: ¡Exprésese con más propiedad! Somos los protagonistas de sus sueños.

ROCAMBOLE: No está bien esa definición. ¡Representamos los deseos del hombre!

DEMONIO: Existimos sin forma, como nubes. De pronto el deseo de un hombre nos atrapa y nos imprime su forma.

[...]

GALÁN: De cualquier modo, el hombre es esclavo de su sueño... Es decir, esclavo nuestro. Así yo, antes de hacer este papel de galán, hice el de pirata melancólico y degollador. Fue un chico que después se suicidó porque la hija de la carbonera, que era su vecina, no quería escaparse con él en una barca de oro. [...] (Arlt, 1981b: 396-397)

La conversación prosigue y el tono se vuelve existencialista:

¹⁵ Para las conexiones entre las dramaturgias de Arlt y Pirandello, véase Castagnino (1964: 85-86).

GALÁN: El hombre. ¿Qué me dicen ustedes del hombre?
REINA BIZANTINA: Es infinitamente triste...
DEMONIO: Dios le ha dado un alma cambiante como el mar...
ROCAMBOLE: Busca el sufrimiento; eso es evidente.
HOMBRE CÚBICO: Más: busca la felicidad... (400)

Estos comentarios presagian la tragedia final: engrandecer una vida pequeña a través de la imaginación es un pecado de exceso, «la *Hybris* griega; por él [los personajes] corren desatinados al encuentro de un destino que [...] los ayuda a despeñarse...» (carta de Mirra Arlt a Castagnino, 1964: 27). La locura y la muerte son el castigo.

Sin embargo, Sofía es un personaje muy especial. Sueña, pero duda de sus sueños. A pesar de que Rocambole insiste en convencerla del artificio¹⁶, como lo intentaba el Galán, ella cuestiona desde el principio la forma perfecta que la fantasía le ofrece. Así, eliminando la «poesía» del asunto amoroso, lo convierte en un triste —y real— trato mercantil¹⁷; el matrimonio no le trae tanta felicidad como esperaba¹⁸; y en el tercer acto, vieja en el sueño y desubicada, olvida por momentos que ha vivido una vida entera en la ficción y mezcla la monotonía y los sufrimientos de ambas existencias¹⁹. Cuando su hija Cenicienta —que en el ensueño ha alcanzado la misma edad que su madre tiene en la realidad— le va a anunciar su noviazgo con el Galancito, Sofía se disgusta y la comedia se desarticula del mismo modo que antes con el Galán²⁰. «SIRVIENTA (*aparte*): A veces los autores les tienen envidia a sus personajes. Quisieran destruirlos» (Arlt, 1981b: 439). En lo que se supone que es la culminación de una vida plena, vuelven la tristeza y el miedo a la soledad. El Hijo llama a la puerta y la acotación encierra el drama:

HUJO: Abrí, Sofía... Abrí, no seas testaruda, Sofía...

Los personajes de humo permanecen inmóviles. La SIRVIENTA mira con un gesto de extrañeza dolorosa al fantoche humano que le pide placer en el instante en que ella bendice en su ensueño la felicidad de una hija que no existe, y a medida que la luz disminuye en escena se hace más nítido en el rojo cristal del ventanillo el mascarón del ebrio atenaceado por la reja. (440)

¹⁶ «Pero usted ya no es la sirvienta, ¿me entiende? No. Usted es la huérfana. (*Enfáticamente.*) La pobre huerfanita, la huérfana menesterosa» (Arlt, 1981b: 408).

¹⁷ «SIRVIENTA: Me gusta y lo compro a... GALÁN: Usted tiene trescientos millones y yo me vendo... SIRVIENTA: Perfectamente. Trato hecho. Allí vienen el Capitán y Azucena; anúncies nuestro compromiso» (Arlt, 1981b: 417).

¹⁸ «GRISELDA: ¿Sos feliz?... SIRVIENTA: Sí..., dentro de lo relativo. AZUCENA: ¡Qué fría lo decís! SIRVIENTA: Te soy sincera, no vale la pena casarse. GRISELDA: ¿Adolfo no se porta bien? SIRVIENTA: No es eso... [...]» (Arlt, 1981b: 421-422).

¹⁹ Véase la escena I del tercer acto (Arlt, 1981: 435-437).

²⁰ «HIJA (*arrodillándose al lado*): Te voy a contar, mamita... (*Súbita transición.*) ¿Es obligatorio que una hija se arrodille al lado de la madre para contarle que está enamorada...? SIRVIENTA: No, algunas le hacen esa confesión a la madre mientras la madre recalienta unas milanesas» (Arlt, 1981b: 438).

El tema podría haber dado para una tremenda pieza realista o grotesca, al estilo de las de Florencio Sánchez o Armando Discépolo, pero, siguiendo el camino iniciado por *El juguete rabioso*, Arlt recurre a la imaginación para mostrar lo mismo: que, como dice Pedro en *El fabricante de fantasmas*, «el destino del hombre es desear... desear siempre...» (530).

DIRECTOR: ¡Ficción! ¡Realidad! ¡Marchaos todos al infierno! ¡Luz! ¡Luz! ¡Luz!

Luigi Pirandello, *Seis personajes en busca de autor*

1. *Escenas de un grotresco*

En mayo de 1936 Arlt había vuelto de su viaje por España y el norte de África, y continuó con su actividad teatral. *Saverio el cruel* se estrenó el 27 de noviembre de ese año, también en el Teatro del Pueblo (Verzero, 2006: 14). El autor llevaba dos años trabajando en la obra: el 4 de agosto de 1934 publicó en *La Gaceta de Buenos Aires* un primer esbozo, titulado *Escenas de un grotresco*. Este, compuesto por dos cuadros y varias escenas, contiene el germen de lo que luego será el centro de la pieza —la representación unida a la locura¹—, así como la prefiguración del carácter del protagonista y el proceso que lo definirá: un pobre vendedor de manteca —un loco en la primera versión²— que se cree rey, dictador, «director de pueblos» (Arlt, 1981b: 463).

Arlt ha ido ganado experiencia. La acción de la pieza definitiva, dividida en tres actos, está mejor estructurada, más compensada que la de *Trescientos millones*. En el primero, vemos cómo un grupo de jóvenes frívolos y adinerados dirigidos por Susana urden una farsa para burlarse de Saverio: Susana actuará como si hubiera enloquecido y creyera ser la inventada Reina Bragatiana, destronada por un malvado Coronel, y los demás se harán pasar ante el mantequero por su verdadera hermana (Luisa), su primo (Juan) y el médico que pretende curarla (Pedro); para ello, este último propone seguirle la corriente a la loca, rodeándola del escenario que imagina real, e invita a Saverio a interpretar el papel de Coronel, al que Susana planea decapitar para recuperar su reino. El doctor prevé que la impresión de la cabeza cortada la devolverá a la cordura y, tras insistir y asegurar que su vida no correrá peligro, pues para el día de la función se procurarán una cabeza falsa, entre todos consiguen convencer a Saverio.

Este se entusiasma ingenuamente con el encargo, pero se lo va tomando tan en serio que termina por convertirse en el personaje que debe fingir. En el segundo acto se desarrolla su locura: ensaya discursos, pone patas arriba la pensión en la que vive, encarga una guillotina... Y en el tercero tiene lugar el gran fin de fiesta: el salón de la

¹ En el bosquejo, «la acción se inicia en el ‘Instituto de Enfermos Mentales’, cuyas autoridades someten al juicio de varios periodistas una obra y espectáculo realizados por dementes» (Castagnino, 1964: 41).

² «En el segundo cuadro de *Escenas de un grotresco* [...] aparece Saverio. Y, además del nombre, su presencia, conducta y circunstancias concurrentes son análogas a las del segundo acto de la comedia posterior, [...] [que] comienza exhibiendo a Saverio sobre un trono improvisado con sábanas» (Castagnino, 1964: 41).

casa de Susana se transforma en un rico palacio y los burladores se disfrazan con trajes del XVIII; llega Saverio y la comedia empieza; sin embargo, después del dramático monólogo de la Reina, el mantequero, advertido por Julia —la auténtica hermana de la loca— del engaño, detiene la farsa. La grandeza que creía haber alcanzado nunca ha existido y la simple felicidad en la que antes vivía es ya irrecuperable. Saverio culpa a Susana; esta, aparentemente avergonzada, se acerca hasta él y, para su sorpresa, se le declara. Discuten y la atmósfera se enrarece. Resulta que la joven estaba realmente loca: saca un revólver y dispara al mantequero, que muere.

En esta pieza volvemos a encontrar dos planos contrapuestos: esta vez la realidad se enfrenta a la farsa y la locura —la locura que se hace pasar por farsa y la farsa que se acaba volviendo locura—. Como comedia dramática³, la obra se basa en los contrastes, que se ponen de relieve al entrar en juego la representación dentro de la representación. La comedia es, para los jóvenes, producto del aburrimiento; en su vida acomodada y ociosa cabe la crueldad como entretenimiento y la ficción no tiene consecuencias; para Saverio, en cambio, se trata de una revelación que le hace odiar su propia existencia, que antes no consideraba mediocre, sino sencilla⁴; probar el poder, aunque sea de mentira, y tener que regresar de golpe a vender manteca le descoloca.

Inicialmente, el tratamiento de la obra era grotesco. El hecho de que la acción tuviera lugar en un Instituto de Enfermos Mentales proporcionaba un marco para los actos de Saverio. Estos eran interpretados directamente como las locuras de un demente, por lo que la realidad de los espectadores quedaba al resguardo y el choque se producía en relación a la mísera situación de su familia —elemento dramático que desaparece en la versión final—. Los desvaríos del mantequero no inquietaban, producían un efecto risible, a pesar de la penuria del hijo enfermo y la mujer abandonada, lográndose lo grotesco, que Armando Discépolo definía como «el arte de llegar a lo cómico a través de lo dramático» (Prieto, 2006: 208). En comparación, *Saverio el cruel* se acerca más a la tragedia (Castagnino, 1964). El protagonista decide unirse al juego y acaba atrapado. La renuncia de Julia a participar en la broma instala desde el principio un ambiente turbio, y el desenlace se presiente:

³ Así la caracteriza el propio Arlt (1981b): «*Saverio el cruel*. Comedia dramática en tres actos» (443).

⁴ Arlt (1981b) presenta a Saverio del siguiente modo: «*físicamente, es un derrotado. Corbata torcida, camisa rojiza, expresión de perro que busca simpatía*» (448). Respecto a su carácter, cuando entra en contacto con la comedia se acerca al de Balder o Erdosain, fracasados que esperan lo extraordinario. «Es cuestión de posesionarse, señorita [le dice a una de las jóvenes]. Nuestra época abunda de tantos ejemplos de hombres que no eran nada y terminaron siéndolo todo, que no me llama la atención vivir hoy dentro de la piel de un coronel» (466).

JULIA: ¿Te parece razonable la farsa que estos locos han tramado?
 LUISA: ¡Qué fatalidad! Ya apareció la que toma la vida en serio. Pero hija, si de lo que se trata es de divertirnos buenamente.
 JULIA: ¡Vaya con la bondad de ustedes! [...] Lo que ustedes merecen es que el mantequero les dé un disgusto.
 LUISA: Lo único que siento es no tener un papel en la farsa.
 JULIA: Pues no te quejes; lo tendrás. Desde ahora me niego a intervenir en este asunto. Es francamente indecoroso. [...] (*Mutis.*)
 JUAN: Esto sí que está bueno. Nos planta en lo mejor.
 PEDRO: Quizá no le falte razón. ¿Qué hacemos si al mantequero le da por tomar las cosas a lo trágico?
 LUISA: No digas pavadas. Ese hombre es un infeliz. Verás. Nos divertiremos inmensamente. ¿Quieren que haga yo el papel de Julia? (Arlt, 1981b: 447)

Sin embargo, la pieza conserva algunos rastros del grotesco. Por ejemplo, en la escena VI del primer acto, Susana finge su locura delante de Saverio y Juan actúa como si estuviera siguiéndole el juego para tranquilizarla. Ella le nombra Conde del Árbol Florido y le encomienda la tarea de asesinar al Coronel. Él no se muestra muy a favor y la falsa Reina trata de convencerlo con argumentos un tanto curiosos:

SUSANA: Y yo que confiaba en ti. Pensaba: el Conde irá a la cueva del Dragón y con su espada le separará la cabeza del cuerpo. [...] Si me parece verlo. Tú avanzas por el camino de rosas... la velluda cabeza del Coronel, chorreando sangre espesa, en brillante bandeja de oro. ¿Te imaginas, pastor, la belleza plástica de ese conjunto? [...]
 JUAN: Ah, si convertimos el coronelicidio en una cuestión de confianza y estética, no tengo ningún inconveniente en cortarle la cabeza al Coronel.
 SUSANA: Por fin te muestras audaz y carnicero.
 JUAN (*ingenuamente*): Sin embargo, al Coronel no le va a gustar que le corten la cabeza.
 SUSANA: Conde, no seas pueril. ¿A quién le agrada que le separen la cabeza de los hombros? (454)

Cuando Saverio está ensayando seriamente su papel delante de Simona, la criada de la pensión en la que vive, y esta le interrumpe en uno de sus grandilocuentes discursos recordándole cómo le olían los pies al volver de trabajar o cuando al futuro dictador se le ocurre montar una empresa de guillotinas a domicilio⁵ son también momentos cómicos por contraste⁶.

⁵ Véase Arlt, 1981b: 463 y 471.

⁶ *Trescientos millones* también cuenta con alguna escena por el estilo. El juego con los tópicos que veíamos en los diálogos de Sofía con el Galán y de Sofía con su hija Cenicienta produce un efecto similar. Además, el momento en el que Rocambo se le aparece con el dinero a la Sirvienta también tiene algo de grotesco: «ROCAMBOLE: [...] magnánimamente le entrego trescientos millones con cincuenta y tres centavos. (*Descarga un bulto en el suelo.*) Y usted me firma recibo ahora. (*Extrae un papel del bolsillo y una estilográfica.*) SIRVIENTA: ¿Firmar recibo? ROCAMBOLE: Los principios son principios, señorita. Hay que respetarlos. Esta es una operación comercial. Yo le entrego a usted trescientos millones y usted me firma recibo. No salgamos después con que yo no le he entregado...» (Arlt, 1981b: 408-409).

2. Hitler, Greta Garbo y la ínsula Barataria

A diferencia de Silvio y Sofía, Saverio no es un fervoroso lector. Su delirio no nace de la literatura, sino de la realidad de la época, pues el papel de gobernante despiadado no pudo tener «mejores» ejemplos que en los años treinta. Como aspirante a tirano, el mantequero se identifica con los jefes del nacionalsocialismo y el fascismo, que define como individuos con «ese siniestro sentido de la oportunidad que convierte a un desconocido, de la mañana a la noche, en el hombre de Estado indispensable» (Arlt, 1981b: 463)⁷. Así, al principio del segundo acto, «uniformado al estilo de fantástico coronel de republiqueta centroamericana» (461), Saverio practica su personaje:

(Subiendo al trono por la cama, extiende el índice perentoriamente después de empuñar la espada.) ¡Fuera, perros, quitaos de mi vista! *(Mirando al costado.)* General, que fusilen a esos atrevidos. *(Sonríe amablemente.)* Señor Ministro, creo conveniente trasladar esta divergencia a la Liga de Naciones. *(Galante, poniéndose de pie.)* Marquesa, los favores que usted solicita son servicios por los que le quedo obligado. *(Con voz natural, sentándose.)* ¡Diablos, esta frase ha salido redonda! *(Ahuecando la voz, grave y confidencial.)* Eminencia, la impiedad de los tiempos presentes acongoja nuestro corazón de gobernante prudente. ¿No podría el Santo Padre solicitar de los patronos católicos que impusieran un curso de doctrina cristiana a sus obreros? *(Apasionado, de pie.)* Señora, el gobernante es coronel, el coronel, hombre, y el hombre la ama a usted. *(Otra vez en tono chabacano, sentándose.)* Que me ahorquen si no desempeño juiciosamente mi papel de usurpador. (461)

Después del monólogo entra Simona, que se escandaliza ante el destrozo del cuarto y el cambio en su inquilino, que se hace tratar de Excelencia y de «hijo de Marte» (462).

SIMONA: ¡Qué martes ni miércoles! [...] ¡Y ha clavado la espada en la mesa! Si lo ve la señora, lo mata. ¿Usted está loco?

SAVERIO: Simona, no menoscabas la dignidad de un coronel.

[...]

SIMONA: ¡Dejar lo seguro por lo dudoso, la manteca por una carnestolenda!

[...]

SAVERIO: No entiendo tu dialéctica pueril, Simona.

SIMONA: Ya me entenderá cuando se quede en la calle sin el pan y la manteca.

SAVERIO: ¿Pero no te das cuenta, mujer, que en las palabras que pronuncias radica tu absoluta falta de sentido político? ¡Ingenua! Se toma el poder por quince días y se queda uno veinte años.

[...]

SIMONA: Saverio, usted habla como esos hombres que en las esquinas del mercado venden grasa de serpiente, pero...

[...]

SAVERIO: ¡Oh, menestrала timorata! De escuchar tus consejos, Mussolini estaría todavía pavimentando las carreteras de Suiza, Hitler borroneando pastorales en las cervecerías de Múnich. (462-463)

⁷ No es la primera vez que los dictadores salen en la obra de Arlt. Junto con Lenin, son los principales héroes del Astrólogo en la saga de *Los siete locos*. Por otro lado, cuando la Reina se refiere a la rebelión que la destronó, habla de «una revolución organizada por un coronel faccioso» (Arlt, 1981b: 453).

El estilo pomposo y el decorado ridículo contrastan con el humor y el sentido común de las réplicas de la criada, mostrando lo manido y peligroso de los discursos totalitarios.

En la escena siguiente, Saverio imagina que recibe la visita de Irving Essel, un ficticio vendedor de armamentos de la Armstrong Nobel Dynamite. El fantasma, amigo del reverendo Johnson, «delegado del Congreso Evangélico» (464), y de Lloyd George, primer ministro británico de 1916 a 1922, le ofrece sus servicios al dictador en potencia: «[...] si su país tuviera la desgracia o suerte de tener un conflicto con su estado vecino, gustosamente nuestra fábrica le concedería a usted el diez por ciento de prima sobre los armamentos adquiridos, el cinco por ciento a los ministros y generales, y el uno por ciento a los periódicos serios...» (464). La transformación del protagonista continúa. En la escena IX del mismo acto, altavoces imaginarios proclaman el desconcierto mundial ante la actitud de «Saverio, el cruel» (472): se teme un nuevo conflicto entre naciones. La sátira se extiende del negocio armamentístico a la sociedad estadounidense. «¿Sabes lo que dicen los norteamericanos? ([Saverio] vocaliza escrupulosamente.) ‘Give him a chance’, [...] significa ‘dadme una oportunidad’. [...] Pues esa oportunidad me ha sido concedida, Simona» (462). «[...] En los Evangelios está escrito: ‘Sed astutos como serpientes y cándidos como palomas’. Good-bye, hermosa» (473).

Puesto que los personajes actúan dentro de la obra, no faltan las referencias al cine —y hay, en ellas también, una crítica; esta vez a la frivolidad y los tópicos de la industria hollywoodiense⁸—. «Vamos a ver cómo te portas en tu papel de hermana consternada», le dice Juan a Luisa. «Yo, mejor que Greta Garbo» (448), le responde. Para convencer a Saverio de que se una a la farsa, los burladores le alaban el «físico dramático»: «Así, de perfil, me recuerda a Moisi» (459); y, cuando en el acto II les enseña las frases que ha preparado, lo comparan con «Chevallier en *El desfile del amor*» y «Barrymore el joven» (465)⁹. En este marco, además, se repite la desarticulación de los códigos de la ficción:

PEDRO: [...] ¿Usted qué es, coronel de artillería, de infantería o de caballería?

SAVERIO (*sorprendido*): Hombre, no lo pensé.

ERNESTINA: Pedro... por favor... un coronel de artillería es lo más antipoético que pueda imaginarse.

LUISA: Susana se ha forjado un ideal muy distinto.

PEDRO: Como facultativo, Saverio, me veo obligado a declarar que el coronel de Susana

⁸ La crítica a Hollywood ya había aparecido en *Los lanzallamas* (Barsut sueña con ser estrella y amante de Greta Garbo; véase Arlt, 1977: 241) y en *El amor brujo* (véase Arlt, 1981a: 572 y 576-577).

⁹ Alexander Moissi (1879-1935), austriaco de origen albanés, fue un famoso actor teatral y cinematográfico; Maurice Chevalier (1888-1972), célebre actor francés de películas musicales, interpretó el papel del Conde Alfred Renard en *El desfile del amor* (1929); y John Barrymore (1882-1942) fue el menor de los hermanos Barrymore, Lionel y Ethel, todos ellos leyendas estadounidenses de la actuación.

es un espadón cruel pero seductor.
 LUISA: Si ustedes me permiten, les diré esto: en las películas los únicos coroneles románticos pertenecen al cuerpo de caballería.
 SAVERIO: Señorita: en los Estados modernos, la caballería no cuenta como arma táctica.
 ERNESTINA: Saverio, un coronel de caballería es el ideal de todas las mujeres.
 LUISA: Claro... el caballo que va y viene con las crines al viento... los galopes... (470)

La literatura, sin embargo, no desaparece de la obra: la farsa entera se basa en ella.
 La primera actuación de Susana, que Saverio cree real, marca el tono de la comedia:

SUSANA se muestra en el fondo de la escena con el cabello suelto sobre la espalda, vestida con ropas masculinas. Avanza por la escena mirando temerosamente, moviendo las manos como si apartase lianas y ramazones.

SUSANA (*melancólicamente*): Árboles barbudos... y silencio. (*Inclinándose hacia el suelo y examinándolo.*) Ninguna huella de ser humano. (*Con voz vibrante y levantando las manos al cielo.*) ¡Oh Dioses! ¿Por qué habéis abandonado a esta tierna doncella? ¡Oh! Sombras infernales, ¿por qué me perseguís? ¡Destino pavoroso! ¿A qué pruebas pretendes someter a una tímida jovencita? ¿Cuándo te apiadarás de mí? Vago, perdida en el infierno verde, semejante a la protagonista de la tragedia antigua. Pernocto indefensa en panoramas hostiles... (449-450)

La forma de hablar —extemporánea, exagerada, teatral— remite al lenguaje de las piezas clásicas, del siglo de oro o románticas¹⁰. Los nombres de libro de caballerías (la Reina Bragatiana, el Conde del Árbol Florido), las referencias a grabados clásicos y tragedias antiguas para la caracterización¹¹, las comparaciones a las que recurren los jóvenes¹²... apuntan a un tipo de lector distinto al que suele aparecer en las obras de Arlt, de una clase social pudiente y consumidor de alta literatura.

Así, la estructura básica de la burla está directamente inspirada en el *Quijote*: el origen de la locura de Susana es el «exceso de lecturas» (456) y el procedimiento que se ensaya para devolverla a la cordura consiste en «seguirla en la farsa» (455), hablar y actuar ante ella empleando sus mismos códigos, como el bachiller Sansón Carrasco, que, en la segunda parte, se disfraza de Caballero de los Espejos y, después, de la

¹⁰ «JUAN (*golpeándose jactanciosamente los bíceps*): ¿Siete espadas, ha dicho, señorita? ¡Que vengan! Al que intente clavarme, no siete espadas, sino una sola en el corazón, le quebraré los dientes. SUSANA: Me agrada. Así se expresan los héroes [...]» (Arlt, 1981b: 451).

¹¹ «SUSANA: [...] ¿Así que usted es el pastor de estos contornos? JUAN: Sí, sí... soy el pastor... SUSANA: Sin embargo, de acuerdo a los grabados clásicos, usted deja mucho que desear como pastor. ¿Por qué no lleva cayado y zampoña? JUAN: Los tiempos no están para tocar la zampoña. SUSANA (*poniéndose de pie y examinándole de pies a cabeza*): Guapo mozo es usted. Me recuerda a Tarzán. [...]» (Arlt, 1981b: 451). Para compensarlo, en el tercer acto Juan «*aparece vestido de pastor de grabado, semidesnudo con una piel de cabra que lo envuelve hasta las rodillas*» (475) y Susana, como culmen de la farsa, se disfraza «*a lo protagonista de tragedia antigua, el cabello suelto, túnica de pieles y sandalias*» (476).

¹² Cuando Saverio deleita a los jóvenes con sus frases (véase la cita inicial de este apartado), ellos le adulan: «ERNESTINA: Precioso, Saverio. Me recuerda ese verso de la marquesa Eulalia, que escribió Rubén Darío. PEDRO: Ha estado tan fino como el más delicado hombre del mundo» (Arlt, 1981b: 468).

Blanca Luna para derrotar a don Quijote. La referencia a la novela de Cervantes es explícita en el último acto. Los personajes se reúnen en el gran salón antes de la llegada de Saverio y Juan toma la palabra:

JUAN: [...] En mi pequeño discurso de hoy se me olvidó esta aclaración: ¿Saben lo que me recuerda esta escena? El capítulo del *Quijote* en que Sancho Panza hace de gobernador de la ínsula de Barataria.

DEMETRIO: Es cierto... Y nosotros... el de duques locos.

JUAN (*guiñando el ojo a todos*): ¿Quién es el loco aquí?

TODOS (*haciendo círculo en derredor de Susana, señalándola con el dedo*): Susana.

SUSANA (*amablemente*): Y quiero seguir siendo loca, porque siendo loca pongo en movimiento a los cuerdos, como muñecos.

JUAN (*levantando el brazo*): Aquí todos somos locos, pero el más miserable de los locos aún no ha venido. [...] (478)

3. Luz

3.1. *La princesa loca y el desdichado hombre pálido discuten*

En esta reflexión última sobre la locura y la farsa —¿quién es más loco: el que lo está o el que le sigue el juego?, ¿qué poder tiene la locura sobre la cordura?— Arlt vuelve a acercarse a Pirandello. *Saverio el cruel* comparte mucho con *Enrique IV* (1922). Tras un accidente, el protagonista de esta pieza también pierde el juicio, creyendo encarnar al personaje del que se había disfrazado en una fiesta de Carnaval: Enrique IV, monarca alemán de los siglos XI y XII. Desequilibrado, se encierra en un castillo, y su sobrino contrata a unos jóvenes para que se hagan pasar por consejeros reales, sosteniendo así la ficción. A los doce años, el rey se despierta, viejo y cuerdo, pero resuelve continuar con la farsa. La acción del drama comienza cuando le visitan la mujer de la que estaba enamorado de joven —pero que le desdeñaba—, el amante de esta —su rival— y un doctor, además del sobrino y su novia —hija de la mujer—. El grupo percibe signos de que el loco reconoce a su amada bajo el disfraz y traza un plan espectacular para devolver al hombre definitivamente a la cordura: aprovechar el parecido entre madre e hija para mostrarle el paso del tiempo. En ese punto se descubre que ya no está loco y que es él el que finge ante los ya no tan cuerdos. En medio de la actuación, la hija se echa atrás y los demás deciden parar la farsa y revelar que también ellos saben, por los consejeros, que el enfermo se ha recuperado. Entonces surgen los reproches acumulados y el rey mata a su antiguo competidor, sin que se sepa nunca realmente si su acto responde al delirio de un loco o a la venganza de un cuerdo.

Aparte de las circunstancias que originan y acompañan la locura del protagonista, en la obra de Arlt encontramos la misma ruptura de expectativas —Enrique ya no está

loco y sabe que los otros pretenden envolverle en una farsa; Saverio sale de su delirio gracias a Julia y está igualmente al tanto de la artimaña de los jóvenes— que se produce en la de Pirandello, y la misma duda rodea al movimiento final de Susana —en su locura o su farsa, no se distingue si dispara a Saverio por inconsciencia o despecho—. En cambio, Arlt desdobra la trama en dos locuras —la de Susana y la de Saverio— y acelera el proceso —que no dura años, sino días— al añadir el contraste entre las condiciones de los personajes, haciendo hincapié en la mediocridad de Saverio; de este modo, consigue un efecto equivalente al del impacto que el tiempo transcurrido causa en Enrique.

El verdadero debate sobre la locura y las consecuencias de la ficción tiene lugar en el momento en el que la farsa se levanta: en este caso, en la discusión que mantienen Saverio y Susana en la escena VIII del tercer acto. El vendedor de manteca, harto de las formas afectadas de la chica¹³, confiesa que está al corriente de la burla; la joven pide a los otros que se marchen para disculparse, pero, cuando se quedan a solas, no abandona del todo su personaje de reina¹⁴. Entonces Saverio menciona a su hermana y ella salta:

SUSANA: Julia... Julia... ¿Qué sabe Julia de sueños? Usted sí que es capaz de soñar. Vea que mandar a fabricar una guillotina... ¿Corta bien la cuchilla?

SAVERIO: Sí.

SUSANA: ¿Y no es feliz de tener esa capacidad para soñar?

SAVERIO: ¿Feliz? Feliz era antes...

SUSANA: ¿Vendiendo manteca?

SAVERIO (*irritado*): Sí, vendiendo manteca. [...]

SUSANA: ¿Y ahora está ofendido conmigo?

SAVERIO: Usted no interesa... es una sombra cargada de palabras. Uno enciende la luz y la sombra desaparece.

SUSANA: Tóqueme... verá que no soy una sombra.

SAVERIO: Cuando yo tenía la cabeza llena de nubes, creía que un fantasma gracioso suplía una tosca realidad. Ahora he descubierto que cien fantasmas no valen un hombre. Escúcheme, Susana: Antes de conocerlos a ustedes era un hombre feliz... Por la noche llegaba a mi cuarto enormemente cansado. [...] Sin embargo, estaba satisfecho. El trabajo de mi caletre, de mis piernas, se había trocado en sustento de mi vida. Cuando ustedes me invitaron a participar de la farsa, como mi naturaleza estaba virgen de sueños espléndidos, la farsa se transformó en mi sensibilidad en una realidad violenta, que hora por hora modificaba la arquitectura de mi vida. [...] ¡Qué triste analizar un sueño muerto! Entonces mis alas de hormiga me parecían de buitres! Aspiraba a encontrarme dentro de la piel de un tirano. ¿Comprende mi drama?

SUSANA: Nuestra burla...

SAVERIO (*riéndose*): No sea ingenua. Mi drama es haber comprendido, haber comprendido... que no sirvo ni para coronel de una farsa... ¿No es horrible esto? El decorado ya no me puede engañar. Yo que soñé ser semejante a un Hitler, a un Mussolini,

¹³ «¿Está haciendo literatura, Majestad?» (Arlt, 1981b: 480).

¹⁴ «SUSANA: [...] Se está bien en el trono, ¿eh, Coronel? Es agradable tener la tierra girando bajo los pies. [...] SAVERIO (*secamente*): ¿Por qué se obstina en proseguir la farsa? SUSANA (*sincera*): Me agrada tenerlo aquí solo, conmigo. (*Riéndose.*) ¿Así que usted se hizo fabricar una guillotina? Eso sí que está bueno. Usted está tan loco como yo» (Arlt, 1981b: 481).

comprendo que todas estas escenas solo pueden engañar a un imbécil...
SUSANA: Su drama consiste en no poder continuar siendo un imbécil.
SAVERIO (*sarcástico*): Exacto, exacto. Cuánta razón tenía Simona. (Arlt, 1981b: 482-483)

Susana dice haber organizado la broma porque se trataba de la única manera de medir su posible correspondencia con Saverio, de «conocer el corazón del hombre que ansía por esposo» (484), pero él rechaza las súplicas amorosas de la chica, echándole en cara su indiferencia consciente: «Usted se confunde. No ha soñado. Ha ridiculizado. Es algo muy distinto eso, creo» (483). Para la joven, la locura se traduce en la capacidad de vivir un gran sueño, y eso es precisamente lo que destruye al mantequero, que, una vez cuerdo, se da cuenta de que no puede manejar una vida irreal en la realidad.

La diferencia entre *Enrique IV* y *Saverio el cruel* consiste en la resolución que toman los protagonistas cuando se enfrentan a la decepción. Enrique decide continuar con la farsa, se crea un marco de ficción para sobrevivir en ella, porque solo así siente que su existencia es real y, además, ordenada y grandiosa:

ENRIQUE: Digo que sois tontos. Habríaís debido saber construir el engaño para vosotros mismos; no para representarlo ante mí, ante los que vienen acá de visita de cuando en cuando, sino así... para como sois vosotros naturalmente, todos los días, a vuestros mismos ojos... (*A Bertoldo*¹⁵, *tomándole de los brazos*.) para ti, ¿comprendes?, que en esta tu ficción podrías comer, y dormir, y hasta rascarte un hombro si sintieras picazón; (*Dirigiéndose también a los otros*.) sintiéndose vivos, verdaderamente vivos en la historia del mil ciento, aquí, en la corte de vuestro emperador Enrique IV. [...] ¡Fijados para siempre, al punto de poder abandonaros seguros en esa inmovilidad, admirando cómo cada efecto, con perfecta lógica, sigue obediente a su causa, y cada acontecimiento se desenvuelve preciso y coherente en cada uno de sus detalles. ¡El placer de la historia, que es tan grande! (Pirandello, 1957: 65-66)

Enrique acaba concluyendo que el drama de los hombres reales, sometidos al azar y la volubilidad del presente, reside en no ser conscientes de que la vida es un caos, una locura y, por tanto, más vale sujetarse a la causalidad invariable y perfecta de la Historia —que es la misma que la de la ficción—. Él puede vivir tranquilo con esa certeza; Saverio, no. Interpretar un papel mejor que sí mismo, aquel que le gustaría ser en el fondo, creérselo y despertar sin nada acaba con él.

SAVERIO: [...] Me han dado vuelta como a un guante.
SUSANA: Estoy arrepentida. Saverio, créame...
SAVERIO (*fríamente*): Es posible... pero usted saldrá de esta aventura y se embarcará en otra porque su falta de escrúpulos es maravillosa... Lo único que le interesa es la satisfacción de sus caprichos. Yo, en cambio, termino la fiesta agotado para siempre.
SUSANA: ¿Qué piensa hacer?

¹⁵ Uno de los jóvenes contratados para actuar como consejeros del rey loco.

SAVERIO: Qué voy a pensar... volver a mi trabajo.

[...]

SUSANA (*acariciándole la cabeza*): ¿Estás ofendido? ¿No es eso, querido? Oh, no, es que acabas de nacer, y cuando se acaba de nacer se está completamente adolorido. [...]

Necesitabas un golpe, para que del vendedor de manteca naciera el hombre. Ahora no te equivocarás nunca, querido. Caminarás por la vida serio, seguro. [...]

SAVERIO (*restregándose el rostro*): ¡Cómo pesa el aire aquí! (484)

La teatralidad, entendida como engaño —propio o ajeno— para el que se requiere una actuación, está muy presente en la obra de Arlt¹⁶, pero, en esta pieza en concreto, muestra mejor que en ninguna otra «la imprecisa frontera que separa a locos y cuerdos, la fantasía y la realidad» (Fernández, 2005: 13).

3.2. *Teñir los cristales*

La concepción del mundo de Saverio, antes de la farsa, dependía enteramente de su trabajo. Él no era solo un simple proveedor, sino «un maniático de la manteca» (Arlt, 1981b: 457), como lo llama Luisa. Todos los comentarios que hace sobre el producto (le atribuye virtudes desproporcionadas, piensa que sirve de índice para medir el grado de civilización de un país, se queja de las exigencias de los clientes, de la competencia con la margarina...) están siempre fuera de lugar, acentúan la sensación de burla (como en la escena VII del primer acto, en la que Saverio pretende curar la locura de Susana a base de manteca) o funcionan de contrapunto humorístico en las situaciones tensas (sobre todo en la discusión del último acto¹⁷) y, al mismo tiempo, encierran la clave del drama: cuando la propuesta de Saverio para tratar a la enferma es rechazada y sustituida por la de representar una comedia, le dice a Pedro, ofendido: «Permítame, doctor. La manteca es una realidad, mientras que lo otro son palabras» (456). Saverio cree en la manteca, vive solo a través de ella, en un estado tan alejado de la épica de un coronel que el choque, del que él mismo es consciente al final¹⁸, es inevitable y termina mal.

Lo que en Sofía era intuición —algo no funciona en las ficciones que se intentan llevar a la realidad—, en Saverio se afina y pasa a conciencia —demuestra que hacerlo es imposible—. Como la locura, la lucidez puede ser también una maldición, y *La isla*

¹⁶ Recordemos el momento en el que Silvio intenta suicidarse, la muerte fingida de Barsut, la comedia del hombre manso que representa Balder para la madre de Irene, las fantasías de Sofía, los delirios de Saverio y Pedro... y, en general, la actitud heroica, de novela, que adoptan todos los personajes arltianos para esconder sus realidades o escapar de ellas.

¹⁷ Por ejemplo, «SAVERIO: [...] (*Exaltándose.*) Entonces me creía lo suficiente poderoso para realizar mi voluntad en cualquier dirección. Y esa fuerza nacía de la manteca. SUSANA: ¿Tanta manteca comía usted?» (Arlt, 1981b: 482).

¹⁸ «Resulta un poco ridículo parangonar la venta de la manteca con el ejercicio de una dictadura. En fin...» (Arlt, 1981b: 483), se lamenta ante Susana.

desierta (1937) lo prueba. La pieza, burlería en un acto¹⁹, trata sobre unos empleados de oficina que se trasladan del subsuelo del edificio donde trabajan a las alturas del décimo piso, cuyos grandes ventanales miran al puerto. Este cambio produce un incremento de errores en los informes de los contables que, indignados, se rebelan contra el Jefe: «No es posible trabar aquí. [...] Los culpables de que nos equivoquemos son esos malditos buques» (548), exclama Manuel. Todos le secundan y, entonces, caen en la cuenta de que, a pesar de su odio a los barcos, nunca han subido a ninguno. Nunca realizaron los viajes que habían planeado en su juventud, perdida en la oficina. El Jefe sale en busca del Director y entra en escena el ordenanza Cipriano, mulato «exquisito y brutal» (550), y se acerca a la ventana. Movidado por las vistas, comienza a relatar con voz persuasiva sus aventuras: «Conozco el mar de las Indias. El Caribe, el Báltico... hasta el océano Ártico conozco. [...] En un sampán me he recorrido el Ganges. Y había que ver los cocodrilos que nos seguían...» (551). Algunos oficinistas alucinan ante tanta maravilla, pero otros permanecen escépticos. Para demostrar que dice la verdad, Cipriano les enseña los extraordinarios tatuajes, hechos por indígenas australianos, que le cubren el cuerpo. Sacudido por los prodigios del mulato²⁰, Manuel decide salir

a correr mundo. A vivir la vida. Basta de oficina. Basta de malacate. Basta de números.
Basta de reloj. Basta de aguantarlo a este otro canalla. (*Señala la mesa del jefe.*)
Pausa. Perplejidad.

EMPLEADO 1º: ¿Quién es el otro?

TODOS: ¿Quién es?

MANUEL (*perplejo*): El otro... el otro... el otro... soy yo.

EMPLEADA 3ª: ¡Usted, don Manuel!

MANUEL: Sí, yo; que desde hace veinte años le llevo los chismes al jefe. Mucho tiempo hacía que me amargaba este secreto. Pero trabajábamos en el subsuelo. Y en el subsuelo las cosas no se sienten.

TODOS: ¡Oh!...

EMPLEADO 1º: ¿Qué tiene que ver el subsuelo?

MANUEL: No sé. La vida no se siente. Uno es como una lombriz solitaria en un intestino de cemento. Pasan los días y no se sabe cuándo es de día, cuándo es de noche. Misterio. (*Con desesperación.*) Pero un día nos traen a este décimo piso. Y el cielo, las nubes las chimeneas de los transatlánticos se nos entran en los ojos. Pero entonces, ¿existía el cielo? Pero entonces, ¿existían los buques? ¿Y las nubes existían? ¿Y uno, por qué no viajó? Por miedo. Por cobardía. Mírenme, Viejo. Achacoso. ¿Para qué sirven mis cuarenta años de contabilidad y de chismerío?

[...]

¹⁹ El nombre del género, cuya definición recoge Castagnino (1964) —«relato fabuloso o conseja de viejas» (63)—, no podría venir más a cuento.

²⁰ La sociedad que Cipriano describe es un ideal, una Edad de Oro entre buenos salvajes: «Allí no hay jueces, ni cobradores de impuestos, ni divorcios, ni guardianes de plaza. Cada hombre toma a la mujer que le gusta y cada mujer al hombre que le agrada. Todos viven desnudos entre flores, con collares de rosas colgantes del cuello y los tobillos adornados de flores. Y se alimentan de ensaladas de magnolias y sopas de violetas» (Arlt, 1981b: 553).

MULATO: [...] (*Grave.*) Don Manuel. Usted ha dejado de ser don Manuel. Usted se ha convertido en Simbad el Marino.

EMPLEADA 3ª: ¡Qué bonito!

MANUEL: Ahora, lo que hay que buscar es la isla desierta.

TENEDOR DE LIBROS: ¿Hay todavía islas desiertas?

MULATO: Sí las hay. Vaya si las hay. Grandes islas. Y con árboles de pan. Y con plátanos. Y con pájaros de colores. Y con sol desde la mañana a la noche. (553-555)

Los empleados se entusiasman tanto con la idea que empiezan a cantar y bailar como embrujados al ritmo de Cipriano, que golpea una de las máquinas de escribir como si fuera un tambor. Justo en ese momento regresa el Jefe con el Director:

JEFE: ¿Qué pasa aquí?

MARÍA (*después de alguna vacilación*): Señor... esta ventana maldita y el puerto... Y los buques... esos buques malditos...

EMPLEADA 2ª: Y este negro.

DIRECTOR: Oh... comprendo... comprendo. (*Al JEFE.*) Despida a todo el personal. Haga poner vidrios opacos en la ventana. (556)

La isla desierta es la metáfora perfecta de lo que les ocurre a Silvio, Sofía y Saverio: a partir de su contacto con la ficción —la literatura en el caso de los primeros, la comedia en el caso del último—, que les promete la grandeza de la que carecen —sea la fama, la riqueza, las aventuras, el poder o el amor—, les nacen los sueños y los deseos que la realidad siempre vence: de día no se puede soñar —de noche, en el subsuelo, sí— y los anhelos se vuelven dolorosos. «Y de pronto, sin decir agua va, nos sacan del sótano y nos meten aquí. En plena luz. ¿Para qué queremos tanta luz? ¿Podés decirme para qué queremos tanta luz?» (550), se lamenta Manuel. El cielo infinito, el puerto y todo lo que evoca, les produce melancolía, como aturdió a Silvio. La pieza expresa y sintetiza lo que este trabajo pretendía señalar en la obra de Arlt, desde el origen de los sueños de los personajes hasta cómo funcionan sus fantasías y, finalmente, lo que se desprende de todo ello: tener que ser otro para poder vivir otra vida, que las cosas solo existen si se tiene conciencia de ellas —como le decía el difunto Matías Pascal al padre Eligio— y que viviendo en la ignorancia se es, a veces, más feliz.

CONCLUSIONES: CARÁCTER Y DESTINO

Los personajes analizados en este trabajo se mueven entre la ficción y la realidad. Silvio empieza la vida con grandes expectativas a causa de los apasionantes libros de aventuras que ha leído. Al crecer, se ve obligado a pasar una temporada en la realidad, pero, cuando fracasa en ella, vuelve a la literatura. *El juguete rabioso* es la primera forma que adopta la historia que más tarde Arlt llevará al teatro en *Trescientos millones* y *Saverio el cruel*, aunque, de un modo u otro, esta siempre late en sus todas sus obras. Ya veíamos que, si bien el resto de novelas y los cuentos de *El jorobadito* avanzan en otra dirección, la relación de sus personajes con la ficción resulta fundamental para afinar lo que se acabará formulando en los textos dramáticos: Sofía todavía construye una fantasía, pero Saverio vive, por un momento, esa posibilidad de elevarse.

¿Por qué su vida era así? Y la de los otros también, también ‘así’ como si el ‘así’ fuera un cuño de desgracia que visto en otro era de relieve más borroso.

¿Qué se había hecho de la vida fuerte, que ciertos hombres contienen en su envase como la sangre de un león? La vida fuerte que hace de pronto que una existencia se nos aparezca sin los tiempos previos de preparación y que tiene la perfecta soldadura de las composiciones cinematográficas. (Arlt, 2011b: 252)

Como Erdosain en este fragmento de *Los siete locos*, los personajes de las ficciones de Arlt suelen reflexionar de manera intuitiva sobre su propia existencia y las reglas que la gobiernan. *Fue como un sueño, sucedió como en una novela, esto es de película...* son expresiones reales que encierran esa intuición. Algunos creadores han dado salidas teóricas a dichas ideas, como Borges en «El arte narrativo y la magia» y Pirandello en «Advertencia sobre los escrúpulos de la fantasía»¹.

En su ensayo, Borges habla de las dos causalidades que rigen la vida y la ficción —el azar en la primera, el artificio en la segunda— porque opina que, puesto que la ficción es una cosa distinta a la vida, la literatura no debería construirse según las normas de la realidad². «He distinguido dos procesos causales: el natural, que es el resultado incesante de incontables e infinitas operaciones; el mágico, donde profetizan los pormenores, lúcido y limitado. En la novela, pienso que la única posible honradez está con el segundo. Quede el primero para la simulación psicológica» (1966: 91). Pirandello apunta hacia lo mismo. Ante las críticas de inverosimilitud que recibió su novela, se defendió presentando un caso real —una mujer se suicidó porque así

¹ Epílogo añadido a las sucesivas reimpresiones de *El difunto Matías Pascal*.

² El texto es de 1932. Por aquellos años abundaban las novelas psicológicas al estilo Dostoievski. Este «ataque» de Borges va dirigido a ellas.

habían acordado morir también su marido y la joven amante de este, quienes, una vez muerta aquella, no vieron la necesidad de seguir adelante con lo pactado— que, llevado al arte, parecería absurdo, demostrando así que la vida

tiene el inestimable privilegio de poder prescindir de esa estupidísima verosimilitud, a la que el arte cree su deber obedecer.

Los absurdos de la vida no necesitan parecer verosímiles, porque son verdaderos. En oposición a los del arte que, para parecer verdaderos, necesitan ser verosímiles. Y entonces, verosímiles, no son ya absurdos.

Un caso de la vida puede ser absurdo; una obra de arte, si es obra de arte, no.

De ellos se deduce que tachar de absurdidad y de inverosimilitud, en nombre de la vida, una obra de arte es tontería.

En nombre del arte, sí; en nombre de la vida, no. (1963: 235-236)

Esto también se plantea en *Seis personajes en busca de autor*. Cuando los actores van a interpretar la historia de los personajes, vemos que, escénicamente, es imposible representar la realidad sin transformarla. Por pudor, porque ni el escenario ni las personas son iguales, porque la realidad es aburrida y carece de golpes de efecto... pero, en esencia, porque llevarla a la ficción supone alterar su autenticidad de manera automática, simplemente por el cambio de códigos. Así lo indica Pirandello (1968) en una acotación: «[...] Desde las primeras frases, la representación de la escena llevada a cabo por los Actores será una cosa distinta, sin que por ello tenga en absoluto el aspecto de una parodia; más bien parecerá como 'más bonita'. Naturalmente, la Hijastra y el Padre [serán] incapaces de reconocerse en aquella Primera Actriz y en aquel Primer Actor [...]» (89-90). En *El fabricante de fantasmas* encontramos algo parecido. Pedro escribe una pieza sobre un hombre que comete un crimen y es perseguido por la justicia. Tras el estreno, el autor comenta la obra con su pareja y un amigo, y este le dice

[...] Que el público se haya divertido con la figura del juez no quiere decir nada en cuanto a la técnica de realización. Por otra parte, no olvide: el público tiene tendencia a aplaudir aquello que en un modo u otro ataca los temidos instrumentos de la ley. La reacción es lógica. El odioso juez no ve más allá de sus narices... En consecuencia, el público se divierte. Psicológicamente, el recurso es pobre.

PEDRO: Es posible... pero es real. (Arlt, 1981b: 509)

El drama de los personajes arltianos tiene que ver con esta cuestión. Hipólita piensa que, «en el transcurso de los días, los raros personajes de novela que había encontrado no eran tan interesantes como en la novela, sino que aquellos caracteres que los hacían nítidos en la novela eran precisamente los aspectos odiosos que los tornaban repulsivos en la vida» (Arlt, 2011b: 289). No se trata de que la ficción sea «siempre una

representación falsa o incompleta de la realidad» (Hayes, 1981: 34), el problema es justo el contrario. Silvio, Sofia, Saverio... todos los que sueñan aspiran a que su vida —insuficiente y prosaica— se rija por la causalidad deliberada y perfecta de la ficción, por lo que imaginan una realidad poética, en la que lo extraordinario parezca casual —una decisión en apariencia gratuita, una herencia repentina, una oportunidad imprevista—, pero ocurra inevitablemente.

Para cerrar el trabajo me gustaría dedicar unas palabras al autor. Ya que he mencionado a Borges, aprovecho la ficticia rivalidad³ que une a ambos creadores para hablar del tipo de escritor que era Arlt. En el pecio «La verdad sobre Don Quijote. Para José Luis Barros», Rafael Sánchez Ferlosio (2016) distingue entre dos clases de personajes, los de carácter, «generalmente cómicos, de pura manifestación, que no nacen, ni crecen, ni mueren, sino que siempre se repiten en situaciones frente a las cuales confirman su carácter» (183), y los de destino, «los héroes, épicos o trágicos, de plena actuación, que nacen o comienzan o parten y mueren o acaban o vuelven a lo largo de una peripecia en que se cumple su destino» (183). El texto trata sobre cómo Don Quijote es, a la vez, un personaje de carácter y de destino, pero, si olvidamos el contenido de las categorías, sus nombres pueden emplearse también para definir los dos tipos de escritores que eran Arlt y Borges: de carácter el primero, dedicado a la creación de personajes, y de destino el segundo, experto en tramas.

«El drama es la razón de ser del personaje, es su función vital, necesaria para existir» (Pirandello, 1968: 29). Los personajes de Arlt están cargados de ese conflicto entre ficción y realidad, y son inolvidables, aunque sus historias no sean perfectas. La destreza del autor como fabricante de caracteres está en cómo los presenta, por ejemplo, al Rengo en *El juguete rabioso* —se toma sus ocho páginas⁴—, o en el valor que concede a la creación de buenos personajes —sobre las *Aventuras de Rocambole* opina que,

finalizada la novela, los personajes se despintan difícilmente de los ojos, porque el vizconde francés es rabiosamente novelista, novelista a machamartillo, es decir, técnico en el arte de jugar con la fácil emocionabilidad humana [...] Rocambole está vivo... y estar vivo es la primera condición para aspirar a la inmortalidad. En cuanto un personaje llega a estar vivo, aunque su padre-creador le haya fabricado con trozos tuertos, cojos o estúpidos, ha alcanzado lo que un clásico denominaría los dinteles de la eternidad—. («Vidas paralelas de Ponson du Terrail y Edgar Wallace», en Saítta, 1999: 65)

³ Compartían más lecturas de lo que a simple vista pueda parecer, sentían devoción por la ciudad de Buenos Aires y proyectaron, cada uno a su manera, una imagen muy nítida —más o menos cierta, no importa— de sí mismos como escritores.

⁴ Véase Arlt (2011a: 210-218).

Arlt fue un escritor de caracteres. No obstante, hacia los años cuarenta algo cambió en su literatura. Publicó *África* (1938), *El criador de gorilas* (1941) y *Viaje terrible* (1941). En estas obras ya no encontramos el debate entre ficción y realidad, pues el autor decide «optar decididamente por la imaginación» (Fernández, 2005: 14). En *África* no se da la contraposición de planos que veíamos en las otras piezas porque la realidad acaba siendo fantástica —al cumplir una venganza, un pie torcido se endereza mágicamente—, como en muchos de los cuentos de *El criador de gorilas*⁵. Asimismo, como señala Castagnino (1964), en esta pieza no prima tanto la delineación psicológica de los personajes como el diseño de la trama⁶, que resulta ser una apasionante historia de aventuras, al igual que *Viaje terrible*, cuyos caracteres nacen, además, de una mezcla de estereotipos y humor. El tono de estas últimas obras es mucho más relajado, menos dramático, como si esa pequeñez que aturdiría a todos sus anteriores personajes ya no importara. Gran parte de la crítica ve en Arlt a un escritor pre-existencialista⁷ y, acostumbrada a cierta forma de hacer —que Cortázar (1981a) califica de «falta de humor» (IX), resentida y tremendista—, desprecia por endeble, mediocres o ligeras a estas obras⁸. Sin embargo, representan el puro placer de contar historias que había cautivado al autor en su viaje a Marruecos⁹ y reflejan la personalidad de alguien que cree «en las novelas de Ponson du Terrail; creo en el disparate, creo en el absurdo» (Arlt, 1981b: 362).

Qué tipo de escritor era Arlt no dice suficiente sobre la persona de detrás, y más con tanta literatura de por medio. Su humor, el sarcasmo que empleaba contra todos, pero, sobre todo, contra sí mismo, no impidió, como hemos visto, que se le identificara a menudo con sus personajes torturados. Arlt (2015) cuenta en *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* el rudo desengaño que sufrió al conocer a fondo la institución teosófica —«en lugar de todo lo que había soñado, idealizado, descubrí lo bajo y lo triste, lo vulgar y lo mezquino» (38)—, pero desde el principio ironiza y construye sobre ello, no se suicida ni enloquece. Si algo personal escapa al filtro de lo literario, además de la elección de los libros que aparecen en sus ficciones, quizás se encuentre en ciertos

⁵ Véase, por ejemplo, «Odio desde la otra vida» o «Los hombres fieras».

⁶ Mirta Arlt (1984) también opina que *África* no se ajusta a los esquemas habituales del escritor.

⁷ «Si leemos *Calígula*, de Camus, por ejemplo, encontraremos en forma elaborada la materia que encontramos casi diez años antes en Roberto Arlt: la búsqueda irracional y absurda de la dicha junto con la necesidad romántica de evasión» (Mirta Arlt, 1984: 45).

⁸ Castagnino (1964), Cortázar (1981a), Mirta Arlt (1984) y Gnutzmann (2004) son de este parecer.

⁹ Véase el aguafuerte «El narrador de cuentos» (Arlt, 1981b: 314-318). La figura del jefe de conversación, el *xej-el-clam*, que describe en esta nota, inspiró su personaje de Baba el Ciego, que aparece en el cuento «La aventura de Baba en Dimisch esh Sham» de *El criador de gorilas* y en *África*.

detalles de las *Aguafuertes*, como el gusto por las expresiones coloquiales argentinas, los motivos de la gimnasia sueca, el placer de vagabundear por las calles de la ciudad, la fijación por las ventanas iluminadas en la noche, los consejos a Rosmarín, el elogio agridulce de un capuchino o el mareo en un barco de pescadores gaditanos. Quizás Arlt sea un escritor imperfecto, pero escribió cosas muy lúcidas.

BIBLIOGRAFÍA

1. Fuentes primarias: ediciones utilizadas¹

ARLT, Roberto, *Los lanzallamas*, Buenos Aires, Losada, 1977.

—, *Obra completa. Tomo 1* (prefacio de Julio Cortázar), Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981a.

—, *Obra completa. Tomo 2*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981b.

—, *El criador de gorilas / Viaje terrible* (introducción y notas de Teodosio Fernández), Madrid, Alianza, 2005.

—, *Cuentos completos* (prefacio de Gustavo Martín Garzo; postfacio de David Viñas), Buenos Aires, Losada, 2008.

—, *El juguete rabioso* (edición de Rita Gnutzmann), Madrid, Cátedra, 2011a.

—, *Los siete locos* (edición de Flora Guzmán), Madrid, Cátedra, 2011b.

—, *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (edición y prólogo de Marcos Fernández y Gastón Segura), Madrid, Drácena, 2015.

2. Fuentes secundarias

2.1. Otras obras literarias

BAUDELAIRE, Charles, *Las flores del mal* [1857-1861] (edición bilingüe de Alain Verjat y Luis Martínez de Merlo; traducción de Luis Martínez de Merlo), Madrid, Cátedra, 2012.

BORGES, Jorge Luis, «El arte narrativo y la magia» [1932], en *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1966: 81-91.

—, «Ajedrez» [1960], en *El hacedor*, Barcelona, Debolsillo, 2015: 75-76.

—, *Historia universal de la infamia* [1935], Barcelona, Debolsillo, 2017a.

—, «Prólogo» [1970], en *El informe de Brodie*, Barcelona, Debolsillo, 2017b: 9-14.

—, «Magias parciales del *Quijote*» [1952], en *Borges esencial*, Madrid, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2017c: 383-386.

CELA, Camilo José, *La familia de Pascual Duarte* [1942], Barcelona, Austral, 2013.

CASTELNUOVO, Elías, *Memorias*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas, 1974.

CERVANTES, Miguel de, *Don Quijote de la Mancha* [1605-1615] (edición y notas de Francisco Rico), Madrid, Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española, 2004.

¹ Las fechas originales de todas las obras de Arlt, así como sus circunstancias de publicación, figuran en el cuerpo del trabajo.

- FLAUBERT, Gustave, *Madame Bovary* [1857] (traducción de Carmen Martín Gaité), Barcelona, Bruguera, 1986.
- ONETTI, Juan Carlos, *La vida breve* [1950] (edición de Sonia Mattalía), Madrid, Anaya & Mario Muchnik, 1994.
- PIRANDELLO, Luigi, *Enrique IV* [1922] (traducción de Armando Discépolo), Buenos Aires, Losange, 1957.
- , *El difunto Matías Pascal* [1904] (traducción de Rosa María Pentimalli de Varela), Buenos Aires, Fabril, 1963.
- , *Seis personajes en busca de autor* [1921], en *Teatro* (traducción de José-Miguel Velloso), Madrid, Guadarrama, 1968: 19-116.
- POE, Edgar Allan, «El corazón delator» [1843], en *Cuentos I* (prólogo, traducción y notas de Julio Cortázar), Madrid, Alianza, 1985: 131-137.
- PONSON DU TERRAIL, Pierre-Alexis, *Aventuras de Rocambole* [1857-1870] (traducción y adaptación de Carlos Arce), Barcelona, Bruguera, 1983.
- SÁNCHEZ FERLOSIO, Rafael, «La verdad sobre Don Quijote. Para José Luis Barros», en *Campo de retamas. Pecos reunidos* [1994-2002], Barcelona, Debolsillo, 2016: 183-184.

2.2. Estudios y comentarios

- ARLT, Mirta, *Prólogos a la obra de mi padre*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1984.
- , y BORRÉ, Omar, *Para leer a Roberto Arlt*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1984.
- CASTAGNINO, Raúl H., *El teatro de Roberto Arlt*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1964.
- GNUTZMANN, Rita, *Roberto Arlt: innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística*, Lleida, Universitat de Lleida / Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2004.
- GOLOBOFF, Gerardo Mario, «La primera novela de Roberto Arlt: el asalto a la literatura», *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, 1, 2, 1975: 35-49.
- HAYES, Aden W., *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*, Madrid, Tamesis Books Limited London, 1981.
- ONETTI, Juan Carlos, «Semblanza de un genio rioplatense», en Jorge Lafforgue (comp.), *Nueva novela latinoamericana* (vol. 2), Buenos Aires, Paidós, 1972: 363-377.
- PELLETTIERI, Osvaldo, «Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1920-1940)», *Arrabal*, 7 / 8, 2010: 249-257.

- PRIETO, Adolfo, «Silvio Astier, lector de folletines», *Hispanamérica*, 15, 45, 1986: 165-172.
- PRIETO, Martín, *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires, Taurus, 2006.
- SAÍTTA, Sylvia, «Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles: los usos del folletín en Roberto Arlt», *Iberoamericana*, 2, 74, 1999: 63-81.
- , *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.
- , «Roberto Arlt en sus biografías», *Iberoamericana*, 13, 52, 2013: 129-137.
- VERZERO, Lorena, «Actividades y estrenos (I)», en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna, 2006: 11-43.
- YNDURÁIN, Domingo, «Las cartas de amores», en VV. AA., *Homenaje a Eugenio Asensio*, Madrid, Gredos, 1988: 487-495.

ANEXO: PORTADAS DE FOLLETINES Y CARTELES DE CINE EN *EL JUGUETE RABIOSO*

1. *Genoveva de Brabante*: a) portada del cuento de Christoph von Schmid y carteles de la película de 1947 basada en él; b) portada del folletín de Antonio Contreras.



2. *Las aventuras de Musolino*: a) portadas del suplemento del diario *La Tribuna*, *La Tribuna illustrata della domenica* (1897-1902) y *La Tribuna illustrata* (1902-1945); b) cartel de la adaptación cinematográfica de 1948 en italiano, español y francés.





3. Montbars el Pirata: ejemplar del primer número escaneado disponible en <http://montbars.blogspot.com/2006/05/montbars-el-pirata.html> [última conexión 31/07/19].



4. Wenongo el Mohicano: a) edición traducida e ilustrada de la obra de James Fenimore Cooper (Bruguera, 1957) e ilustración de la misma; b) adaptación al cómic (Classic Comics, 1942).



5. Diego Corrientes, José María el «Rayo de Andalucía» (también conocido como «el Tempranillo») y Don Jaime «el Barbudo»: portadas de los folletines.

