

ROBERTO ARLT: UNO DE LOS OLVIDADOS.

RESUMEN

Argentino de nacimiento, bonaerense específicamente, Roberto Arlt (1900-1942) es un narrador que surge tras la primera postguerra. Nada convencional en el oficio, puede considerársele hoy como uno de los renovadores de la narrativa latinoamericana, junto con nombres como los del venezolano Julio Garmendia (1898-1977) y el uruguayo Felisberto Hernández (1902-1964).

Con un lenguaje directo, Arlt focaliza su novela *El juguete rabioso* (1979) en el espacio de la ciudad, con énfasis en el submundo habitado por ladronzuelos y pícaros, por dueños y empleados de los pequeños fondos de comercio, así como por miembros de familias poderosas caídas en desgracia: sectores de la clase media baja, enajenados en su mayoría. Arlt, con sabio humor, desacraliza la tragicidad y en esa misma medida se proyecta hacia la universalización.

Palabras clave: Renovación, ciudad, enajenación, humor, universalización.

.....
Autor:

Orlando José Chirinos Colina

orlandochirinos@hotmail.com

Profesor del Departamento de Lengua y Literatura de FACE, Magister en Literatura Latinoamericana de la UPEL Maracay. Autor de algunos libros de narrativa y de un estudio sobre la obra de Eugenio Montejo. Ha sido profesor invitado de postgrado en algunas Universidades Nacionales, así como en la Universidad de Salamanca, España.

ROBERTO ARLT: ONE OF THE FORGOTTEN

ABSTRACT

Argentine by birth, specifically Buenos Aires, Roberto Arlt (1900-1942) is a narrator who emerges after the first war. Nothing conventional in motion, can now regarded as one of the innovators of Latin American narrative, along with names like those of venezuelan Julio Garmendia (1898-1977) and the uruguayan Felisberto Hernández (1902-1964). With a direct language, Arlt focuses his novel *The toy rabid* (1979) in the space of the city, with emphasis on the underworld inhabited by pickpockets and roguishes, owners and employees of small goodwill, as well as family members powerful falls into disgrace: sections of the lower middle class, mostly sold. Arlt, with humor wise, irreverent and the tragic in that same measure is projected towards the universalization.

Key words: Renewal, city, alienation, humor, universalization.

INTRODUCCIÓN

El siguiente trabajo está dirigido a intentar dilucidar no sólo la validez y la injusticia (tantas veces repetida con otros creadores) cometida contra el escritor argentino Roberto Arlt (1900-1942), sino para tratar de ubicarlo en su momento histórico-literario, esos interesantísimos años de la primera postguerra y los tres primeros de la segunda guerra mundial.

Su relevancia comienza desde el momento mismo en que se aparta de los temas y estilos canonizados por las capillas literarias precedentes, aquellos temas “potables”, en los inicios del siglo XX, como sostiene Onetti en el prólogo de la novela *El juguete rabioso* (1979) de Arlt.

Roberto Arlt es un escritor que se separa de manera decidida, tanto de mundonovistas (criollistas o naturalistas pueden ser tomados por sinónimos de ello) como de vanguardistas, de varias formas. De entrada: su gran tema es la ciudad. Ésta es la realidad de la que parte y en la que introduce a sus personajes (él mismo, se ha dicho, es uno de ellos). Pero no es la ciudad por sí misma, sino que es la visión que se tiene acerca de la vida citadina, desde las interioridades del personaje, y de ese ámbito citadino, la mirada que informa, describe y narra (una primera persona en singular,

que suministra más patetismo a lo contado), se queda con una parte de ese espacio: la vida de un sector de esa urbe (que es Buenos Aires, pero que bien puede ser cualquier otra ciudad de Hispanoamérica), aquel que representa un submundo identificado con la pobreza extrema, poblado de una fauna variopinta, dentro de la cual sobreviven: pequeños malhechores, pícaros menudos, las comadres, los miembros de familias de la antigua oligarquía, venidos a menos, tenderos, carniceros, modestos empleados de fondas, ese enjambre multicolor de personajes de la clase media baja. Contra el fondo, boceteado, insinuado: el tema de la alienación urbana, algo novedoso, como percepción de la nueva realidad del continente.

Además de ello, hay que abordar lo referente al lenguaje usado. Éste es un instrumento que está acoplado, en este caso, con el tema: es directo, sencillo. El autor no se permitirá especulaciones de tipo retórico (es voz común el desaliño del estilo arltiano, cosa que al parecer no desvelaba a Arlt). Pero igualmente, tampoco habrá especulación barata de los dramas reseñados, no tropezará con lo que varios escritores tropezaron: el drama de folletín, llegado hasta estas tierras de la mano del romanticismo.

Resalta la forma en que el autor se niega al maniqueísmo, al exponer los conflictos desarrollados en los espacios de la nueva realidad, la ciudad. Se resiste, en consecuencia, a plantear lo que llega a volverse un asunto manoseado y tratado de manera esquemática por los escritores nutridos en la fuente positivista: la oposición ciudad/campo. La dramaticidad de esos conflictos, además, será resuelta de una manera desenfadada, fresca y efectiva a través del humor, de la ironía y del sarcasmo.

Se intentará aclarar acerca de los puntos coincidentes que en lo formal y en lo temático (y la moderna urbe es uno de ellos), han permitido que cierta gente afilie a Arlt con Dostoievski. A este propósito, es conveniente recordar de qué modo, Nelson Osorio explica de forma apropiada esto, al hablar de cómo las condiciones históricas pautan o pueden pautar, aunque no de modo mecánico, la producción de obras artísticas y literarias, hasta llevar a hablar de un proceso de **internacionalización** o universalización, como igualmente podría catalogarse.

Al final, habrá que concluir, obligatoriamente en que Roberto Arlt, guardando la distancia correspondiente tanto con mundonovistas como con vanguardistas (en las variadas versiones de ambas tendencias), cobra valor

por sí mismo, a la par que se coloca en el grupo de narradores y poetas inubicables del período de la primera postguerra, junto con Julio Garmendia, Felisberto Hernández y otros.

I

“... Un hombre que siempre estaría en otra cosa”

De ascendencia austríaca, Roberto Arlt nace y muere en Buenos Aires: 1900-1942. Nace con el siglo. Si se agrega que deja escritas novelas como: *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanza llamas* (1931), entre otras, piezas de teatro como *Saverio el cruel* (1936), y que las dos últimas novelas pueden ser tomadas como una unidad, con seguridad no se estaría diciendo mucho acerca de alguien que abarca más allá de esto.

Habría que situarlo y contrastarlo contra el fondo de la particularísima época que le tocó vivir. Se omitiría la reseña biográfica (sin olvidar lo significativo de la circunstancias), sus asiduas visitas a boliches (garitos) y sus correrías de mozo medio golfo y un mucho inventor, sobre todo de sueños. Más importante, para estos fines es irlo asociando de una vez con el ambiente y los aires literarios y artísticos de su antes y su entonces. Decir que la historia literaria de este continente ha sido injusta más de una vez con varios creadores y que Roberto Arlt es uno de ellos. Por eso puede afirmarse, junto con Domingo Miliani (1973), al referirse al libro de relatos *Tiendas de muñecos*, de Julio Garmendia, que es un: “Libro destinado en la prosa de ficción, a la misma suerte que la poesía de José Antonio Ramos Sucre: esperar la madurez de lectores que exigiesen un ritmo más ágil, un lenguaje más directo y coloquial...” (p. 61). Arlt, se reitera, es uno de los preteridos.

Para decirlo de una vez: Arlt, no es que está cogido entre dos fuegos, es que escapa de ambos fuegos, tanto del denominado *Mundonovismo* (bajo cualesquiera de sus advocaciones) como al *Vanguardismo* (en sus múltiples variables). Eso dos “impulsos” se generan a partir de la agonía del Modernismo y se empiezan a perfilar “como un proceso generalizado de las nuevas promociones de escritores, quienes entran en conflicto polémico con los epígonos del Modernismo literario e impulsan una renovación y

búsqueda de nuevos rumbos” (p.233), como deja asentado Nelson Osorio. Antes, incluso, dentro del propio Modernismo la voz disidente de Enrique González Martínez (1871-1952) habla de *torcerle el cuello al cisne de engañoso plumaje*. El cisne es el de Rubén Darío, está claro.

Esa reacción antimodernista, ese natural deseo parricida no era otra cosa que la respuesta ante el exagerado culto a la belleza y las exigencias de armonía estética, de acuerdo con Hugo Verani. Era así mismo, y de acuerdo con Ángel Rama (1970) la reacción ante el

... escamoteo deliberado de un conjunto de experiencias vivas cuya naturaleza no las hace apropiadas, en su escala de valores, para integrar la obra de arte. (...) (y) la trasmutación igualmente voluntaria, de extraordinaria tenacidad, que sitúa toda experiencia concreta, realmente sentida y vivida, en un universo poético impecable, donde se disimula la sensación de lo inmediato por obra de la melancolía y de la suntuosidad lexicográfica. (p.106)

Es sobre los despojos del Modernismo, sobre los restos, aún tibios del cisne rubendariano, que empiezan a crecer las dos manifestaciones, literarias y artísticas, esa *nueva sensibilidad*, expresión que “...pertenece a Ortega y Gasset (...) y sirvió luego para designar el nuevo estado de espíritu, con más frecuencia que los apelativos vanguardismo o ultraísmo” (p.262), en opinión de Guillermo de Torre (1971). Esa forma nueva de confrontarse y sentir la realidad, como ya se dijo, asume dos vertientes: por un lado, el Mundonovismo (o Americanismo o Nativismo o Regionalismo o Criollismo, y que se perdona si se generaliza al omitir matices de lo que abreva en la misma fuente), el cual brota de *una costilla del Modernismo*, parafraseando a Ribemont-Dessaignes, citado por el mismo de Torre. Por el otro, el Vanguardismo (acéptese en el sentido de: Futurismo, Surrealismo –o Suprarrealismo-, Creacionismo, Cubismo, Euforismo, Diepalismo, con arraigos muy localistas, algunos de ellos).

Sostiene José Carlos Mariátegui, citado en Osorio (1981), que las dos modalidades expresivas constituyen signos de la crisis en el mundo occidental, y en ese aspecto el Vanguardismo más que el Criollismo, pues, según Osorio: “Habría que tener presente que en el crisol del Modernismo no sólo se produce la fusión del simbolismo y el parnasianismo sino también del naturalismo” (Osorio, op. cit. p.241). Es precisamente ese “...aspecto

del Modernismo lo que ha llevado a que algunos estudiosos como Arturo Uslar Pietri, distingan un 'modernismo criollista' dentro de este conjunto" (Osorio, op. cit. p.241). Encontraremos remarcados en ese camino "...la preocupación por la realidad nacional especialmente en sus aspectos rurales" (Osorio, op. cit. p.241). Si se atiende a este investigador, se encontrará, con frecuencia, remarcado ese camino por el desvelo hacia la realidad nacional, y muy en especial en sus facetas rurales.

Las raíces del Mundonovismo (por lo menos en su etapa "infantil") habría que rastrearlas y fijarlas en la crisis que afecta a las economías del área geográfica correspondiente (un poco más tarde o más temprano, según el país -*sociedad*, quizás sería el término mejor) desde finales del siglo XIX y principios del XX. En el caso venezolano, Orlando Araujo (1988) lo ubica entre 1890 y 1920

... había llegado el momento en que la economía agrícola tradicional se mostraba incapaz como factor dinámico de crecimiento. Dominaba en la élite intelectual del país, el pensamiento positivista (...). El pensamiento de Alberdi y de Sarmiento va a influir en ensayistas y novelistas cuyos sermones sobre civilización y barbarie y sobre la necesidad de educar al pueblo van a alcanzar la rigidez del dogma. (p.52).

Al paso que esa sociedad de corte y soporte oligárquico-feudal va avanzando hacia otras aguas económicas, en esa medida comienzan a operarse cambios no sólo sociales sino de tipo cultural. Así vemos cómo, después de la Primera Guerra Mundial -hito insoslayable-, sus repercusiones entre los países latinoamericanos se hacen muy evidentes. Una de ellas fue el advenimiento de un *proceso de sustitución de importaciones*, en muchas de esas naciones, el cual: "... se traduce en el plano de la vida social en un marcado crecimiento urbano (...) y en un incremento cuantitativo del proletariado urbano y de las capas medias..." (Osorio, op. cit. p.236).

El conjunto de hechos políticos, sociales y económicos se proyectó también el terreno cultural, por medio de la llamada *Reforma Universitaria*, movimiento que se dio en momentos distintos de la misma época, pero siempre signado por un acendrado espíritu antioligárquico, el cual acoge en su seno una diversidad de estratos sociales, tales como: clases medias, clases medias en vías de proletarización, trabajadores y estudiantes de

militancia radicalizada y otros sectores. Esa misma heterogeneidad, al decir de Osorio, puede ayudar a: "... comprender el por qué, sobre todo en su momento de ascenso, el desarrollo de la renovación artístico-literaria del continente ofrece un panorama tan abigarrado, tan complejo y contradictorio" (Osorio, op. cit. p.239). Todo ello, signo de lo conflictivo de este período histórico.

Ya se dijo cómo el Mundonovismo, en su etapa inicial (llámesele Regionalismo o Americanismo o Costumbrismo) es producto de esta gran fractura. Luego, esas expresiones o matices evolucionarían hacia una visión más madura y sustentada como es el Criollismo. El otro factor de esa polarización es el Vanguardismo, que se recubre con diferentes máscaras, tonos, poses, medios según el país, el grupo y otros entes afines, pero que siempre apunta hacia la iconoclastia, de continuo pura, radical.

Lo que ha sucedido es de enorme importancia. Ese desplazamiento de temas, personajes y de lenguaje literario habrá llevado, al final, de *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, por ejemplo, a los cuentos de Jorge Luis Borges, aceptando lo escrito por Jean Franco: "... en el sentido en que la pampa es un elemento esencial del drama humano" (p.231). O habrá conducido del llano de Gallegos a los cuentos atemporales y ageográficos de Julio Garmendía, valga también el ejemplo. Curiosamente, los personajes irán ganando en autonomía, y por ende en autenticidad, y estarán más cerca de la nueva realidad, urbana, lógicamente: de la figura del gañán, del mozo pueblerino a la del tunante moderno; del civilizador que pontifica en un discurso de aliento positivista desde el campo, a la del joven soñador a quien los conflictos de la metrópoli golpean diariamente haciéndole volver los ojos al trajín de este nuevo modo de existir.

Sin embargo, hay que estar de acuerdo en que ese movimiento que lleva al relegamiento de lo rural en beneficio de la ciudad, por lo menos en lo atinente al espacio narrativo del cuento moderno, tiene que ver con: "El progreso de la ciencia y el comienzo de la era industrial, con el consiguiente desarrollo de los centros urbanos" (p.14), según las palabras de Mario Lancelotti (1974), al estudiar a Poe como uno de los iniciadores del cuento actual.

Entonces, para cerrar esta parte: Arlt no es etiquetable, por lo menos no en términos extremos de Mundonovista (o Criollista) o Vanguardista, pues,

su estilo no se corresponde con: “Los estilos y las técnicas de vanguardia, entendidas como una hipertrofia de imágenes presuntamente oníricas y expresadas en telaraña infinita de metaforizaciones...” (Miliani, op. cit. p.62), en palabras de Araujo, al referirse a la época de 1927 en Venezuela. Pero Arlt tampoco incurre en: “...el vicio de la chatura, en los estilos de escritores que reptaban por el realismo...” (Miliani, op. cit. p.67). Redondeando: “Si hoy hubiera necesidad ineludible de filiar a Don Julio (Garmendia) por sus concepciones, lo hallaríamos seguramente más próximo al grupo de narradores que arranca de Roberto Arlt y Felisberto Hernández...” (Miliani, op. cit. p.67), en el razonamiento atinado de Domingo Miliani.

II

Dostoievski en lunfardo o “el hombre común en (...)
lenguaje de todos”

No se quiere que parezca una herejía, ni que luzca forzada la analogía que se va a plantear, por aquello de la separación de los géneros (compartimentos que desde hace algún tiempo ciertos autores -piénsese en Ramos Sucre (1890-1930) o en Henri Michaux (1899-1984), por ejemplo- parecen haber abolido), pero es necesario traer ahora a colación la opinión de Saúl Yurkievich, al caracterizar lo que él llama las “Dos poéticas (que) coexisten en el *Canto General* de Pablo Neruda” (p.223). Comenta Yurkievich (1970): “Neruda (...) siempre apunta a realidades, es decir, evidencias subjetivas u objetivas, personales, naturales, sociales, de las cuales su palabra es signo, signo que significa en función de su proximidad o fidelidad con respecto a lo significado” (p.223), y se ve de nuevo la repetida palabra: *realidad*. Claro, lo que en Neruda toma visos de

...una crónica de América para exaltar sus grandezas y condenar sus lacras, reseñar su historia como enfrentamiento permanente entre opresores y liberadores, reivindicar, iluminar y coaligar a los oprimidos, incitarlos a la definitiva conquista de su independencia, vaticinar el porvenir. (Yurkievich, op.cit. p.224)

Todo muy arraigado en la línea poético-ideológica nerudeana, de acuerdo con el autor citado.

En *El juguete rabioso*, no obstante que el gran muro contra el que se recorta el desarrollo de las acciones y de la vida en general de los personajes sea la misma e idéntica conflictividad social, y no obstante que se manejan similares *evidencias subjetivas u objetivas*, el discurso toma otro rumbo y matiz, matiz que no será precisamente el de denuncia, el de alegato social.

Por partes: primero, un resumen del argumento: Silvio Astier es un joven de muchísima imaginación y deseos de vivir de otro modo que no sea el seguir naufragando en la miseria que comparte con su madre y con su hermana. Sueña con los ojos abiertos, para utilizar un lugar muy común, en el medio de la estrechez y de las privaciones. También lee, frecuente, se rodea y es él mismo uno de aquellos habitantes del submundo del barrio bonaerense. En el torbellino de sus apremios y ensueños, se ve envuelto en pequeñas truhanerías, hasta que se complica con un hombre mayor que él, en la planificación de un robo de factura “superior”. Arrepentido, este personaje denuncia por anticipado a su amigo, quien es capturado y encarcelado. Cuando el dueño de la residencia que iba a ser robada intenta recompensar al mozo Astier, éste, a través de los recovecos que tienen que ver con su personalidad poco convencional, rechaza olímpicamente el ofrecimiento. Es entonces cuando esas especulaciones se prolongan con el diálogo “filosófico” sostenido por ambos personajes, que la novela, en el último instante, se afloja, “cae”. El asunto es, como se ve, muy sencillo, bastante claro.

En segundo lugar, hay que hacer énfasis en dos cosas: en la figura de Silvio Astier como personaje “focal”, así como en algunos otros que se presentan en planos “subalternos” y, además, en el espacio por el que ellos transitan.

No es casual que la primera alusión que aparece en *El juguete rabioso* sea, justamente, a la literatura, y mucho menos que la pequeña descripción que se realiza sea la de una parte de Buenos Aires

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.* (p.17)

De allí en adelante esa presencia será ineludible: calles, parques, mercados, “boliches” y otros espacios desfilarán de manera reiterada por las páginas de *El juguete rabioso*. Esto, *per se*, no tendría nada de extraordinario. Ni tampoco cuando la mirada del narrador se adentra en el arrabal y en la miseria dolorosa de la gente que ahí mora. Lo singular cuando la pobreza, antes que descrita, es expuesta en Arlt como un estado espiritual especial y se asume como algo muy difícil de superar: “¿Saldría yo alguna vez de mi ínfima condición social, podría convertirme algún día en un señor, dejar de ser el muchacho que se ofrece para cualquier trabajo?” (p.133), se pregunta Silvio. Sin dudas que él no puede contestar esas preguntas, sobre todo si se toma en cuenta lo atípico que él encarna, en cuanto es producto de las condiciones del medio en que ha nacido y crecido. Es alguien “extraño”, una mezcla de sentimientos encontrados, un personaje víctima (antes que victimario) del entorno (no es temerario asociarlo con aquella desvalida y soñadora Emma Bovary, de Gustave Flaubert). Una sola escena serviría para ilustrar su “rareza”. Es aquella cuando, en plena acción del robo que está ejecutando contra la biblioteca pública, Astier evoca a Eleonora, su antigua prometida

Tenía un vestido rosa té, y me acuerdo que muchos pájaros cantaban en lo verde.

- ¿Qué te decía? (pregunta su amigo Enrique).
- Cosas sencillas. Que esperara ¿Te das cuenta? Que esperara a ser más grande.
- Discreta.
- ¡Y qué seriedad, che Enrique! Si vos supieras. Yo estaba allí, contra el fierro de la verja. Anochecía. Ella cantaba... a momentos me miraba de una forma... y yo sentía ganas de llorar... (p.56).

Lo atípico (recuérdese que está bajo la angustia y la presión de ser descubiertos en pleno robo) es esa mezcolanza de audacia, picardía, inocencia, “dureza” y ternura que en él se convocan.

Es por ello pertinente decir que Astier es un personaje enajenado, una “conciencia infeliz”, dentro del concepto hegeliano: conciencia o naturaleza dividida, escindida, y en este caso concreto: prisionera entre la urgencia y la necesidad de superar todas las limitaciones que le impone con rigor la realidad social (sueña con ser “alguien”, tener mucho dinero, en cuanto éste le abrirá las puertas del poder, del afecto y del reconocimiento) y por otro lado, el peso agobiante y concreto de esa realidad. Astier es una: “...conciencia (que) puede experimentarse como separada de la realidad a la cual pertenece de alguna manera. Surge entonces un sentimiento de desgarramiento y desunión, un sentimiento de alejamiento, enajenación y desposesión” (p.131), tal como la define Ferrater Mora (1973).

Pero el joven Silvio no se transforma en ese enajenado en que deviene en el curso de la narración, por sí mismo. Lo que se produce es una interacción entre el plano psicológico y el plano social, donde esto último es fundamental y opera sobre él desde el propio ámbito doméstico

- Tenés que trabajar, Silvio. (le dice la madre)
- ¿Trabajar, trabajar de qué? Por Dios... ¿Qué quiere que haga...? ¿que fabrique el empleo...? Bien sabe usted que he buscado trabajo. Hablaba estremecido de coraje. Rencor a sus palabras tercas, odio a la indiferencia del mundo, a la *miseria acosadora de todos los días*, y al mismo tiempo una pena innominable: *la certeza de la propia inutilidad* (p.72)

Eso es lo terrible y lo doloroso: la lucidez que él tiene de su situación presente y de su destino incierto. Eso potencia su enajenación.

Mas la noción de fracaso (asimilada en mayor, menor o ningún grado por algunos personajes de la novela) parece imponerse sobre ellos: el viejo zapatero andaluz que inicia a Silvio en los afanes de la lectura es reseñado *con amargura de fracasar*. Así mismo, en el local del “Club de los Caballeros de la Media Noche” (aquella pintoresca hermandad de aspirantes a rateros de envergadura), se encuentran “...montones de títeres inválidos y despintados, herencia de un *titiritero fracasado*...” (p.37). No es casual que los objetos, situaciones o personas que representen o estén ligados de algún modo al arte, a la literatura, al mundo de lo sensible aparezcan asociados casi siempre al fracaso. Hay que recordar que desde los años de

la denominada *Revolución Industrial*, del Maquinismo, con el advenimiento de las ciudades inmensas y con el nuevo ritmo de vida que ellas imponen con el encumbramiento o el desplazamiento de determinados estratos sociales, se introducen otras apreciaciones acerca de la sensibilidad, en sentido amplio o en el más restringido de sensibilidad artística.

Siempre bajo la intención de ir estableciendo los hilos de un tejido narrativo en el continente, por aquellas opiniones de Osorio, se deben resaltar los puntos de coincidencia que en esa nueva forma de aprehender y expresar la realidad, pueden remarcarse. A este respecto anota Orlando Araujo (1988), refiriéndose a Guillermo Meneses

Corresponde a Guillermo Meneses abrir la novela venezolana a la *épica del barrio* (...) y que en *Canción de Negros* (1934) y en *Campeones* (1939) se vuelca sobre los contextos de un submundo de pobreza, prostitución, alcohol y frustración que viene siendo alimentado por una ciudad que perdió su brújula y que poco a poco va adquiriendo ferocidad y trepidación de campamentos. (p.56)

Como puede inferirse, una matriz socio-histórica común no condiciona, en el sentido tajante del término, pero sí explica los puntos literarios coincidentes, en ambos casos. Juan Liscano, por otra parte analizando al mismo autor, en lo que este crítico llama *primera etapa de su producción*, dice que ésta está orientada: "... hacia el *lumpen-proletariat*, hacia los grupos marginales de la sociedad" (p.85), lo que posibilita conectar no sólo autores, sino incluso "familias" de personajes. Una mirada sobre el grupo de jóvenes amigos en *Campeones*, trae resonancias de Astier y ese mundillo de gente que se pasea por las páginas de *El juguete rabioso*.

Si se profundiza en la intención de ir buscando ecos, correspondencias, reciprocidades, zonas de contactos entre una literatura y otra, entre un autor y otros, es posible establecer que se puede hablar de más de una afinidad entre Arlt y Dostoievski, lo cual no es un pecado ni una mácula. La importancia que para Dostoievski cobra la descripción de sus personajes, también se consigue en Arlt. Éste le llega al personaje desde afuera, después procede a instalarse en él y lo describe desde su interior. De Don Gaetano dirá en comienzo que era

...un grandullón que en mangas de camisa miraba desde la puerta el ir y venir de la gente. Anudaba una corbata negra al cuello desnudo, y el pelo ensortijado sobre la fuerte tumultuosa dejaba ver entre sus anillos la punta de las orejas. Era un bello tipo, con su reciedumbre y piel morena, mas, bajo las pestañas hirsutas, los ojos grandes y de aguas convulsas causaban desconfianza. (pp. 76-77).

Para luego, en un magistral dibujo, que lo emparenta -como ya se dijo- con Dostoievski (por la concisión, una concisión que omite lo superfluo y se queda sólo con lo que enriquece) dar el perfil psicológico del zamarro Gaetano

Para comprar un repollo, o una tajada de zapallo o un manojo de lechuga, recorría los puestos disputando, en discusiones ruines, piezas de cinco centavos a los verduleros, con quienes se insultaba en un dialecto que yo no entendía.

¡Qué hombre! Tenía actitudes de campesino astuto, de gañán que hace el tonto y responde con una chuscada cuando comprende que no puede engañar. (p.82).

O bien, cuando aborda el plano físico de la figura humana, si es del interés del autor, brota en acusado relieve, tanto, que es dibujado con una apariencia grotesca: "Era cargado de espaldas, carisumido y barbudo, y por añadidura algo cojo, una cojera extraña, el pie redondo como el casco de una mula con el talón vuelto hacia fuera" (p.18). Ese microcosmos, compuesto por pícaros, pilluelos, borrachos, homosexuales, y similares, caracteriza tanto al universo dostoiévskiano, como al del artiano de *El juguete rabioso*. San Petersburgo puede ser Buenos Aires y viceversa. Contra el mural del fondo: la pobreza, la cual, como se dijo atrás, "...aparece no sólo descrita, sino que es analizada como un estado espiritual especial. Le da forma al libro de modo total" (p.163), de acuerdo con Donald Fanger. Es particularmente interesante ver cómo Arlt narra este pequeño mundo, el instrumento del que se vale para contar y describir.

De entrada, el estilo de Arlt es directo, sencillo, si se entiende por *estilo* esa (proporcionada o desproporcionada, de acuerdo a cada poeta o narrador) combinación entre el *lenguaje* empleado, la *sintaxis* utilizada, los

temas tratados y la *estructura* que se le dé a la obra. No hay que caer en lo que parece un simplismo reduccionista como el de Middleton Murria (1975), cuando, definiendo el concepto de *estilo* asienta que: “Estilo es una cualidad de lenguaje que comunica con precisión emociones o pensamientos o un sistema de emociones o pensamientos, peculiares al autor” (p.71). Pero, sí se puede sostener, junto con Onetti, en el prólogo de *El juguete rabioso*, al que las historias de Arlt están contadas con las palabras de

El hombre común, el pequeño y pequeñísimo burgués de las calles de Buenos Aires, el oficinista, el dueño de un negocio raído, el enorme porcentaje de amargos y descreídos (que) podían leer sus propios pensamientos, tristezas, sus ilusiones pálidas, adivinadas y dichas en su lenguaje de todos los días. (op.cit. p.8).

Arlt ha hecho así suya la experiencia, no sólo suya, sino la de sus coetáneos, sin perder de vista que, como anota Fischer: “Expresar la experiencia subjetiva en un lenguaje subjetivo hasta el punto de que todas las convenciones queden destruidas y toda comunicación con el prójimo se vuelva imposible, es contrario a la función de la poesía” (p.35), y no únicamente de la poesía sino también de la narrativa, habría que agregar.

Por eso, la objetividad de la escritura de Arlt, así como otros de los rasgos de su estilo -el cual, según Onetti, es con mucha frecuencia enemigo declarado de la gramática- no son un peso, un obstáculo o una vergüenza para captar y disfrutar el desarrollo de la trama. Quizás los únicos tropiezos y retardos pueda sufrirlos un lector no familiarizado con el lunfardo, en aquellos pasajes donde no tome el sentido de lo dicho, por el contexto mismo. El lenguaje, siempre, continuará siendo eficaz para recoger y transmitir lo que Roberto Arlt, injustamente ignorado por muchos estudiosos y críticos, quiso dejar como constancia de haber pasado por la vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Araujo, O. (1988). *Narrativa venezolana contemporánea*. Caracas: Monte Ávila.
- Arlt, R. (1979). *El juguete rabioso*. Barcelona, España: Bruguera. (versión original 1926)

- Fanger, D. (1970) *Dostoievski y el realismo romántico*. Caracas: Biblioteca Universidad Central de Venezuela.
- Ferrater, J. (1973) *Diccionario de filosofía abreviado*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Fischer, E. (1972). *Lenguaje y arte*. Buenos Aires: Rodolfo Alonso.
- Franco, J. (1970). *Introducción a la literatura hispanoamericana*. Caracas: Monte Ávila.
- Lancelotti, M. (1974). *De Poe a Kafka para una teoría del Cuento*. Buenos Aires: EUDEBA.
- Liscano, J. (1984). *Panorama de la literatura venezolana actual*. Caracas: Alfadil.
- Middleton Murry, J. (1975). *El estilo literario*. México: Olímpia.
- Miliani, D. (1973). *Prueba de fuego*. Caracas: Monte Ávila.
- Osorio, N. (1981) *Revista Iberoamericana*. Vol.47 Nº. 114-115, Caracas. p.p. 227-254
- Rama, A (1970). *Rubén Darío y el Modernismo*. Caracas: Biblioteca de la Universidad Central de Venezuela.
- Torre, G. de (1971). *Historias de las literaturas de vanguardia*. Madrid, España: Guadarrama.
- Verani, H. (1990). *Las vanguardias literarias en Hispanoamérica* (manifiestos, programas y otros escritos). 2da Edición. México: Fondo de Cultura Económica.
- Yurkievich, S. (1970). *Fundadores de la nueva poesía latinoamericana*. Vallejo, Huidobro, Borges, Neruda, Paz. Barcelona, España: Barral.