

LA PRIMERA NOVELA
DE ROBERTO ARLT:
EL ASALTO
A LA LITERATURA

Gerardo Mario Goloboff

En medio de una sociedad que vivía la más beata y la más aparente de las formalidades, y frente a una literatura que no la cuestionaba en profundidad (ni, mucho menos, se cuestionaba), la aparición de la primera novela de Roberto Arlt puede entenderse hoy como la manifestación de un doble ataque: a aquellas legalidades y a ese sector del "mundo cultural" argentino cuya pareja superficialidad lo revelaba inepto para desnudar los males interiores de su sociedad. Pocos años después de la publicación de **El juguete rabioso**, esta idea hallará formulación más que explícita en una de las **Aguafuertes porteñas**: "Yo, con toda sinceridad, le declaro que ignoro para qué sirven los libros. Que ignoro para qué sirve la obra de un señor Ricardo Rojas, de un señor Leopoldo Lugones, de un señor Capdevila, para circunscribirme a este país" (1).

Largos y muchas veces cruentos años de lucha del radicalismo y de las capas medias que ese movimiento encabezaba, habían llevado a conquistar el voto secreto y obligatorio; con él, la finalización de los fenómenos más aberrantes del fraude electoral hasta entonces conocido; con él, también, la instalación en la Presidencia de la República y en parciales resortes del gobierno de hombres salidos de sus filas.

Para la época de redacción de esta novela, que aparece en 1926 (2), el institucionalismo burgués exponía ya abundantes signos de deterioro, pero aún se bastaba para dominar y ocultar los conflictos más profundos del país. Sin embargo, la dictadura de las clases poseedoras se acentuaba, al mismo tiempo que consolidaban su poder económico y los lazos con el capital extranjero. Una de sus más importantes bases era el sector alimenticio, donde el proceso de concentración arrojaba, ya en 1914, cifras elocuentes: de 19.000 establecimientos dedicados a esa actividad, 24 de ellos reunían 1/5 del capital; 11 eran los famosos frigoríficos, 6 otros eran de bebidas, 4 de manteca, 3 de azúcar. Las cervecerías, que entre 1890 y 1914 habían absorbido la mitad de empresas, aumentaron en ese período 8 veces

(1) Roberto Arlt, "La inutilidad de los libros", en **Aguafuertes porteñas**, Buenos Aires, Losada, 1958, p. 199.

(2) "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". Roberto Arlt, nota editorial a la segunda edición de la novela. Citado por: Raúl Larra, **Roberto Arlt, El Torturado**, Buenos Aires, Ediciones Alpe, 1956, p. 32.

producción; los ingenios, que se habían concentrado en un 18^o/o, la habían duplicado; los establecimientos molineros, después de eliminar a 1/3 de sus competidores, la habían extendido en un 250^o/o (3). Mientras los beneficios de los empresarios se multiplicaban, el costo de la vida sufría veloces aumentos, llegando a ser, en comestibles por ejemplo, de un 500^o/o en 1919 con relación a los precios de 1916, y en otros rubros, como vestimentas y artículos de menaje, más importantes todavía (4). Con la primera guerra mundial, la disminución del área cerealera arrojaba a las ciudades (y especialmente a Buenos Aires) cientos de arrendatarios y obreros rurales que acrecían el ejército de reserva proletario: para principios de la década del 20, éste contaba con un 290^o/o de peones y jornaleros sin trabajo fijo y estable dentro de su población activa.

Toda esta situación, muy someramente descrita en las líneas que preceden, no era soportada pasivamente por la clase obrera argentina; por el contrario, los paros y huelgas se reproducían y, consiguientemente, aumentaba la represión oficial. La Semana Trágica, de enero de 1919, cuyo punto de arranque fue una huelga en un taller metalúrgico, dejaba numerosos muertos, miles de heridos, 55.000 presos y prontuariados; una poderosa huelga en La Forestal (empresa inglesa que explotaba el quebracho colorado en el Chaco santafecino) era ferozmente reprimida; a fines de 1921 se asesinaba a cientos de peones que habían declarado una huelga en la Patagonia. Ello no obstante, el aparato estatal pugnaba por mantener sus formas; las huelgas, las manifestaciones reivindicativas, los atentados anarquistas que comenzaban a cubrir la década, jaqueaban al poder, pero aún no lo comovían gravemente. Asentado en el peso político de las capas medias y de su partido, el gobierno radical manejaba las riendas de la legalidad burguesa al amparo de oportunas medidas de fuerza matizadas con algunas concesiones y con un declaracionismo, nacionalista en lo exterior y populista en lo interior, que iba mucho más allá de sus reales posibilidades. Por otra parte, el movimiento obrero organizado veía crecer en su seno la disensión política y, paralelamente, el peso de las ideas socialdemócratas en perjuicio de las libertarias: 1926 es también el año en que se funda la Confederación Obrera Argentina, nucleamiento en el que la influencia de los socialistas ligados a la Ila. Internacional pasó a ser determinante.

La crisis de 1929, la consecuente caída de nuestras exportaciones, la incapacidad (y el compromiso) de la burguesía para paliar los efectos de la coyuntura, las maniobras del imperialismo yanqui para desplazar definitivamente al imperialismo inglés del área, el descrédito con que se recibían las escasas decisiones del gobierno radical, son algunas de las causas inmediatas y más conocidas del golpe de estado del 6 de setiembre de 1930 que llevó al Ejército al poder. Este acto liquidaría la experiencia formal burguesa y pondría francamente al descubierto los conflictos de la sociedad argentina. Poco tiempo después, Arlt publicará en su novela *El amor brujo* palabras que expresan su personal caracterización de ese momento histórico entonces clausurado: "Constatamos así la aparición de una democracia -aparentemente muy brillante- que ha heredado íntegramente las raídas mezquindades del destripaterrones o criado tipo, y que en su primera y segunda generación ofrece los subtipos de hombres de treinta años presentes: individuos insaciados, groseros, torpes, envidiosos y ansiosos de apurar los placeres que barrruntan gozan los ricos" (5).

(3) Cf. Carlos A. Tur, *Roca. El régimen en Argentina*, Buenos Aires, CEDAL (Historia de América en el Siglo XX), 1971, p. 107.

(4) *Crónica Mensual del Dto. Nacional del Trabajo*. Año III, N° 32, agosto de 1920, p. 507.

(5) "El amor brujo", en: Roberto Arlt, *Novelas completas y cuentos*, Buenos Aires, Fabril Editora, 1963, Tomo III, p. 61.

Por su parte, el brillo de las líneas dominantes en el campo de la literatura no era menos aparente. Las novelas y relatos que preceden a **El juguete rabioso** son, salvo pocas excepciones, de ambiente rural y, también salvo poquísimas excepciones, idealizantes del entorno o neutrales frente a sus conflictos. Justamente por ello se ha señalado a 1926 como un año de ruptura en la literatura narrativa argentina, especialmente por la publicación de la novela que analizamos y de **Los deserrados**, de Horacio Quiroga, así como por la clausura que, en otro sentido, representa la edición de **Don Segundo Sombra**, de Ricardo Güiraldes, y de **Zogoibi**, de Enrique Larreta (6).

Antes, y desde un punto de vista más o menos colectivo, la polémica Boedo-Florida había comenzado a sacudir ese panorama, atacando desde ángulos diferentes el estado de pasividad o molición reinante en la literatura nacional. Por eso, y si bien es cierto que los hombres de Florida renegaban del compromiso literario, sería equívoco atribuirles a la distancia una representación de la cultura oficial del período que la polémica abarca. Esa supuesta representación no se conformaba en las primeras búsquedas ultraístas de Borges, en las irreverencias verbales de Gironde, o en las rupturas filosóficas, estéticas y literarias de Macedonio Fernández; mucho más probablemente se reflejaba con comodidad en el lujo de las formas; en la escritura rigurosa, bella, y a la vez clara y segura; en la culta variedad de temas que le venía ofreciendo Leopoldo Lugones. Arlt, quien pese a algunas apropiaciones posteriores no militó en realidad en ninguno de los dos bandos, también parece haber identificado a Lugones con esa rigidez formal, con esa solemnidad académica (académica aún en sus innovaciones) que exigía el aparato de la cultura dominante. Y, sobre todo, con la gloria que él otorgaba. Lugones, no por casualidad, es el único escritor argentino aludido en **El juguete rabioso**; además, uno de los fragmentos de la novela publicado como anticipo en la revista **Proa** en marzo de 1925 (fragmento que después no fuera incluido en **El juguete. . .**), y sugestivamente titulado "El poeta parroquial", deja la impresión en algunos de sus diálogos y descripciones de que es su figura la ironizada por el narrador (7). De todos modos, por encima de la exactitud o incorrección de una tal identificación (a la que, sin embargo, Arlt remitirá expresamente años más tarde -cf. cita 1-), queda claro que para el Arlt de 1926 la literatura nacional no ofrecía más modelos en las generaciones anteriores que los del acartonamiento y la complicidad (8).

(6) Cf.: Noé Jitrik, "1926, Año decisivo para la narrativa argentina", en **Escritores argentinos. Dependencia o libertad**, Buenos Aires, Ed. del Cándil, 1967, pp. 83 - 87.

(7) "Sentíame emocionado; percibía nitidamente el latido de mis venas. No era para menos. Dentro de pocos minutos me encontraría frente al poeta a quien habían publicado el retrato en 'El Hogar' y apresuradamente imaginaba una frase sutil y halagadora que me permitiera congraciarme con el vate." (..)

— El señor tiene publicados 'El Collar de Terziopelo' y la 'Caverna de las Musas'?

— También otro volumen; fue el primero. Se llama 'De mis vergeles', pero naturalmente, una obra con defectos ... entonces tenía 19 años.

— Tengo entendido que la crítica se ha ocupado de usted.

— Sí, de eso no me quejo. Principalmente 'La Caverna de las Musas' ha sido bien acogida ... Decía un crítico que yo uno a la sencillez de Evaristo Carriego el patriotismo de Guido Spano ... (En: revista **Los libros**, Buenos Aires, No. 29, Marzo/Abril 1973, pp. 20—21.)

(8) "Remarquons pour finir que tous les modèles humains choisis par Silvio sont des étrangers: américains et surtout français. On peut expliquer cela par une recherche d'exotisme (idoles lointaines donc plus idéales), mais aussi par la culture de Silvio, hétéroclite et assez pauvre en ce qui concerne son propre pays", escribe Hélène Gossy con acierto, ya que está hablando de Silvio y no de Arlt. En cuanto a éste, puede agregarse que era la carencia o su rechazo de los modelos nacionales lo que lo impulsaba a remitirse constantemente a modelos lejanos. El trabajo de Gossy es particularmente interesante en lo concerniente a su análisis del papel del fuego en

Del cielo a la caverna

El juguete rabioso no presenta la problemática política y cultural de su época de una manera expresa, pero de su análisis puede colegirse que ambos planos están latentes en la novela, y que ambos serán destinatarios de su crítica. La región común que los vincula es la de aquella superficial o falsa legalidad descripta. Los códigos que, tanto en uno como en otro campo, gobiernan el ejercicio de la vida social y de la "vida literaria", son puestos en tela de juicio, son cuestionados y parejamente destruidos: uno, el de la vida social, destruido en la ficción anecdótica; otro, el de la "vida literaria", destruido en el discurso con que se elabora esa misma ficción.

El dominio de una clase sobre otra en la sociedad antagónica se asienta en la propiedad que la primera tiene sobre los bienes fundamentales, propiedad que las leyes sancionan y protegen como un "derecho", estipulando recíprocamente el deber de respetarla. Estas leyes son los signos de un poder (9). Los signos por los cuales se reconoce una correspondiente posesión de los bienes culturales son las formas (también "leyes") que consagran y protegen el "derecho" tutelado, imponiendo de la misma manera el sagrado deber de respetarlas. Una ortografía, una gramática, una sintaxis y hasta un léxico, exhiben la pertenencia de un escritor a determinado "mundo literario" y su respeto o su acatamiento a las leyes que lo rigen. Conocer, comprender y enfrentar esos signos es materia de un aprendizaje más preciso (10).

Aquellos bienes y estas normas son los que serán impugnados en **El juguete rabioso**. Ficticiamente, es decir, en el campo de la anécdota, a través de los delitos del protagonista, quien atentará más de una vez contra la propiedad de otros y, en el camino de una "degradación moral", contra la vida ajena, contra la propia, contra los deberes de la amistad y de la lealtad. Pero lo que en un terreno es ataque ficticio, en otro es real: en el campo de la escritura el narrador iniciará la tarea de demolición del mundo literario oficializado, sancionando el contraprinzipio de la falta de respeto a las leyes del bien escribir (contraprinzipio que, más tarde, será también explícitamente desarrollado por Arlt) (11). **El juguete**. . . abundará en transgresiones a las formas académicas por entonces sancionadas: construirá fra-

esta novela. (Cf.: Hélène Gossy. "L'itinéraire spirituel de Silvio, héros du roman 'El juguete rabioso' de Roberto Arlt (1926)", en *Etudes d'Histoire et de Littérature Ibero-Américaines*, París, Presses Universitaires de France (Publications de l'Université de Rouen), 1973, pp. 55 - 82. La cita corresponde a la p. 62.

- (9) Conocer estos signos es materia de un aprendizaje, "El aprendizaje de la sociedad", como denomina Diana Guerrero al capítulo que dedica en su libro a esta novela. (Diana Guerrero, **Roberto Arlt el habitante solitario**, Buenos Aires, Granica editor, 1972, 224 p.).
- (10) O como dice Deleuze con relación a Proust: "No se trata de una exposición de la memoria involuntaria, sino de la narración de un aprendizaje. Precisando más, del aprendizaje de un hombre de letras". Un hombre para quien, salvando las distancias que toda comparación conlleva, también "la vocación es siempre predestinación con relación a signos". La primera página de la novela que tratamos se inicia con esta advertencia: "Era cargado de espaldas, carismado y barbudo (el zapatero andaluz), y por añadidura algo cojo, una cojera extraña, el pie redondo como el casco de una mula con el talón vuelto hacia afuera. [. . .] Cada vez que le veía recordaba este proverbio, que mi madre acostumbraba a decir: Guárdate de los señalados de Dios". Roberto Arlt, **El juguete rabioso**, en *Novelas completas y cuentos*, Buenos Aires, Compañía General Fabril Editora, 1963, Tomo I, p. 35. (Todas las citas que en adelante se mencionan de esta novela corresponden a la misma edición.) La cita de Deleuze pertenece a: Gilles Deleuze, **Proust y los signos**, Barcelona, Editorial Anagrama, 1972, p. 12.
- (11) "Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros

ses aisladas, oraciones principales desfiguradas por el abuso y desorden de sus complementos, utilizará en exceso los gerundios para evitar el empleo de oraciones independientes, eliminará en ellos o en los participios pasados las formas compuestas, omitirá o equivocará artículos, olvidará pronombres relativos, etc., y todo ello por el afán de ser directo, de ser breve, de acortar el mensaje, de "dejar los circunloquios". En otro aspecto, el lenguaje del relato contendrá obscenidades, extranjerismos y lunfardismos, a la par que novedosamente procurará introducir un tipo de metáfora tecnológica para describir paisajes o estados de ánimo, y todo esto de modo soberano y consciente ya que condenará una palabra que sólo es cuidadosa para garantizar su venta: "Para vender hay que empaparse de una sutilidad 'mercurial', escoger las palabras y cuidar los conceptos" (p. 131), mientras ella, la novela, se elegirá como invención, aunque la costumbre y la necesidad impongan otra cosa: "Quiere ser inventor y no sabe vender un kilo de papel" (p. 122).

Dos momentos del relato permitirán ilustrar mejor las afirmaciones referidas al doble ataque que esta novela emprende: son aquéllos en que aparece concertado el despojo a la propiedad ajena con el asalto a los bienes particulares del mundo literario recibido, bienes transparentemente representados por los objetos cuyo apoderamiento o destrucción se persigue; a saber, los libros. Me refiero al momento del robo de la biblioteca (Cap. I) y al del fallido incendio de la librería (Cap. II).

Para sobrecargar el sentido del valor cultural oficial protegido en la biblioteca, ella se nos presenta como perteneciente a una escuela. Ambas, escuela y biblioteca, forman un solo conjunto resguardado por una "muralla" (p.53); una "alta verja mostraba sus dientes agudos" (p.53) y las paredes del contorno, vistas más adelante desde el interior, se recortan "sinistramente, con su catadura carcelaria" (p.55). La indole de los cuidados que ambas instituciones merecen a la sociedad burguesa se desprende del hecho de que ellas se encuentren vigiladas por un sereno borracho. (p.61).

La descripción que se hace de la biblioteca no puede ser más demostrativa de que el mundo aquí atacado es decadente, y tiene muy poco que ver con los valores espirituales generalmente acordados a esos ámbitos. La biblioteca es senil ("Se pobló la atmósfera de olor a papel viejo. . ." -p. 57-); es temible (al entrar se ve "huir una araña por el piso encerado" -p. 57-); es majestuosa y sombría ("Al- tas estanterías harnizadas de rojo tocaban el cielo raso, y la cónica rueda de luz se movía en las oscuras librerías, iluminando estantes cargados de libros.(. . .) Majestuosas vitrinas añadían un decoro severo a lo sombrío, y tras de los cristales, en los lomos de cuero, de tela y de pasta, relucían las guardas arabescas y títulos dorados de los tejuelos." -p. 57-). La hipotética calidad de los libros allí guardados no es tenida en cuenta; ellos sólo interesan por su valor económico ("¿Sabés que hay buenos libros? - Sí, y de fácil venta." -p. 58-). Del libro de Lugones, *Las Montañas del Oro*, se comenta: "- Es un libro agotado. Diez pesos te los dan en cualquier parte." (p. 58). El único texto que el protagonista califica de "hermosísimo" y que decide llevarse para él es un libro de versos de Baudelaire, un caso más que paradigmático por aquella época de poeta maldito, de escritor condenado, exiliado por una cultura oficial. En la observación de este momento del relato, puede apreciarse, a pesar de todo, un cierto respeto por el lugar y, aun en medio del rechazo,

de sus familias." (Roberto Arlt, "Palabras del autor", en *Los lanzallamas*. Buenos Aires, Colección Claridad, 1931, p. 5.). "Señor Monner Sans: Si le hiciéramos caso a la gramática, tendrían que haberla respetado nuestros tatarabuelos, y en progresión retrogresiva, llegaríamos a la conclusión de que, de haber respetado el idioma aquellos antepasados, nosotros hombres de la radio y la ametralladora, hablaríamos todavía el idioma de las cavernas". (Roberto Arlt, "El idioma de los argentinos", en *Aguafuertes porteñas*, ed. cit., p. 156).

cierta inhibición ante su "decoro" y su "majestuosidad". (Como nota marginal, puede también destacarse que en esta aventura, aparte de libros, los adolescentes hurtan bombitas eléctricas, lámparas: llevan los libros y, presuntamente, "las luces".)

La segunda instancia arriba señalada es la del incendio de la librería. Aquí, la descripción del ambiente al que entra a trabajar el joven Silvio Astier no ahorra calificativos para ilustrar las contradicciones entre "la cultura", "la literatura", y el lugar en que ella será expuesta para su adquisición. Se trata de "un salón inmenso, atestado hasta el techo de volúmenes" (p. 70), de un "local más largo y tenebroso que el antro de Trofonio" (p. 70). La palabra que con más asiduidad se utiliza para nombrarla es la de "caverna" (pp. 70, 71, 75, 78, 85 -dos veces-, 88, 91, entre otras). En este último caso (y luego de haber calificado nuevamente como "antro" el sitio donde el protagonista se sentía "rodeado de esa gente que no vomitaba más que palabras de ganancia o ferocidad" -p. 90-) la oposición entre los libros y sus pretendidos valores, y el lugar en que se exponen y venden, aparece nítida: "Me estacionaba a la puerta de la caverna en las horas de mayor tráfico en la calle, y sacudía el cencerro para llamar a la gente, para hacer volver la cabeza a la gente, para que la gente supiera que allí se vendían libros, hermosos libros. . . y que las nobles historias y las altas bellezas había que mercarlas con el hombre solapado o con la mujer gorda y pálida" (p. 91).

Así como el cuidador de la biblioteca es un borracho, así también este lugar donde se expone y vende "la cultura" está custodiado por una mujer "gorda y blanca, de cabello castaño, y ojos admirables por su expresión de crueldad verde" (p. 70), y, sobre todo, por su esposo, un "esteril dominado por ella, un avaro, con una "mala fe estupenda" (p. 74), capaz de disputar con los verduleros del mercado durante horas por cinco centavos (p. 74), "estafador" (p. 81), "marrano" (p. 80), caracterizado como "napolitano ladrón" por su misma mujer ante un cliente (p. 80), y finalmente, como ya he adelantado, estéril, según comentario del viejo que comparte el trabajo con Astier ("no tienen hijos . . . el no sirve . . ." (p. 81). Es decir, además de inculto, miserable, maligno y estafador, un ser del todo improductivo, como si la función que el personaje cumple en este caso, y el espacio y los objetos en medio de los cuales se mueve, exigiesen también de esa esterilidad para legalizarse y mercarse.

Un análisis puramente formal de los dos momentos mencionados nos permitirá observar ciertas diferencias entre ambos instantes del relato, diferencias que, entiendo, pueden arrojar alguna luz sobre el campo de sus significaciones.

Es posible leer en el cuadro siguiente una cierta evolución, coincidente con el mismo curso temporal del relato ("memorias"), que es, como ya hemos subrayado, el curso de un "aprendizaje". En esa evolución no parece arbitrario trazar la siguiente secuencia: dependiente, instalado (f) en este universo definitivamente falto de valores y ya, más que terreno, indiscutiblemente cavernario (j) y, en consecuencia, con un total desprecio por él (d), actúa solo (e), en una acción espontánea, sin cálculo previo, "directa" (a). El único interés que lo mueve es el de provocar su total destrucción (b), para así poder liberarse (c). Se sirve, en esta progresión, de objetos menos contundentes (h) e inclusive más interiores al universo atacado (g), objetos que, una vez puestos en marcha, dejados, pueden cumplir su actividad solos, sin su acompañamiento (i). El segundo acto se realiza de una manera puramente compensatoria, lo que explica su felicidad (k). Efectivamente, el mismo no se realiza más que en el mundo de los deseos, es decir, en la imaginación: se trata de una actividad imaginativa (e). De este intento el protagonista no obtiene ningún beneficio material (que era mínimo pero existente en el asalto a la biblioteca); al contrario, pierde su trabajo. Pero se "libera". A renglón seguido de comprobar la extinción de la brasa, Silvio abandona el trabajo en

	Robo de la biblioteca	Incendio de la librería
a) Proyecto	Muy meditado	No hay proyecto previo. El acto es prácticamente espontáneo.
b) Objeto deseado	Libros para canjear por dinero. Rescate de alguno. (Quizá, también, robo de "luces").	Destrucción total.
c) Objetivo	Lucro	Liberación (12)
d) Actividad previa	Inspección e investigación.	Trabajo humillante y desprecio generalizado.
e) Actuación	En pandilla	Sólo
f) Introducción	Subrepticia	Dependencia
g) Forma de introducción del instrumento delictivo.	Exterior	Interior
h) Instrumento delictivo	Revólver. Hierro	Brasa
i) Momento de actividad del instrumento en relación al protagonista	Presente	Ausente
j) Lugar del delito	Segundo piso	"Caverna"
k) Sentimiento	Miedo	Felicidad. Cinismo. (13)
l) Realización del hecho	Efectiva	Imaginativa

la librería: "Y fue el último día que trabajé allí" (p. 94). Pero se libera por una decisión suya, posterior, no por el resultado de su acción delictiva, ya que el pretendido incendio fue un fracaso. Ha sido su actividad imaginativa la que lo ha liberado. Si se quiere, su invención de una situación y de un resultado.

(12) "En la oscuridad yo sonreía libertado... libre... definitivamente libre, por la conciencia de hombría que me daba mi acto anterior." (p.93). "Yo ahora era un hombre libre, y ¿qué tiene que ver la sociedad con la libertad? Yo ahora era libre,..." (pp. 93-94)

(13) "Vino una seriedad sin ton ni son, una de esas seriedades que es de buen gusto ostentar en los parajes poblados. Y yo sentía ganas de reírme de mi seriedad intempestiva, paternal. Pero como la seriedad es hipócrita, necesita hacer la comedia de la 'conciencia' en el cuarto, y me dije: —Acusado... Usted es un canalla... un incendiario. (...) Pero mi seriedad no me convencía. Sonaba tan a tacho de lata vacía. No, ni en serio podía tomar esa mistificación". (p. 93).

En el campo anecdótico, esta "liberación" (fin del Capítulo II) suspenderá el momento delictivo y abrirá o reforzará el de los inventos, que cobrará mayor significación que la hasta ahora obtenida y alcanzará su cima en el capítulo siguiente, precisamente titulado "El juguete rabioso", como la misma novela.

El motivo de las invenciones ya ha aparecido, ciertamente, a lo largo del relato en forma paralela al motivo del delito, pero a partir del instante marcado se elevará de plano y prácticamente sustituirá a aquél, por lo menos en lo que a la propiedad respecta. Es como si el motivo de la invención sirviera ahora para establecer un pasaje entre el mundo asaltado y el otro mundo que lo reemplazará.

Los varios segmentos hasta aquí esbozados parecen empezar a confluír: ha terminado la destrucción de una propiedad ajena y de una literatura ajena; de alguna manera debe emprenderse la construcción de la propia, la que se fundará en la invención y no en la herencia, en el trabajo de la imaginación y no en los actos "reales". Y también (aquí el vínculo) en el Mal y no en el Bien. De allí la entronización del Mal por el Mal mismo y la golosa mención de armas mortíferas: desde el momento en que se debe acometer solo la empresa, y que no se puede ni se quiere continuar los carriles trazados, debe transgredírseles en todos los órdenes posibles. En este sentido, puede afirmarse que el Capítulo III constituye el verdadero ingreso del relato a la creación literaria, así como la novela (con el mismo título) lo constituye en relación a Arlt.

Las máquinas de perdurar

En una de las primeras polémicas suscitadas en torno a la obra de Roberto Arlt, Raúl Larra, asumiendo su defensa, afirmaba: "Se realizó como escritor en un país donde lograrlo es heroísmo" (14). La aserción no deja de ser veraz (sobre todo si se la desgaja del contexto de aquella polémica, en la que se discutía más la actitud política de Arlt a la luz de sus textos, entonces juzgados suficientemente personales y transparentes, que su producción de sentido en ellos). El ingreso de Arlt a la literatura no fue, en efecto, una tarea fácil; su afirmación en este campo fue dolorosa e incierta; su lugar prominente en la literatura argentina comenzó a ser ubicado en toda su dimensión largo tiempo después de su muerte.

En consonancia con lo dicho, no pueden desconocerse en esta primera novela ciertos costados autobiográficos y, entre ellos, los sueños de Arlt de ser inventor. Así, no parece impertinente relacionar esos sueños con los de Silvio Astier, y con sus deseos de inventar cualquier cosa que le diera fama, que lo hiciera elogiado, que de alguna forma lo inmortalizara: "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" (p. 104). (. . .) "¡Ah, si se pudiera descubrir algo para no morir nunca, vivir aunque fuera quinientos años!" (p. 105). Pero de la comparación entre algún invento "perdurable" e inofensivo del mismo Arlt (medias de mujer eternas, por ejemplo), así como de la comparación entre algunos de los inventos del protagonista, también perdurables e inofensivos, con las armas mortíferas que el mismo protagonista propone o describe, surge una reflexión. Se trata de una reflexión que induce a rastrear el motivo del invento ya no como reflejo o representación de un mundo consciente, sino como metáfora tal vez algo más profunda en la que, para el narrador el motivo del invento comienza a ser tematización del trabajo de lo imaginario, composición a través de elementos dados de nuevas realidades, superación de aquellas "combinaciones mecánicas absurdas" (como las califica el mismo protagonista en la página 95) por otro tipo de

(14) Raúl Larra, "Roberto Arlt es nuestro", en *Cuadernos de Cultura Democrática y Popular*, Buenos Aires, No. 6. Mayo de 1952, p. 119.

combinaciones, más interiores y, por ende, más idóneas para facilitar la tarea de la "destrucción mortífera", que aparejará autoconocimiento (y con él el **reconocimiento**).

Algunos de los inventos que jalonan diversas secuencias de la novela llaman la atención por sus implicancias con esta última hipótesis. Se comienza por inventar un cañón, y se proyectan diversas armas, entre ellas un mortero de trinchera "para arrojar proyectiles que permitieran destruir mayor cantidad de hombres que los 'shrapnels' con sus explosivos" (p. 105). Pero no sólo se planean armas; también "un señalador automático de estrellas fugaces, y una máquina de escribir en caracteres de imprenta lo que se le dicta" (p. 100).

Más adelante aclararé por qué establezco una distinción entre estos dos tipos de invenciones. Por ahora, creo necesario señalar que pocos de estos inventos llegan a ser completados o llevados a la práctica, lo que ya **estaría dando** la pauta de que no se trata en realidad de obtener el nuevo objeto inventado (¿será por eso que el protagonista se define como "medio inventor"?), sino de producir la invención, de elaborarla intelectualmente (y también de describirla, de comentarla, de relatarla, como con detalle se hace en varios pasajes de la novela). En este mismo sentido, puede destacarse que el motivo actúa muchas veces a modo de generador de la propia marcha del relato: el invento del cañoncito otorga al protagonista la admiración de sus pares ("ello les evidenció mi superioridad intelectual" -p. 40-); gracias a él trabará amistad con Enrique, y gracias a esa amistad nacerá el "Club de los Caballeros de la Media Noche"; serán sus conocimientos en este terreno los que le permitirán ingresar por corto tiempo a la Escuela Militar de Aviación; será por ellos que el Rengo trabará relación con el protagonista.

Otros aspectos que se derivan de este motivo son sus implicaciones tecnológicas y sus vinculaciones con el propio lenguaje de la novela; así, por ejemplo "los arcos voltaicos" en el cielo, el "fúlgido tetragrama de plata" que en él resplandece, o el mismo cielo "liso como una franja de metal"; así también los personajes "laminados de angustia", o el "rencor cóncavo" del protagonista. Todo ello sugiere, como bien se ha señalado, una reacción a nivel lingüístico ante el mundo mecánico (15) y, coincidentemente, que es más literario lo que se quiere inventar o que, acaso, se esté ya inventando.

Vuelvo sobre una distinción anterior: en el motivo de los inventos he diferenciado dos aspectos: el de las armas, por un lado; por el otro, el de aquellos inventos que, en lugar de destruir, tienden a fijar, a conservar, a grabar. En cuanto a las primeras, puede decirse que ellas aparecen como un instrumento para conocer el propio poder y para suscitar admiración por superioridad intelectual, pero se revelan como insuficientes para organizar en torno a ellas un poder permanente del héroe. El final de la cita respectiva nos presenta a Silvio Astier ofreciendo sus inventos a militares, de algún modo especialistas en armas, y éstos, a pesar de ad-

(15) "... la provocación de los temas de su tiempo recibe de Roberto Arlt una respuesta característicamente literaria: los momentos en que dicha respuesta se proyecta como **estructura de un lenguaje que en propiedad le pertenece**. (...). En efecto, si nos atenemos a los indicios evidentes proporcionados por una de las constantes más notables de la obra narrativa de Arlt —sus comparaciones— advertiremos que su esquema expresivo **está determinado** por una persistente relación del mundo **mecánico** con el mundo **psíquico**", sostiene Gaspar Pío del Corro (*La zona novelística de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Universidad Nacional de Córdoba, 1971, p. 13). Y más adelante: "... la intención didáctica de la obra no es otra que un desesperado rechazo del proceso de desnaturalización del hombre. ... (...). En ese ámbito de contradicciones y consecuencias cobra cuerpo una **sátira de doble faz**: la que procede de las hipertrofias reales de un orbe físico desatado al azar de sus potencias automáticas, y la que procede de las falacias, también reales, de un orbe conceptual desatado a los caprichos de sus potencias mitificadoras. La **máquina** y el **mito** han engendrado en el hombre la **angustia** (esto es **realismo**); pero no por sí mismos, sino porque se ha llegado a la **mitificación de la máquina** y a la **mecanización del mito**, es decir, a una desvinculación con los fines del hombre (esto es lo **didáctico**)". (pp. 40-41).

mirar las intuiciones de Astier, rechazan su colaboración y marcan el fracaso del protagonista en este campo: "Sí, Astier. Usted tiene condiciones innegables, pero estudie, usted cree que porque piensa lo ha hecho todo, y pensar no es nada más que un principio" (p. 106). Al elegir al sector militar como el último receptor y juez de los inventos del protagonista, y al rechazarlo éste por falta de "escolaridad", parece estar presente la propuesta de que los especialistas en armas comparten sólo un plano de su problemática "balística" ("... a menos que usted haya descubierto una balística nueva, que es medio difícil" -p. 106). Lo admiran, pero no lo comprenden. Y lo despiden porque "aquí no necesitamos personas inteligentes, sino brutos para el trabajo" (p. 108). En esa diferenciación de condiciones intelectuales reside, más o menos claramente, la idea de que las armas se manejan o se emplean de distintas maneras o con distintos objetivos, o que, más probablemente, ni siquiera se trate de las mismas armas.

Para finalizar con este aspecto, señalaré brevemente que los dos amigos delincuentes del protagonista tienen "ribetes de inventor". Enrique, apodado "El Falsificador", inventa, efectivamente, procedimientos de falsificación (desde banderas en las envolturas interiores de los caramelos hasta cheques) y el Rengo "en sus horas de siesta compaginaba dispositivos e invenciones para despojar de su dinero al prójimo (p. 138). Ambos utilizan sus invenciones -o se las proponen- con fines de lucro, mientras que Astier sólo busca en ellas obtener prestigio, reconocimiento, cierta forma de inmortalidad. Eso explica sus distancias, así como la incompreensión de los militares y el hecho de que lo remitan a la escuela y al aprendizaje de las técnicas, cuando lo que Astier persigue no es aprender la técnica para conseguir el invento, sino subvertir técnicas y tradiciones haciendo su propia escuela en el proceso de la invención.

De todo este motivo del invento, lo que me parece más importante señalar es que la narración se organiza desde el inicio emparentando los pequeños o grandes inventos del protagonista con los pequeños o grandes delitos que él cometerá en compañía de sus amigos. El territorio que los une es el de la literatura: tanto los inventos como los delitos tienen su origen intelectual en una apropiación y transformación de la realidad recibida a través de libros; de la literatura bandoleresca, en un caso; de la literatura de divulgación científica, en otro. Ejemplo de la primera :

"Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz. . . (. . .) Entonces yo soñaba con ser bandido y estrangular corredores libidinosos; enderezaría entuertos, protegería a las viudas y me amarían singulares doncellas (pp. 35, 37).

"Yo ya había leído los cuarenta y tantos tomos que el 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." (p. 38)

Ejemplos de la segunda:

" -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." (p. 40).

"Aquello tomaba visos de examen, y echándomelas de erudito, respondí: - El capitán Cundill, en su Diccionario de Explosivos, dice que los fulminatos. . ." (p. 101)

En muchos casos, ambas series confluyen en su origen literario o se mezclan o se integran en el fondo común de la biblioteca:

"Yo podía ser un ingeniero como Edison, un general como Napoleón, un poeta como Baudelaire, un demonio como Rocambole." (p. 102)

"Propuesta de Enrique.- El Club debe contar con una biblioteca de obras científicas para que sus cofrades puedan robar y matar de acuerdo a los más modernos procedimientos industriales." (p. 48)

"—Pero ¿dónde diablos ha estudiado usted todas esas cosas?

—En todas partes, señor. Por ejemplo: voy por la calle (. . .). Además, tengo una biblioteca regular, y si no estudio mecánica, estudio literatura." (p. 102)

Y hay otro matiz que los reúne: delitos e inventos tienen cualidades estéticas. "No recuerdo por medio de qué sutileza y sinrazones llegamos a convencernos de que robar era acción meritoria y bella" (p. 43); "siempre han existido pelafustanes con aptitudes estéticas" (p. 43); "leía despacio y con satisfacción. Pensaba ya interiorizado de la complicada explicación acerca de las corrientes polifásicas: —Es síntoma de una inteligencia universal poder regalarle con distintas bellezas— y los nombres de Ferranti y Siemens Halscke resonaban en mis oídos armoniosamente." (p. 95)

Con estos ejemplos pretendo demostrar que en el principio de los delitos y de los inventos está la literatura. ¿También en su fin? Creo que ya he abundado en consideraciones acerca del fin "cultural" o "literario" de determinados delitos. Si pugnamos por cerrar también en el campo de los inventos el circuito, tendremos que preguntarnos por esos otros inventos, ya no de armas, sino de elementos, de sugestivos instrumentos, que tienden a fijar la "fugacidad" de signos que se desplazan y se pierden, y, principalmente, tendremos que interrogarnos por el invento de esa máquina de escribir en caracteres de imprenta lo que dicta la voz. ¿Tentativas de fijación del tiempo fugitivo, cuya marcha y olvido tanto preocupa a Astier de signos que pueden pasar sin dejar huella ("El señalador no consistiría nada más que en una célula de selenio, conectada con un electroimán. El paso de una estrella por el retículo de selenio, sería señalada por un signo. . . ." —p.100—), tentativa de inscripción, de fijación de un lenguaje en una escritura de imprenta que impida su muerte, que lo registre que lo inmortalice? Tal vez sea demasiado pronto para responder satisfactoriamente a estas preguntas. Tal vez una nueva pregunta (¿dónde?, ¿dónde se inscribirá?) facilite el desarrollo y discusión de estas hipótesis.

El relator de la fiesta

El último capítulo, el IV (el único en el que, por otra parte, no encontramos leyendo al protagonista en los primeros párrafos ya que se ha terminado con la tarea de demolición y de lo que ahora se trata es de construir, quizás: de escribir), cierra el ciclo de los delitos y de los inventos. El protagonista ha dejado de delinquir y de fantasear inventos; ahora trabaja. Vende papel. La elección de este material, en el régimen de la novela, no puede ser contemplada como una opción azarosa o como una casualidad inocente. Antes bien, el hecho de que se trate de todo tipo de papel y, entre él, de papel fino, liso, virgen, no escrito; el hecho de que se describa jugosamente y hasta con cariño el material;

el hecho de que su devolución en malas condiciones cree un "indescriptible sentimiento de fracaso" (p.129); y, finalmente, el hecho de que se presenten expresamente ciertos contactos del texto ("Quiere ser inventor y no sabe vender un kilo de papel" —p.122—), nos obliga a ahondar en esta elección. A todo ello debe agregarse que el lugar donde ahora trabaja Astier ya no es un "antro"; no sólo eso: se encuentra separado ("dividido", precisamente el texto) "de la hedionda trastienda del hebreo por un corredor. . ." (p.121).

Cuando Astier comienza a trabajar como vendedor de papel para Monti (en este caso, un patrón simpático, "un hombre activo y noble" —p.121—) nada le preocupa en el camino de sus andanzas "sino del espacio" (p.128), y siente que se le "galvaniza el nervio azul del alma" con "amor, piedad, gratitud a la vida" y a "los libros" (p.129). Pero además una nueva fantasía lo recorre, y los olores de las ferretería y de las despensas que visita se confunden en él "como el fragante aroma de una extraordinaria alegría, de una fiesta universal y perfumada, cuyo futuro relator fuera yo" (p. 129).

Antes de entrar al análisis de la última parte de la novela, donde se sustancia la "traición" de Astier, podemos hacer una breve recapitulación de los sentidos que he creído hallar hasta aquí en el examen de las partes anteriores. En ese examen he querido subrayar algunas significaciones: la novela comienza con la descripción del zapatero andaluz que inicia a Silvio Astier en cierto tipo de literatura; prosigue con las andanzas de un grupo de jóvenes ladronzuelos cuyo delito culminante será el robo de una biblioteca; continúa describiendo el intento del protagonista de incendiar la librería en la que trabaja; más adelante presenta el fracaso de Astier en el campo de los inventos —vocación cuyo principal origen puede hallarse en la lectura de libros de divulgación científica y su remisión por parte de los militares al estudio, sumada al consejo de que "discipline su pensamiento" y lo aplique "al estudio de las pequeñas cosas prácticas". (p.106)(16); dedica muchas de sus páginas a narrar las peripecias del protagonista como vendedor de papel y, dentro de ellas, a describir las fantasías de Astier acerca de la fiesta que se quiere inventar y relatar.

En el plano anecdótico, la novela finaliza, como se sabe, con el acto de la traición. Astier ha sido invitado a participar en el robo de la casa de un ingeniero, pero el protagonista elige contar a actuar, delatar a participar. El, que ha sido "invitado a esta fiesta como un simple conocido" (p.149), decide inventar su propia fiesta (¿literaria?). decide delatar, contando. La marcha parece así completada: se ha conocido la literatura; se ha asaltado la biblioteca; se ha incendiado imaginativamente la librería; se ha obtenido el papel virgen en el que se delatará a los inventores de cosas prácticas, sencillas, para enriquecerse; se ha conquistado el material y el tema con que se relatará la historia de todo este ciclo ("mis memorias" —p.37—) que es la novela. El acto final aparece así coronando una verdadera metáfora de la creación artística; una extroversión culminante que permite la aprehensión del contorno y de la propia interioridad: de un modo "lúcido" se llega a conocer el por qué de la acción "degradante"(17). Se perseguía el conocimiento de la propia interioridad, de las propias fuerzas, casi está dicho: de las propias armas: "Una súbita lucidez me permitía ahora discernir los móviles de mis acciones anteriores, y continué: —Yo no soy un perverso, soy un curioso de esta fuerza enorme que está en mí. . ." (p. 155).

(16) Consejo que a su vez recoge uno anterior del teósofo, ante quien también Astier fracasa: "El que quiere enriquecerse tiene que inventar cosas prácticas, sencillas" (p.83).

(17) Qué sugestivo es que en este instante el incendiario de la librería vea ante sí una biblioteca llena de libros y alcance a leer un solo título: "Legislación de Agua" (p.149).

Mientras trabaja como vendedor de papel, Astier conoce al Rengo, un ser instalado en el mercado, en la feria de Flores (18). En este personaje confluyen también dos de los motivos principales de la novela: es delincuente y tiene "ribetes de inventor". Pero ambas cosas, de poca monta. Sus delitos consisten en hurtos puros y simples; sus ingeniosidades, en "invenciones para despojar de su dinero al prójimo [...] trató de persuadirme para que instaláramos en sociedad una fábrica de moneda falsa" (p.138). Es a este personaje a quien traicionará Astier: ni sus delitos ni sus inventos entran en el mundo "delictivo" del protagonista; ellos no le interesan ni le atraen. Astier ya ha cumplido de algún modo los suyos; le falta todavía cumplir con su último delito (que en el plano de la escritura no puede ser otra cosa que "un invento"), y es justamente el Rengo quien facilitará su realización. Con él, gracias a él, gracias a la delación al Rengo, se substanciará el delito final ("la traición") y se escribirá, se relatará la historia.

Pero el protagonista no ha escuchado los consejos de sus "maestros": no se ha decidido a inventar cosas prácticas y sencillas para enriquecerse; como tampoco ha escuchado a Monti y a los comerciantes ("Para vender hay que empaparse de una sutilidad 'mercurial', escoger las palabras y cuidar los conceptos. . ." —p.131). No; él ha narrado una historia "sin circunloquios" (p.149), una historia que no puede comprarse. Ha "vendido" al Rengo, lo ha delatado, pero esa venta no tiene otro precio que el de la propia satisfacción interior. Después de rechazar indignado el ofrecimiento del ingeniero que quiere pagarle "sus servicios" (p.153), Astier le dice: "Usted podría pagarme, y ni eso ahora, porque yo por mi quietud me siento, a pesar de toda mi canallera, superior a usted. . ." (p.154). Es la obtención definitiva de una superioridad intelectual, como que es la ruptura definitiva con una palabra apta para vender, con una inventiva para enriquecerse, y aún con los modelos literarios que a lo largo de la novela se han invocado, con aquel famoso Rocambole que "por unos cuantos francos le levantó falso testimonio a 'papá' Nicolo y lo hizo guillotinar" (p.146) (19).

18.— Un ser caracterizado por su uesparpajo y obscenidad. Un individuo que es parte del mercado, que de algún modo es el mercado y que coincidentemente, es un señalado, un **mercado**, uno de esos tipos de los que hay que cuidarse, según el consejo de la madre de Astier. (La misma relación puede encontrarse en el reductor, un "patizambo" que "con paciencia desesperante calculaba y descalculaba, hasta terminar por ofrecernos la décima parte de lo que valía lo robado a precio de costo" (p. 44).

19 — En uno de los análisis más lúcidos e incitantes que he leído sobre la obra de Arlt (y algunas de cuyas proposiciones se han tenido presentes en este trabajo), Ricardo Piglia ("Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", en: **Los libros**, ed. cit., número citado, pp. 22-27) afirma que "el robo es la metáfora misma de la lectura arltiana" (p. 24). "Cuando Arlt confiesa que escribe mal, lo que hace es decir que escribe desde donde leyó o mejor, desde donde pudo leer" (p. 26). "Arlt encuentra un lenguaje escrito a partir del cual construir —en la lectura— su 'propia' escritura. Apropiación de la literatura, lectura escrita, la traducción define, un cierto espacio de lectura donde el texto de Arlt encuentra un lugar que lo condiciona y lo descifra" (p. 27). En fin, y con referencia concreta a **El juguete**. . ., sostiene Piglia que se trata de una apropiación y de un "consumo" para "ganarse una escritura" (p. 23). (Véase también: Ricardo Piglia, "Roberto Arlt: La ficción del dinero", en **Hispania**, Buenos Aires, No. 7, Julio 1974, pp. 25-28). Pienso, sin embargo, que la apropiación abarca sólo un tramo del aprendizaje, y que otros, tal vez los más importantes, están puntuados por la destrucción, por la actividad imaginativa, por la aparición del material donde la escritura del "relator" será posible, y por un modelo del relato mismo, es decir, por la delación. O sea, que entiendo que la escritura se conquista en el relato y no a partir de él. Que la ganancia está implícita: de ahí que tampoco haya asignado al dinero un papel axial en el análisis de esta novela; su papel declina ante gratuidad expresa de la delación, de la "venta" al Rengo, así como en otras citas que he mencionado acerca del deseo de inmortalidad.

Degradación. Afirmación

He afirmado páginas atrás que el ataque de esta novela se da en dos planos simultáneos aunque diferentes; en el plano social se da de un modo anecdótico, ficticio y, pese a todos los esfuerzos de la literatura, "fuera" de él; en el plano de la ficción, se da de un modo real. En este último, efectivamente, la subversión es interior: se impugna un tipo de discurso social, concretamente el discurso literario tradicional hasta entonces, y esa impugnación se efectúa a través de un nuevo lenguaje. En esta novela no se explicita la invención de diferentes armas y "también" de un nuevo lenguaje; éste no es una agregación a aquellas invenciones, es una de ellas, y tal vez la más importante. La posterior aclaración de Arlt refrendará esta asimilación cuando en el prólogo a *Los lanzallamas* hable sobre la violencia de su literatura "entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente" y donde "no es posible pensar en bordados" (20). Con ella, rendirá homenaje, por un lado, a una larga tradición del pensamiento revolucionario y anarquista que pretendió ampliar hasta límites no siempre franqueables la fuerza de la palabra escrita (21), y, por el otro, a sus propias convicciones políticas.

El recorrido del relato nos ha mostrado que lo que se quiere inventar son máquinas mortíferas, y que algunas de ellas se denominan "armas", mientras otras, con un poder similar y acaso mayor, semejan ser algo muy cercano a la escritura, por lo que no parece ilícito deducir que lo que en el fondo quiere inventarse es una literatura, una máquina literaria mortífera, con su propia y soberana efectividad: la de destruir, la de fijar.

Esta tensión entre lo que se quiere y lo que se puede, explica, a nivel de la anécdota, las contradictorias actitudes del protagonista. Lo que en un plano puramente semántico anarece como una ejemplar concreción del modelo lukacsiano (22) se coronaría con el acto de la traición. En el último capítulo (que ya se titula "Judas Iscariote") ante la pregunta sobre los motivos de su acción, Astier responde: "Es cierto. . . Hay momentos de nuestra vida en que tenemos necesidad de ser canallas, de ensuciarnos hasta adentro, de hacer alguna infamia, yo qué sé. . . de destrozar para siempre la vida de un hombre. . ." (pp.153-154). Pero aquella decisión de traicionar, de hundir y de hundirse, se muestra controvertida: hay un eje polémico que atraviesa toda la acción traicionera de Astier, una oscura intuición de que de algún modo con ella se está rozando la zona del Bien. Como si se abriera una nueva perspectiva en su interioridad: "Y cuando no tenga nada que hacer, y esté triste pensando en el

(20) Roberto Arlt, "Palabras del autor", en *Los lanzallamas*, ed. cit., p. 5.

(21) Leo frases de Berneri, el anarquista italiano muerto en Barcelona, que parecen un calco de algunas de Arlt: "persuadido de que la revolución española se aproxima precipitadamente a una peligrosa curva, tomo la pluma como tomaría la pistola o el fusil. Con la misma resolución y con idéntica ferocidad. Que se me permita el estilo que encaja en la atmósfera de guerra en la que yo vivo: el estilo de una descarga de ametralladora" (Camilo Berneri, *Cuidado con la curva peligrosa*, Barcelona, 1936).

(22) La tan citada degradación del héroe en una sociedad degradada: "La forma novelesca analizada por Lukacs es caracterizada, ya lo hemos dicho, a la vez por la comunidad y el antagonismo radical entre el héroe y el mundo: la comunidad tiene su fundamento en la degradación común de uno y otro con relación a los valores auténticos que rigen la obra, al absoluto, a la divinidad, el antagonismo está fundado en la naturaleza diferente y aún opuesta de esta degradación". (Lucien Goldmann, "Introducción a los primeros escritos de Georg Lukacs", en: Georg Lukacs, *Teoría de la novela*, Barcelona, Ed. Siglo Veinte, 1971, p. 187).

Rengo, me preguntaré: ¿Por qué fui tan canalla?, y no sabré responderme, y en esta rebusca sentiré cómo se abren en mí curiosos horizontes espirituales" (p.146). Del mismo acto cometido se deriva, extrañamente, que "la vida va a ser extraordinariamente linda para mí" (p.155) como si este acto final de la degradación no lo fuera tan claramente, o como si él albergara su propia positividad ("Le miré con frialdad, esa frialdad que proviene de haber descubierto un secreto que nos puede beneficiar inmensamente. ..." —p.141—).

Esto es lo que hace pensar que lo "degradante" en el campo semántico puede ser afirmación en el campo semiótico, así como lo que es degradación de un lenguaje endulcorado y apto para vender propio de la literatura de su época ("—Las Montañas del Oro.—Es un libro agotado." —p.58—) es afirmación de un otro lenguaje, elegido como Mal: único Bien posible si se quiere destruir enteramente el verdadero Mal de los mundos mentados.

Pero el mundo social será "destruido" con la conciencia o la intuición culpable de que se lo está haciendo desde la literatura, desde un instrumento todo lo rabioso y colérico que se quiera, pero en definitiva desde un instrumento que no es más que un "juguete" (23). El mundo literario, en cambio, será destruido con la conciencia, entonces "soberana", de que esta liquidación —y una posible otra construcción— es factible. Cuando entre el delito y su narración se elige la segunda; cuando se rechaza la invitación a la fiesta, para relatarla; cuando entre el escribir bien (escribir como un Bien) y el escribir mal (escribir como un Mal) se opta voluntariamente por el segundo, aún sin quererlo el horizonte se reduce pero a la vez se intensifica: objetivo cada vez más nítido de los asaltos y de las fundaciones, la literatura cubre de fiesta —y de resignación— una formidable inventiva:

"Algunas veces en la noche, yo pensaba en la belleza con que los poetas estremecieron al mundo y todo el corazón se me anegaba de pena como una boca con un grito.

Pensaba en las fiestas a que ellos asistieron, las fiestas 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." (p.88 .)

Toulouse, 1975

(23) Justamente escribiendo sobre Baudelaire reflexionaba Bataille: "Si la libertad (...) es la esencia de la poesía; y si sólo la conducta libre, soberana, merece una 'búsqueda sollozante', saltan a la vista en el acto la miseria de la poesía y las cadenas de la libertad. La poesía puede verbalmente despreciar el orden establecido, pero no puede sustituirle. Cuando el horror de una libertad impotente compromete virilmente al poeta en la acción política, abandona la poesía. Pero desde ese momento asume la responsabilidad del orden que ha de venir, reivindica la dirección de la actividad, la actitud 'mayor': y no podemos por menos de pensar al contemplarle que la existencia poética, en la que percibíamos la posibilidad de una actitud soberana, es en realidad la actitud menor, que es sólo una actitud de niño, un juego gratuito". (Georges Bataille, "Baudelaire", en *La literatura y el mal*. Madrid, Taurus, 1971, pp. 58-59).