



**UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA-  
IZTAPALAPA  
DIVISIÓN DE CIENCIAS SOCIALES Y HUMANIDADES**

**ROBERTO ARLT: TEXTOS Y PARATEXTOS**

**IDÓNEA COMUNICACIÓN DE RESULTADOS QUE PARA  
OBTENER EL GRADO DE**

**MAESTRA EN HUMANIDADES-LITERATURA  
PRESENTA:**

**LIC. ADRIANA LÓPEZ GÓMEZ**

**DIRECTORA:  
DRA. ROCÍO DEL ALBA ANTÚNEZ OLIVERA**

**LECTORAS:  
DRA. YANNA CELINA HADATTY MORA  
MTRA. LAURA CÁZARES HERNÁNDEZ**

**CIUDAD DE MÉXICO, ENERO DE 2017**





Casa abierta al tiempo  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00332  
Matrícula: 2143801461

ROBERTO ARLT: TEXTOS Y  
PARATEXTOS

En la Ciudad de México, se presentaron a las 14:00 horas del día 19 del mes de enero del año 2017 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

MTRA. LAURA CAZARES HERNANDEZ  
DRA. YANNA CELINA HADATTY MORA  
DRA. ROCIO DEL ALBA ANTUNEZ OLIVERA



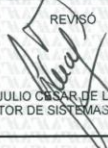

ADRIANA LOPEZ GOMEZ  
ALUMNA

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:


MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)  
DE: ADRIANA LOPEZ GOMEZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

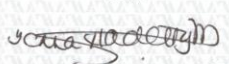
*Aprobar*

REVISÓ  
  
LIC. JULIO CESAR DE LARA ISASSI  
DIRECTOR DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTORA DE LA DIVISIÓN DE CSH  
  
DRA. JUANA JUÁREZ ROMERO

PRESIDENTA  
  
MTRA. LAURA CAZARES HERNANDEZ

VOCAL  
  
DRA. YANNA CELINA HADATTY MORA

SECRETARIA  
  
DRA. ROCIO DEL ALBA ANTUNEZ OLIVERA



# ÍNDICE

Introducción	7
1. Justificación y delimitación del tema, 8; 2. Marco teórico, 9; 3. Objetivos, hipótesis y corpus, 12	
1. El escritor en sus textos periodísticos	17
1.1 La crónica y el género 17; 1.2 Roberto Arlt, el cronista, 24; 1.3 Las <i>aguafuertes arltianas</i> 27; 1.4 Roberto Arlt, según Roberto Arlt, 36	
2. Roberto Arlt en <i>Los siete locos</i> y <i>Los lanzallamas</i>	47
2.1 El nombre del autor como paratexto, 47; 2.2 Roberto Arlt: el autor de <i>Los siete locos</i> y <i>Los lanzallamas</i> , 55	
3. El “Prólogo” y el “Epílogo” de <i>Los lanzallamas</i>	67
3.1 Las instancias prefaciales, 68; 3.2 Las “Palabras del autor”, 76; 3.3 El “Epílogo” de <i>Los lanzallamas</i> , 98	
Conclusiones	109
Bibliografía	113



## INTRODUCCIÓN

Si bien Roberto Arlt (1900-1942) en su tiempo, gracias al indiscutible éxito de sus memorables crónicas, gozó de una popularidad envidiable, desde la aparición de *El juguete rabioso* (1926), su primera novela, hasta algunos años después de su prematura muerte, el autor rioplatense tuvo que cargar con el estigma de ser un *mal escritor* cuya prosa denotaba su muy escasa cultura, su absoluto desconocimiento de las reglas sintácticas y ortográficas del español y su *pésimo gusto* para elegir los temas, situaciones y personajes de sus novelas. Pese a estos primeros tropiezos, la indiferencia y el rechazo con los que su obra literaria fue acogida en un inicio por un amplio sector de la sociedad se fueron modificando paulatinamente, en la medida en la que tanto críticos como escritores tuvieron la capacidad para reconocer la originalidad y fuerza de su escritura, de manera que a partir de la segunda mitad del siglo XX el interés por el autor argentino ha ido creciendo de manera exponencial. Así lo confirman, por mencionar sólo a algunos, los testimonios de Juan Carlos Onetti, Ernesto Sábato y Ricardo Piglia, y los trabajos de investigadores como Raúl Larra, Diana Guerrero, Stasys Gostautas, David Viñas, Óscar Masotta, Beatriz Sarlo, Noé Jitrik, Aden Hayes, Omar Borré, Sylvia

Sáitta, Mario Goloboff, Elsa Drucaroff, Ana María Zubieta, Rose Corral y Rita Gnutzmann. Como resultado, a más de ochenta años de distancia y en contraste con la posición marginal a la que fue relegado durante mucho tiempo, Arlt es calificado hoy en día como uno de los fundadores de la novela moderna hispanoamericana, su obra se estudia junto con la de otros escritores canónicos y proliferan las ediciones, reediciones y traducciones de sus novelas, cuentos y crónicas.

De toda la producción de Arlt, el ciclo integrado por *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) es la obra más original y la que ofrece los mayores retos a la crítica. En los últimos treinta años ha sido estudiada desde enfoques muy diversos: se ha reflexionado, por ejemplo, sobre su contenido ideológico, su innovador carácter urbano, las relaciones intertextuales con la obra de escritores como Dostoievski, la identificación de su protagonista con el autor, la cercanía de sus personajes con el existencialismo, su filiación con las distintas corrientes vanguardistas, la relevancia de temas como la sexualidad -desde un enfoque primordialmente psicoanalítico- y la técnica y los recursos utilizados para construir la ficción.

## **1. Justificación y delimitación del tema**

La presente Idónea Comunicación de Resultados se centra en las relaciones del texto principal del díptico con algunos de sus paratextos. El objetivo no será, desde



luego, estudiar cada uno de estos elementos de manera aislada –lo que equivaldría a *mantenerlos fuera* del texto–, ni hacer una simple y acrítica enumeración o clasificación, sino aprovechar su condición heterogénea y *marginal*, para transitar de éstos al texto y viceversa; determinar cómo interactúan e *interfieren* unos con otros, y reconocer algunas relaciones transtextuales, particularmente de los órdenes metatextual –es decir, de la obra con la crítica– y architextual –de la obra y su filiación genérica–, sin perder de vista el vínculo que existe entre el texto y su contexto histórico, social, cultural y literario.

## 2. Marco teórico

Evidentemente, parto en principio de la narratología, y en la elaboración de mi investigación será fundamental el trabajo efectuado por Gérard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (1982) y *Umbrales* (1987), acerca del concepto de paratexto. Respecto a esta categoría, el teórico francés apunta:

La obra literaria consiste, exhaustiva o esencialmente, en un texto, es decir (definición mínima) en una serie más o menos larga de enunciados verbales más o menos dotados de significación. Pero el texto raramente se presenta desnudo, sin el refuerzo y el acompañamiento de un cierto número de producciones, verbales o no, como el nombre del autor, un título, un prefacio, ilustraciones, que no sabemos si debemos considerarlos o no como pertenecientes al texto, pero que en todo caso lo rodean y lo prolongan precisamente por *presentarlo*, en el sentido habitual de la palabra, pero también en su sentido más fuerte: por *darle presencia*, por asegurar su existencia en el mundo, su “recepción” y su consumación, bajo la forma (al menos en nuestro tiempo) de un libro. Este acompañamiento, de amplitud

y conducta variables, constituye lo que yo he bautizado, conforme al sentido a veces ambiguo de este prefijo en francés, el paratexto de la obra –véase, dije, los adjetivos como “parafiscal” o “paramilitar. El paratexto es para nosotros, pues, aquello por lo cual un texto se hace libro y se pone como tal a sus lectores y, más generalmente, al público. Más que de un límite o de una frontera cerrada, se trata aquí de un *umbral* o –según Borges a propósito de un prefacio–, de un “vestíbulo”, que ofrece a quien sea la posibilidad de entrar o retroceder. “Zona indecisa” entre el adentro y el afuera, sin un límite riguroso ni hacia el interior (el texto) ni hacia el exterior (el discurso del mundo sobre el texto) [las cursivas son del autor]. (*Umbrales* 7-8)

Desde la perspectiva de Genette, paratextualidad, intertextualidad – “relación de copresencia entre dos o más textos, es decir, eidéticamente y frecuentemente, como la presencia efectiva de un texto en otro” (*Palimpsestos* 10)–, hipertextualidad – “relación que une un texto B, o hipertexto, a un texto anterior A, o hipotexto, en el que se injerta de una manera que no es la del comentario” (*Palimpsestos* 13)–, metatextualidad – “relación, generalmente denominada ‘comentario’, que une un texto a otro texto que habla de él sin citarlo (convocarlo), e incluso, en el límite, sin nombrarlo” (*Palimpsestos* 14)–, y architextualidad – “conjunto de categorías generales o transcendentales, tales como tipos de discurso, modos de enunciación y géneros literarios, del que depende cada texto singular” (*Palimpsestos* 9)–, son las cinco relaciones transtextuales, o de transcendencia textual del texto, es decir, de “todo lo que pone al texto en relación manifiesta o secreta, con otros textos” (*Palimpsestos* 9-10). En su opinión, los cinco tipos de transtextualidad no deben de considerarse como clases estancas, sin comunicación ni entrelazamientos recíprocos:

Por el contrario, sus relaciones son numerosas y a menudo decisivas. Por ejemplo, la architextualidad genérica se constituye casi siempre, históricamente, por vía de imitación (Virgilio imita a Homero, el *Guzmán* imita al *Lazarillo*), y, por tanto, de hipertextualidad; la pertenencia architextual de una obra suele declararse por vía de indicios paratextuales; estos mismo indicios son señales de metatexto (“este libro es una novela”) y el paratexto, del prólogo o de otras partes, contiene muchas otras formas de comentario; también el hipertexto tiene a menudo valor de comentario; un travestimiento como *Virgile travesti* es, a su manera, un “crítica” de *La Eneida*, y Proust dice (y demuestra) que el pastiche es “crítica en acción”; el metatexto crítico se concibe, pero casi nunca se practica sin una parte –a menudo considerable– de intertexto citacional de apoyo; el hipertexto trata de evitarlo, pero no absolutamente, aunque no sea más que por vía de alusiones textuales (Scarron invoca a veces a Virgilio) o paratextuales (el título de *Ulysse*) [...]. (*Palimpsestos* 17-18)

Regresando a los paratextos, Genette reconoce que éstos “se compone[n] empíricamente de un conjunto heteróclito de prácticas y discursos de toda especie y de todas las épocas” (*Umbrales* 8); y tomando en cuenta que hay una cantidad enorme de libros que no tienen prefacio, o que la inscripción del título o del nombre del autor no siempre ha sido obligatoria, “la presencia alrededor del texto de mensajes paratextuales [...] no es uniformemente constante y sistemática” (*Umbrales* 9). A pesar de ello, Genette afirma que no existen, ni han existido, textos sin paratextos, pues incluso en el caso de las obras de la Edad Media o de la Antigüedad, que circulaban como manuscritos desprovistos de toda forma de presentación, tanto la transcripción como la transición oral pueden, a su vez, inducir efectos paratextuales.

Según su emplazamiento se pueden distinguir dos tipos: el peritexto, constituido por “los elementos que se sitúan alrededor del texto, en el espacio del

volumen” (*Umbrales* 10), como el nombre del autor, título, subtítulos, títulos de capítulos, notas, prefacio, etc., y el epitexto, formado por “todos aquellos mensajes que se sitúan, al menos al principio, en el exterior del libro: generalmente con un soporte mediático (entrevistas, conversaciones) o bajo la forma de una comunicación privada (correspondencias, diarios íntimos y otros)” (*Umbrales* 10). Atendiendo a su estatus temporal, en cambio, y teniendo como referencia la primera edición, los paratextos pueden ser: anteriores, cuando se trata de anuncios publicitarios; originales, si datan de la *editio princeps*; ulteriores, si aparecen en la segunda edición, y póstumos, si se incorporan después de la muerte del autor. Por último, tomando en cuenta quién los produjo, se dividen en: autorales, si están hechos por el escritor del texto principal –títulos, subtítulos e intertítulos, dedicatorias, epígrafes, introducciones, prefacios, epílogos, etc.–; alógrafos, si son escritos por un tercero, y editoriales, cuando son, en primera instancia, competencia del editor –portada, formato, colección, composición y tiraje, por ejemplo–.

### **3. Objetivos, hipótesis y corpus**

De lo anterior se infiere que el material paratextual que puede generar un texto es prácticamente inagotable y que es imposible determinar de manera objetiva su influencia en la recepción e interpretación de una obra, debido a que para cada

lector tiene connotaciones distintas que se vinculan, entre otras cosas, con su entorno sociocultural y su ubicación geográfica y temporal. Asimismo, dado que en mi opinión los paratextos editoriales de alguna manera son contingentes, o al menos no constituyen la parte medular del texto literario, en mi investigación los dejaré a un lado, y partiré de la hipótesis de que los paratextos autorales, por el contrario, lejos de ser prescindibles o accesorios, son elementos esenciales en la estructura de la obra, en virtud de que modifican, condicionan y orientan –o *desorientan*– en diversos niveles y sentidos su lectura, y cualquier alteración o exclusión –intencional u ocasionada por algún descuido editorial– implica sin duda una mutilación que, en diferentes grados, incide en su sentido.

A partir de lo dicho hasta ahora, este trabajo se ocupará esencialmente de tres peritextos autorales que pertenecen al ciclo conformado por *Los siete locos* y *Los lanzallamas*: el nombre del autor, y el prólogo y el epílogo de la segunda novela, así como de una serie de crónicas y autobiografías publicadas por Roberto Arlt en diversos medios, a las cuales se les puede atribuir la calidad de epitextos autorales públicos. La selección de estos paratextos obedece a que, en el caso de los dos primeros, su valor e influencia trasciende a las obras que los *contienen* u *originan* y, en ese sentido, buena parte de lo que se diga de ellos puede hacerse extensivo al resto de la producción del escritor argentino. El contenido de los textos periodísticos elegidos se halla estrechamente vinculado con los paratextos anteriores, debido a que en éstos el escritor se remite a su pasado, orígenes, nombre, apariencia física, personalidad, defectos, principios morales, intereses, alude de

manera explícita a sus novelas y personajes, reflexiona sobre su profesión, la literatura, la obra de sus colegas y el uso del idioma. En tercer lugar, dado que el tema y el contenido del Epílogo con el que se da por terminada *la saga de Erdosain* están netamente orientados a la historia que se cuenta a lo largo de las dos novelas, su análisis me permitirá contraponer este paratexto con el resto del díptico.

En el primer capítulo trataré de hacer un recuento de la información que Arlt proporcionó acerca de sí mismo a sus lectores y críticos, por medio de las crónicas elaboradas para la sección de “Aguafuertes Porteñas” del diario *El Mundo*: “No; yo no soy así” (14 de marzo de 1929), “¿Qué nombre le ponemos al pibe?” (8 de enero de 1930) y “Yo no tengo la culpa” (6 de marzo de 1929), y de las autobiografías y semblanzas que formaron parte de las revistas *Don Goyo* (14 de diciembre de 1926), *Crítica Magazine* (28 de febrero de 1927), *Mundo Argentino* (26 de agosto de 1931), y la antología *Cuentistas argentinos de hoy (1921-1928)* (marzo de 1929).

Lejos de pretender sumarme a biógrafos como Raúl Larra, Omar Borré y Sylvia Saítta, establecer quién era *en realidad* el personaje histórico, o realizar una tarea de archivo que me lleve a cotejar los datos a mi alcance, para confirmar o refutar lo que se ha dicho de él, estos *apuntes autobiográficos* tendrán como propósito únicamente evidenciar –al margen de su posible veracidad– aquellas características positivas y negativas a partir de las cuales el autor se definió ante su audiencia, debido a que muchas de éstas saldrán a relucir invariablemente cuando aludamos a los otros paratextos que son objeto de esta investigación.

Tomando en cuenta lo que el escritor argentino decía acerca de sí mismo por medio de los textos periodísticos señalados, el segundo capítulo estará dedicado al nombre de Roberto Arlt en su calidad de paratexto, y tendrá como propósito evidenciar algunas de las relaciones, paralelismos y contraste existentes entre éste y el contenido de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

El tercer y último capítulo atenderá a los dos paratextos con los que se abre y se cierra *Los lanzallamas*, es decir, a su Prólogo y a su Epílogo. Dado que en el primer paratexto el escritor expresa su posición frente a la crítica y esboza los elementos primordiales de su poética, para su análisis será fundamental tomar en cuenta las crónicas: “Los 7 [sic] locos” (27 de noviembre de 1929), “Cómo se escribe una novela” (14 de octubre de 1931), “Necesidad de un ‘Diccionario de lugares comunes’” (15 de septiembre de 1941), “¿Cómo quieren que les escriba?” (3 de septiembre de 1929), “El idioma de los argentinos” (17 de enero de 1930) y “La tintorería de las palabras” (15 de junio de 1940).

A lo largo de todo este trabajo, de manera eventual me apoyaré también en peritextos alógrafos, como los prólogos de *El juguete rabioso*, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, a cargo de Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y Mirta Arlt; en epitextos privados, como la escasa correspondencia que se conserva de Roberto Arlt, y en los testimonios de Elisabeth Shine, Elías Castelnuovo, Roberto Mariani, Leónidas Barletta, Conrado Nalé Roxlo y otras personas cercanas al autor.





# CAPÍTULO 1

## EL ESCRITOR EN SUS TEXTOS PERIODÍSTICOS

Debido a que varias de las crónicas publicadas por Roberto Arlt entre 1928 y 1942 serán materia de estudio a lo largo de la presente investigación, dedicaré la parte inicial de este capítulo a tratar de delimitar el género tan complejo en el que se insertan dichos paratextos, considerando tanto su origen y evolución –es decir, su dimensión histórica–, como los rasgos que lo definen. Posteriormente, me ocuparé del trabajo como cronista desempeñado por el escritor a lo largo de su carrera profesional, centrandome mi atención muy especialmente en los principales textos de carácter autorreferencial que dio a conocer a través de su columna *Aguafuertes Porteñas*, y en las cuatro autobiografías suyas que aparecieron en diversos medios impresos entre 1926 y 1931.

### 1.1 La crónica y el género

La Real Academia Española de la Lengua consigna que el término crónica proviene del latín *chronica*, que a su vez se deriva del griego χρονικά [βιβλία] chroniká [biblía] ‘[libros] que siguen el orden del tiempo’. Según el *Diccionario de términos*

literarios de Estébanez, sus orígenes se remontan a la *Crónica (cánones Cronológicos y resumen de la historia universal)*, de Eusebio de Cesarea, obispo del siglo IV, que realizó unas listas paralelas o cuadros sinópticos de acontecimientos de la historia de Israel, Persia, Grecia y Roma, ocurridos desde Abraham hasta la época de Diocleciano (237). Dentro de la tradición española e hispanoamericana podemos mencionar textos como *Crónica del famoso caballero Cid Ruy Díez Campeador* (Burgos, 1512), *Crónica general de España que mandó componer Alfonso X el sabio* (Zamora, 1541), *Crónica del conde Fernán González* (Sevilla, 1545), *Crónica de don Álvaro de Luna, condestable de Castilla* (Milán, 1516), *Crónica del rey don Alfonso el Sabio* (Valladolid, 1554), *Crónica llamada las Dos Conquistas del reino de Nápoles, con los hechos que hizo el Gran Capitán Gonzalo Hernández de Córdoba*, de H. Pérez del Pulgar (Zaragoza, 1559) y *Crónica de don Fernando y doña Isabel*, de Antonio de Nebrija (Valladolid, 1565), además del heterogéneo conjunto de los textos relativos al encuentro y conquista de América, denominado Crónicas de Indias, escritos por Cristóbal Colón, Américo Vesputio, Hernán Cortés, Gonzalo Fernández de Oviedo, Bartolomé de las Casas, Francisco López de Gómara, Alvar Núñez Cabeza de Vaca, Bernal Díaz del Castillo, Fernando de Alva Ixtlixóchitl, el Inca Garcilaso de la Vega, Toribio de Benavente, Bernardino de Sahagún, etc.

Como lo corroboran los ejemplos citados, el vínculo de la crónica en sus inicios con el discurso historiográfico es inobjetable. Mas si bien esta condición no excluye que muchos de estos textos se reconozcan también por su valor literario, Álvaro Matute –retomando un planteamiento de Mignolo, de acuerdo con el cual

la crónica al ser un género historiográfico no puede ser literatura- concluye que aunque se hayan reducido los límites entre literatura e historia, ambas disciplinas conservan su identidad como creación:

Si el texto histórico puede ser concebido como artificio literario [...] no por ello debe perder su identidad como texto historiográfico. Los avances en el estudio de la estilística historiográfica, en mi concepto, o deben inducir hacia la confusión disciplinaria, dado que las creaciones historiográfica y literaria tienen fines específicos, aunque puedan llegar a compartir medios [...].

Por lo que toca a los medios, una crónica -no de las más antiguas, sino, pongamos por caso, las indianas- puede tener un entramado épico, cómico, trágico o satírico, pero no por ello es uno de esos géneros que tienen sus reglas de juego canónicas para sí. Pero, ante todo por los fines que persigue, es una creación historiográfica, a pesar de lo literario que pueda tener implícito. ("Crónica: historia o literatura" 716)

Alrededor de 1850 aparece en el diario francés *Le Figaro* otra variante del género, denominada *chronique*, que tiene como antecedentes los textos publicados por Addison y Steele en Inglaterra, y por Larra y Mesonero Romanos en España, los cuales, a su vez, según Aníbal González, tienen como fundamento una epistemología clásica, proveniente del empirismo inglés:

El *Spectator* de los ensayos de Addison es precisamente ese observador, ese "mirón" que postula el empirismo de Locke. No se trata, sin embargo, de un sujeto, de un "yo" (como lo será posteriormente en el costumbrismo romántico), sino de una suerte de panóptico, una mirilla a través de la cual pueda otear esa "fraternity o spectators" de que habla Addison, con el fin de constatar si las cosas y los seres ocupan el lugar que les corresponde dentro del Orden del mundo. [...] El costumbrismo romántico adopta el dispositivo del espectador, con toda la epistemología empirista que implica, y lo pone al servicio de un proyecto de análisis cuasicientífico de la sociedad, cuyo modelo es la anatomía comparada de Cuvier. (*La crónica modernista hispanoamericana* 66)

Como consecuencia del influjo romántico, este observador neutro será eventualmente desplazado por un espectador mucho menos pasivo e indulgente, como el *Curioso Parlante* o *Fígaro* –pseudónimos de Mesonero Romanos y Larra–, que se ostentan como sujetos con razones y pasiones propias, de manera que, según González, “el costumbrismo romántico comienza a exhibir esa ‘pasión crítica’ que caracteriza a la modernidad” (*La crónica* 68).

Por otra parte, en tanto que el costumbrismo se caracterizó desde sus inicios por un manejo sincrónico del tiempo en el cual los “tipos” se representaban en “escenas” o “cuadros” fijos en el presente, que no atendían al origen de lo descrito en ellos, y ofrecían al espectador un punto de vista fragmentario, “[l]a escritura de la crónica no sólo presupone una concepción lineal y progresiva del tiempo [...], sino que se ocupa de realizar un *análisis* del devenir: la crónica subdivide la progresión temporal en una multitud de instantes discretos, en una pululación de eventos que es necesario historiar, fijar dentro de una trama que es a la vez temporal y narrativa” [las cursivas son del autor] (González, *La crónica* 73). La crónica se distingue de los cuadros de costumbres porque está determinada por el medio en el que se origina:

Hay que recordar que la crónica es, antes que nada, un reportaje, es decir, un escrito que narra el presente en función del devenir. Más aún, la crónica se ocupa de eventos, de sucesos que quiebran la rutina del acontecer cotidiano. Género periodístico a fin de cuentas, la crónica comunica *noticias*, es decir, novedades: el cuadro de costumbres y la tradición, por el contrario, comunican o bien

“cotidianidades” o datos históricos. [las cursivas son del autor]  
(González, *La crónica* 72-73)

Regresando a la *chronique* parisina, aludida con anterioridad, González enfatiza que desde sus inicios ésta estaba doblemente centralizada, en tanto que la organizaba un “yo”, el *chroniqueur*, y sus linderos temáticos giraban en torno de la metrópolis (*La crónica* 73). Aunque este género fue cultivado por los peruanos Ricardo Palma y Clorinda Matto de Turner en América, autores como Manuel Gutiérrez Nájera, José Martí, Rubén Darío, Julián del Casal y Enrique Gómez Carrillo lo adoptarán a finales del siglo XIX para convertirlo en uno de los más importantes de la prosa modernista, toda vez que “sirvió de vehículo diseminador de nombres de autores, interpretaciones de obras e ‘ideas estéticas’, y funcionó, en consecuencia, como una suerte de ‘tejido conectivo’ que fomentó la idea del modernismo como un ‘movimiento’ casi unitario a lo largo y a lo ancho de Hispanoamérica” (González, *La crónica* 63).

La por demás exitosa adaptación de esta modalidad en nuestro continente y su estrecha afinidad con la estética modernista, a juicio de Ángeles Mateo, pueden explicarse en los siguientes términos:

[...] si los inicios de la crónica coinciden con el movimiento modernista es en buena parte debido a que este género no se cultivó en épocas inmediatamente anteriores. Y, en gran medida, el auge de esta forma discursiva se logra gracias a un fenómeno sociológico de suma importancia: la “profesionalización del escritor”. El artista en la sociedad burguesa –sociedad de fines y medios que valora el trabajo productivo– se siente un ser marginado; no cuenta ya con protectores o mecenas que “cuiden” de su arte, por lo cual se verá obligado a buscar

un empleo que le garantice el sustento. (“Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica” 13)

Esta vertiente de la crónica es para Susana Rotker “el punto de encuentro entre el discurso literario y el periodístico” (*La invención de la crónica* 16), pues en efecto se suele conocer, casi indistintamente, como literaria –tomando en cuenta a sus autores y a su contenido–, o como periodística –en función del medio en el que se difunde–. No obstante, Yanna Hadatty precisa que la crónica periodística difiere de la literaria porque, en tanto que la primera se refiere más bien a los artículos periodísticos que en el siglo XIX relataban novedades en un campo en particular y acompañaban el relato con un comentario personal, aparecían con frecuencia de manera regular, con el formato de una columna de actualidad, y trataban sobre temas preestablecidos –teatro, deportes, sociales, etc.–, la segunda remite a la crónica moderna, una variante definida por la investigadora como “libérrima”, que “no sólo privilegia el comentario personal, sino también el borramiento entre la ficción y realidad, creándose un escenario y una temporalidad irreconocibles” (*La ciudad paroxista* 75). En ese sentido, para Hadatty:

[...] la función determinante del cronista moderno consiste en ocuparse del registro de lo latente; desentrañar la repercusión de la incipiente modernidad más allá de las variaciones urbanas del cableado eléctrico y de los agentes de tráfico, o de la mudanza de la cartelera teatral y cinematográfica; atender no al cambio físico en el entorno, sino a la consecuencia del cambio en el comportamiento y la psique del sujeto moderno; empleando con frecuencia el recurso de la ficción, inventiva que sustituye el afán por la “novedad de la noticia”. (*La ciudad paroxista* 37)

Sea mayormente histórica, literaria y/o periodística, una crónica es en esencia “el texto que narra y describe cómo ocurrieron uno o varios acontecimientos, pasados o recientes, a partir de la testificación de los mismos por parte del cronista y desde su propio punto de vista” (Arreola, *La crónica* 9-10). Y aunque Álvaro Matute establece que, a diferencia de la historia, que se centra en los hechos generales y públicos, ésta atiende los individuales y privados (“Crónica” 712), y en realidad puede abarcar prácticamente cualquier tipo de temas:

[...] se ocupa de (su objetivo es) observar y escuchar (hacer etnografía), averiguar (hacer sociología), desenterrar (hacer arqueología), recuperar (hacer historia), describir (hacer fisiología) y transmitir (hacer narrativa).

[...] recoge y transmite la realidad. [...] la crónica recoge y transmite también la imaginación, el sueño, el mundo que quisiéramos ver, el mundo ideal del que hablaba Julio Torri, el del deseo de que hablaba Freud.

Dicho de otro modo: la vida diaria pero también los acontecimientos excepcionales, el presente pero también la historia, las tradiciones y costumbres y también lo nuevo, los paisajes abiertos y también los íntimos, el modo de ser y vivir de ricos y pobres, jóvenes y viejos, hombres y mujeres, lo superficial y lo profundo, lo serio y lo frívolo, lo sencillo y lo elegante, lo real y lo soñado, o sea, todo lo que compone la vida. (Sefchovich, “Para definir la crónica” 129)

Finalmente, vale la pena enfatizar que, a pesar de que de acuerdo con su etimología el tiempo es un elemento esencial, el cronista no está obligado a respetar el orden cronológico de aquello que narra y tiene la libertad de intercalar a lo largo de ésta su opinión e información diversa.

## 1.2 Roberto Arlt, el cronista

Arlt colaboró eventualmente entre 1919 y 1926 como periodista *free-lance* y como cronista de la sección policial para los diarios *Última Hora* y *Crítica*, y su entrada definitiva en el medio se produjo en enero de 1926, cuando se integró formalmente a la redacción del *Semanario Humorístico Don Goyo*, en el cual participó hasta el 1º de febrero de 1927, contribuyendo con 22 textos quincenales. No obstante, su colaboración en el diario *El Mundo*, constituida por poco más de mil ochocientas notas, publicadas entre el 18 mayo de 1928 y el 27 de julio de 1942 –hasta el día anterior a su muerte– casi de forma ininterrumpida, es en realidad la actividad del escritor que, tanto en la Argentina como en Hispanoamérica, marcaría un hito en la historia del desarrollo de la crónica.

La columna de Arlt durante esta fecunda etapa de su carrera llevó nombres tan diversos como “Informaciones de viaje”, “De Roberto Arlt”, “Viñetas santiagueñas”, “Hospitales en la miseria”, “Buenos Aires se queja”, “Al margen del cable”, “Tiempos Presentes”, “El infierno santiagueño” y, por supuesto, “Aguafuertes Porteñas”. Sobra decir que esta última sección es, por mucho, la más conocida y representativa del escritor, pues en ella, como lo reconoce Sylvia Saïtta: “Arlt legitima su lugar de enunciación, consolida un público y saborea la certeza de interesarle a la gente, de saberse leído por miles de lectores, de ‘ser’ a través de la escritura (y no del crimen)” (*El escritor* 59).

Haciendo gala de un “humorismo acre, mordaz, sangriento, emparentado al de Quevedo” (Larra, *Roberto Arlt, el torturado* 98), a lo largo del material que se



agrupa bajo este paratexto, Arlt participa como un personaje-testigo que se mezcla entre sus lectores y deambula con absoluta libertad por todos los rincones de Buenos Aires, para dar cuenta de diversos tipos sociales, situaciones cotidianas y anécdotas curiosas, como lo dejan ver los comienzos de algunas de las crónicas: “Caminaba hoy por la calle Rivadavia, a la altura de Membrillar, cuando vi en una esquina a un muchacho con cara de ‘jovie’ [...]” (“Los chicos que nacieron viejos” 7), “He sido testigo de una escena que me parece digna de relatarse [...]” (“Padres negreros” 105), “Iba el otro día en un tranvía, cuando oigo que un fulano le decía a otro [...]” (“‘Cuna de oro’ y ‘pañales de seda’” 99), “El Siniestro Mirón es un pajarraco que existe en todos los barrios de nuestra ciudad” (“El Siniestro Mirón” 52).

Otras secciones muy exitosas de la columna de *El Mundo* fueron las versiones *cariocas, uruguayas, españolas y africanas* de las aguafuertes, en las que con el estilo desenfadado que lo caracteriza, su autor comparte sus experiencias de viaje y describe los lugares que tiene la oportunidad de conocer, desde un punto de vista que, según Omar Borré, no es el de un turista, en tanto que Arlt no se interesa por los museos y las iglesias, sino por la gente y por comparar a Buenos Aires con las ciudades que visita (*Roberto Arlt, su vida y su obra* 67). Así anuncia su primer viaje como corresponsal del periódico, el 8 de marzo de 1930, y se despide de sus lectores:

Me rajo, queridos lectores. Me rajo del diario... mejor dicho, de Buenos Aires. Me rajo para el Uruguay, para Brasil, para las Guyanas, para Colombia, me rajo...

Continuaré enviando notas. No lloren, por favor, ¡no! No se emocionen. Seguiré alacraneando a mis prójimos y charlando con ustedes . Iré al Uruguay, la París de Sud América [sic], iré a Río de Janeiro, donde hay cada *menina* que da calor; iré a las Guyanas, a visitar a los presidiarios franceses, la flor y crema del patíbulo de ultramar. Escribo y mi *cuore* me late aceleradamente. No doy con los términos adecuados. Me rajo indefectiblemente. (“Con el pie en el estribo” 11)

Por otra parte, basta elegir al azar algunos títulos de las notas publicadas en *El Mundo* -“Radiotelefonía pestosa”, “Calles estrechas y gente que no sabe caminar”, “El aburrimiento del domingo”, “Psicología del que compra y vende muebles”, “La madre en la vida y en la novela”, “Yo y las matemáticas”, “Diccionario boxístico”, “*La República de la Boca* en el Monumental”, “Historia de Berta Drassler”, “Alemanes de Bariloche”, “El inventor del paraguas”, etc.-, para comprobar que, como *aguafuertista*, Arlt tuvo la ocasión de reflexionar en torno a prácticamente cualquier tema que atrapara su atención.

Asimismo, en el vasto y heterogéneo corpus elaborado a lo largo de su trabajo como periodista, existe un conjunto de textos, fechados en su mayoría a partir de 1931, y agrupados bajo títulos como “Hospitales en la Miseria” (1933), “La ciudad se queja” (1934), “Tiempos Presentes” (1937), “El infierno santiaguense” (1937) y “Al margen del cable” (1937-1942) -que aunque se conocen relativamente poco, son igual o más voluminosos que las aguafuertes-, en los cuales Arlt se interesa por asuntos y personajes del acontecer internacional, como la Segunda Guerra Mundial, Adolf Hitler, Hermann Göring, Joachim von Ribbentrop, Al Capone y Gabriel Szakatch -el inventor del lanzallamas-, y ejerce el periodismo de

investigación, denunciando problemas sociales tan concretos como la deplorable situación en la que se encuentra el sector salud, o los estragos que ocasiona la sequía en un poblado sujeto a condiciones climatológicas tan extremas como Santiago del Estero. Para muestra basta el siguiente fragmento del testimonio publicado en *El Mundo* el 10 de diciembre de 1937, “Un hueso de caballo como alimento”, perteneciente a la serie “El infierno santiaguero”, en el que Arlt deja prácticamente a un lado su vida personal y se expresa en un tono bastante más serio al que nos tiene acostumbrados en sus aguafuertes más conocidas:

Cruzo tierras manchadas por circulares platos de salitre. Las pencas verdes, arbustos que viven sin agua, amarillean de sed. La superficie de sus hojas espinosas se muestra achicharrada como por la proximidad de un fuego invisible. Para avanzar en el monte con el sulky tengo que apartar las ramas verdes de los jumes, cuyos tallos tiernos están cargados de sales de potasa. Donde termina el monte maldito, comienza la tierra blanca, sin una sola mata de pasto comestible.

La muerte se ha emboscado tras de todo lo que aún sobrevive. (“Sed en Santiago” [“Un hueso de caballo como alimento”] 77)

### **1.3. Las aguafuertes arltianas**

No es necesario hacer una revisión muy exhaustiva del total de la obra literaria y periodística de Roberto Arlt para advertir que fue un escritor que no sólo no rehuía hablar acerca de sí mismo, sino que parecía tener un interés muy particular en aprovechar los espacios que tuviera a su alcance para hacerlo, por lo que, consecuentemente, son incontables las marcas autobiográficas y/o

autorreferenciales que se dan cita en casi la totalidad de su producción. En la opinión de Raúl Larra, quien no puede dejar de reconocer que hay que andarse con cuidado, “para no recorrer las pistas falsas que a cada rato nos tiende el novelista” (Roberto Arlt 21), todas las experiencias de Arlt se vuelcan en sus obras y, al lado de Sarmiento, es “el escritor argentino que más se ha prodigado en sus páginas” (25).

En el caso de las aguafuertes, por ejemplo, en “No; yo no soy así”, se remite a su aspecto físico, tomando como *pretexto* la estereotipada descripción suya que le llega, según él, por medio de una carta en la que su mal informado lector le escribe:

“Cómo me lo figuro a usted, señor Arlt:

“Delgado, de mediana estatura, traje descolorido, con inclinación al verdoso; usa gafas y lleva en la mano un libro cuando va de paseo; libro que, de seguro, no es de D’Annunzio, ni de Leopardi, ni de Loti, sino que será de Voltaire, de Dickens o de Mark Twain. En conjunto, usted ofrecerá el aspecto de un hombrecillo nervioso que, piensa mucho y estudia más, pero estudia de dos modos: leyendo y observando los menores detalles de sus semejantes, se distrae enormemente y nunca ve el por qué de ciertas debilidades humanas. Se le debe ver siempre por las redacciones de los diarios, y frente a las estanterías de las bibliotecas, cuando no devorando con afán lo que dejaron individuos como Carducci y Quevedo, (en eso de individuos, más despacio), ante la mirada absorta del librero. Pero, después de todo, debe ser usted un buen hombrecillo...”. (130)

Arlt no sólo desmiente al supuesto lector de cabo a rabo, sino que al contraponer la *imagen falsa* con la *real* deja entrever que se siente bastante satisfecho con su apariencia:

Ante todo no soy un hombrecillo, en el sentido de pequeñez del físico, estimado lector: sino un ser humano que mide un metro setenta y dos centímetros de altura, bastante robusto y mejor alimentado. Mi traje no tiende al poético color verdoso, sino en las circunstancias, mis trajes, afortunadamente o desgraciadamente, me los puedo pagar al

contado rabioso, y me viste Bonomo, sastre de los artistas, y una especie de mago de la tijera.

No he usado nunca gafas, y creo que pasará algún tiempo antes de que las gaste, por lo menos diez años, y nunca llevo un libro en la mano, como no sea para regalarlo o venderlo; lo primero más frecuente que lo segundo. Ya ve, estimado amigo, que usted es un soñador.

De allí que yo, en mi aspecto exterior, no ofrezca el de “hombrecillo nervioso”, sino el de un robusto vago, bien vestido y razonablemente alimentado, que no se detiene en los escaparates de las librerías, sino en las circunstancias en que, frente a ese escaparate, haya alguna mocita que valga la pena de mirarse; pero no para estudiarla, sino para admirarla. (131)

A su vez, Arlt alude a su segundo nombre de pila en “¿Qué nombre le ponemos al pibe?”: en la conversación recreada en dicha crónica con su amigo el poeta Córdova Iturburu, en torno al nacimiento del primer hijo de éste, le propone una sarta de opciones, la mayoría por demás estafalarias, para bautizar al pequeño:

¿Y si le pusieras Agamenón? Agamenón fue Rey de Reyes en la Grecia antigua. [...]

Entonces, Orestes. ¿No te gusta?... [...]

Entonces, Edgardo... [...]

Ponele Lenín, entonces... Si no te agrada Lenín, hay estos otros nombres: Lamberto, Clodomiro, Demetrio, Francisco, ¿Francisco José, no te gusta? Horacio es lindo nombre. Néstor es pasable. Hugo. Vos que has escrito versos románticos... Amado, también, aunque parece nombre de tendero turco. No; no me convence... Hilario... suena a historia de los tiempos primitivos del cristianismo... Ambrosio, ídem... Iván. Aquí hay algo lindo... Iván canta, es musical. ¿Diego? No... Parece sacado de un auto sacramental o de la comedia de Moratín: “El lindo don Diego” [sic]... Ricardo es sonoro. Los chicos que van al colegio no pueden buscarle consonante... Por ejemplo: a Iván lo llamarían “Iván, cabeza de pan”; a Diego, “te casco y te juego”. (27-28)

Y termina por concluir, respecto a su propio caso:

[...] los nombres corrientes no satisfacen. Mucha gente siente que en el nombre hay que colocar la individualidad propia; otros quisieran que encerrara sus aspiraciones. Mi madre, que leía novelas románticas, me agregó al de Roberto el de Godofredo, que no lo uso ni por broma, y todo por leer *La Jerusalén Libertada* de Torcuato Tasso. (29)

El apellido Arlt también le merece su propia aguafuerte, pues en “Yo no tengo la culpa”, los comentarios impertinentes de algunos de sus lectores respecto a la singularidad de éste, le dan pie para desahogarse de las incomodidades que ha tenido que pasar por su causa:

[...] otras personas también ya me han preguntado: “¿Dígame, ese Arlt no es pseudónimo?”

Y ustedes comprenden que no es cosa agradable andar demostrándole a la gente que una vocal y tres consonantes pueden ser un apellido.

Yo no tengo la culpa que un señor ancestral, nacido vaya a saber en qué remota aldea de Germania o Prusia, se llamara Arlt. No, yo no tengo la culpa.

Bien: me agradecería a mí llamarme Ramón González o Justo Pérez. Nadie dudaría, entonces, de mi origen humano.

[...] Ya en la escuela, donde para dicha mía me expulsaban a cada momento, mi apellido comenzaba por darle dolor de cabeza a las directoras y maestras.

[...] En el grado comenzaba nuevamente el vía crucis. El maestro, examinándome de mal talante, al llegar en la lista a mi nombre, decía:

-Oiga, usted, ¿cómo se pronuncia “eso”? (“Eso” era mi apellido).

[...] Y mi apellido, una vez aprendido, tuvo la virtud de quedarse en la memoria de todos los que lo pronunciaron, porque no ocurría barbaridad en el grado que inmediatamente no dijera el maestro:

-Debe ser Arlt.

Como ven ustedes, le había gustado el apellido y su musicalidad.

Y a consecuencia de la musicalidad y poesía de mi apellido, me echaban de los grados con una frecuencia alarmante. (15-16)

Pese al fastidio que a Arlt le provocan los recurrentes cuestionamientos a los que se ve sometido por culpa de la rareza de su apellido –la cual, por cierto, es menor si la comparamos con el Iostraitbitzer de su madre, infinitamente más difícil de pronunciar, deletrear y recordar– y al estigma con que tiene que cargar debido a éste, parece ser que no sólo se resigna, sino que por momentos incluso disfruta de su excentricidad:

¿No es, acaso, un apellido elegante, sustancioso, digno de un conde o de un barón? ¿No es un apellido digno de figurar en chapita de bronce en una locomotora, o en una de esas máquinas raras, que ostentan el agregado de “Máquina polifacética de Arlt”?

[...] tengo el mal gusto de estar encantadísimo con ser Roberto Arlt. Ciertamente preferiría llamarme Pierpont Morgan o Henry Ford o Edison o cualquier otro “eso”, de esos; pero en la material imposibilidad de transformarme a mi gusto, opto por acostumbrarme a mi apellido [...].

[...] he acabado por resignarme y aceptar que yo soy Arlt, de aquí hasta que me muera, cosa desagradable, pero irremediable. (15-17)

Curiosamente el verdadero nombre completo de Arlt ha dado bastante de qué hablar entre sus biógrafos y críticos, pues en tanto que en su primer texto que nos ha llegado íntegro, “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” – publicado en 1920 en la revista *Tribuna Libre*–, el autor firma como “Roberto Godofredo Arlt”, y en las autobiografías que aparecieron en *Don Goyo* y *Crítica Magazine*, en 1926 y 1927, se presenta como “Roberto Godofredo Arlt” y “Roberto Christophersen Arlt”, la fe de bautizo original del autor, descubierta por accidente

en el 2011 por el genealogista Roberto Alfredo Colomiro Galoso, consigna, en cambio, el nombre: “Roberto Emilio Gofredo [sic] Arlt”.

Si bien es factible que esta discrepancia –semejante a la que existe en torno a la fecha de nacimiento de Arlt, pues mientras en su primera autobiografía dice haber nacido el 26 de abril de 1900, y así lo confirma la partida de nacimiento reproducida por Omar Borré en el dossier de la biografía *Roberto Arlt, su vida y su obra*, en la tercera declara que fue el 7 del mismo mes y año– sea responsabilidad del autor, también es necesario reconocer que las irregularidades en la inscripción de ese tipo de datos personales son bastante habituales en alguien que vivió en una época en la que no existía un control del registro civil como el que tenemos hoy en día. De cualquier manera, dichas variaciones son para Saítta un indicio del primer paso que el autor dio hacia la construcción de su propio mito (*El escritor* 14); desde esa perspectiva, para la biógrafa de Arlt, a pesar de que es razonable suponer que “Gofredo” es una errata de “Godofredo”:

[...] más difícil –por no decir imposible– es explicar, ya no la ausencia del Christophersen, sino la aparición de un Emilio que no mereció, por parte de Arlt, ninguna mención posterior. Esta inestabilidad del nombre propio muestra que además de ser una de las marcas del artificio que se esconde detrás de la construcción de toda fábula de origen, es también el punto de partida en la construcción de una identidad inestable, propia de quienes, como Arlt, son inmigrantes o hijos de inmigrantes, cuyos nombres propios señalan el lugar del que se proviene (“Roberto Arlt en sus biografías” 133)

No está de más precisar que aunque muchas de las aseveraciones respecto a la vida de Arlt fueron repetidas –especialmente las negativas– hasta la saciedad



por el mismo autor, y se dieron por buenas durante varias generaciones posteriores, ello no significa que no fueran cuestionadas en su tiempo, incluso por personas cercanas a él, como lo deja ver el testimonio de Roberto Mariani, publicado en el número de homenaje a Roberto Arlt, de la revista *Conducta*, al poco tiempo de su muerte:

A Roberto Arlt le gustaba jugar con estas absurdas leyes de la convivencia social.

Se divertía asombrando a la gente cuando invertía, por así decirlo, los signos correspondientes a las buenas y a las malas personas. Contaba su amistad con rufianes, con falsificadores, con pistoleros; tenía una cita en Puente Alsina con un reconocido pesquero; en fin, tipos de hampa y hez; y esto fuera nada, sino que lo escribía; y esto fuera poco, que lo divulgaba en papel impreso; y todavía más: lo publicaba, no ya en escritura de ficción, sino en aquel género que todos estimamos en considerar puro, sincero, auténtico: la autobiografía. Se nos pidió varias veces unas páginas autobiográficas; en ellas, Roberto Arlt, con textuales vocablos de su propia pluma, se desterraba a sí mismo de la esfera de las buenas personas [...] y extremando el juego, penetraba decididamente en la otra esfera, la esfera de las malas personas.

Se mostraba mentiroso. (citado en Borré, *Roberto Arlt, su vida y su obra* 257-258)

A partir de todo lo dicho, es claro que la condición autodiegética u homodiegética de la mayoría de los textos que hemos nombrado no implica de ninguna manera, que todas las crónicas puedan y deban ser interpretadas llana, necesaria e inequívocamente como autobiográficas, y aun si lo fueran, dicha característica no las exenta de contar con elementos ficcionales, pues, como lo enfatiza Paul de Man, particularmente en los textos que pretenden ser

autorreferenciales, la relación entre la realidad y la ficción suele ser bastante compleja:

La autobiografía parece depender de hechos potencialmente reales y verificables de manera menos ambivalente que la ficción. Parece pertenecer a un modo de referencialidad, de representación y diégesis más simple que el de la ficción. Puede contener numerosos sueños y fantasmas, pero estas desviaciones de la realidad están enclavadas en un sujeto cuya identidad viene definida por la incontestable legibilidad de su nombre propio [...]. Pero, ¿estamos tan seguros de que la autobiografía depende de un referente, como una fotografía depende de su tema o un cuadro (realista) depende de su modelo? [...] ¿No será que la ilusión referencial proviene de la estructura de la figura, es decir, que no hay clara y simplemente un referente en absoluto, sino algo similar a una ficción, la cual, sin embargo, adquiere a su vez cierto grado de productividad referencial? (“La autobiografía como desfiguración” 113)

Asimismo, aunque es imposible dejar de percibir los indicios de las vivencias personales de Arlt, sobra decir que sería erróneo –por no decir inocente– asumir que las diversas “epístolas” que aparecieron en *Don Goyo* –de los baúles, de los genios porteños, a un provinciano, etc.–, o las numerosas aguafuertes, como la que a continuación reproduzco, en las que el autor dialoga y polemiza con su público y se enfrasca en discusiones muy pintorescas –supuestamente a raíz de la correspondencia que recibe– se remitan a algún interlocutor real.

“Usted siempre habla mal del matrimonio, y me veo obligado a dejar de leerlo” –me escribe un señor que firma Padre Optimista– “porque Ud., con sus artículos, puede ahuyentar los novios que necesito para mis cuatro hijas.”

No tenga miedo, querido señor. Sus cuatro hijas mozas no se quedarán solteras. Y no se quedarán solteras porque deben de ser lindas. Usted me replicará de qué modo yo sé si son o no lindas, y ahora verá usted.

Su carta tiene buena letra, y aunque no me he dedicado al estudio de la grafología, el espíritu de ella encierra lo que llamamos buenos sentimientos. (“Yo no hablo mal del matrimonio” 44)

Aún más, aplicar mecánica e indiscriminadamente la fórmula “autor=narrador” a los numerosos “soliloquios” –de un malandrino, de un ex-diputado, de un usurero, del empleado nacional, de un enemigo del engrudo, etc.– es, a todas luces, incorrecto, y puede derivar en confusiones y equívocos similares al hecho de que, si bien es sabido que Arlt estuvo casado desde los 22 años con Carmen Antinucci, hasta el fallecimiento de ésta, en 1940, y con Elisabeth Shine, entre 1940 y 1942, la revista *Conducta*, en su número dedicado al autor, de 1942, presente el “Soliloquio del solterón” como una “Primera autobiografía”, y en una antología prologada por Alberto Vanasco, de 1972, se cambie el título original de esta aguafuerte por el de “Esbozo autobiográfico”, toda vez que en ella la voz narrativa afirma: “He tenido varias novias, y en ellas descubrí únicamente el interés de casarse, cierto es que dijeron quererme, pero luego quisieron también a otros, lo cual demuestra que la naturaleza humana es sumamente inestable, aunque sus actos quieran inspirarse en sentimientos eternos. Y por eso no me casé con ninguna” (24).

Por otra parte, cabe resaltar que es innegable que hay textos de Arlt sobre los que no se puede discernir con claridad a qué género pertenecen, o en qué medida son testimoniales o ficcionales. Por citar sólo dos ejemplos en los que la opinión difiere, “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, cuyo comienzo

parece remitir a aspectos biográficos de su autor: “¿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 16 años sin hogar. Había motivado tal aventura la influencia literaria de Baudelaire y Verlaine, Carrere y Murger” (13), es calificada por Beatriz Sarlo como una “protonovela ideológica [...], mezcla de ficción y de panfleto” (“Ensayo general” 215), en tanto que para Sylvia Saítta constituye una “autobiografía ficcional en la que Arlt narra una experiencia personal” (*El escritor* 22). En cuanto a las notas del semanario *Don Goyo*, fueron definidas como “cuentos” por el director de la revista, Conrado Nalé Roxlo (*Borrador de memorias*, citado en Romano, “Roberto Arlt en la revista *Don Goyo*” 4), “relatos breves escritos en primera persona y con marcado acento autobiográfico [en los que] Arlt narra pequeños episodios de su adolescencia y juventud” (Saítta, *El escritor* 37), una “suerte de ensayos o borradores de trabajos más ambiciosos” (García, “Prólogo” 8), o bien, “un tipo de notas periodísticas que, en gran medida, anticipan lo que serán [...] las *Aguafuertes*” (Romano, “Roberto Arlt” 4).

#### **1.4. Roberto Arlt, según Roberto Arlt**

Además de las crónicas autorreferenciales de la célebre columna de la página seis de *El Mundo*, Arlt se *autorretrató* en tres breves notas definidas paratextualmente como autobiografías, para las revistas *Don Goyo*, *Crítica Magazine* y *Mundo Argentino*, y en la semblanza que acompañó al segmento de *Los siete locos* “El

humillado”, de la antología *Cuentistas argentinos de hoy (1921-1928)*. Para poner en contexto estos documentos, vale la pena hacer notar que, como lo señala Omar Borré en el estudio que precede a su recopilación para la revista *Hispanoamericana* de ocho autobiografías publicadas originalmente en *Don Goyo* y *Leoplan* –entre las que se encuentran las de Arlt, Borges y Marechal–, durante la época en la que se produjeron, el interés por dicho género estaba en pleno auge en la Argentina:

La década del treinta acentuaba su preocupación por la identidad nacional, la literatura también estaba en la búsqueda de esta identidad. [...] Los protagonistas de la época, hombres de la cultura, participan de muchos reportajes y consultas al respecto y las revistas y los diarios reflejaban esta problemática. Por ejemplo, *Leoplán* tenía una sección llamada “Yo...YO ¿Qué opina usted de sí mismo?” [...]

No había periódico o semanario que no incorporara una pequeña autobiografía de su colaborador. [...]

Hayes había fundado en 1925 la revista *Don Goyo*, dirigida por el poeta Conrado Nalé Roxlo, en la cual se publicaba semanalmente una autobiografía escrita por los jóvenes que daban a conocer su primer libro; allí figuran el primer texto de Mallea a los 23 y el de Arlt a los 25.

*Mundo Argentino* y *El Hogar* de Hayes incluían autobiografías de todos sus colaboradores. En el Magazine de los lunes el diario *Crítica* daba a conocer todas las semanas una autobiografía de autor argentino o latinoamericano. También las antologías incluían autobiografías; una de las más famosas, de 1928, fue la que recopilaron Miranda Klix y Álvaro Yunque, *Cuentistas argentinos de hoy (1921-1928)*: veintiocho cuentos acompañados por veintiocho autobiografías. (“Autobiografías en el Río de la Plata”71-72)

Aunque, como lo advierte George May, usualmente la mayor parte de las autobiografías que se escriben son obras de la madurez o de la vejez, y sus autores son conocidos por muchos antes de la publicación de la historia de sus vidas (*La autobiografía* 33), las reproducidas en las revistas citadas, por el contrario, corresponden a escritores que apenas se estaban dando a conocer y, por lo tanto,

fueron elaboradas en plena juventud. En ese sentido, las autobiografías de Arlt – por fortuna, dada su prematura muerte– no son una excepción.

En relación con la primera y la más conocida de todas las autobiografías de Arlt –reproducida en varias compilaciones y antologías, e incluso en una versión facsimilar ilustrada con una foto del joven autor, que puede consultarse con facilidad a través de los medios electrónicos–, hay que poner en perspectiva su peculiar tono lúdico: “Como el señor Director de *Don Goyo* me ha asegurado que hasta de Kublatrán y la Nigricia recibe cartas pidiéndole detalles de mi maravillosa existencia, no tengo inconveniente en complacer a tantas lectoras lejanas” (“Autobiografía humorística” 133), tan afín, como veremos, a otros textos, ficcionales y *no ficcionales*, del autor, quien por momentos parece querer comprometer la veracidad de su contenido. Se debe aclarar que la sección en la que se dio a conocer se titulaba justamente “Autobiografías Humorísticas”, y que la publicación en la que apareció era una “revista de entretenimiento popular y miscelánea cuyo modelo era la clásica *Caras y Caretas*” (Saítta, *El escritor* 37), que contenía caricaturas, chistes traducidos de publicaciones inglesas, norteamericanas o francesas, historietas, entretenimientos, concursos, palabras cruzadas y secciones como “Todo en broma”, “Anecdotario Argentino” y “El humorismo en la oficina” (Romano, “Roberto Arlt” 7); incluía en sus filas a jóvenes escritores como Eduardo Mallea, Juan José de Soiza Reylly, Alfonsina Storni, Leopoldo Marechal o, como sabemos, el propio Arlt, y ocasionalmente difundía textos de Guy de Maupassant, Mark Twain, Luis Cané, Fray Mocho y Félix Lima.

Al principio de este texto Arlt trae a colación el tema de la astrología –cuyo interés al parecer heredó de su madre–, que ya había ocupado su atención en “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” y, por supuesto, estará también presente en la creación del Jefe de la Sociedad Secreta de *Los siete locos*. Sin embargo, aunque es evidente que el asunto ejerce sobre él una enorme fascinación –según Omar Borré, Alpherat, astrólogo de *El Mundo*, “dio cuenta del profundo interés del escritor por los horóscopos, hasta el punto de confeccionar cartas astrales a sus compañeros de tareas” (*Roberto Arlt, su vida y su obra* 43)–, al recurrir a dicha ciencia para presentarse ante sus lectores, lejos de legitimarla, hace gala de su sarcasmo y la deja bastante desacreditada:

[...] he nacido en la noche del 26 de abril de 1900, bajo la conjunción de los planetas Mercurio y Saturno. Esto de haber nacido bajo dicha conjunción es una tremenda suerte, según me dice mi astrólogo, porque ganaré mucho dinero. Mas yo creo que mi astrólogo es un solemne badulaque, dado que hasta la fecha no tan sólo no he ganado nada, sino que me he perdido la bonita suma de diez mil pesos.

Además, por la influencia de Saturno –aquí habla mi astrólogo– tengo que ser melancólico y huraño, y no sé cómo hacer para estar de acuerdo con dicho señor y mi planeta, ya que colaboro en una revista que es humorística y no melancólica. (“Autobiografía humorística” 133)

Arlt –como lo repetirá con insistencia a la menor provocación en ocasiones posteriores– se vanagloria de haber sido expulsado a los nueve años de tres escuelas, se define sin rodeos como un “*enfant terrible*” y, como lo hace notar Saïtta, “presenta los datos de su propia vida como si fueran los de su personaje, Silvio Astier” (“Roberto Arlt en sus biografías” 131), compartiendo con sus lectores cuatro

aventuras, que según él pintan su “personalidad política, criminal, donjuanesca y poética” (“Autobiografía humorística” 133).

En la primera, “Yo y Ferrer”, *venga* el asesinato del fundador de la Escuela Moderna, encabezando una protesta con “todos los vagos del barrio”, quemando una bandera española frente al almacén de un “asturiano bruto” y rompiéndole a éste de una pedrada el vidrio de un escaparate; en la siguiente, “Jefe de la Mano Negra”, su fallido plan de extorsionar a una vecina epiléptica, por medio de una carta en la que la amenaza de degollarla si no le entrega mil pesos, lleva a “las comadres del barrio” a predecir que “moriría en la cárcel porque tenía madera de futuro ladrón”; “Mi primer amor” es la historia de su intento, también infructuoso, por conquistar a una “pelandusquita” que, aunque “pecosa y bizca”, “la creía más hermosa que la luna”, y a la que inspirado le escribe: “Señorita: Escapémonos al mar. Vestido de terciopelo negro la voy a llevar a mi barco pirata. Juro por el cadáver de mi padre ahorcado que la amo. Suyo hasta la muerte: Roberto Godofredo, caballero de Ventimiglia, señor de Rocabruna, capitán del ballenero ‘El Taciturno’” (134). Finalmente, en la cuarta parte, “Mi personalidad literaria”, Arlt se ufana de ser “el primer escritor argentino que a los ocho años de edad ha vendido los cuentos que escribí” (135), y cuenta que a cambio de su *ópera prima*, un “esperpento” que tenía como personajes al alcalde de Berlín y a un ladrón, don Joaquín Costa, “distinguido” vecino de Flores y visitante de la librería de los hermanos Pellerano, le regaló cinco pesos.



Sáitta contrapone esta última historia, que sea verdadera o no, “revela una muy precisa y nada romántica vinculación entre literatura y dinero”, al caso de Borges, quien no sólo tuvo que pagar trescientos pesos por la edición de *Fervor de Buenos Aires*, en 1923, sino que no distribuyó ningún ejemplar para su venta en las librerías o en los diarios, y señala que para Arlt los cinco pesos “funcionan como la fábula de origen de una literatura pensada para el mercado y legitimada por él” (“Roberto Arlt en sus biografías” 131).

Por otra parte, si nos damos a la tarea de comparar esta autobiografía no sólo con *El juguete rabioso*, sino con algunas otras colaboraciones para *Don Goyo*, como “La aventura del cosmético” o “El gallinero matemático”, cuya fecha se remonta también a 1926, podemos percibir, además del matiz socarrón común a todos los textos y la semejanza entre el tipo de anécdotas que cuentan, que muchos de los rasgos y motivos que caracterizarán a la obra posterior del autor, tales como la insistente actitud trasgresora de sus protagonistas, la predisposición de éstos para cometer acciones delictivas –que por lo general producen resultados irrisorios–, la presencia de personajes grotescos o señalados por algún defecto físico, o la adhesión a un sistema de valores que, como lo advierte Noé Jitrik –refiriéndose muy concretamente al caso de *El juguete rabioso*–, tiene como núcleo el “dinero como fundamento del trabajo textual” (“Entre el dinero y el ser” 65), confluyen ya en todas estas obras tempranas.

La segunda autobiografía, la de la sección “Pequeñas autobiografías de escritores noveles, especialmente escritas para esta página” –en la cual ya habían

publicado las suyas Nicolás Olivari, Roberto Mariani, Pedro Juan Vignale, Jorge Luis Borges y los hermanos González Tuñón, entre otros-, del suplemento cultural del controvertido diario *Crítica*, dirigido por el uruguayo Natalio Botana, se trata de un texto mucho más breve que el anterior, en el cual Arlt -con una arrogancia que anticipa en cierta medida lo que predicará poco tiempo después en el prólogo de *Los lanzallamas*- insiste en desvincular su origen con la *alta cultura* y hacer más o menos explícito el estrato del que proviene: “Me he hecho solo. Mis valores intelectuales son relativos, porque no tuve tiempo para formarme. Tuve siempre que trabajar y en consecuencia soy un improvisado o advenedizo de la literatura. Esta improvisación es la que hace tan interesante la figura de todos los ambiciosos que de una forma u otra tienen la necesidad instintiva de afirmar su yo” (“Autobiografía”, citado en Saítta, *El escritor* 45).

A diferencia del texto de *Don Goyo*, en éste, en lugar de remitirse a su pasado, se sitúa en el presente inmediato: “Actualmente trabajo una novela [*sic*] que se titulará *Los siete locos*, un índice psicológico de caracteres fuertes, crueles y torcidos por el desequilibrio del siglo” (46), y aprovecha el espacio para hacer un retrato moral suyo y exponer cuáles son en ese momento sus convicciones, valores, intereses y gustos literarios:

Creo que la vida es hermosa. Sólo hay que afrontarla con sinceridad, desentendiéndose en absoluto de todo lo que no nos hace mejores, pero no por amor a la virtud, sino por egoísmo, por orgullo y porque los mejores son los que mejores cosas dan. [...]

Mis ideas políticas son sencillas. Creo que los hombres necesitan tiranos. Lo lamentable es que no existan tiranos geniales. Quizá se deba

a que para ser tirano hay que ser político y para ser político, un solemne burro o un estupendo cínico.

En literatura leo sólo a Flaubert y a Dostoievski, y socialmente me interesa más el trato de los canallas y los charlatanes que el de las personas decentes. (45-46)

En la siguiente autobiografía, que sirve de presentación a su texto en la antología de *Cuentistas argentinos de hoy (1921-1928)*, preparada por José Guillermo Miranda Klix y Álvaro Yunque para la editorial Claridad, Arlt comienza afirmando una vez más que cursó hasta el tercero de primaria y que después fue echado de la escuela “por inútil” –aunque, de acuerdo con los registros escolares consultados por Saítta, en realidad aprobó el quinto año en una escuela ubicada en Franklin y Trelles, y con ello dio por finalizados sus estudios a los catorce años (*El escritor* 17)–. Esa misma *inutilidad*, de la que parece sentirse tan orgulloso, según él, es también la causa de haber sido expulsado –a semejanza de Silvio Astier– de la Escuela de Mecánicos de la Armada, de tener que practicar todos los oficios de los quince a los veinte años y, en suma, de que lo echaran de todas partes. Aunque la suerte de Arlt no parece cambiar mucho en los años que preceden a la publicación de su primera novela, las cosas para él son bastante distintas con la segunda: “A los 22 años escribí *El juguete rabioso*, novela. Durante cuatro años fue rechazada por todas las editoriales. Luego encontré un editor inexperto. Actualmente tengo casi terminada la novela *Los siete locos* [*sic*]. *Me sobran editores*” [el subrayado es mío] (“Autobiografía”, *Cervantes Virtual*). Asimismo, siguiendo la línea de su autobiografía anterior, en cuanto a la literatura refrenda su gusto por Dostoievski

y se pronuncia por Quevedo, Dickens y Proust; como “curiosidades cínicas”, declara: “Me interesan entre las mujeres deshonestas, las vírgenes, y entre el gremio de los canallas, los charlatanes, los hipócritas y los hombres honrados”, y concluye compartiendo su peculiar visión acerca de la humanidad, la época en la que le toca vivir y la función catártica de la literatura:

Certidumbres dolorosas: Creo que jamás será superado el feroz servilismo y la inexorable crueldad de los hombres de este siglo. Creo que a nosotros nos ha tocado la horrible misión de asistir al crepúsculo de la piedad, y que no nos queda otro remedio que escribir deshechos de pena, para no salir a la calle a tirar bombas o a instalar prostíbulos. Pero la gente nos agradecería más esto último. El hombre en general me da asco, y tengo como única virtud el no creer en mi posible valor literario sino cinco minutos por día. (“Autobiografía”, *Cervantes Virtual*)

La última nota autobiográfica es la que Arlt elaboró para la revista *Mundo Argentino*, en la cual publicaría a lo largo de su trayectoria cuarenta y uno de los setenta y tres cuentos de su autoría. Se trata de un texto descriptivo y muy sintético, en el que enumera una serie de características suyas, se jacta de los logros profesionales que ha obtenido y, como lo ha venido haciendo en las oportunidades anteriores, no desaprovecha la ocasión para proclamar una vez más sus limitaciones socioculturales:

Filiación: Edad, 31 años, estatura 1,73 m. Cabello castaño. Ojos negros. Sabe leer y escribir.  
Signos particulares: algunas faltas de ortografía.  
Obra realizada: 3 novelas, 20 volúmenes de impresiones porteñas en el diario *El Mundo*. Premio Municipal.  
Instrucción: Tercer grado de las escuelas primarias.  
Oficios: varios. [...]

Defectos: Vanidoso como todos los autores. Susceptible, desconfiado, a veces injusto. Egoísta.

Virtudes: Sinceridad absoluta. Fe en sí mismo. Aceptación tranquila de todo fracaso y desilusión. Voluntad desarrollada.

Posibilidades: Si trabaja con asiduidad y no se deja marear por el éxito fácil, será un escritor de alcances sociales estimables.

Juicios externos: Según algunos, un cínico, para otros un amargado: y para mí mismo, un individuo en camino a la serenidad interior definitiva. (*"Autobiografía", Cervantes Virtual*)



## CAPÍTULO 2

### ROBERTO ARLT EN *LOS SIETE LOCOS* Y *LOS LANZALLAMAS*

En esta sección comenzaré por ofrecer un esbozo muy general de las características, funciones y efectos que el nombre de un autor es susceptible de producir como paratexto, fundamentalmente a partir de las aportaciones de Genette en la materia, y de los textos de Roland Barthes, “La muerte del autor” (1967), y Michel Foucault, “¿Qué es un autor?” (1969),<sup>1</sup> con la intención de reunir los elementos necesarios que, en un siguiente apartado, me permitan ir tras las huellas de los vínculos existentes entre la firma de Roberto Arlt y el contenido de sus dos novelas más importantes.

#### 2.1 El nombre del autor como paratexto

El nombre del autor destaca de entre todos los paratextos que podemos asociar con un texto por su brevedad y, tomando en consideración sus peculiaridades

---

<sup>1</sup> Creo necesario aclarar que aunque estas últimas obras son treinta y veintiocho años anteriores a la publicación de *Umbrales*, no hay ninguna referencia a éstas en el apartado de ese libro destinado a dicho paratexto; pues Genette escasamente menciona a Foucault en una ocasión, en un capítulo posterior que dedica al epitexto público, y realiza sólo una alusión directa al ensayo de Barthes al reflexionar sobre las instancias prefaciales, señalando, respecto a la frase “Todo esto debe ser considerado como dicho por un personaje de novela”, de la contracubierta de *Roland Barthes par Roland Barthes*, que “para quien había decretado la ‘muerte del autor’, he aquí una consigna autoral –por no decir autoritaria” (*Umbrales* 179).

espaciales, tipográficas, sintácticas y semánticas, es visto como un elemento abismalmente distinto –e incluso ajeno– a éste. Sin embargo, ello no implica que sus atributos y funciones sean menores, pues en la actualidad tanto su existencia, como su inscripción en el peritexto –en la cubierta del libro y, eventualmente, en la sobrecubierta, cuarta de forros, lomo, portada, página legal, cornisas, e incluso en epitextos como anuncios publicitarios, entrevistas, notas periodísticas, reseñas, artículos académicos, etc.– son percibidas por los lectores de esta época como una norma. Justo por localizarse en la *fachada* o en el *vestíbulo*, ocupa tanto en la historia y la enseñanza tradicional de la literatura como en el mercado editorial, una posición privilegiada imposible de soslayar, y goza de una difusión mucho más amplia que otros paratextos, pues cuanto más conocido es un autor, más se ostenta su nombre (Genette, *Umbrales* 36).

Este elemento no sólo es competencia de los lectores, sino, en un sentido mucho más amplio, del público, que ni siquiera tiene que hojear –y mucho menos leer– el libro para tener acceso a él, pues “si el texto es un objeto de lectura, el título, como el nombre del autor, es un objeto de circulación –o, si se prefiere, un tema de conversación” (Genette, *Umbrales* 68). Pierre Bourdieu sugiere incluso que los contemporáneos no se leen entre ellos tanto como se suele creer, y que en realidad gran parte de lo que saben unos de otros les llega *ex auditu*, de “una suerte de rumor intelectual donde circulan las palabras clave, los eslóganes un poco reductores” y, por supuesto, los títulos y los nombres de los autores (“¿Qué es hacer hablar a un autor?” 18).



Al anteceder –en muchos aspectos– al texto, el nombre del autor consciente e inconscientemente, condiciona su recepción y constituye una referencia temprana que despierta el interés, indiferencia o rechazo del lector, vincula a la obra con otras, y la sitúa en un contexto específico.

Respecto al papel estelar que desempeña en la actualidad el nombre del autor, Foucault advierte que:

[...] los discursos “literarios” ya sólo pueden recibirse dotados de la función autor: a todo texto de poesía o de ficción se le preguntará de dónde viene, quién lo escribió, en qué fecha, en qué circunstancias o a partir de qué proyecto. El sentido que se le otorga, el estatuto o el valor que se le reconoce dependen del modo como responda a estas preguntas. Y si, como consecuencia de un accidente o de una voluntad explícita del autor, nos llega el anonimato, en seguida el juego consiste en encontrar al autor. No soportamos el anonimato literario; sólo lo aceptamos en calidad de enigma. (“¿Qué es un autor?” 363-364)

No obstante, si bien el mismo Foucault reconoce que la “noción de autor” es esencial, en tanto que establece el momento clave de la individuación en la historia de las ideas, los conocimientos, las literaturas, la filosofía y las ciencias (“¿Qué es un autor?” 354), la presencia de este elemento paratextual no siempre ha sido indispensable, ni tan regular, explícita y previsible como lo es, sobre todo, en los textos producidos o divulgados en los tres últimos siglos: “Hubo un tiempo en que esos textos que hoy llamamos ‘literarios’ (narraciones, cuentos, epopeyas, tragedias, comedias) eran recibidos, puestos en circulación, valorados, sin que se planteara la cuestión de su autor; su anonimato no planteaba dificultades, su

antigüedad, verdadera o supuesta, era una garantía suficiente para ellos” (Foucault, “¿Qué es un autor?” 363).

En consecuencia, aunque en la era del libro impreso se estile que el nombre del autor aparezca mínimamente en la cubierta y desde la primera edición, en textos que datan de la Antigüedad o la Edad Media es común que, como en la *Iliada* y la *Odisea*, la autoría se reconozca sólo por un tercero y de manera póstuma, o que, si es que no persiste el anonimato, los indicios autorales sean tan discretos que se limiten a “una mención integrada o sumergida en las primeras (*incipit*) o últimas (*explicit*) frases del texto” (Genette, *Umbrales* 36), o a una o dos iniciales, e incluso que permanezcan encriptados y sólo se revelen por medio de acertijos o juegos de palabras, como sucede en *La Celestina* con el nombre de Fernando de Rojas, oculto en un acróstico al inicio de la obra.

Por otra parte, Barthes subraya la existencia de sociedades en las que el relato no corre a cargo de una persona, sino de un mediador, chamán o recitador, de quien se puede juzgar la *performance*, o dominio del código narrativo, mas no el “genio”; por consiguiente, “[e]l *autor* es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la fe personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo, o dicho de manera más noble, de la ‘persona humana’” [las cursivas son del autor] (“La muerte del autor” 339-340).

Hoy en día, dependiendo de la relación que el autor establezca con su obra, así como de otros factores e incidentes ajenos a su control, de manera esquemática

podemos asumir que las formas en las que este paratexto se manifiesta –o se omite– en un texto son tres: se consigna el nombre real del autor; la obra se firma con un pseudónimo o nombre ficticio, presumiblemente inventado o elegido por su autor; no se registra la identidad de éste, circulando de manera anónima. A estas opciones Genette agrega una cuarta:

Es tentador acuñar, sobre el modelo de los otros dos, el término *onimato*: como siempre, es el estado más trivial el que no tiene nombre, y la necesidad de nombrarlo responde al deseo del descriptor de sacarlo de esa trivialidad engañosa. Después de todo, firmar una obra con el nombre verdadero es una elección como cualquier otra, y nada autoriza a juzgarla insignificante. El onimato obedece a una razón a veces más fuerte o menos neutra que la ausencia del deseo de darse un seudónimo [las cursivas son del autor]. (*Umbrales* 38).

Todas las posibilidades anteriores sin duda admiten a su vez infinidad de usos y matices. El anonimato, por ejemplo, puede obedecer no sólo a la decisión expresa del autor de ocultar su nombre, sino a que la información referente a éste se haya perdido a través del tiempo, debido a alguna contingencia, a un error u omisión por parte del transcriptor, copista, bibliotecario, editor, y demás involucrados en la conservación, resguardo y transmisión de un texto; a que, de acuerdo con los usos y costumbres imperantes, no se considere necesario reconocerlo o preservarlo, o a que se trate de obras que originalmente se transmitían por medio de la tradición oral –como los romances, los cantares de gesta, la lírica cancioneril y los cuentos populares–, que circulan en diferentes versiones o variantes, y que, al ser más bien el producto de una colectividad, no se pueden adjudicar a un individuo en particular.

Respecto a los pseudónimos, es claro que los factores que intervienen en su elección son muy diversos, pues además del *empleo convencional* o *simple* –y más o menos equivalente a lo que en otras artes o disciplinas se conoce como *nombre artístico*–, al que han recurrido autores como Gabriela Mistral, Pablo Neruda o Rubén Darío, cambiando *inocentemente* su nombre real por otro que les resultara más sonoro o atractivo, también es posible reconocer la existencia de variantes más elaboradas o complejas, como el pseudonimato que implica el cambio de género – de Aurore Dupin a George Sand, o de Mary Ann Evans a George Eliot–, de condición nobiliaria –de Isidore Lucien Ducasse a Conde de Lautrémont, o de Manuel Gutiérrez Nájera a Duque de Job–, el llamado *ghost-writing*, denominado por Genette como “plagio consentido” (*Umbrales* 44), y que designa la práctica de adjudicarse lo que otro escribió de conformidad con éste, con el propósito de aprovechar, por lo general con fines comerciales, la popularidad o el prestigio del que firma –la asociación de Alejandro Dumas con Auguste Marquet y otros escritores, que se sabe que trabajaron para él–, y los célebres casos de los múltiples heterónimos de Fernando Pessoa o de Søren Kierkegaard, los cuales, de acuerdo con Genette, involucran la creación de identidades ficticias por vías tanto paratextuales –prefacios, notas biográficas, etc.–, como textuales –autonomías temáticas y estilísticas– (*Umbrales* 48).

Aunque el uso del nombre real del autor es la alternativa que nos resulta más familiar, y es muy probable que estadísticamente se trate de la práctica más frecuente, ello no significa que no tenga acepciones o particularidades distintas;

por ejemplo, en algunos textos medievales se le atribuye la calidad de autor, no al *creador* en estricto sentido, sino al encargado de fijar la versión definitiva de una historia que ya circulaba con anterioridad dentro de una comunidad, como ocurrió con Garci Rodríguez de Montalvo y su *Amadís de Gaula*, por mencionar sólo un caso.

De cualquier manera, sea real o sea inventado, el nombre del autor es, antes que otra cosa, un nombre propio y, como tal, presenta características particulares que son susceptibles de revelar pistas –reales o falsas– sobre su identidad –género, nacionalidad, origen social y étnico, estado civil, parentesco, etc.–. Sin embargo, además de funciones indicadoras, desde la perspectiva de Foucault el nombre propio –y, por lo tanto, el nombre del autor–, posee otras facultades:

Es más que una indicación, un gesto, un dedo que señala a alguien; en cierta medida, es el equivalente de una descripción. Cuando se dice “Aristóteles”, se emplea una palabra que es el equivalente de una o de una serie de descripciones definidas, del tipo de: “el autor de los *Analíticos*”, o de “el fundador de la ontología”, etcétera. Pero no puede limitarse uno a eso, un nombre propio no tiene pura y simplemente una significación; cuando se descubre que Rimbaud no escribió *La cacería espiritual*, no puede pretenderse que este nombre propio o este nombre de autor cambió de sentido. El nombre propio y el nombre de autor se encuentran situados entre estos dos polos de la descripción y de la designación; sin duda alguna, tienen un cierto nexo con lo que nombran, pero ni completamente sobre el modo de la designación, ni completamente sobre el modo de la descripción: nexo específico. (“¿Qué es un autor?” 359)

A partir de aquí, para Foucault comienzan las diferencias y se hace evidente que el nombre del autor no opera siempre igual que cualquier nombre propio, pues en oposición a este último: “no es simplemente un elemento en un discurso (que

puede ser sujeto o complemento, que puede reemplazarse por un pronombre, etc.); ejerce un cierto papel en relación con el discurso: asegura una función clasificatoria; tal nombre permite reagrupar un cierto número de textos, delimitarlos, excluir algunos, oponerlos a otros” (“¿Qué es un autor?” 361). Y, a semejanza de la manera en la que Genette define los paratextos:

[...] el nombre de autor no va, como el nombre propio, del interior de un discurso al individuo real y exterior que lo produjo, sino que corre, en cierto modo, en el límite de los textos, los recorta, sigue sus aristas, manifiesta su modo de ser o, al menos, lo caracteriza. Manifiesta el acontecimiento de un cierto conjunto del discurso, y se refiere al estatuto de este discurso en el interior de una sociedad y en el interior de una cultura. El nombre de autor no se sitúa en el estado civil de los hombres, ni se sitúa tampoco en la ficción de la obra, se sitúa en la ruptura que instaure un cierto grupo del discurso y su modo de ser singular. (“¿Qué es un autor?” 361)

Finalmente, Foucault aclara que los signos de un discurso dotado de la “función autor” no remiten exactamente ni a su productor, ni a su ubicación espacio-temporal, sino a un *alter ego* cuya posición respecto a éste puede irse modificando a lo largo de la obra:

El ego que habla en el prefacio de un tratado de matemáticas – y que indica las circunstancias de composición– no es idéntico, ni en su posición ni en su funcionamiento, al de aquél que habla en el curso de una demostración y que aparece bajo la forma de un “Yo concluyo” o “Yo supongo” [...]. Pero, en el mismo tratado, también podría localizarse un tercer ego; el que habla para decir el sentido del trabajo, los obstáculos encontrados, los resultados obtenidos, los problemas que todavía se plantean [...]. (“¿Qué es un autor?”, 367)

## 2.2 Roberto Arlt: el autor de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*

Con toda la carga semántica de lo que hasta ahora he expuesto, en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* el nombre de Roberto Arlt aparece formalmente y *con todas sus letras* en la portada de ambas novelas y en el prólogo de *Los lanzallamas*. Asimismo, aunque el escritor no volverá a utilizar su nombre en el resto del texto, también firmará como el “Autor” la octava nota a pie de página de *Los siete locos* –añadida a la segunda edición–, y la cuarta de *Los lanzallamas*. Con esta manera de identificarse, desde la perspectiva de Aden W. Hayes:

Arlt evita cualquier papel visible en sus propias narraciones y se confina a los márgenes de sus textos. Cuando se dirige al lector es como hombre de carne y hueso, como escritor profesional que teclea en la máquina de escribir, toma café y paga las cuentas. En el prólogo a *Los lanzallamas* y en ciertas notas a sus novelas, Arlt se identifica como el productor de las obras: describe las condiciones de la imprenta y la fabricación de sus libros, y promete títulos por aparecer. Nunca deja de distinguirse del ser ficticio dentro del texto que acumula material, lo pone en orden y narra la historia. (*Roberto Arlt: la estrategia de su ficción* 20)

Y aunque los primeros setenta y un textos publicados en *El Mundo* no incluyen el nombre del escritor y, como lo mencionamos anteriormente, en “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” se presenta como Roberto Godofredo Arlt, la forma concreta en la que Arlt se identifica en sus dos novelas más importantes, utilizando nada más su primer nombre y el apellido de su padre, es la que subsiste en el resto de sus obras. La misma estructura de este nombre –es decir, la combinación de nombre de pila castellano con apellido de origen

extranjero o indeterminado-, por cierto, será reproducida tanto en la mayoría de los personajes de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*: Arturo Haffner -el Rufián Melancólico-, Alfonso Bromberg -el Hombre que vio a la Partera-, Gregorio Barsut, Alberto Lezin -el Astrólogo-, Eduardo Ergueta -el Farmacéutico- y Augusto Remo Erdosain, como en los protagonistas de *El juguete rabioso* -Silvio Astier- y *El amor brujo* -Estanislao Balder-.

En relación con esta manera en la que el escritor se da a conocer públicamente, no está de más subrayar que, aunque es un hecho que suele pasar desapercibido, éste -consciente o inconscientemente- *elige ser simplemente Roberto Arlt*; pues -hasta donde sabemos- es decisión suya dejar a un lado sus otros nombres de pila y pese a que, como lo vimos en la sección anterior, él mismo reconoce en algunas aguafuertes lo *poco práctico* que puede resultar llamarse así, no por ello opta por emplear un pseudónimo más *sencillo* o *sonoro*, el cual implicaría necesariamente renunciar a sus vínculos filiales y quizás ocultaría, entre otras cosas, su origen étnico.

Con esta *elección*, Roberto Arlt, hijo de Karl Arlt -un prusiano desertor del ejército, nacido en Posen, hoy Polonia, cuyo oficio originalmente era soplador de vidrio, y al no poder desempeñar ese trabajo en América tuvo que “proletarizarse en trabajos temporarios como ‘bracero’ en plantaciones de yerba-mate, donde era vilmente explotado” (Amícola, *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt* 118)- y de Ekatherine Iostraitzter -campesina oriunda de Trieste, una ciudad del Tirol italiano ocupada por Austria en aquellos tiempos, y de quien se dice que era



aficionada a los horóscopos, la interpretación de los sueños y el esoterismo–, hace explícita su condición de descendiente de inmigrantes. Esta característica parece haber llamado bastante la atención en su tiempo –curiosamente, de acuerdo con el testimonio de Elías Castelnuovo, en el barrio de Flores los Arlt eran conocidos como “los rusos” (citado por Borré, *Roberto Arlt, su vida y su obra* 35)–, pese a que como resultado de las políticas promovidas por Sarmiento, Alberdi y Roca en la época del autor, un porcentaje más que significativo de la población de Argentina, y en particular de la zona del Río de la Plata, provenía de diversas partes de Europa.<sup>2</sup>

Aún hoy en día la peculiaridad del origen de Arlt prevalece como un tópico al que la crítica alude recurrentemente, al tratar de explicar el estilo del escritor y sus *archicitadas* faltas gramaticales y ortográficas, en función del precario dominio del castellano *heredado* de unos padres que habían llegado al continente en condiciones económicas muy desfavorables, apenas unos años antes de que éste naciera, pues, efectivamente, “detrás de su nombre, de ‘esas cuatro letras inexpresivas’, no hay nada: no hay antepasados que hayan peleado en las guerras

---

<sup>2</sup> De acuerdo con Anne Saint Sauveur-Henn, dado que la Constitución argentina de 1853 propugnaba la inmigración europea, entre 1870 y 1950 vivían en ese país, porcentualmente, más extranjeros que en Estados Unidos. Respecto a los lugares de procedencia, la autora señala que la mayor parte de los inmigrantes procedía del sur de Europa –entre 1857 y 1910 el 60% eran italianos y el 20% españoles–; no obstante, el porcentaje de alemanes fue incrementándose constantemente, de manera que entre 1857 y 1910 emigraron a la Argentina alrededor de 50.000 personas de esa nacionalidad (“Arlt y la emigración alemana a la Argentina hacia 1900” 13-15).

de la independencia, no hay escritores ilustres, no hay más que un pasado inmigratorio cuyos orígenes tampoco son claros” (Saítta, *El escritor* 62).

Si bien no es posible determinar a ciencia cierta cuál fue la influencia que las lenguas y nacionalidades de sus padres tuvieron en Roberto Arlt, Rita Gnutzmann señala que en su obra: “[g]ran parte del léxico no hispano-argentino proviene del italiano, lengua que ya se destaca en las *Aguafuertes*, algunas veces porque de ella derivan las voces lunfardas y otras porque se citan personajes italianos y su habla. [...] el italiano se relaciona con la clase humilde, si no con la del delito y la prostitución” (*Roberto Arlt o el arte del calidoscopio* 193). Pero aunque en la opinión de Omar Borré el italiano, la lengua que hablaba la madre del escritor, “contaminó su sintaxis y su vocabulario” (*Roberto Arlt, su vida y su obra* 21), no se sabe con certeza que Arlt la hablara, escribiera o leyera, toda vez que la escasa correspondencia que se conserva de éste con su madre –a quien se dirigía como “Vecha”– está escrita en su totalidad en español.

Respecto a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, los términos de origen italiano, igual que en las *aguafuertes*, se vinculan las más de las veces con el uso del lunfardo: con un intraducible “tachi, tachi, svergoñato [sic]” (*Ll* 535),<sup>3</sup> por ejemplo, el Sordo Espila calla a su hermano; y en la agonía de Haffner se produce la siguiente escena:

---

<sup>3</sup> Para el presente trabajo he empleado la edición crítica: Roberto Arlt, *Los siete locos. Los lanzallamas*, coord. Mario Goloboff, París: FCE, 2000 (Colección Archivos, no. 44), y en las citas textuales subsecuentes sólo indicaré la página de donde provienen y utilizaré las siglas *Lsl* y *Ll* para señalar la novela a la que pertenecen.

Una canción distante llega hasta sus oídos. La conoce. Levanta el párpado, pero no distingue a nadie, mientras que la voz sonora canta en la sala:

O Mamri, o Mamri.  
Quando sonna agul perse pe tu.  
Fammi durmi una notte abbracciattu cuté!

El Rufián Melancólico galopa en pleno recuerdo. La canción evoca el carrito de verdura que un chico vecino suyo arrastraba junto al padre. El padre llevaba un clavel rojo tras la oreja, y la mató de un puntapié en el vientre a su esposa, la que llevaba arracadas amarillas, como gitana, entre el pelo renegrado y que también cantaba a veces en la batea la canción aguda como el canto de un gallo en un mediodía de oro:

Fammi durmi una notte abbracciattu cuté!

¡Ah! También cantaba esa canzoneta, Pascuala, gorda como una marrana y que regenteaba la casa del napolitano Carmelo. Carmelo se levanta frente a sus ojos con los rulos de cabello negro sobre el cogote rojo, mientras que cinchándose la enorme tripa con una faja verde le grita en el oído al Rufián Melancólico:

-La vitta e denaro, strunssso. (Ll 400-401)

En el caso del alemán, aunque según Borré personas cercanas a la familia afirmaban que lo comprendía bien y que era capaz de responder en español a cualquier indicación hecha por su padre en esa lengua (*Roberto Arlt, su vida y su obra* 21), Mirta Arlt –quien define a su padre como “un injerto europeo *conformado* por la realidad del país que le sirve de planta madre” [las cursivas son de la autora] (“Prólogo” de *Novelas completas y cuentos* 52)– advierte que pese a que en la casa Arlt-Iostraibitzer se hablaba habitualmente en alemán, su padre nunca quiso aprenderlo (“Prólogo” de *Novelas completas y cuentos* 53). Así pues, en el díptico los vocablos alemanes se limitan a nombres de empresas como Krupp o Bayer, relacionadas con las industrias bélica, química o farmacéutica.

No obstante, a lo largo de ambas novelas Arlt se remite a la nación de donde provenía su padre en varias ocasiones: Erdosain y el Astrólogo conversan en torno a la supuesta organización de la Sociedad Secreta, y este último, en la página final de la primera parte de la saga, le propone al protagonista: “¿Qué me dice usted si organizamos una usina que llegue a ser en la Argentina lo que fue la Krupp en Alemania?” (Lsl 282); el Astrólogo le cuenta a Hipólita la historia de un chico –hijo de alemanes, y cuyo padre era, como el de Arlt, un hombre severo– que se suicida “por salir mal en los exámenes” (Ll 305); Erdosain en su encuentro con el Enigmático Visitante le dice a su interlocutor fantástico: “En Alemania hay almacenes de caretas contra gases como aquí bares automáticos” (Ll 483); por último, en la detallada exposición de las *investigaciones científicas* de Erdosain, en “La fábrica de fosgeno”, uno de los últimos subcapítulos de *Los lanzallamas*, al referirse al desarrollo de la industria bélica relata: “a fines del año 16 el Estado Mayor alemán lleva a la práctica el plan de Hindenburg. La guerra de gases se intensifica de tal manera, que Schwarte da el dato de que en un solo bombardeo de Verdún se utilizaron cien mil obuses cargados de Cruz Verde” (Ll 569). Y en cuanto a la presencia de Italia, también hay varias alusiones, la mayoría a cargo del Astrólogo, pues éste cada vez que tiene oportunidad hace un encomio del fascismo, equiparando al Duce con figuras como Ford, Lenin, Rockefeller, Morgan o Al Capone, y refiriéndose a Mussolini concluye: “Ese diablo ha tenido talento. Descubrió que la psicología del pueblo italiano era una psicología de barbero y tenor de opereta” (Lsl 137).

Por otra parte, además de los casos citados en los que aparece el nombre de Roberto Arlt en el *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, a lo largo de la mayoría de sus novelas, cuentos y obras de teatro las marcas autobiográficas también están muy presentes, y los obvios paralelismos que existen entre la vida y la personalidad de su autor y las de los protagonistas de *El juguete rabioso*, *Los siete locos*, *Los lanzallamas* y *El amor brujo* sin duda han influido de manera significativa en la percepción que se tiene de éste; ya que, como lo advierte Saítta, “la imagen [de Roberto Arlt] que predomina es la del escritor torturado, incomprendido, tan oscuro como Remo Erdosain o Silvio Astier” (*El escritor* 10).

El propio Arlt, en una carta dirigida a su hermana Lila, se queja de su matrimonio con Carmen Antinucci y reconoce que la relación destructiva de Erdosain y su esposa, Elsa, es en buena medida el reflejo de éste:

No sé bajo qué aspecto la conoces a Carmen, ni me interesa. Lo único que yo sé, es que no es buena, al menos para mí. Al lado de ella no he estado nunca cómodo, nunca alegre, ella como mamá y como papá, lo único que han sabido hablar es de dinero, siempre de dinero. [...]

Parte de lo que h[e] sufrido al lado de esa mujer está en *Los siete locos* en el capítulo de la Casa Oscura. [...]

Pensá que yo puedo ser Erdosain, pensá que ese dolor no se inventa ni tampoco es literatura, ese dolor es el que he llevado al lado de esa mujer en ocho años de condenación. Ocho años de angustia... ... .., ocho años que son mi... .. sabes, tantas cosas hay que pretende de mí esa mujer. Que la quiera. Cómo quererla si ella no tuvo lástima de mí. Quiso que fuera hasta aprendiz de almacenero, para salvar su maldita plata. ¿Por qué no se casó con un tendero en vez de casarse con un escritor? (en Goloboff 722-723).

En efecto, la imagen de la primera esposa de Arlt, esbozada por éste en su carta, comulga a la perfección con la visión utilitaria y nada romántica de la que Elsa hace gala en “El poder de las tinieblas”:

[...] le propuse que trabajara de dependiente en una ferretería; de este modo, con el capital de que yo disponía podíamos instalar más tarde una ferretería. Recuerdo que se indignó como si le hubiera propuesto un comercio vergonzoso. Él quería ser inventor. No hacía nada más que asombrarse, y de pronto se puso a reír a gritos. ¿Se da cuenta usted? Yo me sentí ofendida. ¿Pretendía él vivir a costa de mi dinero? No aceptó, y entonces, a pesar de que ya había cumplido veintitrés años, le propuse que estudiara en el Colegio Nacional. Podía recibirse de bachiller, y luego ir a la facultad y cursar farmacia. Los farmacéuticos ganaban mucho dinero instalándose en el campo por su cuenta. Esta propuesta lo enfureció como la anterior. Creía que se podía vivir de amor. Yo un día le dije:

“-Mirá, nosotros nos queremos, y se terminó. Lo que tenés que hacer es pensar en trabajar”. Y traté de convencerlo de que entrara en un almacén. Podía hacer práctica hasta conocer bien el precio de las mercaderías, y luego instalarse por su cuenta. ¿No había hecho de esa misma manera su fortuna mi padre? Él era inteligente y podía enriquecerse más rápidamente aún. Cuando le propuse lo del almacén se disgustó de tal forma que durante quince días no me dirigió la palabra. Entonces busqué otro trabajo más en consonancia con sus gustos, y le propuse la instalación de una fábrica de raviolos. Él tomaría oficiales competentes, y no tendría más trabajo que atender la caja. ¡Qué serio se puso! Yo vi bien que estaba sufriendo. ¿Pero qué es lo que quería? Pasarse los días leyendo libros de mecánica, o hablando de los rayos Beta. Tenía algo del idiota, del hombre que no entiende las cosas, que no se da cuenta de que la vida no son besos en las manos, pues con los besos en las manos no se come. Por fin se resignó a emplearse. Yo me puse contenta. Tenía esperanzas de convertirlo poco a poco en un hombre de provecho. (Ll 406-407)

Esta desmesurada fascinación por la tecnología, los inventos y las máquinas de Erdosain –extensiva a los personajes principales de *El juguete rabioso* y *El amor brujo*–, que tanto irrita a Elsa, y que se puede apreciar a lo largo de las dos novelas

del ciclo, y muy especialmente en subcapítulos como “Los sueños del inventor”, “Los Espila”, “El enigmático visitante”, “Las fórmulas diabólicas”, “Trabajando en el proyecto” y “La fábrica de fosgeno”, nos remite al empeño demostrado por Arlt en sus últimos años de vida al tratar de perfeccionar la fórmula patentada por él en 1934 de unas medias de caucho que revolucionarían el mercado: para tal efecto montó un laboratorio en Lanús, y se asoció con Pascual Nacaratti –un actor del Teatro del Pueblo– en una empresa llamada ARNA. Respecto a dicha coincidencia, Saítta señala: “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 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” (*El escritor* 217).

Arlt deposita todas sus esperanzas de prosperar económicamente en el proyecto y equipara la descripción de sus “pruebas y trabajos” con “escribir una novela” (“Carta a su madre”, citado en Borré, *Roberto Arlt y la crítica* 161), pero éste –igual que los de sus personajes– nunca se llega a concretar. También es motivo de desavenencias conyugales, y Elisabeth Shine –con la misma agudeza que La Coja vaticina para sí misma el fracaso del proyecto más importante de Erdosain: “la rosa de cobre debe ser una pavada. ¿Qué mujer va a llevar en el sombrero adornos de metal, pesados, y que se ennegrecen?” (*Lsl* 230)– le cuestionaba a su marido la eficacia de aquellos experimentos, como lo relata en la entrevista que le realizara Roberto Urondo: “Los experimentos que hacía eran un desastre; las medias

quedaban cubiertas por una malla gruesa de látex. ‘Qué mujer se va a poner eso – le preguntaba yo– si parece piel de pescado’; él no me contestaba. Es más, por mi oposición a su proyecto, me consideraba una enemiga” (“Arlt: intimidad y muerte” 679).

Asimismo, la mayoría de la crítica coincide en señalar que, al cederle la voz a Erdosain para que se remonte a los abusos físicos y psicológicos de los que fue víctima durante su niñez, Arlt no hace más que reflejar el maltrato que padeció a manos de su padre, un hombre violento, egoísta y autoritario, bastante parecido al descrito al inicio del subcapítulo “El enigmático visitante”, de *Los lanzallamas*:

De pronto una voz áspera resonaba en sus oídos:<sup>[1]</sup>

– ¿Hiciste los deberes, imbécil?<sup>[2]</sup>

Una angustia desgarradora sobrecogía y hacía temblar el alma del niño. El que así le hablaba era su padre. [...]

Otras veces el padre le arrancaba de sus juegos para hacerle lavar el piso de la cocina. El pequeño Remo, débil frente al hombre inmenso, lo desafiaba con los ojos temblorosos de indignación, y el padre, glacial, le escrutaba con tanta firmeza las pupilas, que el niño, encorvado, iba a la pileta a buscar el “trapo de piso”, un fuentón que llenaba de agua y un cepillo de rígidas cerdas limadas. [...]

El chiquillo no podía menos de comparar su vida con la de otros compañeros. Esos niños tenían padres que los venían a buscar a la salida de la escuela, que los besaban. A él su padre no lo besaba nunca. ¿Por qué? En cambio lo humillaba continuamente. Para insultarlo removía la boca, como si masticara veneno, y escupía la injuria atroz:

– Perro, ¿por qué no hiciste esto? Perro, ¿por qué no hiciste aquello? Siempre el calificativo de perro antepuesto a la pregunta. (*Ll* 477-478)

Aunque el autor no dejó en realidad por escrito ningún testimonio en el que aborde abiertamente la relación que tenía con su padre, Ekatherine Iostraibitzer le cuenta a Pascal Nacaratti, en una carta fechada en 1948, que este último durante



tres años no le habló a su hijo (citado en Larra, *Roberto Arlt* 23); en tanto que Mirta Arlt asegura que “[d]urante su infancia, la frialdad, la severidad y la tristeza de quienes lo rodearon, le privaron, acaso, de esa primera posibilidad que tiene el ser humano de expresar su afectividad” (“Prólogo” de *Novelas y cuentos completos* 44). La anécdota recopilada por Raúl Larra confirma el conflictivo vínculo que existía entre Roberto y Karl Arlt: “Cuando fallece el progenitor, Roberto se queda dormido en el velorio; alguien lo despierta, reprochándole su acto. Y entonces el muchacho, arrastrando las palabras como le es peculiar, contesta: ‘¿Y si mi padre era un hijo de p... en vida, por qué no va serlo después de muerto?’” (Larra, *Roberto Arlt* 23).

Así pues, pese a que es casi imposible no coincidir con Mirta Arlt cuando asegura que “[e]n *Los siete locos* (lo mismo que en *El juguete rabioso*, *Los lanzallamas* y *El amor brujo*) resulta difícil no fusionar niveles, no hacer confluir planteos válidos para el autor” (“Prólogo” de *Los siete locos* 824) –pues, efectivamente, la infinidad de semejanzas existentes entre la ficción y la *vida real* nos dan sobrados motivos para reconocer tanto a Erdosain como a Astier y Balder como los *alter ego* de su creador–, es pertinente insistir en que, como lo aclara Luis Gregorich, los protagonistas de Arlt no son sus réplicas (“La novela moderna: Roberto Arlt” 991). Por desgracia estas coincidencias se han sobrevalorado en más de una ocasión y han derivado en que, aún hoy en día, se llegue a confundir a Arlt con sus personajes, o a asumir que las ideas de unos y otros sean exactamente las mismas.



### CAPÍTULO 3

#### EL “PRÓLOGO” Y EL “EPÍLOGO” DE *LOS LANZALLAMAS*

Tomando como eje las observaciones realizadas por Genette en relación con las principales instancias prefaciales que suelen acompañar a un texto, y auxiliándome de ejemplos provenientes de obras literarias muy diversas, la primera parte de este último capítulo se enfocará en el origen, significado, variantes, características, y funciones desempeñadas por este paratexto. A partir de la información recabada, en el subcapítulo siguiente trataré de poner en perspectiva el Prólogo de *Los lanzallamas*, recurriendo para ello a algunas de las crónicas de Roberto Arlt vinculadas con este documento, cuya importancia es sin duda primordial para entender la poética del escritor. Finalmente, debido a que el Epílogo de *Los lanzallamas* es único paratexto de los seleccionados cuyo contenido se vincula casi exclusivamente con las diégesis, para cerrar mi investigación, me centraré en este paratexto, con la intención de evidenciar algunas similitudes y diferencias existentes entre lo dicho en él y el resto de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

### 3.1. Las instancias prefaciales

Genette define al prólogo y a sus parasinónimos -introducción, nota, aviso, presentación, advertencia, discurso preliminar, exordio, proemio, epílogo y *post scriptum*, entre otros- como “toda especie de texto liminar (preliminar o posliminar) autoral o alógrafo, que constituye un discurso producido a propósito del texto que lo sigue o que precede” (*Umbrales* 137), y reconoce que “tiene como función cardinal la de asegurar al texto una buena lectura” (*Umbrales* 168).

Respecto a sus antecedentes y orígenes, el término prólogo “designa en el teatro antiguo todo lo que en la pieza precede a la entrada del coro” (*Umbrales* 141). Para el teórico francés el periodo que va de Homero a Rabelais puede considerarse como el de su prehistoria, ya que, debido a la necesidad de economizar los medios propia de la era de los manuscritos, la función prefacial era asumida en dicha época por las primeras líneas o páginas del texto. Así pues, según Genette: “[c]omo todos los otros elementos del paratexto, el prefacio separado del texto por los medios de presentación que conocemos hoy es una práctica ligada a la existencia del libro, es decir, del texto impreso” (*Umbrales* 139). Siguiendo a Genette, las primeras páginas de la *Historia* de Herodoto, conocidas como “proemio”, “constituyen un prefacio con exposición de intención y método que se abre, contrariamente a la práctica épica, bajo el nombre del autor” (*Umbrales* 140); algo similar se puede decir de los primeros veintidós capítulos de la *Historia de la guerra del Peloponeso* de Tucídides, así como de los inicios de muchos de los libros que componen la *Historia de Roma* de Tito Livio. Será finalmente Rabelais quien, ya en la era del libro impreso,

“proclam[e] de la manera más brillante y representativa el advenimiento del prefacio moderno” (*Umbrales* 144).

En cuanto a su forma, en comparación con otros paratextos –como los títulos e intertítulos, que comúnmente se limitan a una o varias palabras, frases o enunciados; o como las notas, que en cualquiera de sus variantes están formadas casi siempre por uno o varios párrafos–, las instancias prefaciales suelen ser mucho más extensas; ya que si bien no existe ninguna regla al respecto, por lo general éstas abarcan al menos una página y, aunque esto no es muy frecuente, en algunos casos su tamaño es comparable al propio texto del que se originaron. Muchas veces se distinguen visiblemente de los capítulos, secciones, partes, libros, etc., que conforman un ejemplar impreso, porque están escritas con cursivas y foliadas con números romanos –esta última peculiaridad, a decir de Genette, es un procedimiento que data de mediados del siglo XVII (*Umbrales* 138)–, pese a que, de alguna manera, ambas características pueden tanto influir en que se les considere ajenas al texto, como en hacer menos amable su lectura, sobre todo cuando se trata de paratextos muy extensos.

Salvo excepciones muy puntuales –como los numerosos prólogos que Macedonio Fernández intercala a lo largo del *Museo de la novela de la Eterna*–, este paratexto tiene la peculiaridad de que en lugar de estar disgregado a lo largo del texto principal se localiza al inicio y/o al final del ejemplar. Y aunque sus destinatarios son en principio los mismos lectores del libro, puede ocurrir también que se orienten explícitamente a un lector, grupo o sector en particular –que puede

ser imaginario o simbólico-, como sucede en el prólogo de Rabelais a *Gargantúa*, dedicado a un público muy especial: “Muy ilustres bebedores, y vosotros, galicosos muy preciados -pues a vosotros y no a otros están dedicados mis escritos-” (57).

A grandes rasgos, las instancias prefaciales *más convencionales* -sean pre o posliminares- pueden correr a cargo del escritor del resto del libro -posiblemente éste sea el caso más común-, o de algún tercero que, por lo general a petición del editor o del autor, recomienda la lectura, como lo hace don Benito Pérez Galdós en la segunda edición de *La Regenta*:

[...] salgo con mis alabanzas, gozoso de dárselas a un autor y a una obra que siempre fueron de los más señalados en mis preferencias. Así, cuando el editor de *La Regenta* me propuso escribir este prólogo, no esperé a que me lo dijera dos veces, creyéndome muy honrado con tal encomienda, pues no habiendo celebrado en letras de molde la primera salida de una novela que hondamente me cautivó, creí y creo deber mío celebrarla y enaltecerla como se merece, en esta tercera salida, a la que seguirán otras, sin duda, que la lleven a los extremos de la popularidad. (80)

No obstante, este elemento paratextual puede atribuírsele también a alguna entidad ficcional, que puede ser el narrador o un personaje de la historia, como ocurre, por ejemplo, en el prefacio de *His last bow*, firmado por el célebre personaje creado por Sir Arthur Conan Doyle:

The friends of Mr. Sherlock Holmes will be glad to learn that he is still alive and well, though somewhat crippled by occasional attacks of rheumatism. He has, for many years, lived in a small farm upon the downs five miles from Eastbourne, where his time is divided between philosophy and agriculture. During this period of rest he has refused the most princely offers to take up various cases, having determined that his retirement was a permanent one. The approach of the German war caused him, however, to lay his remarkable combination of

intellectual and practical activity at the disposal of the government, with historical results which are recounted in *His Last Bow*. Several previous experiences which have lain long in my portfolio have been added to *His Last Bow* so as to complete the volume.

John H. Watson, M. D. (293)

Por otra parte, la atención que se suele poner en estos paratextos puede variar mucho, pues aunque es posible que a partir de su lectura el lector decida si continúa o no con el resto de la obra, habrá también quien menosprecie su importancia y no se sienta obligado a leerlos. Esto lo percibe perfectamente Víctor Hugo en el célebre prefacio a *Cromwell*, pues, en una suerte de *introducción* a su prólogo, hace referencia al poco interés que pueden generar estos paratextos:

Después de titubear mucho tiempo, el autor del drama se decidió a recargarle con notas y con prólogos, y ambas cosas son ordinariamente indiferentes para los lectores. Éstos se enteran más del talento del escritor que de su modo de ver, y sea la obra mala o buena, no les importa sobre qué ideas se asienta ni en qué capacidad ha germinado. Nadie visita los sótanos de un edificio después que ha recorrido las salas, y el que come la fruta del árbol no se acuerda de sus raíces.

Por otra parte, las notas y los prefacios son algunas veces un medio cómodo de aumentar el peso de un libro y de aumentar, al menos en la apariencia, la importancia de un trabajo; táctica es ésta semejante a la de los generales que, para que sea más imponente su frente de batalla, ponen en línea hasta los bagajes. Después, mientras que los críticos se encarnizan con el prefacio y los eruditos con las notas, puede suceder que hasta la misma obra se les escape y pase intacta a través de los fuegos cruzados, como un ejército que se libra de un mal paso, huyendo entre los combatientes de la vanguardia y de la retaguardia.

Estos motivos, aunque son dignos de consideración, no son los que al autor han decidido. No tenía necesidad de hinchar este volumen, que ya de por sí es demasiado grueso. Además, el autor, no sabe por qué, ha notado que sus prólogos, francos e ingenuos, más que le han protegido contra los críticos, le han servido para comprometerle. En vez de servirle de buenos y de fieles escudos, le han jugado la mala

pasada que suelen hacer los trajes extraños, esto es, que señalan en la batalla al soldado que los lleva, y que en vez de servirle de defensa, le atraen todos los tiros.

Consideraciones de otro orden han influido también sobre el autor. Cree que, si efectivamente no se visita por placer los sótanos de un edificio, algunas veces se tiene curiosidad de examinar los cimientos; por lo que se entrega otra vez con un prefacio a la cólera de los folletinistas. (5)

Paradójicamente, en contra de la reticencia de Víctor Hugo respecto a los alcances de su paratexto, este último en la posteridad ha tenido más difusión que el texto que lo originó; pues con el pasar de los años su contenido se ha vuelto más relevante y hoy en día sin duda se cita muchísimo más que la propia obra de teatro. Algo similar puede ocurrir cuando la elaboración de una instancia prefacial recae en escritores o especialistas que gozan de cierto prestigio o popularidad: los prólogos de Borges a obras de autores de la talla de Kafka, Gide, Dostoievski, Flaubert, Conrad, James, Fray Luis de León, Rulfo o Quevedo, por ejemplo, han logrado tal independencia que fueron recopilados por el escritor en un volumen titulado, por cierto, *Prólogo con un prólogo de prólogos*.

Pero al margen de que puedan resultar o no atractivos este tipo de paratextos, su lectura no siempre es opcional, pues en muchos casos son formalmente una parte fundamental de la diégesis. Sea porque sirven para introducirla:

En cierta mañana de octubre de 192., casi al mediodía, seis hombres nos internábamos en el Cementerio del Oeste, llevando a pulso un ataúd de modesta factura (cuatro tablitas frágiles) cuya levedad era tanta, que nos parecía llevar en su interior, no la vencida



carne de un hombre muerto, sino la materia sutil de un poeta concluido.  
(Leopoldo Marechal, "Prólogo indispensable" de *Adán Buenosayres* 5)

Sea porque en éstos se alude a los hechos posteriores a la historia que se narra:

Siberia. A orillas de un río anchuroso y desnudo, se levanta una ciudad, uno de los centros administrativos de Rusia; en la ciudad hay una fortaleza; en la fortaleza, una cárcel. En la cárcel está encerrado, hace nueve meses, el presidiario deportado de segunda categoría Rodión Raskolnikov. Ha transcurrido casi año y medio desde el día de su crimen. (Fedor Dostoievski, "Epílogo" de *Crimen y castigo* 507)

Es claro que las funciones que desempeñan las diversas variantes prefaciales son muy distintas, ya que por medio de éstas su autor –muchas veces de manera simultánea, o sucesiva– puede indicar el orden en el que debe de ser leído el libro –uno de los ejemplos emblemáticos de la literatura hispanoamericana es, por supuesto, la nota introductoria de *Rayuela*–; ponderar la veracidad, pertinencia, relevancia, utilidad u otras cualidades que puede tener éste; hacer una glosa del título; referirse a las circunstancias de redacción o al contexto; ofrecer una interpretación concreta del texto; realizar una declaración de intenciones; proponerle al público una imagen suya; definir su poética; pronunciarse a favor o en contra de ciertas causas, teorizar respecto al arte, a la literatura o a su profesión, etc.

Dado que ante dicho panorama la lectura de este paratexto parece tener una injerencia más que considerable en la recepción de una obra, Michel Foucault no duda en aprovechar su prólogo a la segunda edición de *Historia de la locura* para,

justamente, aludir a las exigencias, imposiciones o consignas autorales contenidas habitualmente en éste, y evidenciar su carácter autoritario:

Así se escribe el prólogo, primer acto por el cual empieza a establecerse la monarquía del autor, declaración de tiranía: mi intención debe ser vuestro precepto, plegareis vuestra lectura, vuestros análisis, vuestras críticas, a lo que yo he querido hacer. [...] Yo soy el monarca de las cosas que he dicho y ejerzo sobre ellas un imperio eminente: el de mi intención y el del sentido que he deseado darles.

Yo quiero que un libro, al menos del lado de quien lo ha escrito, no sea más que las frases de que está hecho; que no se desdoble en el prólogo, ese primer simulacro de sí mismo, que pretende imponer su ley a todos los que, en el futuro, podrán formarse a partir de él. (8)

En el mismo sentido, en el breve prólogo titulado “Al lector”, de las *Memorias póstumas de Blas Cubas*, Machado de Assis –cediéndole para ello la voz al protagonista de la historia– pretenderá por su parte renunciar a las bondades propias de este paratexto:

[...] todavía espero atraerme las simpatías de la opinión, y el primer remedio es huir de un prólogo explícito y largo. El mejor prólogo es el que contiene menos cosas, o el que las dice de una manera oscura y trunca. Por consiguiente, evito contar el proceso extraordinario que he empleado en la composición de estas *Memorias*, trabajadas acá en el otro mundo. Sería curioso, pero extenso en demasía, y por otra parte innecesario para la inteligencia de la obra. (33)

Una más de las facultades de este elemento paratextual es persuadir o retener al lector con recursos retóricos como la *captatio benevolentiae*, intentando granjearse la comprensión y la buena voluntad del auditorio a partir de la anticipada confesión de faltas, limitaciones e incapacidades a cargo del autor, tal como hace Cervantes en el prólogo de la primera parte del *Quijote*:

Desocupado lector, sin juramento me podrás creer que quisiera que este libro, como hijo del entendimiento, fuera el más hermoso, el más gallardo y más discreto que pudiera imaginarse. Pero no he podido yo contravenir a la orden de naturaleza; que en ella cada cosa engendra su semejante. Y así, ¿qué podía engendrar el estéril y mal cultivado ingenio mío sino la historia de un hijo seco, avellanado, antojadizo y lleno de pensamientos varios y nunca imaginados por otro alguno, bien como quien se engendró en una cárcel, donde toda incomodidad tiene su asiento y donde todo triste ruido hace su habitación? (997)

Este recurso también permite a los escritores responder directamente a los ataques proferidos en contra suya, a la manera en la que, siguiendo con Cervantes, a raíz de la publicación del *Quijote* de Avellaneda, el autor de la novela original se sirve del prólogo de la segunda parte de su obra para hacer explícita su postura respecto a su imitador y encarar los agravios dirigidos a su persona por éste:

¡Válame Dios, y con cuánta gana debes de estar esperando ahora, lector ilustre, o quier plebeyo, este prólogo, creyendo hallar en él venganzas, riñas y vituperios del autor del segundo *Don Quijote*; digo de aquel que dicen que se engendró en Tordesillas y nació en Tarragona! Pues en verdad que no te he dar este contento; que, puesto que los agravios despiertan la cólera en los más humildes pechos, en el mío ha de padecer excepción esta regla. Quisieras tú que lo diera del asno, del mentecato y del atrevido, pero no me pasa por el pensamiento: castíguele su pecado, con su pan se lo coma y allá se lo haya. Lo que no he podido dejar de sentir es que me note de viejo y de manco, como si hubiera sido en mi mano haber detenido el tiempo, que no pasase por mí, o si mi manquedad hubiera nacido en alguna taberna, sino en la más alta ocasión que vieron los siglos pasados, los presentes, ni esperan ver los venideros. [...] He sentido también que me llame envidioso, y que, como a ignorante, me describa qué cosa sea la envidia [...]. (1248)

Hay que mencionar, por último, que los efectos que tienen las diversas instancias prefaciales varían también según el momento en el que aparecen en un

ejemplar impreso con respecto a la fecha de la primera edición: Genette considera que las que se publican desde el principio, u originales, habitualmente cumplen una función preventiva, pues al referirse a una obra que el lector no ha comenzado todavía, permiten al autor adelantarse a las críticas para neutralizarlas, actuando como una suerte de “pararrayos” (*Umbrales* 177); los ulteriores –o que datan de ediciones posteriores–, por su parte, intentan más bien *corregir* al primer público receptor –el cual es posible que haya *leído mal* o que no interpretara como debía el texto– e incidir en las futuras lecturas de una obra (*Umbrales* 203).

### 3.2 Las “Palabras del autor”

De manera preliminar podemos señalar que esta instancia prefacial no se aboca exclusiva o particularmente de *Los siete locos* o de *Los lanzallamas*, sino del total de la producción de Roberto Arlt. En ese sentido, la crónica “Los 7 [*sic*] locos” será el paratexto en el que el autor se tomará el tiempo para hablarle a su audiencia acerca del contenido de la novela que precede al prólogo:

El plazo de acción de mi novela es reducido. Abarca tres días con sus tres noches; se mueven, aproximadamente, veinte personajes. De estos veinte personajes, siete son centrales, es decir, constituyen el eje del relato. Siete ejes, mejor dicho, que culminan en un protagonista, Erdosain, verdadero nudo de la novela. [...]

El argumento es simple. Uno de los personajes, llamado el Astrólogo, quiere organizar una sociedad secreta para revolucionar y quebrantar el presente estado de cosas. Para llevar a cabo su proyecto necesita dinero. En estas circunstancias, Erdosain le ofrece el medio de adquirirlo. Se trata de secuestrar a un pariente que lo ha abofeteado.

Lo narrado abarca la primera jornada de la novela. En la segunda jornada se lleva a cabo el secuestro del personaje. La tercera parte, o la última noche y su día abarcará la vida interior del personaje antes de cometer el crimen, o de permitir que se cometa. (724-725)

En contraste con esta aguafuerte, las “Palabras del autor” apenas *necesitan* del texto principal o, dicho de otro modo, no sólo se entienden sin dificultad sin tener que recurrir al texto que las origina, sino que –salvo en el primer enunciado, que sí hace referencia a ambos títulos del ciclo narrativo– en ningún momento Arlt particulariza en éste, en sus personajes o en su argumento.

Por otro lado, debido a que *Los siete locos* y *Los lanzallamas* conforman una sola obra dividida en dos partes, publicadas en 1929 y 1931, respectivamente, podemos reconocer que esta instancia prefacial posee algunas peculiaridades que derivan de su particular estatus temporal y su emplazamiento, ya que, en tanto que ésta data de la *editio princeps* de *Los lanzallamas* y se sitúa al inicio de la novela, se puede calificar como un prefacio original; no obstante, en ediciones posteriores como la de Ayacucho (1978) o Archivos (2000), que reúnen las dos novelas en un solo volumen, este paratexto es un tanto atípico, ya que aparece a la mitad del ejemplar impreso. Asimismo, aunque el público al leer el prólogo no conoce todavía el contenido de esa segunda parte, es de esperarse que sí está familiarizado con el de *Los siete locos*, cuyo tema, estructura, estilo, personajes, etc. son, en términos generales, los mismos, y por ello, a diferencia de lo que ocurre con los prefacios originales –en los que, por decirlo de alguna forma, el escritor les *habla a ciegas* a sus futuros lectores–, no constituye una respuesta anticipada, sino que, a la

manera de muchas instancias prefaciales ulteriores, es más bien una réplica a las reseñas, artículos y comentarios negativos que la publicación de la primera novela suscitó.

Tomando en consideración estas precisiones que delimitan algunas de las funciones de este paratexto, ahora podemos enfocarnos punto por punto en las principales ideas que expone. Observamos que el prólogo de *Los lanzallamas* comienza con una brevísima presentación del texto; inmediatamente después, el autor se enfoca tanto en lo poco propicias que le resultan las circunstancias y el contexto de su producción, como en la preponderancia de su necesidad de expresarse, intentando proyectar una imagen de sí mismo hasta cierto sentido *heroica*. Al construir esta especie de *captatio benevolentiae* Arlt apunta, en primer término, al ambiente profesional en el que se desempeña:

Con “Los lanzallamas” finaliza la novela de “Los siete locos”.

Estoy contento de haber tenido la voluntad de trabajar, en condiciones bastante desfavorables, para dar fin a una obra que exigía soledad y recogimiento. Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna diaria.

Digo esto para estimular a los principiantes en la vocación, a quienes siempre les interesa el procedimiento técnico del novelista. Cuando se tiene algo que decir, se escribe en cualquier parte. Sobre una bobina de papel o en un cuarto infernal. Dios o el Diablo están junto a uno dictándole inefables palabras.

Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo. (LI 285)

Como sabemos, Arlt efectivamente provenía de una familia de inmigrantes de escasos recursos y, según lo consigna en las crónicas y las autobiografías a las

que hicimos referencia en el capítulo anterior de este trabajo, tuvo que integrarse desde niño al mercado laboral, ejerciendo diversos oficios. Asimismo, desde sus inicios en el campo literario combinó su trabajo de escritor con el de periodista, como muchos colegas suyos –en particular a finales del siglo XIX y durante todo el siglo XX–, que tampoco disponían de los medios para dedicarse de lleno a una actividad como la literatura, más *ad hoc* para los miembros de una clase con mayor poder adquisitivo. Pero independientemente de que no le satisfaga su situación económica –basta recordar su empeño por hacer fortuna como inventor en los últimos años de su vida– y se queje de ésta cada que tiene oportunidad, Arlt fue, sin duda, un hombre productivo, y de ello se valdrá para, a la menor provocación, censurar a aquellos escritores que no se ganan la vida con su trabajo, como él. En ese sentido, como lo percibe Sylvia Saïtta, Arlt elije compararse con aquellos escritores que pertenecen a sectores social y económicamente más privilegiados, y no con el obrero ni con el empleado oficinista de la clase media (*El escritor* 57).

Y aunque Arlt pone un énfasis muy especial en hacer ver a sus lectores que su empleo como periodista es tan sólo un molesto distractor que le impide consagrar todo su tiempo y su energía a la creación literaria, es justo decir que la publicación de la columna diaria, de la que tanto se lamenta, fue una actividad que le garantizó la subsistencia hasta el día de su muerte. De acuerdo con Viviane Mahieux:

*El Mundo*, where Arlt's column was regularly published, was a good example of the new mass publications that circulated in the city.

It was Buenos Aires' first tabloid, a showy newspaper with large captions, flashy photographs, and catchy mottoes such as "Lo bueno, si breve, dos veces bueno" (What's good, if brief, is twice as good). [...] Easy to carry around and to read in the café or on the subway, *El Mundo* was ideal for the city dweller on the go, and it quickly became the third most-read of Buenos Aires' morning editions. In October 1928, a mere five months after the first issue was released, 40,000 copies circulated through the city. By October 1929 the number was already up to 127,000. ("A common citizen writes Buenos Aires: Roberto Arlt's *Aguafuertes porteñas*" 36-37)

Gracias al trabajo que desempeñó en el periódico pudo obtener cierta estabilidad económica y un limitado ascenso en la escala social, logró hacerse de una popularidad nada desdeñable, tuvo la oportunidad de viajar por algunas partes de Sudamérica, de España y del norte de África, y prácticamente la totalidad de sus cuentos se publicaron en este periódico o en otras revistas que también pertenecían al grupo editorial Hayes, como *Mundo Argentino* y *El Hogar*.

Aunado a lo anterior, tanto las ediciones y reediciones de *Los siete locos*, *Los lanzallamas* y *El amor brujo*, como el estreno de muchas de sus obras de teatro se beneficiaron con anuncios y reseñas en las páginas del periódico para el que *con tanto pesar* trabajaba; como el siguiente, que apareció el 3 de noviembre de 1931 en dicha publicación:

Roberto Arlt acaba de publicar su última novela *Los lanzallamas*, 260 páginas, 60 centavos, Editorial Claridad. Se vende en todos los kioscos y puestos de periódicos. Pida esta obra donde se compra *El Mundo*. (citado en Borré, *Roberto Arlt y la crítica* 48)



Y, por si esto fuera poco, Arlt aprovechó también algunas de sus aguafuertes para hablar de su obras:

El jefe de redacción del diario ha pasado un día a las nueve de la mañana por la redacción; otra tarde a las tres; una noche a las nueve; un amanecer a las dos, y me ha encontrado siempre rodeado de papeles, hecho un foragido [*sic*], con barba de siete días, tijera descomunal al costado y un frasco de goma agotándose.

Entonces el jefe de la redacción se ha detenido frente a mí, diciendo:

-¿Se puede saber qué diablos hacés? Escribís todo el día y no entregás una nota sino cada muerte de obispo.

He tenido que contestarle:

-Querido jefe: estoy terminando mi novela *Los lanzallamas* que sale el treinta de este mes a la calle.

-Bueno. Escribite una nota sobre cómo se hace una novela.

-Encantado (al mismo tiempo es publicidad). ("Cómo se escribe una novela" 726)

En ese sentido, siguiendo con Mahieux: "The daily toil of writing a newspaper column might have been a hardship that limited Arlt's freedom to explore other genres, but this salaried labor was not without potential rewards" ("A common citizen" 43).

Después de haber acotado, no sin su respectiva dosis de dramatismo, las duras condiciones en las que se ve obligado a escribir, Arlt continúa su prólogo haciendo frente a la crítica, con un tono bastante más desafiante: "Pasando a otra cosa: Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia" (*Ll* 285). Esta peculiar declaración fue definida por Julio Cortázar, con sobrada razón, como "un error que encubre una verdad"

("Prefacio a las *Obras completas* de Roberto Arlt" 251), ya que una interpretación *superficial* de ésta parecía dotar de argumentos a todos aquellos detractores de Arlt que, a raíz de la publicación de *Los siete locos*, descalificaron su trabajo con comentarios parecidos al siguiente:

Solamente he podido leer una parte de *Los siete locos*. Arlt cultiva una literatura que no está en mis gustos y que considero inferior: anécdota de interés momentáneo, sin objetivo espiritual, sin alcance poético. A pesar de su inventiva, Arlt es el tipo de escritor que mantiene con el arte lo que llama Fumet "des relations parasitaires". De conocer el idioma en que escribe, Arlt podría llegar a conquistar nombre y fortuna escribiendo novelas de aventuras: ésa es su verdadera vocación. (Antonio Vallejo, citado en Borré, "Dossier de la crítica a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*" 732)

De acuerdo con Ricardo Piglia: "[d]urante años la sociedad literaria ha tendido a corregir a Arlt y hasta los burócratas más melancólicos de nuestra literatura se han sentido con derecho a tratarlo con una especie de condescendiente benevolencia" ("Prólogo" de *El paisaje en las nubes* 9). En *el mejor de los casos*, algunos de los contemporáneos de Arlt aceptaron sin objeción la confluencia en la obra de éste de todos los defectos imputados por la crítica, pero los reivindicaron como sus mayores logros:

[...] en *Los siete locos* la impulsividad, la indisciplina, lexicográfica y sintáctica del desorden de todo un caudal de elementos, dicen paladinamente de un instinto formidable, de un genio innato, salvaje, que no ha sabido sentarse en la escuela. Un genio sin acomodadores. Más vale así. (Horacio Barbieri, citado en Borré, "Dossier de la crítica a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*" 728)

Arlt es en nuestro ambiente un caso único: no conoce la gramática elemental, pero tiene imaginación y un léxico exuberantes

que hacen de *Los siete locos* una obra poderosamente sugestiva. Habría ganado Arlt publicándola con todos los errores de ortografía, según se lo aconsejé cierta vez. (Alberto Hidalgo, citado en Borré, "Dossier de la crítica a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*" 729)

Como es bien sabido, Arlt, lejos de ocultar sus *limitaciones académicas*, se ufanaba de sus deficiencias, pues así como desde el ámbito privado, en una carta de alrededor de 1940 –es decir, de una época en la que ya llevaba un largo camino recorrido como escritor–, éste reconoce ante su hija: "nosotros los Arlt nunca hemos sido fuertes en gramática y ortografía. Yo todavía no sé a ciencia cierta que [sic] diferencia existe entre un verbo y un adverbio" ("Carta a Mirta Arlt" 167), en su aguafuerte del 23 de julio de 1930, "La censura", *presume* ante sus lectores de cómo su director, Alberto Gerchunoff, tiene que corregir diariamente sus numerosas faltas gramaticales y ortográficas. No obstante, la aparente *confesión de culpas* del prólogo promovería muchas discusiones relacionadas con que Arlt ostentara un *dominio tan deficiente de la lengua* y pudiera ser catalogado, empezando por él mismo, como un *mal escritor*. Y aunque, siguiendo a Piglia, convertir a nuestro autor en un buen salvaje y hacer de él un escritor primitivo, "es una interpretación que, por supuesto, no entraba en los planes de Roberto Arlt" ("Prólogo" de *El paisaje en las nubes* 10), no se puede negar que sus afirmaciones *atizaron el fuego* y contribuyeron de forma notoria a que se fraguara dicha imagen suya.

Abundar en esta polémica iniciada por el propio escritor, sobre la que ya ha corrido suficiente tinta, no puede más que conducirnos a un callejón sin salida, en particular si tomamos en cuenta que lo que en realidad se discute es la valoración

que se le atribuye a una obra y, como lo expresa Terry Eagleton, “No existe literatura tomada como un conjunto de obras de valor asegurado e inalterable, caracterizado por ciertas propiedades, intrínsecas y compartidas. [...] ‘Valor’ es un término transitorio; significa lo que algunas personas aprecian en circunstancias específicas, basándose en determinados criterios y a la luz de fines preestablecidos” (*Una introducción a la teoría literaria* 22-23). A partir de lo anterior, lejos de pretender dilucidar si Arlt realmente *escribía bien o mal*, baste por el momento para dar vuelta a la página con recurrir a la acertada opinión de Beatriz Sarlo respecto a este tema: “el problema de su ‘mala escritura’ es un falso problema. No se puede ser buen narrador y mal escritor al mismo tiempo” (“Roberto Arlt, excéntrico” 236).

Arlt parece reconocer también, aunque veladamente, que carece de estilo, y aunque nunca aclara en el paratexto en qué consiste su *falta*, sí sugiere que *escribir bien* y *tener estilo*, si es que no son sinónimos, por lo menos *van de la mano*. También deja muy claro que menosprecia a aquellos que disponen del tiempo y los recursos económicos para *cultivar un estilo*, objetándoles que la literatura difícilmente puede ser de su interés y que, en todo caso, nada más se acercan a ella para exhibirse en sociedad; que –presumiblemente a diferencia de él– no tienen nada relevante que decir y que fuera del ámbito familiar sus obras no resultan ser del interés del público, sugiriendo quizás que las ediciones de éstas eran patrocinadas por ellos mismos y sólo las conocía una muy pequeña élite: “Para hacer estilo son necesarias comodidades, rentas, vida holgada. Pero, por lo general, la gente que disfruta de

tales beneficios se evita siempre la molestia de la literatura. O la encara como un excelente procedimiento para singularizarse en los salones de sociedad" (LI 285).

Como lo advierte Glen S. Close, Arlt dedicaría tres años antes un aguafuerte con el mismo tono para evidenciar esta manera de hacer literatura, propia de muchos escritores *consagrados*:

En ninguna parte Arlt formuló su desafío al establishment literario argentino con más agudeza que en una columna de 1928 titulada "Sociedad literaria, artículo de museo". Ahí, el joven novelista tomó como blanco de sus sarcasmos el sitio de reunión de la prestigiosa Sociedad Argentina de Escritores (entre cuyos miembros se contaban Leopoldo Lugones, Horacio Quiroga, Manuel Gálvez, Jorge Luis Borges y Ezequiel Martínez Estrada) para soltar una risa insolente a costa de la aristocracia de las letras. [...] el principal criterio que usa Arlt para confirmar la insignificancia del grupo es el escaso éxito comercial de sus prestigiosos constituyentes. Después de descartar al presidente de la sociedad, Lugones, como un autor que nunca vendió más de un millón de ejemplares de nada, concluye: "Hablemos francamente. Esta gente, salvo tres autores, no tiene absolutamente intereses ningunos que defender. Pueden darse por bien servidos de encontrar quien les imprima los libros. Son autores de guante blanco". (*La imprenta enterrada* 92-93)

Ahora bien, si entendemos el *estilo* como el modo en que un artista realiza sus obras, como el conjunto de elementos que caracterizan a un autor, obra, periodo artístico, etc., o, en términos de Mijaíl Bajtín, como una selección de recursos léxicos, fraseológicos y gramaticales de la lengua ("El problema de los géneros discursivos" 245), a un *estilo* -siempre en función de las normas estéticas imperantes- se le pueden adjudicar características tanto positivas como negativas. No obstante, en rigor, no se puede *no tener estilo*. Esto nos lleva a inferir que cuando Arlt alude al *estilo* de los que *escriben bien*, en realidad se está refiriendo a un *estilo*

que, de acuerdo con ciertos criterios y fines, tiende a ser valorado positivamente, en tanto que cuando de manera implícita reconoce que carece de éste, parece que con ello más bien asume que al suyo pudieran atribuírsele características negativas. En ese sentido, Rita Gnutzmann afirma: “Lo que antaño se vio como un error por parte del autor (la falta de artículos o pronombre relativos, el exceso de complementos para un mismo sujeto o frase principal...), error que se achacaba a la falta de formación escolar y la mala influencia de las traducciones baratas, hoy día es elogiado como ‘contra-estilo’ y rebeldía contra las normas oficiales del bien escribir” (*Roberto Arlt: innovación y compromiso* 56). Y aunque infinidad de críticos se han pronunciado sobre el estilo de Roberto Arlt, quizás uno de los juicios que mejor pudieran definirlo es el de Piglia:

Hasta ahora su estilo lo ha salvado de ir a parar al museo. [...] Es un estilo mezclado, diría yo, siempre en ebullición, hecho con restos, con desechos de la lengua. Arlt hablaba el lunfardo con acento extranjero, ha dicho alguien tratando de denigrarlo. Creo que es una excelente definición del efecto de su estilo. Hay algo a la vez exótico y argentino en el lenguaje de Arlt, una razón de distancia y extrañeza con la lengua materna, que es siempre la marca de un gran escritor. La música, el fraseo del estilo de Arlt está como condensado en su apellido: cargado de consonantes, difícil de pronunciar, inolvidable. (“Sobre Roberto Arlt” 19)

En una crónica muy posterior y no tan conocida como las primeras aguafuertes, “Necesidad de un ‘Diccionario de lugares comunes’”, publicada por *El Mundo* el 15 de septiembre de 1941 –cuyo título retoma una obra de Flaubert de 1911–, Arlt volverá al concepto de estilo, pero con un sentido muy distinto al que le confiere en el prólogo de 1931; pues relaciona dicho término con la capacidad de

un autor para ser auténtico y se opone a los lugares comunes de su tiempo mediante un uso original de la lengua:

Cuando un hombre habla el idioma de su pasión, de su desorden, de su odio o de su iniquidad, involuntariamente hace estilo. Cuando un hombre hace estilo, agravia, también involuntariamente, la falta de estilo de otros hombres. ¿Por qué el estilo es un agravio? Porque debajo del léxico [...] se encuentra un determinado edificio espiritual o psicológico. La mayoría de los hombres llevan en su interior monstruosas arquitecturas de juicios, construidas con ladrillos amasados de barro de lugares comunes, y la grosera fábrica en la cual habita intelectualmente, se les antoja lujoso palacio. Cuando otro hombre, cuyo idioma no está ensamblado de lugares comunes les expresa realidades espirituales o psicológicas diferentes a las que ellos están acostumbrados a reverenciar, se les antoja que están escuchando a un ladrador de injurias; y entonces odian ferozmente al hombre que por no expresarse con frases hechas, ofende sus convicciones con la fortaleza de un estilo. (661)

En consonancia con esta visión, Arlt reivindicará el uso en la literatura del idioma que realmente hablan los *ciudadanos de a pie*, como se puede percibir a partir de los títulos de aguafuertes como “El derecho de alacranear”, “Y ahora... a yugarla”, “Alma de ‘linghera’”, “¿Qué farra ‘hicimo’ anoche” y “El crosta que se ha hecho patrón”. Dedicará también una serie de crónicas como “El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular”, “Divertido origen de la palabra ‘squenún’” y “Evolución de la palabra ‘gil’”, para darse a la tarea de cultivar, según sus propias palabras, los “estudios de filología lunfarda” (“El ‘furbo’” 37). Y en “¿Cómo quieren que les escriba?”, del 3 de septiembre de 1929, aludiendo al reproche que uno de sus lectores le hace por emplear la palabra “cuete” –la cual, según éste, “estaría bien colocada si la hubiera puesto un carnicero”–, se remitirá al uso de

autores como Quevedo, Cervantes, Richepin y Charles Louis Phillippe, de la germanía, el gitano y el caló, y expresará con elocuencia su postura al respecto:

[...] no creía que les dieran tanta importancia a estas notas. Yo las escribo así nomás, es decir, converso así con ustedes que es la forma más cómoda de dirigirse a la gente. [...] yo tomo el volumen 16 de la Enciclopedia Universal Ilustrada y encuentro en la página 1042: "Cuete, m. Americanismo Cohete".

[...] yo tengo esta debilidad: la de creer que el idioma de nuestras calles, el idioma en que conversamos usted y yo en el café, en la oficina, en nuestro trato íntimo, es el verdadero. ¿Qué yo hablando de cosas elevadas no debería emplear esos términos? ¿Y por qué no, compañero? Si yo no soy ningún académico, yo soy un hombre de la calle, de barrio, como usted y como tantos que andan por ahí. Usted me escribe: "No rebaje sus artículos hasta el cieno de la calle". ¡Por favor! Yo he andado un poco por la calle, por esas calles de Buenos Aires, y las quiero mucho, y le juro que no creo que nadie pueda rebajarse ni rebajar el idioma usando el lenguaje de la calle, sino que me dirijo a los que andan por esas mismas calles, y lo hago con agrado, con satisfacción. Así me escribe gente que, posiblemente, sólo escribe una carta cada cinco años, y eso me enorgullece profundamente. Yo no me podría hacer entender por ellos empleando un lenguaje que a mí no me interesa para nada, y que tiene el horrible defecto de no ser natural.

[...] en *El Sol* de Madrid apareció un artículo de Castro hablando de nuestro idioma para condenarlo. Citaba a Last Reason, lo mejor de nuestros escritores populares, y se planteaba el problema de a dónde iríamos a parar con ese castellano alterado por frases que derivan de todos los dialectos. ¿A dónde iremos a parar? Pues a la formación de un idioma sonoro, flexible, flamante, comprensible para todos, vivo, nervioso, coloreado por matices extraños y que sustituirá a un rígido idioma que no corresponde a nuestra psicología.

[...] Créame. Ningún escritor sincero puede deshonorarse ni se rebaja por tratar temas populares y con el léxico del pueblo. Lo que hoy es caló, mañana se convierte en idioma oficializado. Además, hay algo más importante que el idioma, y son las cosas que se dicen. (125-127)

Curiosamente, Arlt con esta reflexión establece una peculiar y contradictoria relación con su audiencia, ya que, en la opinión de Mahieux:

The question Arlt asks of his readers, "How would you like me



to write for you?" supposes a personal exchange between equals, as if a group of acquaintances rather than a variety of strangers were reading his articles. But this suggested closeness promptly reveals a distance between the chronicler and his readers. In this article, Arlt displays his public role more than he asks for advice, leaving no opening for true interaction and keeping intact his agency as a writer. He both sidesteps and invokes the binding "horizontal comradeship" that unites him with his imagined community of readers, alternating between a communal voice and an individual one. ("A common citizen" 35)

Arlt reaccionará también de manera vehemente en contra de la rígida visión de la academia y de la actitud purista de sus gramáticos, enfrentándose abiertamente a aquello que en términos de Bajtín correspondería a las "fuerzas de unificación y centralización del universo ideológico verbal", o "fuerzas centrípetas del lenguaje" ("La palabra en la novela" 88), y se burlará del estilo acartonado y plano de la *gente letrada* en "El idioma de los argentinos" (17 de enero de 1930):

El señor Monner Sans, en una entrevista concedida a un repórter de *El Mercurio*, de Chile, nos alacanea de la siguiente forma:

"En mi patria se nota una curiosa evolución. Allí, hoy nadie defiende a la Academia ni a su gramática. El idioma, en la Argentina, atraviesa por momentos críticos... La moda del 'gauchesco' pasó; pero ahora se cierne otra amenaza, está en formación el 'lunfardo', léxico de origen espurio, que se ha introducido en muchas capas sociales pero que sólo ha encontrado cultivadores en los barrios excéntricos de la capital argentina. Felizmente, se realiza una eficaz obra depuradora, en la que se hallan empeñados altos valores intelectuales argentinos".

¿Quiere usted dejarse de macanear? ¡Cómo son ustedes los gramáticos! Cuando yo he llegado al final de su reportaje, es decir, a esa frasecita: "Felizmente se realiza una obra depuradora en la que se hallan empeñados altos valores intelectuales argentinos", me he echado a reír de buenísima gana, porque me acordé que a esos "valores" ni la familia los lee, tan aburridos son. (141)

En esta aguafuerte homónima al ensayo de Borges de 1928, en la que Arlt de manera provocativa se da el lujo de emplear con soltura precisamente esa jerga que tanto irrita a los *cultos oídos* de Monner Sans, el autor cuestiona la relevancia práctica de las normas gramaticales que se aprenden en las escuelas:

Tenemos un escritor aquí –no recuerdo el nombre– que escribe en purísimo castellano y para decir que un señor se comió un sandwich, operación sencilla, agradable y nutritiva, tuvo que emplear todas estas palabras: “y llevó a su boca un emparedado de jamón”. No me haga reír, ¿quiere? Esos valores, a los que usted se refiere, insisto: no los lee ni la familia. Son señores de cuello palomita, voz gruesa, que esgrimen la gramática como un bastón, y su erudición como un escudo contra las bellezas que adornan la tierra. Señores que escriben libros de texto, que los alumnos se apresuran a olvidar en cuanto dejaron las aulas, en las que se les obliga a exprimirse los sesos estudiando la diferencia que hay entre un tiempo perfecto y otro pluscuamperfecto. (142)

Arlt, en suma, abogará de una manera por demás inteligente a favor de un idioma cuya vitalidad se manifiesta esencialmente a través de su capacidad evolutiva:

Los pueblos bestias se perpetúan en su idioma, como que, no teniendo ideas nuevas que expresar, no necesitan palabras nuevas o giros extraños; pero, en cambio, los pueblos que, como el nuestro, están en una continua evolución, sacan palabras de todos los ángulos, palabras que indignan a los profesores, como lo indigna a un profesor de boxeo europeo el hecho inconcebible de que un muchacho que boxea mal le rompa el alma a un alumno suyo que, técnicamente, es un perfecto pugilista. [...]

Este fenómeno nos demuestra hasta la saciedad lo absurdo que es pretender enchalecar en una gramática canónica, las ideas siempre cambiantes y nuevas de los pueblos. Cuando un malandrín que le va a dar una puñalada en el pecho a un consocio, le dice: “te voy a dar un puntazo en la persiana”, es mucho más elocuente que si dijera: “voy a ubicar mi daga en su esternón”. Cuando un maleante exclama, al ver entrar a una pandilla de pesquisas: “¡los relojié de abanico!”, es mucho más gráfico que si dijera: “al socaire examiné a los corchetes”.

Señor Monner Sans: Si le hiciéramos caso a la gramática, tendrían que haberla respetado nuestros tatarabuelos, y en progresión retrogresiva, llegaríamos a la conclusión que, de haber respetado al idioma aquellos antepasados, nosotros, hombres de la radio y la ametralladora, hablaríamos todavía el idioma de las cavernas. (143-144)

Regresando al prólogo, el autor continúa dando cuenta de su admiración por la manera de escribir de Flaubert –como lo hiciera en su autobiografía de 1927–, pero de inmediato arguye los motivos por los cuales él no opta por una poética *tan cuidada* como la del novelista francés:

Me atrae ardientemente la belleza. ¡Cuántas veces he deseado trabajar una novela que, como las de Flaubert, se compusiera de panorámicos lienzos...! Mas hoy, entre los ruidos de un edificio social que se desmorona inevitablemente, no es posible pensar en bordados. El estilo requiere tiempo, y si yo escuchara los consejos de mis camaradas, me ocurriría lo que les sucede a algunos de ellos: Escribiría un libro cada diez años, para tomarme después unas vacaciones de diez años por haber tardado diez años en escribir cien razonables páginas discretas. (Ll 285)

Como se puede percibir, Arlt emplea al inicio de dicha justificación un tono mucho más amable que el que había utilizado hasta ese momento, bastante cercano al que volverá a utilizar en 1933, en la dedicatoria a Carmen Antinucci que acompaña la primera edición de *El jorobadito y otros cuentos*:

Me hubiera agradado ofrecerte una novela amable como una nube sonrosada, pero quizá nunca escribiré obra semejante. De allí que te dedique este libro trabajado por calles oscuras y parajes taciturnos en contacto con gente terrible, triste y somnolienta. Te ruego lo recibas como una prueba del gran amor que te tengo. No repares en sus palabras duras. Los seres humanos son más parecidos a monstruos chapoteando en las tinieblas que a los luminosos ángeles de las historias antiguas. Por eso no encontrarás aquí doradas palabras ni verás asomar el pie de plata de la felicidad; pero tú, que eres

comprensiva y tan amiga mía, recíbelo como recibiste mis otros libros, escritos bajo tu mirada pensativa. Tu agrado será mi mejor premio. (9)

Al vincular en el prólogo una vez más estilo y tiempo, Arlt destaca los lazos que unen a una obra con el modo y las condiciones de producción o, dicho en los términos de Adolfo Prieto, “establec[e], con toda claridad, la relación entre ocio y estilo; entre estilo y propiedad de marca de una mercancía; entre estilo y valor de cambio agregado a un objeto” (“Prefacio” XXVI).

Arlt se servirá de la misma aclaración al explicar el cambio del título de la segunda novela en la nota final de ésta:

Dada la prisa con que fue terminada esta novela, pues cuatro mil líneas fueron escritas entre fines de septiembre y el 22 de octubre (y la novela consta de 10,300 líneas), el autor se olvidó de consignar en el prólogo que el título de esta segunda parte de *Los siete locos* que primitivamente era *Los monstruos*, fue sustituido por el de *Los lanzallamas*, por sugerencia del novelista Carlos Alberto Leumann [...]. Con tanta prisa se terminó esta obra que la editorial imprimía los primeros pliegos mientras que el autor estaba redactando los últimos capítulos. (Ll 599).

A su vez, en este intento por justificarse, en el que parece sugerir que no puede entretenerse en revisar sus textos, ni en *hacer estilo*, ni en *escribir bien*, porque, además de que las circunstancias en las que hace su trabajo no son las mejores, las cosas que tiene que decir son demasiadas y muy urgentes, dirige su mirada al nexo que existe entre el texto y el contexto en que éste se produce, como lo volverá a hacer con mucho mayor profusión una década más tarde, en la crónica “La tintorería de las palabras”, en la que expresa su preocupación porque la literatura

refleje de alguna forma la crisis por la que atraviesa la humanidad a consecuencia de la Segunda Guerra Mundial:

¿Cómo expresar hoy, con nuestras palabras bañadas en la vieja tintorería de las expresiones, cómo pintar hoy, con la conveniente negrura de eclipse, con el conveniente tono rojizo de lluvia de sangre, el horror de este momento catastrófico, cuyas grietas candentes retuercen los nervios de la humanidad en toda la redondez del planeta, como el fuego de un bosque retuerce los sarmientos de la vid? ¿Cómo facilitar la sensación de velocidad con que se precipita la muerte, la sensación de traición, la sensación de locura que abarca tremendos sectores de hombres, los hipnotiza y los lanza hacia el desconocido suicidio?

Es preciso que no nos engañemos. Una parte de la humanidad está escribiendo, trabajando, comiendo, luchando con un pie en el sepulcro y el otro en la victoria. No importa que de sus espaldas no cuelgue la mochila pesada y que sus manos no hagan aún girar sobre su pivote el cuerpo de una ametralladora. Ellos están en la proximidad de ese momento espantoso en que cada hombre elige la cabeza sobre la cual descargará su revólver.

Para este momento de vida que ya no es vida, sino agonía, ¿qué estilo, qué palabra, qué matiz, qué elocuencia, qué facundia, qué inspiración dará el ajustado color? (568)

Por otra parte, Arlt sólo alude al tipo de temas que trata y a la forma tan cruda en la que los desarrolla casi al final del paratexto, y aunque nunca aclara por qué éstos resultan ser de su interés, compara la reacción *mojigata* que produce en la *aristocracia literaria* su manera de decir las cosas, con la desmesurada fascinación con la que este mismo grupo recibe la *escatológica* obra de Joyce –a quien le cambia la nacionalidad–:

Variando, otras personas se escandalizan de la brutalidad con que expreso ciertas situaciones perfectamente naturales a las relaciones entre ambos sexos. Después, estas mismas columnas de la sociedad me han hablado de James Joyce, poniendo los ojos en blanco. Ello provenía del deleite espiritual que les ocasionaba cierto personaje de “Ulises”,

un señor que se desayuna más o menos aromáticamente aspirando con la nariz, en un inodoro, el hedor de los excrementos que ha defecado un minuto antes.

Pero James Joyce es inglés. James Joyce no ha sido traducido al castellano, y es de buen gusto llenarse la boca hablando de él. El día que James Joyce esté al alcance de todos los bolsillos, las columnas de la sociedad se inventarán un nuevo ídolo a quien no leerán sino media docena de iniciados. (*Ll* 285-286)

Si tomamos en cuenta que Arlt en ningún momento evalúa la calidad artística del irlandés, y que a lo largo de sus crónicas tendrá la ocasión de reiterar su admiración por el trabajo de Dickens, Dostoievski, Gorki, Andreiev, Chateaubriand, Dos Passos, Huysmans y otros muchos escritores más, que la crítica se empeña en subrayar que conoció a través de pésimas traducciones,<sup>4</sup> evidentemente este desahogo va más allá de un simple menosprecio, *per se*, del valor de la obra de los autores extranjeros, toda vez que al poner en evidencia el carácter esnob de aquellos que en repetidas ocasiones lo rechazaron y censuraron, en la opinión de Rose Corral:

[...] denunciará [...] un colonialismo mucho más pernicioso que el de los modelos extranjeros, un colonialismo cultural interno que establece cortes y separaciones, sociales y culturales, entre los que leen en el idioma original y los que leen en traducciones, o sea la gran mayoría de escritores argentinos de origen inmigratorio. Como bien lo capta Arlt en esos años, las traducciones constituyen un factor de democratización en el acceso a la cultura. De allí que desenmascara con agudeza, en el breve comentario sobre el *Ulises* de James Joyce (incluido en el prólogo a *Los lanzallamas*), la apropiación clasista de los idiomas y

---

<sup>4</sup> Según una investigación de Daniel C. Scroggins, en las aguafuertes: “[m]enciona Arlt a unos veintiocho escritores franceses –algunos de ellos hasta en veinte artículos distintos–, a cuatro rusos, a veinte españoles, a diez ingleses, a cinco italianos, a siete estadounidenses, a trece hispanoamericanos no argentinos, a cuarenticinco argentinos, a algunos portugueses, alemanes y orientales” (*Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt* 18).

las literaturas por las élites intelectuales de su país. (“Una poética de la disonancia” 24)

Ya que el prólogo, catalogado por Corral como un documento “que se ha convertido después de su muerte en una suerte de manifiesto literario de su autor” (*El obsesivo circular de la ficción* 13), es claramente una respuesta a los ataques proferidos a la obra de Arlt –y, desde esa perspectiva, en éste persiste un tono tan *agresivo y contundente* como el de numerosos manifiestos vanguardistas casi contemporáneos, con los que ostenta su indiscutible filiación–, no está de más recordar que la historia de los desencuentros con la crítica, hasta donde tenemos noticia, se remonta a cuando el autor, animado por Ricardo Güiraldes, intentó publicar *El juguete rabioso* en la colección “Los Nuevos”, de la editorial Claridad. La primera afrenta corrió a cargo de Elías Castelnuovo y quedó registrada para la posteridad en las *Memorias* del uruguayo:

Sin incluir los errores de ortografía y redacción, le señalé hasta doce palabras de alto voltaje etimológico, mal colocadas, de las cuales no supe aclarar su significado. Había, asimismo, en su contexto, dos estilos antagónicos. Por un lado se notaba la influencia de Máximo Gorky y por el otro la presencia de Vargas Vila. También le señalé ese contraste. [...] Le dije, finalmente, que así como estaba, *La vida puerca* [título original de *El juguete rabioso*] no se podía publicar. (citado en Saïtta, *El escritor* 36)

Arlt tendrá la ocasión de confirmar la anécdota y pronunciarse respecto a este rechazo en 1931, a propósito de la segunda edición de esta primera novela: “Cuando se publicó esta novela los críticos se quedaron tan frescos como acostumbran a estarlo la mayoría de las veces cuando aparece un libro cuyo autor

trae en sus alforjas la simiente de un fruto nuevo. Su aparición pasó sin dejar mayores rastros en los anales de la crítica, aún [sic] cuando entre la juventud *El juguete rabioso* provocara apasionados elogios” (“Prólogo” de *El juguete rabioso* 181). Pese a que, como lo percibe Analía Capdevila, las objeciones expresadas por Castelnuovo “pueden ser leídas, paradójicamente, como el registro minucioso de las innovaciones de Arlt en el género” (“Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad” 229), los argumentos expuestos en la desfavorable evaluación de quien fuera fundador del grupo Boedo comulgarán con las reacciones adversas que provocará la publicación de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, las cuales, desde el punto de vista de José Amícola, obedecen al *modus operandi* de una élite que se resiste a permitirle la entrada a cualquier *advenedizo* a su mundillo literario:

En las leyes que la clase superior se impone existe para el ejercicio de la profesión cierto “derecho de peaje” que consiste en la seguridad con que un autor maneja la lengua en la que pretende escribir. Arlt no podía exhibir dicho pasaporte, pues venía de una familia en la que el castellano se había mezclado con formas prusianas o friulanas. Al mismo tiempo, no podía Arlt mostrar una formación cultural más que de autodidacta y, sobre todo y especialmente, tenía una consustancial desconfianza por la “Gran Cultura”, lo que le quitaba la posibilidad de tornarse incondicional admirador de los ídolos consagrados. (*Astrología y fascismo* 119)

En estas circunstancias no resulta extraño que Arlt, en las “Palabras del autor”, se rebele contra “las normas con que la crítica literaria del momento pretende amarrarlo” (Amícola, *Astrología y fascismo* 98), ni que exprese su indignación y se defienda de los agravios padecidos descalificando a sus detractores: “En realidad, uno no sabe qué pensar de la gente. Si son idiotas en



serio, o si se toman a pecho la burda comedia que representan en todas las horas de sus días y sus noches" (Ll 286), ni que, en suma, termine por vetarlos definitivamente:

De cualquier manera, como primera providencia he resuelto no enviar ninguna obra mía a la sección de crítica literaria de los periódicos. ¿Con qué objeto? Para que un señor enfático entre el estorbo de dos llamadas telefónicas escriba para satisfacción de las personas honorables:

"El señor Roberto Arlt persiste aferrado a un realismo de pésimo gusto, etc., etc." No, no y no. (Ll 286)

Hacia el final del paratexto Arlt además de aprovechar para publicitar su siguiente novela, se servirá de una ya célebre analogía con el mundo del boxeo, que nos recuerda el prefacio de *El gato escaldado*, titulado "Palabras que se lleva el viento", en el que Nicolás Olivari afirma: "No se desborda un río con un escupitajo ni se escriben versos perdurables sin desangrarse en la potencialidad del esfuerzo creador. El knock-out lírico es a muchos rounds de guantazos" (5). Arlt se pronuncia a favor de una literatura que, como la suya y como la de Rubén Darío, quien en las "Palabras liminares" de *Prosas profanas* sentencia: "Y, la primera ley, creador: crear. Bufe el eunuco; cuando una musa te dé un hijo, queden las otras ocho en cinta" (50), antes que otra cosa sea capaz de provocar al receptor.

El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un "cross" a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y "que los eunucos bufen".

El porvenir es triunfalmente nuestro.

Nos lo hemos ganado con sudor de tinta y rechinar de dientes, frente a la "Underwood", que golpeamos con manos fatigadas, hora tras hora, hora tras hora. A veces se le caía a uno la cabeza de fatiga,

pero... mientras escribo estas líneas pienso en mi próxima novela. Se titulará "El amor brujo" y aparecerá en agosto del año 1932.<sup>[1]</sup>  
Y que el futuro diga. (Ll 286)

Arlt terminará por confirmar algo que de alguna manera ya venía insinuando: para él la legitimidad de un escritor no se fundamenta en su capacidad para teorizar sobre la literatura o el arte, ni en la erudición o el dominio de la técnica que éste pueda ostentar, sino, simple y llanamente, en su praxis.

### 3.3 El "Epílogo" de *Los lanzallamas*

A partir de lo dicho acerca del prólogo de *Los lanzallamas*, salta a la vista que su "Epílogo" posee características y funciones muy diferentes a las que observamos en la primera instancia prefacial de esta novela. En primer lugar, aunque sobra decir que la autoría de ambos paratextos corre a cargo de Roberto Arlt, en el caso del segundo la enunciación está mediada por el personaje secundario denominado Comentador, Comentarista o Cronista, encargado también de narrar el resto de la historia. Por otra parte, dado que el contenido del epílogo está orientado por completo a la diégesis, y su función primordial es dar cuenta del destino del protagonista y de algunos otros personajes, este paratexto, a diferencia del prólogo, cuyo sentido no depende del momento en el que se lee, tiene que leerse invariablemente al final del texto principal. Sus destinatarios se restringen exclusivamente a los lectores de las dos novelas, que han seguido toda la historia,

por lo que desde esa perspectiva sus alcances son infinitamente más modestos, pero ello no implica que se trate de un paratexto cuya lectura pueda dejarse a un lado, como pudiera ocurrir con otros tipos de instancias prefaciales pre o posliminares, que abordan temas que no están tan directamente vinculados con la diégesis.

Para situarnos formalmente en el análisis del “Epílogo” y contraponerlo con el texto del que se deriva, con el ánimo de identificar las similitudes, diferencias y vínculos más significativos que existen entre unos y otros, y comprender así mejor el papel que este elemento desempeña dentro del corpus conformado por las dos novelas, vale la pena hacer primero una breve recapitulación de los hechos más relevantes que consignan los segmentos previos a este paratexto. Para concluir la historia en los subcapítulos “La buena noticia”, “La fábrica de fosgeno”, “Perece la casa de la iniquidad”, “El homicidio” y “Una hora después”, los acontecimientos se precipitan: el Astrólogo engaña a Barsut regresándole en billetes falsos el dinero de su secuestro y lo manipula para que mate a Bromberg; después de que Barsut abandona Temperley, Erdosain llega a ver al Astrólogo, le entrega un extenso reporte escrito de sus investigaciones en torno a la fábrica de gases asfixiantes que pretenden establecer como parte del proyecto de la Sociedad Secreta, encuentra el cadáver de Bromberg, y se despide definitivamente del Astrólogo; éste incendia la Quinta, abandona a Ergueta a su suerte, y huye con Hipólita; Erdosain mata a la Bizca en la pensión, se entrevista con el Comentador para *confesarse* con él, y permanece en su casa durante los tres días siguientes, en tanto que, según refiere

la prensa, los dos crímenes se descubren y la policía inicia las pesquisas para detener a Erdosain y a la *banda*; el Comentador y Erdosain se separan en la estación de Flores, y el protagonista adquiere un pasaje para Moreno; por último, a punto de cerrarse la edición de medianoche, al Secretario de la redacción de un periódico le informan que Erdosain se ha suicidado y en torno a este evento se efectúa un seguimiento mediático sumamente sensacionalista.

Con estos antecedentes, el “Epílogo” es un texto bastante más breve que los subcapítulos que conforman ambas novelas, ya que en la edición de la Colección Archivos su extensión es de apenas tres páginas y media, en tanto que la mayoría de los segmentos en los que se divide el díptico rebasan las ocho, y el fragmento titulado “El poder de las tinieblas”, ocupa alrededor de treinta y cinco de *Los lanzallamas*. Desde el primer párrafo se nos presenta expresamente como una reconstrucción *fidedigna* de los hechos, a cargo del Comentarista, a partir de testimonios directos y documentos oficiales: “Después de analizar las crónicas y relatos de testigos que viajaron en el mismo coche con Erdosain, así como los legajos sumariales, he podido reconstruir más o menos exactamente la escena del suicidio” (Ll 596). En consecuencia, el narrador –a diferencia de muchos pasajes como el siguiente, en el que externa su opinión acerca de la conducta del protagonista: “Que decía la verdad, no me cabía duda. Lo que muchas veces me confundió fue la pregunta que a mí mismo me hice: ¿de dónde sacaba ese hombre energías para soportar su espectáculo tanto tiempo?” (Lsl 81)–, al menos al inicio

del paratexto, parece abstenerse de emitir su propio juicio, y su relato comienza con una enumeración puntual de las acciones de Erdosain:

El asesino ocupó el asiento siete del primer coche del convoy, donde se encuentra la cabina del motorista. Apoyó la cabeza en el vidrio de la ventanilla, y permaneció en esa actitud hasta la estación de Villa Luro, donde lo despertó el inspector para pedirle el boleto.

De allí hasta el momento en que se mató, permaneció despierto.

La frescura de la noche no fue obstáculo para que abriera la ventanilla y se quedara tendido, recibiendo en el rostro el viento a presión que entraba por la abertura. (Ll 596)

Al comparar esta manera tan escueta en la que se configura la descripción del espacio en el “Epílogo”, en la cual, como vemos, el Comentador apenas presta atención a detalles referentes a los objetos, el ambiente o el paisaje que constituye lo que se convertirá en la escena del crimen, con, por poner un ejemplo, los otros segmentos en los que el protagonista se desplaza a bordo del tren, las diferencias son relevantes. Para percibirlo basta con mencionar dos casos: primero, el subcapítulo “‘Ser’ a través de un crimen”, en el que Erdosain aprovecha el trayecto a la Quinta del Astrólogo para reflexionar acerca de la propuesta que le hará a éste de secuestrar y matar a Barsut para financiar los proyectos de la Sociedad Secreta:

Un trozo de andén de la estación de Temperley estaba débilmente iluminado por la luz que salía de una puerta de la oficina de los telegrafistas. Erdosain sentóse en un banco junto a las palancas para los cambios de vías, en la oscuridad. Tenía frío y tal vez fiebre. Además, experimentaba la impresión de que la idea criminosa era una continuidad de su cuerpo, como el hombre de tiniebla que pudiera arrojar en la luz. Un disco rojo brillaba al extremo del brazo invisible del semáforo; más allá otros círculos rojos y verdes estaban clavados en la oscuridad, y la curva del riel galvanoplastiado de esas luces sumergía en las tinieblas su redondez azulenca o carminosa. A veces la luz roja o verde descendía. Luego todo permanecía quieto, dejando de rechinar

las cadenas en las roldanas y cesando el roce de los alambres en las piedras.

Quedóse amodorrado.

— ¿Qué hago yo aquí? ¿Por qué me quedo aquí? ¿Es cierto que quiero matarlo? ¿O es que quiero tener la voluntad de sentir el deseo de matarlo? ¿Es necesario eso? (*Lsl* 84-85)

En segundo lugar, está la compleja secuencia de “En la caverna” –en el sentido de que en ésta se sobreponen diversos planos narrativos, ya que al tiempo que el Comentador relata el trayecto de Erdosain de la pensión a la casa de los Espila en Ramos Mejía, éste se imagina que conversa con Hipólita y le cuenta de un encuentro con su marido, Ergueta, en el que, a su vez, el Farmacéutico comparte con Erdosain algunas anécdotas vinculadas con su relación con la Coja-, donde además de registrar los sonidos, colores e iluminación, también se atiende al paisaje que forma parte del viaje del protagonista:

Apoyó la cabeza en el cristal de la ventanilla. El vagón se deslizó y luego se detuvo, al segundo silbido del guardatrén arrancó el convoy, y éste entró rechinando fieramente en los enterrerieles que chocaban férreamente al ser apartados por el filo de las ruedas.

Las luces verdes y rojas del subterráneo le encandilaron los ojos por un instante, luego volvió a cerrarlos. En la noche, el tren comunicaba su trepidación a los rieles, y la masa multiplicada por la velocidad, imprimía a sus pensamientos el vértigo de una marcha igualmente implacable y vertiginosa.

Cracc. . . cracc. . . cracc. . . arrancaban las ruedas en cada junta de riel, y ese monorritmo sordo y formidable le alivianaba de su rencor, tornaba más ligero su espíritu, mientras que la carne se dejaba estar en la somnolencia que comunica a los sentidos la velocidad. (*Lsl* 191)

El tren eléctrico cruzaba ahora por Villa Luro. Entre montes de carbón y los gasómetros velados por la neblina relucían tristemente los arcos voltaicos. Grandes huecos negros se abrían en los galpones de las locomotoras, y las luces rojas y verdes, suspendidas irregularmente en la distancia, hacían más tétrica la llamada de las locomotoras. (*Lsl* 199)

Continuando con el epílogo, conforme al carácter testimonial e informativo que le pretende atribuir a su narración, el Comentador hace un énfasis muy especial en precisar lo que observan quienes presencian el desagradable incidente:

Una señora que viajaba con su esposo reparó en esta prolongada actitud de Erdosain, y le dijo a aquél:

–Mirá, ese joven parece que está enfermo. ¡Qué palidez que tiene!

En Haedo dos señoritas se sentaron frente a él. El no las miró. Ellas, mortificadas en su vanidad, recordaron más tarde por este detalle al indiferente pasajero. (Ll 596)

Y en el paratexto se da fe de detalles muy concretos –algunos de ellos con una relevancia hasta cierto punto *questionable*–, como las estaciones exactas por las que cruza el tren –Haedo, Villa Luro y Merlo–, el número del asiento en el que viaja Erdosain –7–, el contenido de sus bolsillos –“una tarjeta con su nombre y cierta insignificante cantidad de dinero” (Ll 597)–, la cifra exacta de las veces y el tiempo en que fue fotografiado el cadáver –153, en 6 horas–, y la estación en la que muere –Moreno–; también se registra a conciencia cada uno de los movimientos y gestos del personaje principal: “Erdosain mantenía los ojos inmóviles en la oscuridad permanentemente oblicua a la velocidad del tren” (Ll 596-597), de manera que la narración por momentos parece casi cinematográfica.

Pese a la relación personal que dice tener con el protagonista, el Comentador intenta mantener su distancia, rehusando cualquier familiaridad al referirse a él, al menos en dos ocasiones, secamente como “el asesino”, y parece interesarse mucho más en recuperar lo que sintieron los testigos y en sus

reacciones, que en atender el conflicto interno que padece el propio Erdosain en la antesala de la muerte:

De pronto, el asesino, separando la espalda del asiento, sin apartar los ojos de las tinieblas, llevó la mano al bolsillo. En su rostro se diseñaba una contracción muscular de fiera voluntad. La señora, desde el otro asiento, lo miró espantada. Su esposo, con la cara cubierta por el diario que leía, no vio nada. La escena fue rapidísima.

Erdosain llevó el revólver al pecho y apretó el disparador, doblándose con el estampido simultáneamente hacia la izquierda. Su cabeza golpeó en el pasamano del asiento. La señora se desvaneció.

El hombre dejó caer el diario y se lanzó corriendo por el pasillo del vagón. Cuando lo encontró al revisador de boletos aún tiritaba de espanto. Dos pasajeros del otro coche se sumaron a los hombres pálidos, y en grupo se dirigieron hacia el vagón donde estaba el suicida. (Ll 597)

No obstante, a lo largo de ambas novelas se suelen registrar de forma muy minuciosa los pensamientos, emociones y sensaciones del personaje principal, pues, por ejemplo, respecto a su estado emocional previo al supuesto asesinato de Barsut, el Comentador nos cuenta:

[...] al atravesar la puerta de la quinta, una náusea le revolvió el estómago y sintió en la garganta el reflejo gástrico de un vómito. Apenas si se podía tener en pie. En sus ojos las formas estaban veladas por una neblina lechosa. De las articulaciones le colgaban los brazos con pesantez de miembros de bronce. Caminaba sin conciencia de la distancia; el aire le pareció que vitrificaba, el suelo ondulaba bajo sus plantas, a momentos la vertical de los árboles se convertía en un zigzag dentro de sus ojos. Respiraba con fatiga, tenía la lengua reseca e inútilmente trataba de humedecerse los labios apergaminados y las fauces ardientes, y sólo una voluntad de vergüenza lo mantenía en pie. (Lsl 277)

Sin importar la pretendida objetividad del Comentarista en el epílogo, éste no se limita a exponer de forma concisa los hechos, ya que no se resiste a interpretar



los últimos movimientos reflejos del protagonista: “Erdosain parece haber conservado intacto su discernimiento y voluntad, aun en el minuto postrero. De otro modo no se explica que haya encontrado en sí la fuerza prodigiosa para incorporarse sobre el asiento, como si quisiera morir en posición decorosa” (Ll 597).

Asimismo, éste mantiene el mismo sobrio tono al situar el cuerpo en la comisaría –escasamente se nos dice que Erdosain reposaba en una angarilla y que fue conducido más tarde a un calabozo–, que contrasta con las descripciones de los cadáveres de escenas anteriores, considerablemente más sensitivas, macabras o grotescas y, por así decirlo, explícitas y *realistas*, al menos en el sentido de que los detalles de tipo forense son mucho más abundantes, como se percibe, por ejemplo, en el episodio del subcapítulo “El suicida”, que da cuenta de la pulsión contenida de Erdosain de dispararle a Hipólita mientras duerme: “Bastaría un tiro en el cráneo. La bala es de acero y sólo haría un agujerito. Eso sí, se le saltarían los ojos de las órbitas y quizás la nariz echara sangre” (Lsl 265), el cual, junto con el de la joven asesinada que se narrará un poco más adelante en el mismo segmento, prefigura, sin duda, la muerte de la Bizca. Esta peculiaridad todavía es más notable cuando se relata el hallazgo del cuerpo del culpable de aquel crimen:

El durmiente permaneció en posición absurda. La cabeza caída sobre un hombro, dejaba ver su cara chata mordida de viruelas con los círculos negros de unas gafas ahumadas. Un hilo de baba rojiza manchaba su corbata verde, escapando de entre los labios azulados. El codo del desconocido apretaba en la mesa una hoja de papel escrito. Comprendieron que estaba muerto. Llamaron a la policía, pero Erdosain no se movía de allí, curioseando por el espectáculo del siniestro suicida de las gafas negras, cuya piel se cubría lentamente de

manchas azules. Y el olor de almendras amargas estaba inmóvil en el aire, parecía escaparse de entre las quijadas abiertas. [...]

Le quitaron los anteojos al muerto, y ahora se le veían los ojos, las pupilas bisqueando [*sic*], la córnea vuelta hacia arriba, los párpados teñidos de rojo como si hubiera llorado lágrimas de sangre. (*Lsl* 267-269)

Este mismo narrador, que en otros momentos se esfuerza por hacer pasar su historia como un testimonio objetivo, al cerrar su relato acerca del suicidio de Erdosain, ocupándose de las reacciones suscitadas por este acontecimiento, raya en lo hiperbólico: “La sorpresa de la policía, así como de los viajeros, al constatar que aquel joven delicado y pálido era ‘el feroz asesino Erdosain’, no es para ser descripta” (*Ll* 597). Tampoco se reprime al expresar su punto de vista, por ejemplo, al describir la apariencia final del semblante de Erdosain: “Una serenidad infinita aquietaba definitivamente las líneas del rostro de ese hombre que se había debatido tan desesperadamente entre la locura y la angustia” (*Ll* 598); formular aserciones respecto a la conducta de los curiosos que se acercan para contemplarlo: “Involuntariamente, la gente tiene un concepto lombrosiano del criminal” (*Ll* 598); o calificar de “incidente curioso” y “espectáculo indigno” la acción efectuada por un “anciano respetable, correctamente vestido”, y “padre del Jefe Político del distrito”, que escupe al cadáver y lo increpa exclamando: “Anarquista, hijo de puta. Tanto coraje mal empleado” (*Ll* 598).

Por último, si bien la parte medular del epílogo está constituida por el suicidio de Erdosain, de manera complementaria, hacia la parte final de éste, el

Comentador nos informa también del destino de algunos de los personajes sobrevivientes.

Lo que sucede con la viuda del protagonista no es nada sorprendente:

Elsa sobrevivió poco tiempo a Erdosain. Detenida para aclarar su posible intervención en la banda, fue puesta en libertad inmediatamente, pues su inocencia fue ampliamente comprobada. Yo la visité para entregarle el dinero y la carta que me había dejado Erdosain para ella. De esa mujer que yo un día conocí enérgica y segura de sí misma sólo restaba un espectro triste. Hablamos mucho, se consideraba responsable de la muerte de Erdosain, y algunos meses después falleció a consecuencia de un ataque cardíaco. (Ll 598)

El destino de Barsut, en cambio, sí es digno de llamar la atención, pues, de acuerdo con lo que cuenta el Comentador, este personaje –aunque no está del todo claro qué es lo que puede hacerlo tan atractivo ante los ojos del público– al calor de los sucesos, y de la noche a la mañana, se convierte en una figura mediática:

Barsut, cuyo nombre en pocos días había alcanzado el máximo de popularidad, fue contratado por una empresa cinematográfica que iba a filmar el drama de Temperley. La última vez que lo vi me habló maravillado y sumamente contento de su suerte:

Ahora sí que verán mi nombre en todas las esquinas. Hollywood, Hollywood. Con esta película me consagraré. El camino está abierto. (Ll 598)

Y mientras que la muerte impedirá que Elsa y Erdosain puedan hacer realidad la fantasiosa escena de su reencuentro, añorada por ambos en su despedida del subcapítulo “El humillado” –de acuerdo con la cual después de un tiempo indeterminado ésta sorprendería una noche a su esposo al recorrer sola y a pie las calles oscuras del barrio para sorprenderlo con su regreso, vestida “con un

traje de baile... zapatos blancos y [...] un collar de perlas" (*Lsl* 66)-, para Barsut la condición de *celebridad* adquirida a consecuencia de su cautiverio y liberación, será justamente lo que le brinde la posibilidad de concretar sus aspiraciones, e incluso de echar a andar su singular *proyecto* para casarse con la Garbo -que según los cálculos de éste sólo precisaría "[u]n año para triunfar, otro año para conquistarla" (*Ll* 559)-, compartido con Ergueta poco antes de su liberación, en el subcapítulo "Un alma al desnudo".

Lo que ocurre con Hipólita y el Astrólogo es mucho más incierto: no se sabe qué fue de ellos y, a un año de distancia, no hay ninguna pista de su paradero. Y en el caso de la madre de la Bizca, esta mujer estará condenada a encontrar la resignación a su desgracia en las labores domésticas:

De doña Ignacia, la dueña de la pensión donde vivió Erdosain, subsiste una pobre vieja, que mientras vigila las cacerolas sobre el fuego, enjuga las candentes lágrimas que le corren por la nariz con la punta del delantal. (*Lsl* 599)

## CONCLUSIONES

Efectuar esta investigación me ha llevado a constatar que una lectura orientada a las relaciones existentes entre un texto y la infinidad de paratextos que lo suelen acompañar puede ser de enorme utilidad en los estudios literarios, debido a que, entre otras cosas, ésta nos abre la posibilidad de acceder al contexto histórico, social y cultural en el que la obra y su autor se insertan, situar al artista y su creación dentro de un campo literario muy específico, y vincular a ambos con la producción de otros autores.

Las labores de investigación, recopilación, análisis y confrontación del material tan diverso que sirvió para la elaboración del presente trabajo me han brindado la oportunidad de adentrarme al siempre fascinante y provocativo pensamiento de Roberto Arlt. Al recorrer sus textos autorreferenciales y autobiográficos para hacer patentes aquellos principales rasgos en función de los cuales el escritor logró forjar una imagen pública propia que ha prevalecido en el imaginario colectivo aún hoy en día, me he percatado de que si comparamos las fechas en las que Arlt produjo tanto sus cuatro autobiografías -*Don Goyo*, 14 de

diciembre de 1926; *Crítica Magazine*, 28 de febrero de 1927; *Cuentistas argentinos de hoy (1921-1928)*, marzo de 1929, y *Mundo Argentino*, 26 de agosto de 1931-, como las crónicas autorreferenciales de las que nos ocupamos en el primer capítulo de este trabajo -“No; yo no soy así”, 14 de marzo de 1929, “¿Qué nombre le ponemos al pibe?”, 8 de enero de 1930 y “Yo no tengo la culpa”, 6 de marzo de 1929-, con el periodo en el que el escritor publicó las novelas cuyos protagonistas son considerados como sus *alter ego* -*El juguete rabioso*, noviembre de 1926, *Los siete locos*, octubre de 1929, *Los lanzallamas*, noviembre de 1931, y *El amor brujo*, abril de 1932-, podemos advertir que todos estos textos datan de la misma época.

En contraste, pese a que en las crónicas, cuentos y obras de teatro posteriores subsisten algunos elementos autobiográficos, es bastante notorio que el interés de Arlt por hablar sobre sí mismo decrece de forma muy significativa. Asimismo, resulta curioso que la crítica coincida en atribuirles precisamente a los textos mencionados una calidad muy superior a la que se les suele conceder a obras posteriores tales como la mayoría de las piezas teatrales compuestas por Arlt y los cuentos recopilados en *El criador de gorilas*, publicado en 1941, en las que los indicios autobiográficos apenas se advierten.

Por otro lado, he podido constatar que en relación con la labor periodística de Arlt, en las últimas dos décadas tanto la academia como la industria editorial han volcado su interés en sus aguafuertes, y muestra de ello son las incontables reediciones a cargo de Losada de la primera recopilación de crónicas que se hizo en vida del escritor, la publicación en 2013 de las *Aguafuertes cariocas*, por parte de

Adriana Hidalgo, y la inestimable labor desempeñada por Rose Corral, con la publicación de textos como *Al margen del cable. Crónicas publicadas en El Nacional, México 1937-1941, El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942* y Roberto Arlt. *Una poética de la disonancia*. No obstante, desde mi punto de vista todavía falta mucho por hacer para conocer los verdaderos alcances de la incursión de Arlt en este género tan importante en el desarrollo de la literatura en nuestro continente, pues de acuerdo con la bibliografía proporcionada por Sylvia Saítta en el apéndice de *El escritor en el bosque de ladrillos*, a lo largo de su trayectoria el argentino escribió poco más de mil ochocientos artículos periodísticos para el *Semanario Don Goyo* y el diario *El Mundo*, de los cuales se sólo editado –por poner una cifra hasta cierto punto arbitraria– una décima parte.





## BIBLIOGRAFÍA

- AMÍCOLA, José. *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Weimar, 1984.
- ARLT, Mirta. "Prólogo de *Novelas completas y cuentos*", en *Prólogos a la obra de mi padre*, Buenos Aires: Torres Agüero, 1985 (Memorias del Tiempo), 41-66.
- — — — —. "Prólogo de *Los Lanzallamas*", en Roberto Arlt. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff. París: Fondo de Cultura Económica, 2000 (Colección Archivos, 44), 828-830.
- — — — —. "Prólogo de *Los siete locos*", en Roberto Arlt. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff. París: Fondo de Cultura Económica, 2000 (Colección Archivos, 44), 824-828.
- ARLT, Roberto. "Autobiografía", *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. Consulta: 3 agosto 2016. <[http://www.cervantesvirtual.com/obravisor/autobiografiasseleccion/html/3bdfe3bf-58f04882a0b19fd61d3f7d5c\\_2.html#I\\_0\\_>](http://www.cervantesvirtual.com/obravisor/autobiografiasseleccion/html/3bdfe3bf-58f04882a0b19fd61d3f7d5c_2.html#I_0_>).
- — — — —. "Autobiografía humorística", en *El resorte secreto y otras páginas*. Prólogo Guillermo García, recopilación y edición Gastón Gallo. Buenos Aires, Simurg, 1996 [1926], 133-135.

- . "Carta a su hija", en Omar Borré, *Roberto Arlt y la crítica (1926-1990)*.  
*Estudio, cronología y bibliografía*, Buenos Aires: América Libre, 1996, 167.
- . "¿Cómo quieren que les escriba?", en Omar Borré, *Roberto Arlt y la crítica (1926-1990)*. *Estudio, cronología y bibliografía*, Buenos Aires: América Libre, 1996 [1929], 125-127.
- . "Cómo se escribe una novela", en *Los siete locos. Los lanzallamas*, edición crítica coordinada por Mario Goloboff, París: Fondo de Cultura Económica, 2000 [1931] (Colección Archivos, 44), 726-728.
- . "Con el pie en el estribo", en *Aguafuertes cariocas. Crónicas inéditas desde Río de Janeiro*. Investigación y prólogo Gustavo Pacheco. Buenos Aires: Adriana Hidalgo, 2013 [1930] (Biblioteca Clásica y Contemporánea), 11-14.
- . "'Cuna de oro' y 'pañales de seda'", en *Aguafuertes Porteñas*, Buenos Aires: Losada, 2002 [1930] (Biblioteca Clásica y Contemporánea), 99-102.
- . "El 'furbo'", en *Aguafuertes Porteñas*, Buenos Aires: Losada, 2002 [1928] (Biblioteca Clásica y Contemporánea), 37-39.
- . "El idioma de los argentinos", en *Aguafuertes Porteñas*. Buenos Aires: Losada, 2002 [1931] (Biblioteca Clásica y Contemporánea), 40-42.
- . "El Siniestro Mirón", en *Aguafuertes Porteñas*, Buenos Aires: Losada, 2002 [1930] (Biblioteca Clásica y Contemporánea), 52-55.
- . "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires". *Obra completa*, t. 2. Buenos Aires: Carlos Lohlé, 1981 [1920], 13-35.

- . "La tintorería de las palabras", en *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*. Edición Rose Corral. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009 [1940], 566-568.
- . "Los chicos que nacieron viejos", en *Aguafuertes Porteñas*, Buenos Aires: Losada, 2002 [1930] (Biblioteca Clásica y Contemporánea), 7-9.
- . *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff. París: Fondo de Cultura Económica, 2000 [1929 y 1931] (Colección Archivos, 44).
- . "Los 7 [sic] locos. Aguafuerte porteña". *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, París: Fondo de Cultura Económica, 2000 [1929] (Colección Archivos, 44), 724-726.
- . *Los siete locos y Los lanzallamas*. Prólogo Adolfo Prieto. Caracas: Ayacucho, 1978 [1929 y 1931] (Biblioteca Ayacucho, 27).
- . "Necesidad de un 'Diccionario de lugares comunes'", en *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*. Edición Rose Corral. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009 [1941], 660-663.
- . "No; yo no soy así", en *Las Aguafuertes Porteñas de Roberto Arlt. Publicadas en "El Mundo", 1928-1933*. Recopilación, estudio y bibliografía Daniel C. Scroggins. Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981 [1929], 129-132.
- . "Padres negreros", en *Aguafuertes Porteñas*, Buenos Aires: Losada, 2002 [1930] (Biblioteca Clásica y Contemporánea), 105-107.

- . "Prólogo" de *El juguete rabioso*, en Omar Borré, *Roberto Arlt y la crítica (1926-1990). Estudio, cronología y bibliografía*, Buenos Aires: América Libre, 1996 [1931], 180-181.
- . "¿Qué nombre le ponemos al pibe?", en *Aguafuertes Porteñas. Crónica de sí mismo*, Buenos Aires: Edicom, 1969 [1930], 27-30.
- . "Sed en Santiago" ["Un hueso de caballo como alimento"], en *Al margen del cable: Crónicas publicadas en El Nacional, México, 1937-1941*. Recopilación, introducción y notas Rose Corral. Buenos Aires: Losada, 2003 [1937] (La pajarita de papel), 77-80.
- . "Soliloquio del solterón", en *Aguafuertes Porteñas*. Buenos Aires: Losada, 2002 [1931] (Biblioteca Clásica y Contemporánea), 23-25.
- . ["Soliloquio del solterón"], en *Regreso: un cuento, dos burlerías y un esbozo autobiográfico*. Prólogo de Alberto Vanasco. Buenos Aires: Corregidor, 1972 [1931].
- . "Yo no hablo mal del matrimonio", en *Las muchachas de Buenos Aires*, Buenos Aires: Edicom, 1969 [1929], 44-47.
- . "Yo no tengo la culpa", en *Aguafuertes Porteñas*, Buenos Aires: Losada, 2002 [1929] (Biblioteca Clásica y Contemporánea), 15-17.
- ARREOLA MEDINA, Angélica. *La crónica*, México: Edere, 2001.
- BAJTÍN, Mijaíl. "La palabra en la novela", en *Teoría y estética de la novela. Trabajos de investigación*. Traducción Helena S. Kriúkova y Vicente Cazcarra. Madrid: Taurus, 1989 [1975], 77-236.

- — — — —. “El problema de los géneros discursivos”, en *Estética de la creación verbal*. Traducción Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 2012 [1979], 245-290.
- BARTHES, Roland. “La muerte del autor”, en *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Selección. y apuntes introductorios de Nara Araújo y Teresa Delgado. México: UAM-I-Universidad de La Habana, 2003 [1967], 339-345.
- BORRÉ, Omar. “Autobiografías en el Río de la Plata”, *Hispanoamérica*, año 25, no. 73, abril 1996, 69-82.
- — — — —. *Roberto Arlt, su vida y su obra*, Buenos Aires: Planeta, 2000.
- — — — —. “Dossier de la crítica a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”, en *Los siete locos. Los lanzallamas*. Edición crítica coordinada por Mario Goloboff, París: Fondo de Cultura Económica, 2000 (Colección Archivos, 44), 711-846.
- BOURDIEU, Pierre. “¿Qué es hacer hablar a un autor”, en *Capital cultural, escuela y espacio social*. Compilación y traducción Isabel Jiménez. México: Siglo XXI, 2005 [1996], 11-20
- CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de. *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha*, en *Obras completas*, Madrid: Aguilar, 1947 [1605 y 1615], 997-1511.
- CLOSE, Glen S. *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*. Traducción César Aira. Rosario: Beatriz Viterbo, 2000.
- COLIMODIO GALLOSO, Roberto Alfredo. “Historia del hallazgo del nombre de Arlt”, *Clarín*, 28 julio 2011, Web. Consulta: 1 agosto 2011 <[http://www.clarin.com/sociedad/Historia-hallazgo-nombreArlt\\_0\\_525547529.html](http://www.clarin.com/sociedad/Historia-hallazgo-nombreArlt_0_525547529.html)>

- CORRAL, Rose. *El obsesivo circular de la ficción: Asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*, México: El Colegio de México/Fondo de Cultura Económica, 1992 (Estudios de Lingüística y Literatura, 23).
- — — — —. “Una poética de la disonancia”, en *Roberto Arlt: Una poética de la disonancia*, México: El Colegio de México, 2009, 15-37.
- CORTÁZAR, Julio. “Prefacio a las *Obras completas* de Roberto Arlt”. *Obra crítica*. t. 3. Madrid: Alfaguara, 1994 [1981], 249-260.
- DARÍO, Rubén. “Palabras liminares”, en *Prosas profanas*, París: Imprenta de la Vda. de C. Bouret, 1915 [1896], 47-50.
- DE MAN, Paul. “La autobiografía como desfiguración”. Traducción Ángel Loureiro. *La autobiografía y sus problemas teóricos: estudios e investigación*, Barcelona: Suplementos Anthropos, no. 29, diciembre 1991 [1979], 113-118.
- EAGLETON, Terry. *Una introducción a la teoría literaria*. Traducción José Esteban Calderón, México: Fondo de Cultura Económica, 2012 [1983] (Lengua y Estudios Literarios).
- ESTÉBANEZ CALDERÓN, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*, Madrid: Alianza Editorial, 1999 (El Libro Universitario).
- FOUCAULT, Michel. *Historia de la locura en la época clásica I*. Traducción Juan José Ultrilla. México: Fondo de Cultura Económica, 1976 [1961] (Breviarios, 191).
- — — — —. “¿Qué es un autor?”, en *Textos de teorías y críticas literarias (Del formalismo a los estudios postcoloniales)*. Selección y apuntes introductorios

- Nara Araújo y Teresa Delgado. México: UAM-I-Universidad de La Habana, 2003 [1979], 351-386.
- GARCÍA, Guillermo. "Prólogo", en *El resorte secreto y otras páginas*. Recopilación y edición Gastón Gallo. Buenos Aires, Simurg, 1996, 7-17
- GENETTE, Gérard. *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Traducción Celia Fernández Prieto. Madrid: Taurus, 1989 [1982].
- — — — —. *Umbrales*. Traducción Susana Lage. México: Siglo XXI, 2001 [1987].
- GNUTZMANN, Rita. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, Bilbao: Universidad del País Vasco, 1984.
- — — — —. *Roberto Arlt: Innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística*, Murcia: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos/ Edicions de la Universitat de Lleida, 2004.
- GONZÁLEZ, Aníbal. *La crónica modernista hispanoamericana*, Madrid: José Porrúa Turranzas, 1983.
- GREGORICH, Luis. "La novela moderna: Roberto Arlt", en *Capítulo. La historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, no. 42, mayo 1968, 985-1008.
- HADATTY MORA, Yanna. *La ciudad paroxista. Prosa mexicana de vanguardia (1921-1932)*, México: UNAM-IIF, 2009.
- HAYES, Aden W. *Roberto Arlt: La estrategia de su ficción*, Londres: Tamesis, 1981.
- HUGO, Víctor. "Prefacio", en *Cromwell*, Buenos Aires, Espasa-Calpe, 1947.

JITRIK, Noé. "Entre el dinero y el ser", en *Roberto Arlt o la fuerza de la escritura*.

Prólogo Juan Gustavo Cobo Borda. Bogotá: Panamericana, 2001, 55-106.

LARRA, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado*, Buenos Aires: Ánfora, [1950] 1973.

MACHADO DE ASSIS, Joaquín María. *Memorias póstumas de Blas Cubas*. Traducción

Antonio Alatorre. México: Fondo de Cultura Económica, 1976 [1881].

MATEO, Ángeles. "Crónica y fin de siglo en Hispanoamérica (del siglo XIX al XXI)",

*Revista Chilena de Literatura*, Universidad de Chile, no. 59, noviembre 2001,

13-39. [Stable URL:<http://www.jstor.org/stable/40357014> Accessed:12-

07-2015 19:14 UTC]

MATUTE, Álvaro. "Crónica: historia o literatura", *Historia Mexicana*, México: El

Colegio de México-Centro de Estudios Históricos, vol. 46, no. 4 (184), abril-

junio 1997, 711-722.

MAHIEUX, Viviane. "A common citizen writes Buenos Aires: Roberto Arlt's

*Aguafuertes porteñas*", en *Urban chronicles in modern Latin America*. Austin:

University of Texas, 2011, 32- 63.

MAY, George. *La autobiografía*. Traducción Danubio Torres Fierro. México: Fondo

de Cultura Económica, 1982 (Breviarios, 327).

OLIVARI, Nicolás. "Palabras que se lleva el viento", en *El escaldado*, Buenos Aires:

Centro Editor de América Latina, 1966 [1929], 5-13.

PÉREZ GALDÓS, Benito. "Prologo", en Leopoldo Alas "Clarín" *La Regenta*, Madrid:

Castalia, 2001 [1900] (Biblioteca Clásica Castalia, 100), 79-92.



- PIGLIA, Ricardo. "Sobre Roberto Arlt", *Crítica y ficción*. Santa Fe: Universidad Nacional del Litoral, 1986 (Cuadernos de Extensión Universitaria, 9. Serie Ensayos), 19-26.
- — — — —. "Prólogo", en Roberto Arlt, *El paisaje en las nubes. Crónicas en El Mundo 1937-1942*. Edición Rose Corral. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2009, 9-12.
- PRIETO, Adolfo. "Prólogo". Roberto Arlt. *Los siete locos y Los lanzallamas*. Caracas: Ayacucho, 1978 (Biblioteca Ayacucho, 27), IX-XXXIII.
- RABELAIS, François. *Gargantúa y Pantagruel*. Traducción Teresa Suero y José María Claramunda. México: Bruguera, 1977.
- ROMANO, Eduardo. "Roberto Arlt en la revista Don Goyo", *Hispanoamérica*, año 36, no. 108, diciembre 2007, 7-15.
- ROTKER, Susana. *La invención de la crónica*, Buenos Aires: Letra Buena, 1992.
- SAINT SAUVEUR-HENN, Anne, "Arlt y la emigración alemana a la Argentina hacia 1900", en Roberto Arlt. *Una modernidad argentina*. Edición José Morales Saravia y Barbara Schuchard. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert, 2001, 13-25.
- SAÍTTA, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos: Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Sudamericana, 2000.
- — — — —. "Roberto Arlt en sus biografías", *Revista Iberoamericana*, año XIII, no. 52, diciembre 2013, 129-137.

- SARLO, Beatriz. "Roberto Arlt, excéntrico", en *Escritos sobre literatura argentina*. Edición Sylvia Saítta. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 (El hombre y sus obras), 232-236.
- — — — —. "Ensayo general", en *Escritos sobre literatura argentina*. Edición Sylvia Saítta. Buenos Aires: Siglo XXI, 2007 (El hombre y sus obras), 215-217.
- SCROGGINS, Daniel C. *Las Aguafuertes Porteñas de Roberto Arlt. Publicadas en "El Mundo", 1928-1933*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas, 1981.
- SEFCHOVICH, Sara. "Para definir la crónica", *Chasqui: Revista de Literatura Latinoamericana*, vol. 38, no. 1, mayo 2009, 125-150.
- SHINE, Elisabeth. "Mil días con Roberto Arlt", *La Nación* [Suplemento Cultura], 19 abril 1999, Web. Consulta: 5 agosto 2016 <<http://www.lanacion.com.ar/214788-mil-dias-con-roberto-arlt>>.