



Universidad
Zaragoza

Trabajo Fin de Grado

Roberto Arlt y la «mala escritura»
Análisis de El juguete rabioso

Autora

Lucía Lizarbe Casado

Director

Prof. Dr. Daniel Mesa Gancedo

Facultad de Filosofía y Letras
2015

Índice

1. Introducción	3
2. La obra de Roberto Arlt. Contexto y estado de la cuestión	4
2.1 Arlt: de la desconsideración a la revalorización	4
2.2 Arlt, «maestro de maestros»: Onetti, Cortázar y Piglia	7
3. Roberto Arlt: ¿mal escritor?	11
3.1 Tradición de la <i>mala</i> escritura	11
3.2 La belleza para Roberto Arlt	12
3.3 La estética del fracaso	14
4. Aspectos lingüísticos	16
4.1 El problema de la lengua en Argentina	16
4.2 El estilo de Roberto Arlt	19
5. La mala escritura de <i>El juguete rabioso</i>	22
5.1 Presentación de la obra	22
5.2 El lenguaje en <i>El juguete rabioso</i>	24
5.2.1 El lunfardo	25
5.2.2 Extranjerismos y otras voces	29
5.2.3 Lenguaje técnico y científico	30
5.2.4 Otros aspectos estilísticos	32
6. Conclusiones	33
7. Referencias bibliográficas	35

1. Introducción

El presente trabajo se propone como objetivo analizar la escritura del argentino Roberto Arlt (1900-1942) desde una perspectiva particular: inserta en la tradición de la ilegibilidad y «mala escritura» en Hispanoamérica. Teniendo en cuenta que una de las consideraciones críticas más repetidas sobre su obra sigue siendo calificar su escritura como ‘mala’, se procurará atender a cuáles son los factores que intervienen en sus prácticas de *mala* escritura, tomando como elemento de análisis su primera novela, titulada *El juguete rabioso* y publicada en 1926. Asimismo, se considerarán las variantes connotativas que el calificativo ‘mala’ ha sufrido a lo largo de los años, proceso relacionado con su tardía inserción en el canon literario y su posterior revalorización.

El momento en el que Roberto Arlt escribe y publica sus principales obras narrativas es especialmente interesante en las letras hispanoamericanas debido a que se trata de un periodo de cambios estéticos y socio-culturales. La cuestión de la lengua, la literatura e identidad nacional comienza a debatirse con gran interés en los círculos literarios y periodísticos. Roberto Arlt, atento a su tiempo, participa de forma activa, ya sea en sus novelas, cuentos y obras de teatro o en su obra periodística. Su contribución a la literatura argentina resulta innegable, sobre todo en relación a la posición del escritor respecto a su lengua, abriendo caminos a otras formas posibles de expresión, siendo uno de esos caminos el de la «mala escritura», es decir, la incorrección y la falta como elemento reivindicador de una literatura esencialmente moderna, alejada de rígidos preceptos estilísticos y temáticos.

Dada la extensión del trabajo, se ha prescindido del análisis estructural y temático de la obra arltiana, pero es preciso reconocer que, al igual que el estilo, son estos factores que intervienen del mismo modo en la configuración de la *mala* escritura. Se ha optado finalmente por un estudio estilístico ya que se ha considerado relevante relacionar el uso de la lengua en Arlt con el debate lingüístico que tiene lugar en los mismos años en Argentina. De esta forma, podrá atenderse a la obra arltiana tanto desde la perspectiva particular de *su* propio estilo como inmersa en un contexto lingüístico y cultural mucho más amplio.

2. La obra de Roberto Arlt. Contexto y estado de la cuestión

2. 1 La obra de Arlt: de la desconsideración a la revalorización

Son múltiples las lecturas que se han realizado sobre la obra de Roberto Arlt, lecturas que exponen una gran variedad de opiniones, en ocasiones enfrentadas. Estas visiones distintas sobre la calidad o la falta de calidad de su escritura muestran que la obra del autor argentino sigue abriendo caminos diversos a la interpretación. A pesar de las críticas negativas, su obra fue reeditada en varias ocasiones a lo largo del siglo XX, lo que manifiesta que, aunque desde distintos márgenes, Roberto Arlt siempre ha sido un autor al que han acudido editoriales y lectores. La bibliografía aún sigue aumentando, y son muchos los estudiosos que se han interesado por el escritor argentino. Además, con el tiempo, la crítica fue abriéndose camino desde su obra como novelista hacia otras facetas del autor de *Los siete locos*, como la de cronista, dramaturgo o cuentista.

Aun considerando que Roberto Arlt siempre ha permanecido en el panorama literario hispanoamericano, cabe decir que el lugar privilegiado que actualmente ocupa dentro del canon es reciente: podría afirmarse que data de los años ochenta, cuando una serie de autores firmemente asentados en el canon literario reafirman su deuda para con él. No solo lo consideran «maestro», sino que colocan su obra a la par de Borges, estableciendo así un paradigma que ya había procurado instaurar la hija del escritor, Mirta Arlt, en los prólogos y ediciones de la obra de su padre.

Los años ochenta es el momento en el que comienza a revalorizarse la «mala escritura» de Arlt, el estilo bajo, la presencia de vulgarismos y lunfardismos como expresión literaria estimable y, más aún, deseada. Con la revalorización de la obra de Arlt puede decirse que llega a término la posición controvertida en la que se encontraba el escritor argentino en particular y el escritor hispanoamericano en general a la hora de utilizar *su* lengua. Comienza a observarse y a reivindicarse un uso particular de la lengua y un léxico propio sin que por ello automáticamente se clasifique la obra en determinado género estanco. Los usos populares de la lengua pueden pasar a formar

parte de la *alta* literatura, tal vez porque cada vez se diluyen más los límites entre la *alta* y la *baja* cultura.

Las consideraciones críticas sobre la obra de Arlt han sido diversas, como hemos afirmado anteriormente; en muchos casos presentan posiciones enfrentadas. No es un escritor polémico, en el sentido de que no presenta a la hora del rastreo de sus obras grandes problemas o discusiones referidas a su composición; su biografía no presenta tampoco importantes vacíos y la evolución de su producción puede considerarse en su totalidad. Sin embargo, los juicios sobre su obra y sobre su escritura no son en ningún caso unívocos. Tal vez a la hora de considerar el lugar de Roberto Arlt la posición crítica más llamativa y la más elocuente sea la del silencio, la indiferencia y la exclusión de su obra. En este sentido, es llamativa la evolución del lugar ocupado por Arlt en las historias de la literatura hispanoamericana, por lo que ellas constituyen de apoyo para la configuración del canon literario. Rita Gnutzmann, en *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio* relata brevemente el cambio de actitud en este tipo de publicaciones:

Críticos como A. Torres-Rioseco (1949), L. A. Sánchez (1962/4) y R. Grossmann (1969) no lo mencionan; Anderson Imbert (1954) solo le dedica una nota breve y muy crítica. Una excepción en aquellos años la constituye Alberto Zum Felde (1964), quien le presta cierta atención, si dejamos de lado a Germán García, J.C Ghiano, Carlos Horacio Magis, Juan Pinto y David Viñas y sus libros dedicados a la novela argentina, en los que le conceden a Arlt unas pocas páginas. R. A. Arrieta concede apenas dos páginas al autor en su *Historia de la literatura argentina* (vol.IV). En cambio los estudios de Carmelina Castellanos, *Tres nombres en la novela argentina* (1967) y D.W. Foster, *Currents in the Contemporary Argentine Novel* (1975) le asignan a Arlt tanta importancia como para equiparlo a Mujica Lainez y Sábato en cuanto al primer trabajo y a Mallea, Sábato y Cortázar en cuanto al segundo se refiere. (Gnutzmann, 1984:11).

Jean Franco (1975) dedica varias páginas a Arlt, cuya literatura considera «de signo más vanguardista», al igual que la de Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges. Se centra sobre todo en el análisis ideológico y temático de la narrativa de Arlt y en su teatro. Cedomil Goic (1988) apenas le presta atención, salvo para incluir alguna referencia bibliográfica. González Echevarría y Pupo-Walker (2006) citan en varias ocasiones la obra de Arlt junto a la de otros autores contemporáneos que califican de «innovadores literarios genuinos en los años 20», y cuya influencia, afirman, sigue siendo ignorada en gran parte. En este caso se presta mayor atención a la faceta de Arlt como dramaturgo. En la *Historia de la literatura hispanoamericana* coordinada por Trinidad Barrera (2008) se dedica un pequeño párrafo a la narrativa arltiana, haciendo

hincapié sobre todo en su influencia para muchos otros autores. Sin embargo, no se le dedica un capítulo propio como sí los hay para otros escritores como Horacio Quiroga, José Eustasio Rivera, Ricardo Güiraldes o Rómulo Gallegos.

La reivindicación de Arlt, según Gnutzmann, comienza en 1950, con el trabajo monográfico de Raúl Larra, titulado *Roberto Arlt el torturado*. Durante la década siguiente se siguen desarrollando trabajos que siguen la misma línea de investigación, principalmente atendiendo a rasgos temáticos o ideológicos¹. De hecho, una de las consideraciones por las que se ha llegado a la calificación de Arlt como «mal escritor» puede ser la temática, ya no solo la técnica utilizada en sus novelas. El hablar de los bajos fondos de una sociedad burguesa decadente, de la angustia social y vital del Buenos Aires de los años veinte, todo ello a través de giros idiomáticos cercanos a lenguas extranjeras, junto a la mixtificación de sustratos lingüísticos, está lejos de las líneas propias de lo que ha venido considerándose «buena literatura» en sentido moral. La obra de Arlt está también lejos del realismo regionalista, principalmente por el tratamiento que hace de los temas realistas en sus novelas. Así pues, es preciso examinar su escribir *mal* ya no solo desde el punto de vista lingüístico o constructivo, sino incluyendo también la propia posición del escritor respecto a la literatura. No obstante, las posiciones críticas que han atacado esa faceta de Arlt se fijan sobre todo en defectos estilísticos o constructivos, mientras que las críticas positivas derivan de críticos afines a las consideraciones ideológicas y políticas del autor.

De esta forma se ha consolidado un panorama crítico respecto a la obra de Arlt que muestra un déficit en cuanto al análisis estilístico de sus obras, porque desde esa perspectiva se ha consolidado la imagen de Arlt como *semianalfabeto*², y se tiende a reparar en aquellos *fallos* que corroboren tal afirmación. Por otra parte, aquellos que reivindican la obra arltiana procuran efectuarlo desde el ámbito que menos disputas en cuanto a su consideración ha sufrido, esto es, las cuestiones temáticas o ideológicas, por lo que la reivindicación pasa a ser una mera aserción de lo que nunca se ha puesto en duda.

¹ Gnutzmann cita las siguientes obras: Nira Etchenique (1965), *Roberto Arlt*, Buenos Aires, Jorge Álvarez; Oscar Masotta (1965), *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Jorge Álvarez; David Maldavsky (1968), *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Editorial Escuela; y Ángel Núñez (1968), *La obra narrativa de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Nova.

² A pesar de que han sido muchos los intentos de eliminar esta restringida visión. Véase Gnutzmann (1984) o la edición de las *Aguafuertes porteñas* de Scroggins (1981) cuya introducción repasa las posibles lecturas (y múltiples) del escritor argentino, basándose en los escritos periodísticos de Arlt en *El Mundo*.

2.2 Arlt, «maestro de maestros»: Juan Carlos Onetti, Julio Cortázar y Ricardo Piglia

A la hora de analizar la producción crítica que ha suscitado la obra de Roberto Arlt es preciso distinguir al menos dos tipologías: por un lado, los estudios de investigación que tratan la obra de Arlt desde diversas perspectivas (psicoanalítica, ideológica, temática, etc.). Como hemos afirmado anteriormente, pocos de ellos se refieren directamente al estudio del estilo y técnicas narrativas.³ Por otro lado, tenemos diversas opiniones, más o menos argumentadas sobre la obra de Arlt, que parten de voces importantes de la literatura hispanoamericana principalmente. Destacaremos sobre todo las de escritores: Onetti, Cortázar, y finalmente, Ricardo Piglia, quien puede considerarse el verdadero reivindicador de la figura y obra arltiana. No obstante, la influencia de Arlt es mucho más extensa, y su proyección puede observarse en muchos otros autores.

En esta escisión que hemos realizado entre crítica y opinión hay puntos de referencia comunes. Aparte de que algunas de las opiniones de los escritores son perfectamente calificables como obras de un profundo análisis literario y de investigación, (como es el caso de Piglia, por ejemplo), encontramos también que uno de los elementos reiterativos en una y otra faceta de la crítica arltiana es la calificación de su escritura como buena o mala. Encontramos defensores y detractores de su estilo narrativo, aunque parezca paradójico ya que apenas ninguna de las obras antes citadas trata con detenimiento el tema en cuestión.

Consideramos importante la recepción de la obra arltiana por parte de otros escritores latinoamericanos puesto que supuso en gran medida su inserción en el canon literario⁴ y ha propiciado que se renovaran las perspectivas de estudio respecto a su obra. El recorrido de la obra arltiana en el ámbito literario no ha sido el convencional:

³ Parece que es precisamente en estos momentos cuando comienza a reivindicarse por parte de la crítica la atención al estilo de Arlt. Así lo muestra la obra en colaboración *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino* (Kailuweit, Jaekel, Di Tullio eds., 2015).

⁴ Como afirma Antonio Chicharro en *Mitificación y desmitificación del canon y literaturas en España e Hispanoamérica*: «El canon literario en el sentido de un listado de obras “clásicas” percibidas por una comunidad como valiosas y, por ello, consideradas como una especie de patrimonio cultural, no se consolida nunca de una vez por todas y para siempre, sino que, más bien, se produce y reproduce constantemente a través de diversas prácticas canonizadoras» (2013: 8).

«de los márgenes pasa a devenir insospechadamente central»⁵, pero no por haber revisado y justificado esto mediante análisis que deberían haber partido desde la crítica literaria especializada, sino que a partir de la opinión de varios autores que representan la «norma» literaria, que se encuentran dentro de lo que denominamos *canon* literario, se ha logrado una mejor comprensión de la obra de Roberto Arlt y su posterior revalorización, principalmente justificada por su influencia en autores ya asentados en el canon en el momento de recepción y comprensión de su obra: Julio Cortázar y Ricardo Piglia, principalmente.

Es relevante atender a la opinión de un contemporáneo del autor, Juan Carlos Onetti, quien en el texto titulado «Semblanza de un genio rioplatense», que sirvió como prólogo a la edición italiana de *Los siete locos* en 1971, nos relata cómo conoció a Arlt y la impresión que este produjo en aquel:

Se reía francamente, porque le parecía absurdo que en los años treinta alguien pudiera escribir o seguir escribiendo con temas y estilos que fueron potables a principios del siglo.[...] Todo Buenos Aires, por lo menos, leyó este libro. Los intelectuales interrumpieron los dry martinis para encoger los hombros y rezongar piadosamente que Arlt no sabía escribir. No sabía, es cierto. (Lafforgue, 1972: 369).

Líneas más adelante Onetti, al recordar las lecturas de Arlt, afirma: «Era, literariamente, un asombroso semianalfabeto». Opinión que ha sido filtrada en la crítica posterior. No obstante, lo califica como «genio». Es esta ambivalencia la que prevalece en la idea que Juan Carlos Onetti construye sobre Arlt; el autor uruguayo es plenamente consciente de las «debilidades» gramaticales de Arlt, no las omite, sino que más bien alude a una necesaria e intransmisible «intuición literaria» que no tienen aquellos que de forma ciega infravaloran la obra de Arlt, atendiendo de forma parcial a aquellos detalles que quieren resaltar. No pueden ser refutados, afirma Onetti, pero su visión es muy limitada.

Julio Cortázar nos aproxima al autor de *Los siete locos* de una forma íntima, no académica, en la que se observa un profundo respeto y admiración por la obra de Arlt. En *Obra Crítica* encontramos el texto titulado «Roberto Arlt: apunte de relectura». Cortázar afirma que Arlt es quien verdaderamente ha persistido en su memoria, y aquellos autores que consideraba a la altura de Arlt (Güiraldes, Girondo, Borges, Macedonio Fernández) se han «esfumado». Roberto Arlt es uno de sus ejemplos a la

⁵ Cita tomada de Prieto (2011: 2); no se refiere particularmente a la obra de Arlt.

hora de exponer cómo quiere que se formule su escritura en términos estilísticos. Cortázar habla también de la «mala escritura» arltiana, pero en este caso observamos una evolución respecto a la idea que sostenía Onetti sobre su *mal* escribir, ya que ahora no sólo se asume como una característica propia de Arlt, sino que ese escribir mal tiene una «terrible fuerza». Al hablar sobre las últimas obras de Arlt, Cortázar afirma: «escribe bien, pero poco queda de la terrible fuerza de escribir mal» (Cortázar, 1994: 254). De esta forma, Cortázar comienza a revalorizar la parte de Arlt que más dificultades podría sufrir para verse bien considerada por la crítica académica: su forma de escribir, su escritura repleta de errores, incorrecciones, términos del lunfardo, incoherencias, etc. Es un momento especialmente relevante en el desarrollo de la crítica sobre Arlt, que finalmente culminará en las consideraciones de Ricardo Piglia.

Ricardo Piglia nos ofrece su particular visión de la obra de Arlt en momentos diversos de su producción. Roberto Arlt no solo es para Piglia un «modelo», sino que su figura experimenta un proceso de tematización, convirtiéndose en materia ficcional. Aquí atenderemos sobre todo al análisis que Piglia realiza de la obra de Arlt desde la perspectiva del estilo, lo que él denomina como *mala escritura, escritura de la perversión*, considerando que coincide en líneas generales con el concepto crítico de «mala escritura» que expone Julio Prieto, que más adelante analizaremos. En líneas generales, el concepto de Prieto recoge aquellas prácticas artísticas propias de la modernidad que «se ponen a sí mismas en evidencia». No obstante, las consideraciones de Piglia sobre Arlt han sido numerosas, siendo uno de sus juicios críticos que más éxito ha logrado la consideración de la escritura de Arlt principalmente vinculada al tema del dinero y de la gran ciudad.

Piglia integra la novela de Arlt en la tradición de novela argentina inaugurada por *Facundo*, de Sarmiento, *Una excusión a los indios ranqueles*, de Lucio V. Mansilla, y *Peregrinación de Luz del Día*, de Juan Bautista Alberdi. A esa misma tradición (considerada por él como la «gran tradición de la novela argentina») inserta las novelas modernas *Museo de la novela de la Eterna*, de Macedonio Fernández, *Adán Buenosayres*, de Leopoldo Marechal, *Rayuela*, de Julio Cortázar e *Historia funambulesca del profesor Landormy*, de Arturo Cancela. Libros considerados «de estructura fracturada, que quiebran la continuidad narrativa, que integran registros y

discursos diversos»⁶ (Piglia, 2001a:57). De este modo, Piglia incorpora la figura de Arlt a la tradición literaria más consolidada por la crítica.

¿Qué hubiera sido de Arlt sin su público? Los lectores salvaron su obra del olvido al que lo habían condenado los burócratas de la literatura, mantuvieron sus libros en movimiento hasta que una nueva generación de críticos comenzó a revalorarlo (Piglia, 2001a: 59).

Él mismo es miembro de esa nueva generación de críticos, críticos lejos ya de la condición de «burócratas de la literatura». Ricardo Piglia ha rendido homenaje a Roberto Arlt de diversas formas: a través de artículos y estudios de investigación, mediante la inserción de sus ideas en sus novelas, rindiendo «homenajes» o plagios⁷, siendo la última obra «en colaboración» una adaptación de *Los siete locos/Los lanzallamas* como serie televisiva.

Fue en su primera novela, *Respiración artificial* (1980), donde se consolidó la línea de lectura de la obra arltiana por parte de Piglia. En los diálogos-conferencia de los personajes se introducen ideas principales para el desarrollo de la crítica posterior.

De modo que Borges es anacrónico, pone fin, mira hacia el siglo XIX. El que abre, el que inaugura, es Roberto Arlt. Arlt empieza de nuevo: es el único escritor verdaderamente moderno que produjo la literatura argentina del siglo XX. [...] Me merece el mayor de los respetos pobre cristo, dijo Marconi, pero la verdad, escribía como si quisiera arruinarse la vida, desprestigiarse a sí mismo. [...] Arlt escribía para humillarse, dijo Marconi, en el sentido literal de la expresión. Tiene, no hay duda, un mérito indudable: peor no se puede escribir. En eso es imbatible y es único (Piglia, 2001b: 119).

Aquí se introducen dos asuntos importantes que Piglia quiere hacer resaltar: primero, que Arlt es el escritor argentino que puede considerarse como *verdaderamente* moderno de todo el siglo XX, considerando además a Borges anacrónico, y después que la *mala* escritura de Arlt era plenamente consciente, era su propia forma de escritura, una escritura para «humillarse a sí mismo», cuya función sea también «humillar» a la propia literatura, abriendo paso a otras posibilidades discursivas.

⁷ Piglia, en la colección de cuentos titulada *Nombre Falso*, aparece el relato «Homenaje a Roberto Arlt». En él se relata la investigación sobre un texto inédito de Arlt. Al comienzo del relato se lee: «Esto que escribo es un informe o mejor un resumen: está en juego la propiedad de un texto de Roberto Arlt, de modo que voy a tratar de ser ordenado y objetivo. Yo soy quien descubrió el único relato de Arlt que ha permanecido inédito después de su muerte. El texto se llama Luba» (Piglia, 2002:99). Piglia «imita» la escritura arltiana, incluso dentro de los límites de «mala escritura»: introduce incongruencias, fallos, etc.

3. Roberto Arlt: ¿mal escritor?

3.1 Tradición de la *mala* escritura

«La lógica de la modernidad excluye lo “bueno”», según Julio Prieto, uno de los primeros estudiosos en atender a las ‘malas’ maneras en el arte, centrándose sobre todo en el ámbito literario rioplatense.⁸ La historia cultural y literaria se amplía de forma que tengan cabida en su seno obras que presentan el rasgo prototípico de la modernidad, obras que configuran en sí mismas el juicio estético. La obra de Arlt podría situarse dentro de esta «lógica de la modernidad», atendiendo a lo que Piglia califica, según se ha visto, como «mala escritura, una escritura perversa» (Piglia, 2001b: 122).

Julio Prieto analiza lo que él mismo ha denominado «mala escritura» considerándolo como categoría crítica, en las obras, sobre todo vanguardistas, que parten desde distintos planos de realidad, ya sea política, sociológica o filosófica, y crean nuevos discursos que se alejan de la modernidad estética caracterizada sobre todo por un anquilosamiento en las formas, por un exceso de academicismo y elitismo estético. ¿Esta categoría crítica de «mala escritura» coincide con la «escritura perversa» que Piglia asocia a Arlt? Muchos escritores y críticos han calificado de esta forma la obra de Roberto Arlt, incluso él mismo es consciente de que lo llaman *mal escritor*⁹. Ricardo Piglia afirma que «la suya [la de Roberto Arlt] es una mala escritura». Se encuentra, por tanto, un mismo coro de voces que claman el calificativo de *mala* a la forma de escribir de Roberto Arlt.

Según Julio Prieto, el estudio de esta línea literaria de «malas» formas importa como proyecto de historia cultural y literaria. El juicio sobre la escritura arltiana (des)calificándola como «mala» no siempre ha presentado el mismo valor, ya que no siempre presenta el rasgo peyorativo, sino que más bien es un signo de especificidad y rareza para la obra del argentino. Se trataría de observar cómo ha ido cambiando el valor intrínseco de la palabra «mala» en el sintagma “mala escritura”, sobre todo con el trabajo de Ricardo Piglia, quien puede decirse que es el que verdaderamente revalorizó la obra de Roberto Arlt. En su novela *Respiración artificial*, dice que la escritura de

⁸ Ejemplar de *Ínsula*, dedicado a las «Malas escrituras». (Prieto, coord. 2011).

⁹ «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.» (Arlt, 2002: 286).

Roberto Arlt es *mala*, pero *mala* en sentido moral, ampliando de esta forma las connotaciones del adjetivo, considerando que Arlt escribe de esa forma a partir de una serie de presupuestos o principios ético-literarios, que no le permiten hacerlo de otra forma sino poniendo en evidencia un sistema literario firmemente asentado. Julio Prieto pone el ejemplo de Picasso, quien dice que es buen pintor, pero *pinta mal*. Es el panorama propio de la modernidad artística: «Picasso pinta mal, Proust es tedioso, Joyce ilegible...» (Prieto, 2011: 3).

En Hispanoamérica, según Prieto, «la indagación de un escribir mal atañe a dos aspectos: por un lado, a los modelos de corrección lingüística y por otro, a los cruces de lengua, literatura e identidad cultural» (Prieto, 2011: 3). Cuando Arlt construye el corpus de su obra, esto es, durante los años veinte y treinta, en el Río de la Plata se está configurando el concepto de *identidad cultural*, en el que tienen especial importancia el uso particular de la lengua y de las tradiciones literarias. La obra de Roberto Arlt se sitúa, por tanto, en un momento de cambio estético, pero también lingüístico. Arlt se encuentra ante dos opciones: escribir como Lugones, respetando el estilo literario¹⁰, o ir en contra del paradigma, creando así otro paradigma, que luego será completado por otros autores posteriores, perpetuando de esta forma una tradición de la «mala escritura», que en Argentina, según Prieto, estaría representada principalmente por Macedonio Fernández¹¹, Arlt, Manuel Puig, Osvaldo Lamborghini y César Aira. La «mala escritura» pasa en los últimos años, según Prieto, a ser crucial en Latinoamérica, pretendiendo superar el realismo mágico se atiende al «realismo de la literatura mala».

3.2 La belleza para Roberto Arlt

Asimismo, es significativo escuchar al propio Arlt las calificaciones que le merece su propia obra. Roberto Arlt habla sobre sí mismo en varias ocasiones: sobre sus lecturas, su forma de escribir, sus proyectos, etc. Según Gnutzmann, el propio Arlt

¹⁰ «Los textos de Lugones son el ejemplo de qué cosa es escribir bien; él cristaliza y define el paradigma de la escritura literaria. Para nosotros, decía Borges, vos te debes acordar Marconi, dice Renzi, para nosotros, se arrepiente ahora Borges, escribir bien quería decir escribir como Lugones». (Piglia, 2001b: 121).

¹¹ «Escribo sobre mis rodillas pero pienso a siete gorras, por eso pienso bien pero escribo mal» (Prieto, 2011:3).

ha colaborado en la desestimación de su obra. En el prólogo a *Los lanzallamas*, publicado en 1931, el autor confiesa lo siguiente:

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 cotidiana. [...] Orgullosamente afirmo que escribir, para mí, constituye un lujo. No dispongo, como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales. Ganarse la vida escribiendo es penoso y rudo (Arlt, 2002: 285).

Encontramos en esta declaración una de las posibles razones por las que el estilo y la construcción de la obra de Arlt no presenta, en último término, el resultado deseable: la prisa. Sería interesante analizar también la cuestión del *oficio* del escritor y la relación de la literatura con los recursos económicos. Se observa en las palabras de Arlt cierto grado de condescendencia respecto a su forma de escribir; él mismo afirma que es posible que escriba mal, sin embargo, no se ve minusvalorado por ello. Es preciso destacar estas palabras, que aparecen en el mismo prólogo:

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 (Arlt, 2002: 285).

Aquellos que dicen o dijeron que Roberto Arlt no se interesó o que fue incapaz de valorar a los grandes maestros del estilo se ven contradichos por esa primera frase. Roberto Arlt no siguió los parámetros tradicionales y canónicos respecto al estilo, y cabe preguntarse las razones por las que no lo hizo (incapacidad, prisa, voluntad, etc.), pero en todo caso no debiera ser un parámetro para valorar su obra. Parece más interesante y más enriquecedor incluir su narrativa en una categoría distinta, que permita leer la ilegibilidad y las «malas» escrituras de Hispanoamérica, siendo, a juicio de Julio Prieto, «un importante proyecto de historia cultural y literaria, una estrategia para aproximarnos a una de las historias de la modernidad» (Prieto, 2011:4).

La «mala» escritura de Arlt se situaría, por tanto, dentro de una tradición *de la ilegibilidad*,¹² y no serían lícitas las críticas que corresponden a obras que se integran en otra tradición literaria. Tradición, que por su parte, ha presentado una preponderancia respecto al resto, siendo el punto de referencia para la crítica literaria.

¹² «Por eso el mejor elogio que puede hacerse de Arlt es decir que en sus mejores momentos es ilegible; al menos los críticos dicen que es ilegible: no lo pueden leer, desde su código no lo pueden leer. El estilo de Arlt, dijo Renzi, es lo reprimido de la literatura argentina» (Piglia, 2001b:122).

3.3 La estética del fracaso

En el relato de Arlt que lleva como título *Escritor fracasado*, se lee lo siguiente:

Me prodigaron excesivos elogios. Alguien me hizo un maleficio. ¡Triunfé demasiado rápidamente en aquel círculo de pequeñas fieras! [...] Me tributaron elogios, más elogios. Tuve la dignidad de recibir a través de sus elogios la noticia de mi fracaso. La historia se repetía. Ellos me festejaban, como yo había aplaudido en otros tiempos a ciertos inútiles que no ofrecían ningún margen de rivalidad posible (Arlt, 1973: 28).

Los personajes de Arlt se mueven siempre en el ámbito de lo marginal, en los bordes de la sociedad. No obstante, parece que es ese el lugar del que no se quiere salir, ya que allí es donde encuentran una verdadera *singularidad*. El fracaso es un elemento reiterativo en la narrativa arltiana. Silvio Astier, el protagonista de *El juguete rabioso*, fracasa incansablemente en cada trabajo y en cada una de sus aspiraciones. El trabajo de inventor es un trabajo siempre fracasado, y solo en alguna ocasión el éxito llega, pero no es sino mediante multitud de fracasos. El fracaso en la literatura es un síntoma de genialidad. Así ha venido siendo a lo largo de siglos, y ese planteamiento encuentra su momento culminante sobre todo en la estética del Romanticismo. El fracaso supone marginalidad, y la marginalidad supone siempre individualidad. Lo marginal es minoritario, se encuentra en contraposición con el éxito, que supone masificación: morir en el desconocimiento e incompreensión para resucitar recordado.

¿Es Arlt un escritor *fracasado*? Quizá sí lo fue a sus veinte años, como la voz narrativa de *Escritor fracasado*, cuando escribió *El juguete rabioso*. Pero es indudable el éxito de sus siguientes novelas (*Los siete locos*, de 1929 y su continuación *Los lanzallamas*, de 1931) que lo consagraron ya no como autor marginal sino como autor *original*. Original en el espacio literario contemporáneo, ya que la novela argentina todavía presentaba claros rasgos realistas que procedían de finales del siglo XIX, y Arlt parecía omitir toda esa tradición, o al menos sus pretensiones eran distintas a las de sus contemporáneos.

La estela del fracaso aparece también en algunos escritores posteriores que tomaron a Arlt como modelo. El caso más llamativo es el de Julio Cortázar, quien en *Los nuestros*, confiesa a Luis Harss:

La verdad es que cada vez voy perdiendo más confianza en mí mismo, y estoy contento. Cada vez escribo peor desde un punto de vista estético. Me alegro, porque

quizá me voy acercando a un punto desde el que pueda tal vez empezar a escribir como creo que hay que hacerlo en nuestro tiempo (Harss, 2012: 263).

Cada vez escribo peor. En *La vuelta al día en ochenta mundos* afirma: «Mucho de lo que he escrito se ordena bajo el signo de la excentricidad», y añade: «escribo por falencia, por descolocación» (Cortázar, 2007:32). Ya en 1963, entrevistado por Luis Mario Schneider, Cortázar había dicho algo que recuerda a Roberto Arlt:

Es muy fácil advertir que cada vez escribo menos bien, y ésta es precisamente mi manera de buscar un estilo. Algunos críticos han hablado de regresión lamentable, porque naturalmente el proceso tradicional es ir del escribir mal al escribir bien. Pero a mí me parece que entre nosotros el estilo es también un problema ético, una cuestión de decencia. ¡Es tan fácil escribir bien! ¿No deberíamos los argentinos (y esto vale no solamente para la literatura) retroceder primero, bajar primero, tocar lo más amargo, lo más repugnante, lo más obsceno, todo lo que una historia de espaldas al país nos escamoteó tanto tiempo a cambio de la ilusión de nuestra grandeza y nuestra cultura, y así, después de haber tocado fondo, ganarnos el derecho a remontar hacia nosotros mismos, a ser de verdad lo que tenemos que ser? (Schneider, 1963: 25)

Escribir bien se asocia con prácticas de escritura más sencillas, posiblemente por el hecho de estar ya suficientemente consolidado en la historia de la literatura. La escritura de Arlt es *mala* escritura porque no es sencilla, es ilegible, heterogénea, en suma, es una escritura moderna. La mala escritura de Arlt no debe considerarse únicamente desde la perspectiva de faltas ortográficas, incorrecciones o inexactitudes argumentativas, sino que es preciso ampliar el análisis de sus obras desde un enfoque más complejo, en el que se tenga en cuenta el hecho de que una *mala* forma es también una forma cuidada, conscientemente meditada. Se trata de manejar conscientemente una serie de elementos tanto estructurales como léxicos que permitan forjar discursos *fracasados*, que se alejen moral y estéticamente de las «buenas» maneras artísticas, reflejando y reivindicando, de este modo, una visión particular del arte y del mundo representado. El fracaso al que nos referimos es intencional y consciente, y la «mala escritura», considerada como opción y no como incapacidad, pasa a ser un factor adicional en la literatura cuya pretensión sea emerger ya *fracasada*, notablemente distinguida por su singularidad.

4 Aspectos lingüísticos

4.1 El problema de la lengua en Argentina

Los años veinte y treinta del siglo XX son especialmente conflictivos en cuanto a los problemas lingüístico-culturales en Argentina y en Hispanoamérica en general. Es preciso enmarcar la obra de Arlt en este escenario, teniendo en cuenta sus aportaciones respecto a la polémica.

La lengua es uno de los elementos más importantes en la configuración de la identidad cultural de una nación. Es un fundamento cohesionador entre identidades diversas, al mismo tiempo que cumple una función diferenciadora. El caso de América Latina es especialmente interesante, sobre todo en el momento de configuración de una literatura nacional basada en una lengua propia, que tiene lugar en las primeras décadas del siglo pasado, aunque ya venía prefigurándose desde el siglo XIX.

El debate en torno al idioma argentino contaba ya con una larga tradición. Según Fernando Alfón (2011), la querrela presenta dos etapas diferenciadas: la primera comenzaría con el ensayo de Juan Cruz Valera de 1828 sobre «Literatura nacional» y la segunda con el trabajo de Lucien Abeille *Idioma nacional de los argentinos*, de 1900. El fin de la querrela podría situarse en el momento de máxima tensión, cuando ven a la luz cuatro obras sumamente relevantes para la cuestión del «idioma patrio»: *El idioma de los argentinos*, de Jorge Luis Borges, *Babel y el castellano*, de Arturo Capdevila, *El castellano en la Argentina*, de Arturo Costa Álvarez y *Seis ensayos en busca de nuestra expresión* de Pedro Henríquez Ureña, en 1928. Se puede presentar el problema del idioma argentino por tanto desde dos perspectivas que, aun compartiendo el elemento común, distan mucho en sus procedimientos y fines. Por un lado, encontramos la visión romántica enlazada con el movimiento de emancipación, y por otro, con el comienzo del siglo XX, comienza la versión nacionalista de la disputa, en la que tiene especial interés el Estado unificador y centralista. Asimismo, la atención al problema de la lengua argentina puede considerarse también desde el punto de vista de la relación entre América y España. La polémica del *meridiano intelectual*, que tuvo lugar en 1927, momento culmen de la cuestión, es una muestra de la internacionalización y del papel de los intelectuales españoles en la búsqueda e identificación de rasgos culturales y lingüísticos propios para Latinoamérica. Según Carmen Alemany Bay, la polémica puede considerarse «clave en la historia de las relaciones entre España e

Hispanoamérica» (1998:16). La cuestión comenzó el 15 de abril de 1927 con la publicación del artículo titulado «Madrid, meridiano intelectual de Hispanoamérica» en la revista madrileña *La Gaceta Literaria*. El autor fue Guillermo de Torre, que lo publicó sin firma. En resumen, el artículo trataba de resolver el problema del «monopolio galo» sobre Hispanoamérica, ya que París «imantaba» a los intelectuales americanos. «Madrid: punto convergente del hispanoamericanismo equilibrado, no limitador, no coactivo, generoso y europeo, frente a París» (Alemany Bay 1998: 66). Se desató un caudal de respuestas que viajaron de un continente a otro, discutiéndose sobre la preponderancia de la cultura española en Latinoamérica. Las revistas hispanoamericanas que participaron fueron *Martín Fierro*, *Crítica* y *Nosotros*, entre otras. Por el meridiano pasaba también la cuestión de la lengua y de la identidad.

Según Roberto Retamoso (2005:134), «la pregunta acerca de la literatura argentina se revela como la otra cara de una moneda que tuviese en su anverso estampada la pregunta por la lengua argentina». Así pues, no puede analizarse la constitución de la literatura argentina sin tener en cuenta qué posición ideológica toma su autor respecto a la cuestión de la lengua. Este momento (años veinte y treinta del siglo XX) es una de esas etapas en las que se instaura «la querrela entre antiguos y modernos», entre conservadores e innovadores, que tiene y ha tenido lugar en varios momentos de la historia literaria. Así pues, el escritor argentino rechaza la corrección y el casticismo lingüístico español, incapaz de manifestar el corpus ideológico y sentimental del argentino. El inmovilismo de la lengua española causa rechazo al escritor argentino, que observa que no es capaz de expresar su propia identidad a través de su lengua. De esta forma, con una actitud rencorosa, se busca una salida mediante dos vías. La primera de ellas es la *deformación* de la lengua, proceso de acercamiento al lenguaje del pueblo, y la segunda presentaría una raíz más conservadora, propia de escritores *cultos*, que buscan la huida hacia otras lenguas extrañas. El caso paradigmático de la primera es Roberto Arlt.

«Se escribe mal porque secretamente avergüenza escribir bien», sentencia Ezequiel Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa* (Retamoso, 2005:137). El escribir *mal* pasaría por tanto a considerarse como una reivindicación, como una necesidad de distinción para el escritor argentino. Roberto Arlt, por su parte, incide en la introducción de elementos vulgares y términos lunfardos, entre otros muchos procesos lingüístico-literarios. Pero las actitudes pueden ser otras, como por ejemplo las

que vienen representadas por el caso paradigmático del primer Borges, quien establece la posibilidad de un decir propiamente criollo, asimilando rasgos del español pero modulados por la forma particular de habla en el Río de la Plata. Otras formas posibles de reivindicación vendrán seguidamente, como por ejemplo la poesía vanguardista, que buscará el desligamiento con la lengua española y con la lengua materna, utilizando recursos de otras lenguas, e incluso pasando directamente a la composición en lenguas extranjeras.

Según Rodolfo A. Borello en «Habla coloquial y lengua literaria en las letras argentinas» (1972) la posición del escritor argentino y la posición del escritor peninsular respecto a su lengua materna difieren considerablemente. En el caso del escritor peninsular, la relación con la lengua es sumamente íntima, cordial, respetuosa y consciente de una importante tradición, que pretende ser perpetuada y aun prolongada. Sin embargo, el escritor argentino, y por extensión el escritor hispanoamericano (incluso el hablante) se presenta ante su lengua materna como un extraño. Se producen, por tanto, una serie de tensiones en las que prevalece un sentimiento de negación del pasado, de rechazo de la historia, y que principalmente podrían resumirse en un conflicto constante entre el uso y la norma establecida.

Este conflicto se integra en un debate esencialmente más amplio: el tema de la *cuestión nacional*. La lengua es una de las principales herramientas cohesionadoras de la identidad de un pueblo y por extensión de la literatura. De esta forma, es especialmente relevante la forma en la que se escribe esa literatura, eligiendo un tipo u otro de lengua se verá qué tipo de pueblo verdaderamente se desea ser: si se sigue la línea castiza del español peninsular o si se arriesga a tomar un rumbo distinto lingüísticamente, y así distanciarse de una realidad histórica a menudo polémica. La lengua española pasa a verse a menudo como representante del «otro», por lo que se busca insaciablemente la forma de diferenciarse notablemente de él, buscando significaciones y formas nuevas que formulen la verdadera «lengua de los argentinos».

El debate lingüístico se visualiza en otra cuestión que, además de haber sido señalada por la crítica de la obra de Roberto Arlt en numerosas ocasiones, ha generado una tradición, o más bien un motivo reiterado, en la literatura argentina del siglo XX. Se trata de la polémica distinción entre lengua escrita y lengua hablada, entre oralidad y escritura, entre inmovilistas e innovadores. El escritor argentino se encuentra ante otra

escisión en su *identidad*: debe elegir entre incluir aquellos rasgos propios de su habla familiar en su escritura (y de esta forma reivindicar su particularidad), u omitirlos, permitiendo así la inclusión de su obra en una tradición más sólidamente configurada, con las ventajas que ello conlleva. La decisión es especialmente relevante cuando se trata de la utilización de determinado léxico y de determinadas estructuras que se alejan notablemente de lo que ha venido considerándose como «lengua literaria», presentando así nuevas posibilidades de escritura, donde la naturalidad y el realismo no venga dado por un prefijado manejo del estilo, sino que la escritura refleje el carácter genuino de la sociedad en la que se ha forjado.

La elección de Roberto Arlt es especialmente arriesgada, y es probable que sea esta la inauguración de las *malas* formas en la literatura argentina. Roberto Arlt no solo plasma aquellas particularidades fónicas que caracterizan el habla argentina, como haría Borges en los mismos años, sino que busca una expresión propia que atraviesa distintos niveles lingüísticos y literarios. Uno de ellos es la utilización de términos lunfardos, estructuras alejadas de la normativa académica, pero también la elección de diversos ambientes, personajes y lugares de la ciudad de Buenos Aires que construyen un discurso que permanece siempre en los márgenes.

4.2 El estilo de Roberto Arlt

Uno de los juicios críticos que más éxito y repercusión han logrado en el mundo académico es la dicotomía Borges-Arlt. Esta contraposición se basa en el espíritu estetizante de uno frente a la importancia del contenido ideológico en otro. David Viñas (1985) parece buscar la superación de este antiguo tópico que presenta a ambos autores como figuras enfrentadas de la literatura argentina.

Sin duda: esa antítesis elaborada hacia 1940 y en su apogeo hacia los '50 resultaba quizás una indirecta actualización de la dicotomía mayor de la literatura argentina oscilante, desde 1850, entre «la civilización» y «la barbarie». Aunque en el caso Arlt-Borges el dilema más rígido obligaba a optar por el predominio de «lo social» y la denegación de «lo estético»- O a la inversa. [...] Sin embargo, más que dilema, la pareja formada por Arlt-Borges me parece una suerte de Jano bifronte. Quiero decir, el revés y el derecho de la misma problemática (Viñas, 1985: 1).

De esta consideración deriva una constante en la crítica de Arlt: considerar su obra como fundamentalmente temática, es decir, cuantificar su valía por el contenido, dejando a un lado las consideraciones formales o técnicas. Partiendo de que fondo y forma son indisolubles y no obstante, considerándolos como conceptos diferenciados necesarios para el análisis de una obra literaria, es preciso estudiar la obra de Roberto Arlt también desde la perspectiva lingüística para avanzar hacia un estudio estético más completo. Esto permitiría superar la perspectiva maniquea que en muchas ocasiones facilita la comprensión, pero también simplifica los hechos.

Borges-Arlt parece conformar una pareja que muchos otros escritores han tomado como referencia teniendo en cuenta esa metáfora del Jano bifronte, presentándose como dos posibilidades no confrontadas. Así, César Aira (2004) afirma lo siguiente: «Arlt para mí es un grande. Bueno, habría que decir uno de los dos grandes: el otro, claro, es Borges. Tan distintos y tan parecidos, ¿no?». Al preguntarle sobre la línea de la literatura argentina que sigue, responde: «Mi literatura viene de esa línea intelectual, borgeana, pero con unos vigorosos afluentes arltianos. De Arlt he tomado el expresionismo, esa cosa que a Borges lo horrorizaría.»

Sorrentino (1993) analiza la influencia que se ejercen entre ambos. Arlt no llegó a conocer las grandes obras borgeanas, ya que murió tempranamente en 1942, pero Borges sí que nombró a Arlt en alguna ocasión, y su influjo puede rastrearse. Uno de los casos más llamativos es «El indigno» de *El informe de Brodie* (1970), que tiene un especial parecido con *El juguete rabioso*. De hecho, en el prólogo de *El informe de Brodie*, Borges nombra a Arlt, refiriendo una anécdota «lingüística»:

Imparcialmente me tienen sin cuidado el Diccionario de la Real Academia, *dont chaque édition fait regretter la précédente*, según el melancólico dictamen de Paul Groussac, y los gravosos diccionarios de argentinismos. Todos, los de este y los del otro lado del mar, propenden a acentuar las diferencias y a desintegrar el idioma. Recuerdo a este propósito que a Roberto Arlt le echaron en cara su desconocimiento del lunfardo y que replicó: «Me he criado en Villa Luro, entre gente pobre y malevos, y realmente no he tenido tiempo de estudiar esas cosas». El lunfardo, de hecho, es una broma literaria inventada por saineteros y por compositores de tangos y los orilleros lo ignoran, salvo cuando los discos del fonógrafo los han adoctrinado (Borges, 1982: 22).

El estilo de Arlt no es por tanto el estilo contrario a Borges. El estilo de Arlt es complejo en tanto que es contradictorio, al igual que muchos de otros rasgos constructivos de su obra. Presenta lo más bajo y lo más alto pocas líneas adelante. Su

estética presenta «la violencia de un cross a la mandíbula»,¹³ como afirma en el prólogo a *Los lanzallamas*. Silvio Astier, protagonista de *El juguete rabioso*, no diferencia su admiración entre Rocambole y Baudelaire.

La polémica Florida-Boedo¹⁴ puede servir para ejemplificar este «mundo estilístico» de contradicciones que era el de Roberto Arlt. Aunque mucho más ligado al grupo de Boedo, mantenía estrechas relaciones con personajes importantes del grupo de Florida, como es el caso de Ricardo Güiraldes. Arlt no aspiraba a adquirir el tono estetizante y modernista que caracterizaba a los que pertenecían al grupo de Florida, pero en sus obras en ocasiones se observan trazos de una prosa más cuidada y pretendidamente con tono más elevado. Roberto Arlt se asimila más claramente a Boedo por la idea de escritor «social», que en varias ocasiones recalca sobre sí mismo. En «El conventillo de nuestra literatura», aguafuerte publicada en *El Mundo* afirma que el escritor argentino (está atacando a Lugones) no debe «hacer versos lindos», sino que su verdadero trabajo es mostrar «la miseria y la angustia de los hombres argentinos».

El estilo de Arlt se compone de una amalgama de recursos extraídos de muy diversas lecturas, desde la *mala* escritura hasta las prosas modernistas formalmente más cuidadas, pasando por *malas* traducciones de los escritores rusos que llegaban a Argentina por esos años. Su estilo es un estilo «de contradicción», al igual que las situaciones y los personajes que retrata en sus novelas, que nacen ya condenados, sin posibilidad de progreso. Sus textos son, como dice Beatriz Sarlo (2000), «textos de crisis». Crisis en sentido ideológico y moral, pero también muestran una crisis, comprendida como cambio, en cierto modo lingüístico y formal. Este es el momento en el que Arlt, introduciendo ciertos contenidos y formas lingüísticas abre la puerta a otras posibilidades en la narrativa. Sarlo afirma que durante años Arlt fue un «inclasificable» para la literatura argentina. Es la misma idea que mostraba Piglia: los académicos no pueden leer a Arlt, porque no habla desde su mismo código. Su código es heterogéneo y

¹³«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’» (Arlt 2002: 286). Cita del final de las “Palabras liminares” de *Prosas profanas*, de Rubén Darío. Recuerda al «Rabie Garcilaso», que aparece en Julio Prieto (2011:3).

¹⁴ Hace referencia a los dos grupos literarios que se «enfrentaron» durante los años 20 y 30 en Buenos Aires. Los nombres provienen de dos calles representativas: por un lado, la calle Florida, cosmopolita y rica, y por otro, la calle Boedo, principalmente obrera, más cercana al suburbio. «Los poetas de Florida pretenden renovar la forma y miran a la Europa de los ismos. [...] Los autores de Boedo miran hacia Rusia y encuentran su modelo en Tolstoi, Gorki, Dostoievski y Andreniev» (Gnutzmann en Arlt, 1985:19).

cambiante, y no responde a ningún análisis particular que surja de una crítica especializada. Deberá ser la crítica quien se adapte a la escritura de Arlt, ya que él no pretendía adaptar su escritura a los cánones. Arlt era consciente de su valía como escritor:

La Argentina es una jauja. El primero que haga un poco de psicología y de cosas extrañas, se meterá a la gente en el bolsillo. Por otra parte, tengo una fe inquebrantable en mi porvenir de escritor (Piglia, 1968:46). [Entrevista a Arlt, publicada en la revista *Literatura argentina*, marzo 1929]

Arlt «saca palabras de todos los ángulos», como dice Adriana Rodríguez Pérsico en el número dedicado a Arlt de *Cuadernos hispanoamericanos*, «usa todas las lenguas y los tonos para armar, en la superposición de fragmentos una identidad cultural que es también lingüística» (1993:6). Es preciso, por tanto, tener presentes tales consideraciones a la hora de aproximarse a la obra de Roberto Arlt, y considerar su «mala escritura» atendiendo a lo que, como dice Prieto (2011:3), supone un proyecto para completar la historia literaria y cultural en Hispanoamérica.

5. La mala escritura de *El juguete rabioso*

5.1 Presentación de la obra

El juguete rabioso es el título de la primera novela de Roberto Arlt, publicada en 1926, en el mismo año que vieron la luz las novelas *Don Segundo Sombra*, de Ricardo Güiraldes, y *Zogoibi* de Enrique Larreta. Este dato puede ser relevante a la hora de considerar el lugar de la novela de Arlt en la narrativa argentina de las primeras décadas del siglo XX, ya que, como afirma Rita Gnutzmann en el prólogo a su edición de *El juguete rabioso* «se abre una nueva etapa en la narrativa argentina» (en Arlt, 1985: 69). Las novelas *Don Segundo Sombra* y *Zogoibi* pertenecen al género que se ha denominado «neogauchesco», muy alejadas temáticamente de *El juguete rabioso*. La principal razón que expone Gnutzmann a la hora de considerar la primera novela de Arlt como inauguradora de una nueva forma de escribir novelas es el cambio de escenario: se abandona el entorno rural para dejar paso a la novela de ciudad, a la novela urbana. No obstante, pueden señalarse varios factores que refuerzan la consideración de *El juguete rabioso* como una novela moderna: por ejemplo, el abandono paulatino del realismo, con la introducción de elementos oníricos o la presencia cada vez más

apreciable de un yo subjetivo, donde se observa la influencia del existencialismo. Roberto Arlt retrata al hombre angustiado en la sociedad moderna de principios del siglo XX.

Fue la Editorial Latina quien finalmente decidió publicar la obra de Arlt. Como expone Gnutzmann en el prólogo a su edición de *El juguete rabioso*, en 1925 había aparecido un fragmento en la revista de vanguardia *Proa*, que llevaba como título «El poeta parroquial», y se presentaba como capítulo de la novela *La vida puerca*, aun sin publicar. Finalmente, ese capítulo no pasó a formar parte de la obra, y se modificó el nombre de esta. También en la misma revista y en el mismo año se publicará otro fragmento «El Rengo», que sí será parte de la novela. No fue un camino sencillo el que tuvo que recorrer Roberto Arlt, de editorial en editorial buscando quién publicara su novela. Como el mismo relata, fueron muchos los que afirmaron que *El juguete rabioso* (o más bien *La vida puerca*) no debía ser publicado. En un primer momento Elías Castelnuovo, editor de *Claridad*, rechazó el manuscrito de *La vida puerca* que Arlt le entregó. Castelnuovo, era uno de los directores de la colección «Los nuevos», además de miembro del grupo de Boedo y amigo de Arlt. La editorial *Proa*, dirigida por Güiraldes, tampoco editó la novela, por motivos económicos. Finalmente, Arlt presentó la novela a un concurso organizado por la editorial Latina, y gracias a la recomendación de Enrique Méndez Calzada fue publicado por esta editorial en 1926.

Apenas publicada en octubre de 1926, la novela causó una gran polémica, como nos relata Rose Corral (2002:36). El periódico *Crítica* en el que escribían los jóvenes amigos de Arlt, los primeros en reivindicar el valor de la novela, inició un debate recriminando la ceguera y la incompreensión de los editores que habían manejado la novela de Arlt sin publicarla.¹⁵

La primera novela de Arlt, además de «haber ampliado los límites del lenguaje literario en Argentina» (Gnutzmann, en Arlt 1985: 70), amplió los límites de la narrativa argentina. El espacio en el que transcurre la trama es la ciudad de Buenos Aires, pasando así a ser parte de las primeras novelas urbanas del siglo XX, como *Berlin Alexanderplatz*, de Alfred Döblin, o *Manhattan transfer* de John Dos Passos.

¹⁵ Se dirigían concretamente a Samuel Glusberg, director de Babel, y a Elías Castelnuovo, director de la colección «Los Nuevos», de la editorial Claridad. En febrero de 1927, Babel publica un artículo titulado «David contra Goliat», y subtítulo «Babel versus Crítica». Se desató una polémica entre revistas, detrás de la cual empezaba a atisbarse la reivindicación de la figura de Arlt.

La obra está dividida en cuatro capítulos, que llevan como título: «Los ladrones», «Los trabajos y los días», «El juguete rabioso» y «Judas Iscariote». En ella se narran las aventuras y los inicios en el mundo adulto de Silvio Astier, un joven que parece compartir muchos rasgos con su autor. El mundo delictivo, conflictivo y agobiante parece arrojarlo hacia el protagonista de forma implacable. Se suceden en él los fracasos que no dejan lugar a otra salida sino a la desesperación. Se trata de una novela de (des) aprendizaje, en la que Astier nos presenta un mundo esencialmente moderno y angustiado, la Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, donde el dinero, la industrialización y el trabajo constituyen los ejes vitales del ser humano, pasando, por tanto, por una progresiva deshumanización. Todo ello desembocará en la base misma de la contradicción: en la traición.

5.2 El lenguaje de *El juguete rabioso*

El lenguaje arltiano se caracteriza principalmente por su heterogeneidad. Roberto Arlt inaugura en la novela argentina la posibilidad de mezcla de registros, de lenguas, configurando así una línea de autores que reinventan *el idioma* narrativo de los argentinos, cuya estela se observa, por ejemplo, en *Rayuela* de Julio Cortázar. No solo la utilización de términos del lunfardo es la causa de la singularidad del lenguaje de Arlt, singularidad que puede observarse en sus novelas, pero también, y sobre todo, en sus *Aguafuertes*, publicadas en el diario *El Mundo*. La singularidad léxica de Arlt, por tanto, es adquirida gracias a una serie de procesos de escritura en los que se busca hacer detonar el estilo literario: « [Arlt] trabaja con los restos, los fragmentos, la mezcla, o sea trabaja con lo que realmente es una lengua nacional» (Piglia, 2001b: 142).

Roberto Arlt trabaja en contra del estilo literario. El estilo literario es, según Piglia, una idea que surge cuando la literatura comienza a ser juzgada por valores literarios propios, puramente literarios. La literatura se desliga de la política y pasa a ser autónoma. «A Sarmiento o a Hernández jamás se les hubiera ocurrido decir que escribían *bien*» (Piglia, 2001b: 141). ¿Por qué comienza a enjuiciarse la literatura según un estilo *bueno* o *malo*? Porque ahora (primeros años del siglo XX) el concepto de literatura y lengua nacional se ve «en peligro», sobre todo visto desde el prisma de las clases dirigentes, por el gran impacto de la inmigración. La literatura ocuparía por tanto,

la función de «guardián» de la pureza lingüística. «Esta pasa a ser ahora la función ideológica de la literatura: mostrar cuál debe ser el modelo, el *buen uso* de la lengua nacional; el escritor pasa a ser el custodio de la pureza del lenguaje» (Piglia, 2001b:141). Es el momento en el que surge la idea de estilo en Argentina, es el momento en el que procede valorar las obras según la posición ideológica escogida por el escritor respecto al idioma utilizado. Roberto Arlt, en este contexto, se presenta como un verdadero iconoclasta de la lengua, y esta es una de las razones de su escribir *mal*, escritura *perversa* que no se basa en una desidia o pereza lingüística, sino que más bien se sostiene en teorías propias bien asentadas por parte del autor:

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 (Arlt, 1930).

Así pues, las palabras escogidas por Arlt muestran mucho más que lo que Rodolfo Borello afirma como:

extraña incapacidad para captar las diferencias de niveles y tonos entre el lenguaje escrito-literario, el habla coloquial y los términos que había aprendido en las traducciones españolas de obras extranjeras (Borello, 1972: 49).

Es preciso atender al léxico utilizado por Arlt en sus novelas, y más concretamente en *El juguete rabioso* por lo que ello supone de innovación para las letras hispanoamericanas. Con Roberto Arlt se pierde el miedo al uso de variedades lingüísticas, de palabras extranjeras y de giros lingüísticos extraños, que a su vez otorgan un sello inconfundible a su escritura.

El léxico es uno de los factores que configuran la *mala escritura*. En el caso de Roberto Arlt, como hemos anotado anteriormente, es la heterogeneidad la principal característica en sus novelas. Las distintas voces responden a diferentes objetivos narrativos: delimita los ambientes, caracteriza a los personajes y muestra el tiempo transcurrido. Estos tres objetivos pueden observarse en *El juguete rabioso*.

5.2.1 El lunfardo

Los términos utilizados por Roberto Arlt en *El juguete rabioso* sufren a menudo variantes, dependiendo de quién los enuncie y a quién vayan dirigidos. En el primer capítulo, titulado «Los ladrones», nos encontramos con la figura del narrador-

protagonista, que está realizando un ejercicio de escritura, años después de los hechos narrados.¹⁶ Silvio Astier, el narrador y protagonista, utiliza una serie distinta de términos según su posición narrativa. De esta forma, como narrador no utiliza en ningún caso el lunfardo. Asimismo, es llamativo que en él hay cierta pretensión de mostrar un estilo alto, alejado de forma muy diferenciada de los discursos del resto de miembros del llamado «Caballeros de la Media Noche» en el que se encuentran el mismo Silvio, Enrique y Lucio. Es este último quien más términos lunfardos introduce en su habla. De este modo, en el primer capítulo, que narra principalmente los primeros pasos en el mundo delictivo por parte de Silvio Astier, puede servir para observar principalmente de qué forma utiliza el autor, Roberto Arlt, las voces y las estructuras del lunfardo.

No hay unanimidad a la hora de considerar la verdadera naturaleza del lunfardo. Algunos lo han venido considerando como una jerga propia de ladrones: «sustituye determinadas palabras por otras secretas, tomadas principalmente de las lenguas aportadas por los inmigrantes a lo largo del siglo XX, principalmente del francés y de los dialectos italianos» (Gobello, 1996: 14). Otros, por el contrario, no lo consideran como aportación exclusiva de un pequeño grupo de la sociedad, sino que más bien vendría a representar la *manera* de hablar de una clase social concreta y mucho más amplia. Los argumentos que aporta este último grupo de críticos es que existen muchos términos del lunfardo que nada tienen que ver con el mundo delictivo, sino que expresan realidades cotidianas que no son útiles para una jerga construida por ladrones. De una forma u otra, el lunfardo es ineludible a la hora de considerar las formas populares rioplatenses. El lunfardo no es un idioma porque no presenta estructuras complejas, sino que muestra sobre todo particularidades léxicas y constructivas. Como afirma Oscar Conde:

Existe un dialecto rioplatense o porteño de la lengua española, pero eso implica la confluencia de distintos elementos, además de los léxicos [...] el lunfardo es un elemento más dentro de todos los que caracterizan este dialecto (Conde, 2010: 226).

Una de las particularidades más llamativas de la escritura de Roberto Arlt es la inserción de términos lunfardos en sus novelas. El interés por esta jerga puede observarse también en su labor periodística, ya que en varias de sus *aguafuertes* se

¹⁶ Está escribiendo sus «memorias», aunque la alusión al género autobiográfico solo se da en este momento, y a lo largo de la novela no se vuelve a mencionar.

dedica a investigar el origen de ciertos términos lunfardos.¹⁷ Al parecer, como cuentan sus biógrafos, Roberto Arlt siempre le apasionó el contacto con gentes de todo tipo, entre los que se encontraban los principales hablantes del lunfardo. Esto le permitió utilizar las voces del lunfardo con una naturalidad inusitada. Su uso implica cierta aproximación a los valores que hemos venido considerando como *mala escritura* o «escritura de los márgenes», como dice Oscar Conde «hay una toma de posición social, pues la utilización del lunfardo refleja un modo de situarse frente a una lengua estandarizada» (Conde, 2010: 229).

A la hora de considerar las discusiones que tuvieron lugar en los años veinte sobre la cuestión del idioma nacional, como hemos anotado anteriormente, es sumamente relevante el papel del lunfardo. Roberto Arlt, por tanto, aunque no participó directamente en la cuestión del «meridiano intelectual», y sus aportaciones a la polémica de la lengua fueron poco relevantes, con el uso en su primera novela *El juguete rabioso*, revitaliza y abre la puerta de la literatura al lunfardo.¹⁸

Roberto Arlt no participó expresamente en la polémica, pero llevó su opinión al campo de la práctica, donde se perpetuó su uso particular de las construcciones del lunfardo. La introducción del lenguaje vulgar ya había comenzado con Echeverría en *El matadero*. Según Gnutzmann, «Arlt da un paso importante: supera la escisión entre el lenguaje hablado por un lado y el escrito por otro. Se rebela contra las normas del bien escribir» (Gnutzmann, 1985: 70).

Es llamativo que de la gran cantidad de términos del lunfardo que Arlt introduce en su primera novela, son solo dos los que explica a pie de página: «bondi» y «cana». Es destacable que ambas aparezcan en el primer capítulo. Las causas pueden ser múltiples, y prácticamente imposible descubrir la intención del autor. Otro asunto interesante es la cuestión de las comillas en los lunfardismos. En *El juguete rabioso* pero también en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* la forma en la que se introducen los lunfardismos no se presenta de forma coherente. En algunos casos las voces son

¹⁷ «El furbo», «El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular», «Dos millones de pesos», «Persianas metálicas y chapas de doctor», «Cómo quieren que les escriba».

¹⁸ Mariano Oliveto en su artículo titulado «La cuestión del idioma en los años veinte y el problema del lunfardo» (2010) explica cómo en junio de 1927, el diario *Crítica* lanza una encuesta: «¿Llegaremos a tener un idioma propio?». Es llamativo que a pesar de que Roberto Arlt era encargado en ese momento de la sección policial del diario, no participa. Sí que tomaron postura otros autores como Enrique Larreta, Ricardo Rojas, Roberto Payró, etc.

marcadas por comillas, y en otros casos se prescinde de ellas. Gracias a la edición de Archivos de Mario Goloboff de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* y al trabajo exhaustivo de Ana María Zubieta, se ha consolidado finalmente en la crítica que los textos arltianos sufrieron en numerosos casos diversas modificaciones por las distintas editoriales que los publicaron. De esta forma, es probable que en la mayoría de los casos el uso de las comillas haya sido obra de los editores, y de ahí las múltiples incoherencias.

Los términos del lunfardo muchas veces son voces extranjeras, o voces españolas que modifican su significado. El problema que se encuentra la crítica actual es que numerosos términos que pertenecían al lunfardo en la época de Arlt ahora están totalmente aceptados en la lengua coloquial, por lo que es a menudo difícil discernir si en la época se trataba ya de un coloquialismo o aún pertenecía a la jerga «restringida a iniciados» (Borges y Clemente, 1985: 22). En *El juguete rabioso* los lunfardismos aparecen sobre todo unidos a las conversaciones de los tres adolescentes de los «Caballeros de la Media Noche», en especial en los discursos de Lucio. De hecho, en el cuarto capítulo, cuando reaparece Lucio, ya «regenerado», como agente de investigaciones, vuelven a introducirse términos del lunfardo, tales como la interjección vulgar de sorpresa «pucha». Lucio sigue distinguiéndose del resto de personajes por su expresión, a pesar de que su posición social se ha modificado notablemente. Asimismo, el caso más llamativo es el discurso del Rengo, que por ser este el personaje más cercano al mundo del hampa, es quien más utiliza este tipo de términos:

El otro día se viene una vieja. Era una mudanza, un bayayito de nada... Y yo andaba seco, seco... Un mango, le digo, y agarro el carro del pescador. ¡Qué trotada, hermano! Cuando volví eran las nueve y cuarto, y el matungo sudado que daba miedo. Agarro y lo seco bien, pero el gayego debe haber junado, porque hoy y ayer se vino una punta de veces a la fila, y todo para ver si estaba el carro (Arlt, 1985: 213).¹⁹

*Bagayito*²⁰, *andar seco*, *junar*, *brodo*, *shofica*, *chorro*, *grelún*, *lungo*, *cachar*, *goma*, y un largo etcétera son los lunfardismos utilizados por el Rengo. Es una forma de otorgar a su discurso de un carácter propio, inconfundible. Roberto Arlt era consciente de que su modelo de lector seguramente no pertenecía al mundo en el que podría

¹⁹ Para todas las referencias al texto de *El juguete rabioso* se ha utilizado la edición de Gnutzmann de 1985. En lo que sigue se anotará solo el número de página de dicha edición, consignada en la bibliografía, en el que puede encontrarse la referencia.

²⁰ *Bagayito* es la forma que Gnutzmann explica a pie de página cuando aparece el término. De esta forma, Arlt introduce la variante *bayayito*, que no aparece en el *Nuevo diccionario lunfardo* de Gobello (1991)

situarse al Rengo, sino que seguramente sus obras fueran destinadas a un público *popular*, que conociera los términos, pero no por ello perteneciente al mundo del hampa. Tal vez por esta razón comienza en el primer capítulo anotando los dos lunfardismos «bondi» y «cana», pero luego deja de hacerlo, para no desviar la atención del hilo narrativo. Volker Jaeckel (2015: 46) afirma lo siguiente:

Roberto Arlt parte del principio de que él habla el mismo idioma que sus lectores y pretende distanciarse de los detractores de las formas lingüísticas populares como modo de expresión literaria. El autor practica su propio estilo como una oposición contra la llamada cultura oficial y para provocar una polémica. Prefiere escribir «mal» antes que escribir para un público que escribe «bien» aunque, ciertamente, resulta en su perspectiva un público inexistente.

Es destacable el uso del lunfardo por parte del narrador, Silvio, quien muestra una gran capacidad de adaptación y mezcla de registros. De esta forma, cuando conversa con el Rengo, utiliza los términos *vento*, *esgunfia*, por ejemplo. Es llamativo, en cuanto al uso de comillas se refiere, que una misma palabra, utilizada en una frase repetida dos veces, una de ellas aparece entrecomillada:

Las hembras nos seguirán; nosotros cruzaríamos como grandes *bacanes*²¹ las ciudades al otro lado del mar. (221)

Las hembras que nos seguirían, y nosotros cruzaríamos como grandes “bacanes” las ciudades que están al otro lado del mar. (228)

La metátesis, o «vesre» es un recurso propio del lunfardo muy utilizado por Arlt en su primera novela. De esta forma, aparece «jovie», «tegobi», «zabeca», «feca», «shofica».

5.2.2 Extranjerismos y otras voces

La cuestión de la inmigración, tanto desde el punto de vista sociológico como personal, se observa en la primera novela de Arlt. Roberto Arlt nació en 1900, hijo de inmigrantes, padre alemán y madre tiroleña, de lengua italiana, que llegaron a Argentina adultos, por lo que nunca llegaron a dominar por completo la lengua (Gnutzmann 1985: 11). Desde su infancia Roberto Arlt se vio inmerso en una realidad lingüística particular, que años más tarde se vería reflejada en la práctica de su escritura. De esta

²¹ La cursiva es mía.

forma, Roberto Arlt, al introducir términos de otras lenguas en *El juguete rabioso* y prácticamente en todas sus creaciones, no solo está dando una voz «realista» a una clase minoritaria y socialmente desclasada, sino que está mostrando su propia realidad lingüística. Los términos del italiano tienen una especial presencia en el segundo capítulo de la novela, titulado «Los trabajos y los días», cuando Silvio Astier pasa a trabajar en la librería de don Gaetano. En las discusiones con su mujer se leen varios italianismos:

Yo te levanté... ¿quién era tu madre... sino una «bagazza» que andaba con todos los hombres? ¿Qué has hecho de mi vida vos...? Sí, ¿quién te sacó el hambre y te vistió...? Yo, «strunssso»... yo te di de comer. (142)

La utilización del francés se ciñe a un pequeño diálogo que tiene lugar en la lujosa casa donde Silvio tiene que entregar un paquete de libros, donde se encuentra ante «una mujer de rostro aniñado» (154), que dialoga con la criada:

-*Qu' y a t-il, Fanny?*

- *Quelques livres pour Monsieur...*

- *¿Hay que pagarlos?*

- *Están pagos.*

-*Oui...*

-*C'est bien. Donne le pourboire au garçon.* (154)

Así como el italiano se asocia a insultos, el francés, en cambio, viene a introducir un ambiente y a unos personajes que son vistos desde un prisma positivo por parte del narrador. El francés connota cierta delicadeza que el narrador asocia con la descripción del ambiente de la casa: «de pronto, un delicadísimo perfume anunció su presencia». (154)

5.2.3 Lenguaje técnico y científico

Roberto Arlt, como los personajes Silvio Astier, protagonista de *El juguete rabioso*, y Remo Erdosain, protagonista de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, fue inventor. El lenguaje científico y técnico pasa también a ser una realidad lingüística muy presente para el autor, quien leía numerosos libros y revistas científicas, al igual

que Silvio. No puede resultar extraño, por tanto, que esa realidad lingüística vivida por el autor se refleje en sus novelas:

Si medimos con un galvanómetro de tangente la intensidad eléctrica producida por cada vocal y consonante, podemos calcular el número de amperios vueltas, necesarios para fabrica run teclado magnético, que responderá a la intensidad de corriente de cada vocal. (169)

Al comienzo del tercer capítulo, titulado «El juguete rabioso» se lee lo siguiente: «Sobre una silla, junto al respaldar del lecho tenía las siguientes obras: *Virgen y madre* de Luis de Val, *Electrotécnica* de Bahía y un *Anticristo* de Nietzsche.» Estas dos frases pueden resumir el eclecticismo en las lecturas que constituyeron el bagaje cultural de Arlt. Eclecticismo que se manifestará en su escritura, escritura que sacará «palabras de todos los ángulos». (Arlt, 1930)

Asimismo, Arlt presentaba una capacidad extraordinaria para la invención de palabras. En *Los siete locos*, por ejemplo, aparece el término «desaburrirse», vinculado con el protagonista, Erdosain, y como es explicado a nota por la editora, Flora Guzmán, la palabra conlleva muchos más matices de significado que el que parece ser su sinónimo más cercano: «entretenerse». En *El juguete rabioso*, aparece anotada como palabra desconocida el término «fúrico», referido a las ciudades: « [...] navíos de mástiles florecidos deslizándose entre armonías de sirenas hacia las fúricas ciudades de la alegría» (204). Rita Gnutzmann dice al respecto lo siguiente:

También debe mencionarse aquí el extraño aunque sugerente, adjetivo «fúrico» que se coló en casi todas las ediciones conocidas de *El juguete rabioso*, mientras que en la edición de Claridad se leía aun correctamente «feérico», es decir, Silvio sueña con ciudades de cuentos de hadas y no, supongamos, con furiosas, sulfúricas o parecidas urbes. (Kailuweit *et al.*, eds. 2015: 68)

En su edición de Cátedra, de 1985, sigue leyéndose «fúrico», que el Diccionario de la Real Academia define como «furioso», y señala como voz común en México y Venezuela. Siendo esta una muestra de cómo se ha visto en numerosas ocasiones modificado el texto arltiano, cabe preguntarse si todas aquellas faltas o incongruencias se deben al escritor o a los editores, lo que podría obligar, por tanto, a volver a analizar sus textos teniendo esto en consideración.

5.2.4 Otros aspectos estilísticos

Las transcripciones fonéticas también son un rasgo peculiar de la escritura arltiana, que buscan otorgar naturalidad a los diálogos, partes de gran importancia para la construcción del relato. El caso más llamativo, es en el momento inicial de la novela, cuando el lector se encuentra con las palabras del zapatero andaluz:

- Ezte chaval, hijo...¡ qué chaval!... era ma lindo que una rroza y lo mataron lo miguelete... Ma lindo que una rroza... zi er tené mala zombra... Figúrate tú... daba ar pobre lo que quitaba ar rico... tenía mujé en toos los cortijo... si era ma lindo que una rroza... (88)

Las muestras de oralidad también se observa en la transcripción fonética de «venir», «Rengo...che. Rengo... “bení”», así como en el continuo uso de los puntos suspensivos, las exclamaciones, las repeticiones y las pausas que expresan silencios, todo ello acentuando el carácter de *oralidad* y *argentinidad*²² del relato.

Además de la introducción de términos lunfardos y coloquiales, tecnicismos, extranjerismos y neologismos, en *El juguete rabioso* Roberto Arlt explota su capacidad de mostrar realidades contrastadas, desde el estilo más bajo hasta el más técnico, dando forma a una escritura que atraviesa diversos estilos, buscando siempre lo llamativo, lo grotesco de los contrastes. Es en las descripciones donde Arlt deja libertad a su pluma y donde puede observarse la calidad de su *mala* escritura, de su escritura heterogénea: «El viento removía los follajes resacos de los eucaliptos, y cortándose en los troncos y los altos hilos del telégrafo, silbaba ululante» (167). «Amor, piedad, gratitud a la vida, a los libros y al mundo me galvanizaban el nervio azul del alma» (205).

Los colores presentan grotescos paisajes, que acercan la escritura de Arlt al expresionismo alemán, como han anotado varios críticos de su obra²³:

En una llanura de asfalto, manchas de aceite violeta brillaban tristemente bajo un cielo de buriel. En el cenit otro pedazo de altura era de un azul purísimo. Dispersos sin orden, se elevaban por todas partes cubos de portland. Unos eran pequeños como dados; otros, altos y voluminosos como rascacielos. De pronto, del horizonte hacia el cenit se alargó un brazo horriblemente flaco. Era amarillo como un palo de escoba. (181)

²² Título de la obra en colaboración de Walter Bruno Berg y Markus Klaus Schäffauer (1997)

²³ «Los textos arltianos destacan por su extraordinaria visualidad y se acercan a la pintura expresionista al sugerir sentimientos y emociones a través de colores como los rojos y los amarillos chillones. Por otro lado, también se ha hablado de la influencia del cine expresionista alemán por sus ambientes.» (Rita Gnutzmann en Kailuweit *et al.*, eds. 2015:70)

Es difícil dar muestra del estilo arltiano solo a través de ejemplos parciales. Se trata de un conglomerado, es el resultado de lecturas variadas y visiones contradictorias de un mundo cambiante, siempre en movimiento. Es por eso que lo más llamativo es esa estética del contraste, que provoca la «violencia de un cross a la mandíbula», que solo puede ser asimilada de forma más completa prestando atención a la materia narrativa en su conjunto, atendiendo a su *mala* escritura también desde la *escritura del mal*, desubicada tanto por su forma como por su contenido.

6. Conclusiones

La crítica ha menospreciado en múltiples ocasiones la escritura de Roberto Arlt, calificándola como «mala» y a él como «mal escritor». Parece que en la actualidad se ha superado esa visión limitada que no ofrecía un conocimiento completo de la obra arltiana. No obstante, en los últimos tiempos se ha retomado la cuestión de las «malas maneras» en el arte, y aquello que servía como argumento para los detractores de la obra de Arlt, surge ahora como el elemento revitalizador clave para comprender el importante lugar que ocupa en la narrativa hispanoamericana.

Son múltiples las posibles razones que llevan a menospreciar la escritura de Arlt: la mezcla de distintos registros, la aparición del lunfardo, la temática, las deficiencias constructivas, faltas ortográficas (no obstante, solventadas por los editores, pero hay testimonio de ellas), etc. ¿Puede ser un *mal* escritor un *buen* narrador?

El juguete rabioso puede analizarse considerando aquellos rasgos que funcionan como factores para la «mala escritura»: incorrecciones, faltas, incongruencias, etc. No obstante, lo relevante es atender a la consideración que se deriva de esos aspectos: para algunos son rasgos positivos, para otros son negativos. Los que dicen que son negativos mantienen argumentos irrefutables (como afirmaba Onetti) y no se les puede, desde una perspectiva teórica, contradecir, ya que mantienen su crítica desde una perspectiva dualista: corrección / incorrección lingüística. El caso es que para otros estos son rasgos positivos, y ofrecen diversas razones. ¿Por qué unos lo consideran rasgos positivos y otros como negativos?

No es una cuestión de juicio de valor (aunque algunas de las críticas negativas se dejan llevar a menudo por los gustos particulares), sino que representa la problemática que se presenta en numerosos ámbitos ante las diversas estéticas de la Modernidad. *El juguete rabioso* es una novela que mantiene muchos elementos de la novela tradicional realista, pero también es radicalmente innovadora. Suscita contradicciones, porque es difícil decidir con qué criterios debe enjuiciarse: es una novela con rasgos de modernidad, pero anclada todavía en el realismo psicológico.

No es la utilización de una serie de términos ‘prohibidos’ en la *literatura culta*, las incorrecciones, las faltas de ortografía, etc. lo que hace de la de Arlt una «mala» escritura. Roberto Arlt podía acceder a múltiples variantes léxicas, capaz de modificar el tono y el estilo, aun con cambios bruscos. No se trata, por tanto, de incapacidad, sino más bien de una elección.

Arlt escribe a partir de un conglomerado lingüístico basado en la contradicción. Los sueños, las esperanzas y las pasiones de Astier se encuentran con una realidad angustiada y perversa, con la traición. Las descripciones poéticas, los usos refinados casi manieristas colisionan con las malformaciones de la lengua. La «mala escritura», rasgo de modernidad, surge de esa colisión. Es una práctica para ponerse a sí mismo (y a la obra) en evidencia, ofreciendo a la literatura una obra singular que permita ensanchar sus límites. La historia literaria no delimita el carácter de la obra de Arlt. La escritura de Roberto Arlt surge desde los márgenes, pero a través de ella los márgenes pasan a ser repoblados por innovadoras prácticas de escritura que toman a Arlt como modelo, instaurando nuevos paradigmas, ampliando de este modo los límites de la literatura hispanoamericana.

7. Referencias bibliográficas

Aira, César (2004), entrevista: «El mejor Cortázar es un mal Borges», *Revista Ñ, Clarín*, 9 de octubre, disponible en web:

<http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2004/10/09/u-845557.htm> [Fecha de consulta: 23/07/2015]

Alemaný Bay, Carmen (1998), *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927): estudios y textos*, Alicante, Universidad de Alicante.

Alfón, Fernando (2011), *La querrela de la lengua en Argentina: 1828-1928*, [tesis doctoral] disponible en web:

http://sedici.unlp.edu.ar/bitstream/handle/10915/20882/Documento_completo_.pdf?sequence=1

Arlt, Roberto (1930), «El idioma de los argentinos», en *El Mundo*, Buenos Aires, 17 de enero. Disponible en:

http://cvc.cervantes.es/el_rinconete/anteriores/octubre_00/30102000_03.htm. [Fecha de consulta: 10/07/2015]

_____ (1971), *Aguafuertes españolas*, (pres. Mirta Arlt) Buenos Aires, Fabril Editora.

_____ (1973), *El jorobadito*, Buenos Aires, Losada.

_____ (1985), *El juguete rabioso*, (ed. Rita Gnutzmann) Madrid, Cátedra.

_____ (2002), *Los siete locos/Los lanzallamas* (ed. Mario Goloboff) Madrid, Colección Archivos.

Barrera, Trinidad (2008), *Historia de la literatura hispanoamericana*, tomo III, s. XX, Madrid, Cátedra.

Berg, Walter Bruno y Schäffauer Markus Klaus (1997), *Oralidad y argentinidad: estudios sobre la función del lenguaje hablado en la literatura argentina*, Tübingen, Gunter Narr.

Borello, Rodolfo A. (1972), «Habla coloquial y lengua literaria en las letras argentinas», en *Anales de literatura hispanoamericana*, vol. 1, Madrid.

Borges, Jorge Luis y José Edmundo Clemente (1985), *El lenguaje de Buenos Aires*, Buenos Aires, Emecé.

Borges, Jorge Luis (1982), *El informe de Brodie*, Buenos Aires, Emecé.

Chicharro, Antonio (2013), *Mitificación y desmitificación del canon y literaturas en España e Hispanoamérica*, Granada, Universidad de Granada.

Conde, Oscar (2010), «El lunfardo en la literatura argentina», en *Gramma*, XXI, Buenos Aires, pp. 224-246.

Corral, Rose (2002), «Roberto Arlt, cronista y novelista» en *Revista de literaturas modernas*, nº32, pp. 35-48. Disponible en web:

<iframe src="http://bdigital.uncu.edu.ar/app/widget/1447&tpl=widget" width="420px" frameborder="0" ></iframe>

Cortázar, Julio (1994), *Obra Crítica*, Madrid, Alfaguara.

_____ (2007), *La vuelta al día en ochenta mundos*, Madrid, Siglo XXI.

Franco, Jean (1975), *Historia de la literatura hispanoamericana: a partir de la Independencia*, Barcelona, Ariel.

Gnutzmann, Rita (1984), *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, Lejona, Universidad del País Vasco.

_____ (1992), «Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia» en *Revista Iberoamericana*, vol. 58, nº 159, pp. 437-448.

Gobello, José (1996), *Aproximación al lunfardo*, Buenos Aires, Universidad Católica de Argentina.

_____ (1991), *Nuevo diccionario lunfardo*, Buenos Aires, Corregidor.

Goic, Cedomil (1988), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana*, vol.3, Época contemporánea, Barcelona, Editorial Crítica.

González Echevarría, Gonzalo y Enrique Pupo-Walker (2006), *Historia de la literatura hispanoamericana*, vol. 2, Madrid, Gredos.

Harss, Luis (2012), *Los nuestros*, Madrid, Alfaguara.

Kailuweit, Rolf, Volker Jaeckel y Ángela Di Tullio (eds.) (2015), *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino*, Madrid, Iberoamericana- Vervuert.

Lafforgue, Jorge (1972), *Nueva novela latinoamericana*, vol. II, Buenos Aires, Paidós.

Oliveto, Mariano (2010), «La cuestión del idioma en los años veinte y el problema del lunfardo: a propósito de una encuesta del diario *Crítica*» en *Pilquen*, n°13. Disponible en web: <http://www.scielo.org.ar/pdf/spilquen/n13/n13a04.pdf>

Piglia, Ricardo (1968), *Yo*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.

_____ (2001a), *Crítica y ficción*, Barcelona, Anagrama.

_____ (2001b), *Respiración artificial*, Barcelona, Anagrama.

_____ (2002), *Nombre falso*, Barcelona, Anagrama.

Prieto, Julio (2011), «Sobre ilegibilidad y ‘mala’ escritura en Hispanoamérica», en *Ínsula*, n°777, Madrid, pp. 2-4.

Retamoso, Roberto (2005), «Lejanos debates sobre el idioma de los argentinos», Universidad Nacional de Rosario, pp. 135-143. Disponible en web: <http://bibliotecavirtual.unl.edu.ar/ojs/index.php/Texturas/article/viewFile/2838/4085>

Rodríguez Pérsico, Adriana (1993), «Arlt: sacar palabras de todos los ángulos» en *Cuadernos hispanoamericanos. Los complementarios*, n° 11, Madrid, pp. 5-12.

Sarlo, Beatriz (2000), «Roberto Arlt, excéntrico» en *Los siete locos/Los lanzallamas*, ed. Mario Goloboff, Madrid, Colección Archivos, pp. 16-19.

Scheneider, Luis (1963) «Entrevista a Julio Cortázar» en *Revista de la Universidad de México*, n°9, México, pp.25-26.

Scroggins, Daniel C. (1981), *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Ediciones Culturales Argentinas.

Sorrentino, Fernando (1993), «Borges y Arlt: las paralelas que se tocan» en *Anthropos*, nº 142, Barcelona, pp. 47-55.

Viñas, David (1985), «Arlt, Borges, clásicos», en *Cultura y nación* (24 de enero), suplemento del diario *Clarín*, Buenos Aires, 24 de enero p.1.