



VÍCTOR ESCUDERO PRIETO

Universidad de Barcelona  
vescudero@ub.edu

## REPRESENTACIONES DEL CAMBIO URBANO: BUENOS AIRES EN DOS NOVELAS DE PAYRÓ Y ARLT

**Fecha de recepción:** 25.05.2020

**Fecha de aceptación:** 10.02.2021

**Resumen:** Entre *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1911) y *El juguete rabioso* (1926), Buenos Aires deja de representarse como mero escenario literario para convertirse en un espacio urbano moderno que busca su relato. En esa búsqueda, los protagonistas de ambas novelas reescriben el modo literario de la picaresca, pero, mientras el primero consigue articular los mecanismos para escalar socialmente, el personaje de Roberto Arlt experimenta la incapacidad de responder adecuadamente al mensaje de la ciudad para conseguir el mismo objetivo: Silvio Astier se verá inmerso en una ciudad progresivamente ilegible que terminará por expulsarlo. Así, el personaje de Roberto J. Payró plantea una continuidad entre la ciudad y su trayecto: el espacio recoge y habilita su ascenso; en cambio, Silvio advertirá una suerte de incompatibilidad con el entorno que lo irá arrinconando hacia la quiebra moral y la abyección. De ahí surgen dos estrategias narrativas diferenciadas que sintonizan los procesos modernizadores que vive la ciudad con la emergencia de la novela moderna argentina.

**Palabras clave:** espacio urbano, Buenos Aires, Roberto Arlt, Roberto J. Payró, novela

**Title:** Representations of Urban Change: Buenos Aires in Two Novels of Payró and Arlt

**Abstract:** Between *Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910) and *El juguete rabioso* (1926), Buenos Aires ceases to be represented in the literary narratives as a mere literary scenario and becomes a modern urban space in search of its own story. In this search, the protagonists of both novels rewrite the picaresque literary mode, but while the former manages to articulate the mechanisms for social ascent, Roberto Arlt's character experiences the inability to respond adequately to the message of the city to achieve the same goal: Silvio Astier will be immersed in a progressively illegible city that will eventually expel him. Thus, Roberto J. Payró's character poses a continuity between the city and his journey: the space gathers and enables his ascension; however, Silvio will notice a sort of incompatibility with the environment that will push him towards moral bankruptcy and abjection. This gives rise to two differentiated narrative strategies that synchronize the modernizing processes undergone by the city with the emergence of the modern Argentinian novel.

**Keywords:** urban space, Buenos Aires, Roberto Arlt, Roberto J. Payró, novel

Entre *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1911) y *El juguete rabioso* (1926), la representación de Buenos Aires en las narraciones literarias deja de ser un escenario para convertirse en un espacio urbano moderno. El protagonista de Payró, Mauricio Gómez Herrera, plantea una continuidad entre la trayectoria del personaje y la ciudad que la habilita, de modo que los espacios se regulan por unos límites morales precisos. La novela describe una Buenos Aires expansiva a finales del siglo XIX, que está iniciando su reforma desde los grupos de poder tradicionales, que intentan conservar el centro urbano como núcleo de la ciudad. El Silvio Astier de Roberto Arlt, en cambio, deambula por un espacio urbano que se vuelve resistente y opaco, irreducible a un esquema compartimentado de la ciudad. El barrio de los años 20 aparece allí como espacio que acoge modelos culturales en pugna (Gorelik 1998: 311, 360). Ambas novelas, por lo tanto, proponen estrategias de representación literaria de los procesos modernizadores que vive la ciudad.

Ambas figuras, Payró y Arlt, traducen dichos procesos desde una escritura bifurcada o doble, combinando intervenciones literarias y periodísticas. Todo ello coincide con unas primeras décadas del siglo XX que registran transformaciones fundamentales en el campo intelectual y literario: la desaparición de la figura tradicional del letrado y su sustitución por la del *literato* (Dalmaroni 2006: 18, Miller 2008: 7); la autonomización y modernización del campo literario e intelectual rioplatense (Ramos 1989: 9); la especialización de los hombres de letras, etc. (Altamirano 2010: 13). A la vez alimentándose y promoviendo ese cambio de paradigma urbano y literario, la lectura comparada de las novelas de Payró y Arlt permite indicar soluciones formales y disoluciones genéricas que conducen hacia la emergencia de la novela moderna<sup>1</sup>.

## UN ADVENEDIZO PORTEÑO: EL MAURICIO GÓMEZ HERRERA DE PAYRÓ

Roberto J. Payró alcanzó a sintetizar el ambiente de toda una época en su novela *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* –en adelante, *Divertidas aventuras...*–, y más específicamente a través de su protagonista, Mauricio Gómez Herrera. La novela explica y se instala en la evolución que lo lleva de hijo de un caudillo provinciano hacia el acercamiento gradual a los centros de poder capitalinos. De ahí que el éxito de tal empresa se estructure espacialmente, en sendos círculos concéntricos hacia su objetivo: el “pueblo remoto de provincia” (Payró 2012: 16), la capital de la provincia y, finalmente, la capital

---

<sup>1</sup> En la línea de estudios como los de Barrera (2003), Burgos (1990), Fuentes (1976, 1990) o Rama (1985, 1986), con *novela moderna* aludo al proceso de cambio en el cual la novela abandona el tipismo característico de los personajes del costumbrismo y naturalismo del XIX; el mecanicismo de los argumentos y de las relaciones entre los personajes, muchas veces condicionadas por la defensa de un determinado programa social, religioso o moral; la heroicidad y la épica de personajes marcados por un destino trascendental; y, en cambio, ahonda en la polifonía, la problematicidad del lenguaje como espacio ideológico, la autoconciencia narrativa, la ironía o la ambigüedad. El desarrollo del artículo indicará cómo este marco se concreta, especialmente, en la novela de Arlt.

de la nación<sup>2</sup>. El periodo en cuestión cubre las décadas finales del siglo XIX y las primeras del XX, en las que Argentina y Buenos Aires experimentan una transformación modernizadora ingente: síntomas de esa modernización fueron la consolidación de las instituciones políticas liberales y republicanas –al menos, desde una perspectiva formal–, la creciente importancia del país en el mercado internacional, la llegada masiva de inmigrantes, la ampliación administrativa de los confines urbanos hacia la pampa y las primeras planificaciones urbanísticas, la celebración del primer centenario de la independencia y el proyecto discursivo de construcción nacional vinculado a esa fecha (Gorelik 1998: 14, Terán 2008: 109). En resumen, hablamos del periodo de unas seis décadas abierto por el gobierno de Bartolomé Mitre y la unificación definitiva del país, y cerrado por la aparición del movimiento radical liderado por Hipólito Yrigoyen.

El ascenso del protagonista es la descripción de la formación de un político profesional durante el proceso de consolidación del Estado y de autonomización de la política (Pastormerlo 2012: 9). A pesar de contar con un narrador en primera persona que elimina la distancia entre la acción del protagonista y el juicio del narrador, la novela exhibe sin disimulos como el personaje se aprovecha del ambiente de corrupción generalizado que se ha instalado en las élites e instituciones políticas del país. La narración en primera persona, de hecho, con su intento de justificar tal comportamiento, no hace sino subrayar la devastación moral que recorre a la sociedad; Mauricio Gómez no solo consigue sus objetivos traicionando y pisoteando al resto, sino que se muestra orgulloso de hacerlo como narrador –cree firmemente que no existe alternativa–<sup>3</sup>. De ahí que la novela desvele el reverso y la cara oculta de los cambios hacia la modernización que defendió el relato oficial. Sugiere Beatriz Sarlo que Payró inventó así esa “política criolla” (1984: xv) que protegía a las clases dirigentes de los cambios derivados de la transformación social.

Para situar el molde y alcance de la crítica social que Payró despliega en esta novela es preciso recordar que el autor llega a la misma tras una larga trayectoria como periodista. Entre otros, Beatriz Sarlo ha incluido a Payró en el grupo de periodistas que inauguraron un subgénero que arraigaría en las letras hispanoamericanas: la *crónica* (1984: XIX-XX). El influjo de tal género en la novela puede servir para explicar la crítica indirecta a la que nos referimos: por ejemplo, en la mezcla de personajes ficticios e históricos, como los presidentes del país que se reúnen con Mauricio –Avellaneda, Roca, Juárez Celman, Sáenz Peña, y demás–. Al mismo tiempo, el influjo de la crónica y sus apriorismos críticos sitúan el libro al margen de la tradición de la novela moderna: “en este nuevo sistema que incluye sujetos de nuevo tipo –lectores, escritores, periodistas–, Payró escribe una novela cuyo primitivismo formal es innegable. Y, sin embargo, es una novela, un texto de ficción que se construye despegado de la crónica periodística –aunque, en parte, conserve

<sup>2</sup> *Divertidas aventuras...* se publicó en cuarenta entregas de folletín en el diario *La Nación*, entre mayo y julio de 1911. Payró escribió la novela en la etapa final de su vida, alejado de la agitada vida pública de Buenos Aires en la que había participado intensamente. Payró se hallaba, concretamente, en Bruselas, adonde llegó tras recibir inesperadamente una herencia de un tío catalán en 1907 (Pastormerlo 2012: 7, 14).

<sup>3</sup> La novela termina confluyendo con el presente de la narración, con el narrador en Bruselas en 1910, concluyendo lo siguiente: “¡Vaya una tontería! ¡Suponer que por vanas consideraciones sentimentales, uno ha de renunciar a sus grandes proyectos o dejarse manosear por quien quiera!” (Payró 2012: 296).

su metodología– y del ensayo político –aunque el sistema de juicios lo suponga” (Sarlo 1984: xxiv). En otras palabras, no aparecen en el texto de Payró los personajes problemáticos ni las tramas complejas o estructuras autoconscientes definitorias de la modernidad literaria.

Leída a menudo desde la tradición picaresca, la novela plantea una reescritura tensa e intensa parecida a la que propone en relación con la crónica<sup>4</sup>. Aquellos ensayos que han tildado de picaresca la novela de Payró se han escudado en el comportamiento ético del protagonista, principalmente. Dejando a un lado los rasgos formales y estructurales compartidos con ese subgénero novelístico –matriz autobiográfica, punto de vista narrativo, concatenación tenue de episodios y peripecias, autoironía, función transitiva, etc.–, las decisiones éticas que enfrenta Mauricio Gómez han sido leídas como una suerte de adaptación del relato picaresco al contexto rioplatense. Casas de Faunce, por ejemplo, acaba concluyendo que Payró crea con su obra la picaresca política (1977: 209). En una línea parecida, Mario Cánepa la califica de “picaresca criolla” (1994: 215). Sendos intentos de ajustar la novela en tal paradigma ponen de relieve como un tipo de picaresca emerge alrededor de las disputas políticas que secundan la modernización económica del país.

Así, el viaje de Mauricio Gómez desde su pueblo natal hasta Buenos Aires y más allá<sup>5</sup> describe un contexto político que alimenta la conducta amoral que el protagonista ilustra, por ejemplo, socavando los proyectos de contrafiguras idealistas y cuasi románticas como Vázquez, su supuesto mejor amigo. La traición al amigo, a diferencia de lo que ocurre en *El juguete rabioso*, resulta aquí mero automatismo que no aloja conflicto moral alguno. La escasa visibilidad de las otras clases sociales en la novela subraya como las oligarquías terratenientes siguen tomando las decisiones principales, a pesar del aparente salto hacia sistemas más democráticos<sup>6</sup>. Como explica Óscar Terán en su *Historia de las ideas en la Argentina*, las élites porteñas se resistieron al igualitarismo social que acarrearían los nuevos procesos de participación (2008: 123). Atendiendo a la situación descrita en la novela, la posibilidad de un cambio de organización social parece remota y marginal. De ahí que podamos leer a Mauricio Gómez como un tipo, es decir, ese lugar limítrofe en el que la individualidad del personaje se encuentra con su capacidad de sintetizar un grupo social: se integra en la estructura de poder de la provincia, pasa por el Colegio Nacional y, finalmente, se integra en las élites porteñas.

<sup>4</sup> El vínculo de la novela de Payró con la picaresca ha sido profusamente señalado en las revisiones, entre otros, Casas de Faunce (1977), Sarlo (1984), Cánepa (1994), de Diego (1998), Pastormerlo (2012).

<sup>5</sup> Como confiesa al final del relato, el narrador escribe las memorias que conforman la novela desde Europa, donde goza de un cómodo refugio en una suerte de picaresca *cumbre de toda buena fortuna* (Payró 1991: 216).

<sup>6</sup> La emergencia de las masas es uno de los temas latentes que la novela solo insinúa. Así, a medida que Mauricio escala socialmente, el narrador alude indirectamente a los movimientos políticos críticos o de oposición que empiezan a formarse, como el socialismo o el radicalismo, con el que Payró simpatizó durante años. Este último aparece, por ejemplo, en las referencias al “mitin del frontón” que fundara el partido de Yrigoyen en 1890. La toma del poder en 1916 por parte de dicho partido ha sido interpretada usualmente como la primera vez que las masas se visibilizan en la esfera pública argentina. De ahí que la novela de Payró, publicada en 1910 y reflejando cerca de seis décadas de historia política, pueda ser leída como la radiografía del ascenso y caída de una determinada época, la que conduce desde la unificación del país hasta la irrupción de las masas.

La novela transita entre la conducta particular del personaje y la visión de conjunto que hilvana el narrador. Ambos planos se identifican por seguir una visión crudamente materialista de la vida, basada en la hipocresía y la mentira. Eso explica que la novela se ampare en una nota al pie inicial, obra de un supuesto editor, que sugiere una lectura precavida del relato: “[Gómez Herrera] no permitió que se variara el título, aunque estas que se están leyendo no eran «divertidas», ni «aventuras» ni el protagonista «nieto» de Juan Moreira” (Payró 2012: 299). Tal comentario no solo desenmascara la identidad impuesta del narrador, sino el vínculo con la figura literaturizada de Juan Moreira<sup>7</sup>, insertada en la estirpe gaucha, que, como reservorio de cierta identidad nacional mistificada, será reclamada por aquellos años en algunos de los discursos de construcción nacional que poblarán el campo intelectual y político porteño<sup>8</sup>.

Como personaje típico, por tanto, Mauricio Gómez puede y debe ser leído más allá de su individualidad específica. Por ejemplo, situándolo en el arquetipo del advenedizo, que, en la tradición argentina, se codifica en novelas como *En la sangre* (Eugenio Cambaceres 1887). El personaje de Payró actualiza así su raíz picaresca y también asume el modelo del *parvenu* francés de novelas como *Le rouge et le noir* de Stendhal (1830) o *Le père Goriot* de Balzac (1834), es decir, un joven, generalmente provinciano, cuya autoformación corre en paralelo con su llegada a la capital y con sus intentos para conseguir un ansiado ascenso social. En dichas novelas, el fracaso resulta ser tan solo el paso previo a un nuevo intento de triunfar, de modo que los personajes suelen camuflarse bajo aquellas identidades que coinciden con lo que los demás esperan de ellos, siendo así reflejo y producto de las relaciones sociales de poder. Mauricio Gómez se inserta en esta tradición, como él mismo subraya al recordar una y otra vez su apariencia camaleónica, que le permite adaptarse a los ambientes sociales más dispares:

O eres un hombre de verdadero valor, tienes que conducirte como tal, y entonces verte probablemente condenado al desdén si no a la persecución, pues renunciarías a tus amigos actuales sin conquistarte antes otros que te defendieran, o eres un hombre mediano que debe contentarse con la medianía y aprovechar las migajas sin provocar los grandes golpes de fortuna, aguardándolos por si llegan un día, y conservando,

<sup>7</sup> El Juan Moreira histórico muere en 1874 abatido por la policía y admite muchos acentos y lecturas: desde la que lo convierte en depósito legendario de los valores pendencieros y solitarios del gaucho hasta la que, caracterizado como matón y guardaespaldas, lo identifica como síntoma de una época política en la que todavía convivían las maneras autoritarias y mafiosas de los terratenientes con tímidas aperturas formales hacia una democracia incipiente (Pastormerlo 2012: 12). La primera lectura se consolida sobre todo a partir de la publicación como folletín de la novela de Eduardo Gutiérrez *Juan Moreira* (1879-1880), artífice del *moreirismo*, que tendrá una célebre versión teatral y a la que alude irónicamente el título de la novela de Payró.

<sup>8</sup> La alusión al imaginario gaucho se lleva a cabo, fundamentalmente, como estrategia discursiva. Lo que se propone como portador de una identidad cultural aglutinadora, por no decir nacional, no es tanto el gaucho *tout court* como su figuración de lo autóctono. Por eso, en los comienzos del xx, la pampa hacia la que se expande Buenos Aires deviene condensador semántico de la reflexión identitaria de la geografía rioplatense a través, por ejemplo, de intervenciones discursivas como las que llevan a cabo Leopoldo Lugones en 1913 con sus conferencias en el teatro Odéon (*El payador*), la novela *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1926) o el ensayo de Martínez Estrada *Radiografía de la pampa* (1937).

entretanto, todos sus puntos de apoyo. Tengo de lo uno y de lo otro, y caben en mi cabeza las grandes ideas, aunque no me dé por los grandes sacrificios, y yo, como el héroe de Stendhal, capaz de disimular mi superioridad en beneficio propio, opté por esto último. (Payró 2012: 225)

La referencia explícita a Julien Sorel y el tono desafiante del pasaje evidencia su filiación a esa genealogía. Aun así, cabe hacer dos observaciones: la primera es que Mauricio Gómez como personaje carece de la interioridad del *parvenu* francés; la segunda tiene que ver con la ausencia de fracasos en su trayecto. Ambas observaciones separan a Mauricio del prototipo del arribista francés en concreto, y de la genealogía del personaje problemático característico de la novela moderna, en un plano más global. Y es que no existe reflexión interiorizada en el personaje de Payró; toda su actuación se basa en un cierto comportamiento automático, una determinación ajena a toda duda: “siempre he sabido amoldarme a la vida, [...] siempre he sido el hombre de las resoluciones rápidas” (228). Si a ello añadimos el éxito constante de sus planes, la consecución de todo objetivo perseguido, podemos advertir en la novela una continuidad entre el personaje y las circunstancias, una especie de correspondencia y encaje que convierte al personaje en un tipo idóneo, pero no en un carácter complejo.

Como tipo social, por lo tanto, Mauricio es a la vez motor y síntoma de la ciudad en la que se despliega su itinerario de ascenso social. La adecuación entre ciudad y personaje certifica su éxito. Y como ocurría con el personaje, también la ciudad responde a un cierto esquematismo, sin apenas contradicciones: Buenos Aires es la trama social que posibilita y premia la conducta corrupta de Mauricio. Ese Buenos Aires de finales del siglo XIX que, como analiza Adrián Gorelik, empieza a expandirse hacia la pampa en una primera reforma urbanística en la cual las élites imponen la grilla “desde arriba, con el declarado objetivo de darle *forma* a una sociedad que el reformismo estatal percibía en riesgo de atomización” (1998: 22). La estrategia principal de dicha reforma consistió en asimilar el crecimiento demográfico sin disolver el centro tradicional de la ciudad, sede de las mismas élites e instituciones de poder que impulsan la reforma para mantener la legibilidad segmentada de la ciudad.

En tal contexto urbano, Mauricio nunca deambula sin objetivo, siempre está en el lugar correcto: en los salones y palacetes donde se trama el gobierno de los intereses. La ciudad no opone resistencia, no es un problema ni un obstáculo que obligue al protagonista a cuestionarse sobre su conducta, a distanciarse de sí mismo. Mauricio solo actúa, apenas reflexiona. Solamente aparecerá algo parecido a la reflexión cuando se convierta en narrador, al final de su vida, pero tal reflexión será limitada, más cercana al inventario de sucesos y la autodefensa que a la inquisición crítica de sentido: Mauricio se verá forzado a escribir sus memorias cuando un hijo anteriormente repudiado publique un artículo periodístico denunciando sus argucias para alcanzar el poder –el título de ese artículo será el que irónicamente tomará la novela–.

A continuación, el análisis de *El juguete rabioso* indicará como dicha novela reelabora los rasgos fundamentales apuntados en *Divertidas aventuras...*: la relación entre personaje y sociedad, la formación de una identidad, el sentimiento de superioridad del protagonista, la experiencia urbana, o la transformación en narrador del personaje. Esa lec-

tura comparada debe mostrar, finalmente, una modulación distinta de la representación novelística en consonancia con la transformación fundamental del espacio urbano como agente y como articulación de la experiencia del personaje en el relato literario.

## UNA CIUDAD ILEGIBLE: LAS FORTUNAS Y ADVERSIDADES DE SILVIO ASTIER EN *EL JUGUETE RABIOSO*

*El juguete rabioso*<sup>9</sup> de Roberto Arlt abarca los años de aprendizaje de Silvio Astier –el relato cubre desde los catorce a los diecisiete años– y comienza de una forma aparentemente tradicional: el personaje trabaja en una zapatería, cuyo gerente, un inmigrante andaluz –fruto, probablemente, de esa llegada masiva de extranjeros a la que aludimos antes– lo introduce en las virtudes de los libros y la lectura. Pero de esos libros y esa lectura no va a surgir el aprendizaje del *hombre culto* sino el de su reverso: el antihéroe formado en un canon alternativo y deslegitimado constituido por la literatura popular, las novelas de aventuras y el folletín que empezaron a circular con vigor (Sarlo 2003, Saítta 2013). A partir de esas lecturas, Silvio va a tratar de emular aquello que a sus ojos hace grande, por ejemplo, al Rocambole de Ponson du Terrail: su desafío aventurero al orden establecido. El gran obstáculo es, no obstante, que la ciudad ya no admite aventuras y mucho menos tiene un orden establecido –o al menos, la trama de ese orden no es accesible–.

Algo parecido le ocurría también a Mauricio Gómez con el mismo Rocambole en *Divertidas aventuras...*; Payró alude a esa figura, no solo como indicativa de una moda literaria, sino como descriptiva de la atracción del personaje hacia un modelo que se sitúa en los márgenes de la sociedad o aprovechándose de ella:

Y si Don Quijote me aburría, porque ridiculizaba las más caballerescas iniciativas, encantábanme las otras gestas, en que la acción tenía un objeto real y arribaba a un triunfo previsto o inevitable. No me preocupaban las tendencias buenas o malas del héroe, su concepto acertado o erróneo de la moral [...]. Las hazañas de Diego Corrientes, de Rocambole, de José María, de Men Rodríguez de Sanabria, de d'Artagnan, del Churiador, de don Juan y otros cientos eran para mí motivo de envidia, y sus peregrinas epopeyas formaban mi único bagaje histórico y literario. (2012: 28)

<sup>9</sup> Arlt publicó los dos primeros capítulos de la novela en 1926 en la revista *Proa*, bajo el patrocinio de Ricardo Güiraldes, a quien dedicó la novela y quien, ese mismo año, había publicado *Don Segundo Sombra*, epitome y clausura de la literatura gauchesca. Si Güiraldes procedía de una familia de estancieros y pasó su infancia por un Buenos Aires todavía decimonónico, frecuentando las élites nacionales a las que pertenecía su propia familia, Arlt nace con el siglo XX (en 1900) en el entorno de unos inmigrantes prusianos recién desembarcados. La coincidencia en 1926 de ambas novelas, procedentes de generaciones, tradiciones y condiciones sociales tan distintas es ya un síntoma del solapamiento de relatos y temporalidades culturales que se da en el Buenos Aires de los años 20. La revista *Proa*, fundada en 1924 por Güiraldes y Borges, buscó acoger y visualizar dicha heterogeneidad (cf. Sarlo 2003: 112).

Lo que fascina al advenedizo de Payró es la meta, el éxito sin importar las implicaciones éticas del mismo. Silvio Astier, por su parte, parece sentirse más atraído por el aspecto aventurero y desafiante de Rocambole. Para el primero, Rocambole es un arquetipo, mientras que Silvio lo observa desde una cierta ambigüedad romántica. Tomando esa coincidencia como punto de partida, también surgen numerosas divergencias asociadas a cómo ambos personajes interiorizan el camino a seguir para acercarse a ese ejemplo de ética discutible. Mientras que Mauricio describe un itinerario ascendente basado en su encaje y continuidad con el entramado social en el que medra y del que se aprovecha, Silvio Astier intentará hacer lo mismo, pero la relación con sus interlocutores y con la ciudad, con Buenos Aires, evidenciará una especie de hiato entre el personaje y la ciudad.

Un hiato que se manifiesta a través de la traición al Rengo, paradójica culminación de su itinerario formativo. En otras palabras, la novela muestra la descomposición de la identidad a la que conduce la negociación social, una suerte de anomia a la que aboca el trayecto de aprendizaje. Dicha anomia no se reflejará solo a través de la indefinición identitaria, sino en la emergencia de una desposesión inesperada: “Y yo ya no me pertenecía a mí mismo para nunca más” (Arlt 2003: 174). Si Payró mostraba a un pícaro triunfador, Arlt va a poner en liza a un hombre del subsuelo dostoevskiano que busca elevarse por encima de la mediocridad a la que parece condenado a través de un desafío a la sociedad en su conjunto. De ahí que Beatriz Sarlo hable del “imaginario extremo” de esta y otras novelas de Arlt en la medida en que “son textos de crisis. Plantean conflictos que no pueden resolverse sino por la violencia o el aniquilamiento” (2000: xv). Y es que el desafío ya no será afirmativo y proyectado hacia el futuro, sino que supondrá su final extinción: “Iré por la vida como si fuera un muerto. Así veo la vida, como un gran desierto amarillo” (Arlt 2003: 186), sugiere el mismo Silvio tras la traición final al Rengo.

Dicha traición, a diferencia de la que aparece en la novela de Payró, será el *caso* que motive a Silvio la narración de su propio camino formativo. Y es que *El juguete rabioso* conserva numerosos rasgos estructurales y temáticos que remiten a la narrativa picaresca: la sucesión de amos, la autonomía de los cuatro capítulos que componen la trama –ensartados alrededor del personaje como vínculo más reconocible–, el punto de vista narrativo, la linealidad del argumento, la presencia de un personaje marginal y errante que trata de *medrar*, la crítica social que dicho errar vehicula, la organización de un *gremio* de ladrones, etc.<sup>10</sup> Como hemos señalado en los párrafos anteriores, lo que separa la novela de Arlt del paradigma picaresco es la experiencia radical de alienación que vive su protagonista. Si la picaresca solía caracterizarse por el hecho de que la degradación moral del personaje se cruzaba con un ascenso social, la trayectoria de Silvio, en cambio, va a mostrar como la degradación moral se ve acompañada y coadyuvada por una humillación social. Ese doble descenso moral y social demuestra que la estrategia del pícaro ya no sirve ni siquiera para sustentar una posición marginal. En cierto modo, Silvio es un pícaro que se ha dado cuenta de su propia obsolescencia como tal.

<sup>10</sup> Para un estudio más exhaustivo de la relación de *El juguete rabioso* con la picaresca, remito a la amplia bibliografía crítica sobre este asunto (Carricaburo y Cuitiño Martínez 1979, Matamoros 1986, Gnutzmann 1995, de Diego 1998, etc.).

En el perspicaz resumen de José Luis Romero sobre la sutil conversión que se está produciendo en la sociedad urbana de finales del XIX y la de los años 20, se vislumbra el trajecto literario que separa las novelas de Payró y Arlt:

Cada uno de los que ascendían aspiraba a situarse en la sociedad tradicional, a ser uno más en ella, a disfrutar de los beneficios y los goces que importaba ser uno de sus miembros, como los que la integraban de tiempo inmemorial. Pero el resultado fue que la armazón no pudo resistir tantas nuevas inclusiones y comenzó a dislocarse. De pronto, el viejo patriciado descubrió, antes que nadie, que su ciudad, “la gran aldea”, comenzaba a transformarse en un conglomerado heterogéneo y confuso, en el que se perdían poco a poco las posibilidades del control de la sociedad sobre cada uno de sus miembros. (2001: 260)

El Silvio Astier de Arlt muestra ese margen social y urbano que se hace visible para el centro en la década de 1920 –Arlt, de hecho, forma parte del primer grupo de escritores que ya no procede de los cenáculos intelectuales ni de consagración tradicionales–. A partir de esos años, el barrio se convierte en un espacio de modelos culturales en pugna a través de prácticas y discursos como las canciones de tango, el fútbol o la literatura: el barrio pintoresco, el barrio laborioso y cordial de una clase media incipiente, el barrio como “reservorio de un pasado cuya extinción había sido, sin embargo, prerequisite para su propia existencia” (Gorelik 1998: 311). La novela de Arlt llega para explorar literariamente el potencial polifónico del barrio y para combatir la impostación de algunos de esos relatos.

Silvio empieza su camino ajustándose a los cánones tradicionales del relato de formación del pícaro: la alternancia entre trabajos de distinta índole y otras estrategias de supervivencia, como los robos que planea con esa particular banda de ladrones. De sus lecturas, como reseñaba, parte la previsible idealización del chaval de catorce años: “entonces yo soñaba con ser bandido y estrangular corregidores libidinosos; enderezaría entuertos, protegería a las viudas y me amarían singulares doncellas” (Arlt 2003: 11). Sin embargo, esa Sociedad de Ladrones que escribe manuales de robo y levanta actas de sus encuentros, es decir, que importa los mecanismos de legitimación de la sociedad oficial, se acerca menos al modelo libresco de los bandoleros que a la cofradía de pícaros, cuyo estricto funcionamiento se toma de la ejemplar *Rinconete y Cortadillo* de Cervantes (1613). De ahí surge una primera discrepancia entre retórica y praxis, entre gesto y sentido. La posterior ampliación de esa distancia exacerbará la experiencia de desconexión de Silvio entre aquello que intenta y aquello que la sociedad le permite conseguir, por lo que, gradualmente asumirá la invalidez incluso del modelo picaresco.

Así, a medida que la trama progresa aparece una conciencia de creciente desapego entre el personaje y la sociedad en la que trata de operar. Esta gradual falta de reconocimiento se visualiza a través de la creciente dificultad que siente Silvio para leer la ciudad por la que transita. Y en este sentido, personaje y narrador lo expresan con sus propios recursos: el primero transmutando la decepción en incompreensión –principalmente a partir de su expulsión de la Escuela de Aviación en el tercer capítulo y su posterior encuentro con el homosexual como antesala de su intento de suicidio– y, el segundo,

el narrador, mostrando una ciudad que se convierte progresivamente en un paisaje expresionista y grotesco, que acosa al individuo y desborda la posibilidad de ser descrita (Saitta 2013). Es así como ambos dan cuenta de una ciudad que se ha vuelto ilegible para el protagonista, en tanto en cuanto los signos de la ciudad que el personaje percibe e interpreta ya no le permiten encajar en ellos una experiencia en la que reconocerse a sí mismo. En palabras de Gerald Martin: “Arlt’s city-based fiction... situated reality somewhere between alienation, madness, depravity and criminality, with neither the author nor the characters are able to distinguish satisfactorily between these elements of the existential analysis” (*apud* Doub 2010: 27-28).

Podríamos decir que el desarraigo y desapego que se van apoderando de Silvio procede de esa inadecuación, o mejor, incompatibilidad. La ciudad ya no se ajusta a las tradicionales habilidades individuales para descifrarla: se ha convertido en un texto incomprendible. José Luis Romero describe esa nueva experiencia de la ciudad que se asoma a la crisis de 1929:

En los años que siguieron a la Primera Guerra Mundial era visible que no existía un nuevo cartabón para entender las transformaciones que se habían operado. Las ciudades fueron, sobre todo, la pantalla en la que los cambios sociales se advirtieron mejor y, en consecuencia, donde quedó más al desnudo la crisis del sistema interpretativo de la nueva realidad. [...] La sociedad urbana que comenzaba a ser multitudinaria provocaba la quiebra del antiguo sistema común de normas y valores sin que ningún otro lo remplazara [...], y el conjunto comenzó a ofrecer el típico cuadro de anomia. (2001: 317)

La novela muestra repetidamente no solo como Silvio habita la ciudad, sino el estuor que le causan la infinidad de estímulos que le asaltan, caracterizados por su inestabilidad y carencia de forma definida:

Eran las siete de la tarde y la calle Lavalle estaba en su más babilónico esplendor. Los cafés a través de las vidrieras veíanse abarrotados de consumidores; en los atrios de los teatros y cinematógrafos aguardaban desocupados elegantes, y los escaparates de las tiendas de modas con sus piernas calzadas de finas medias [...] mostraban en su opulencia la astucia de todos esos comerciantes halagando con artículos de malicia la voluptuosidad de las gentes poderosas en dinero. (Arlt 2003: 84)

En esta descripción todavía se puede distinguir un cierto orden a partir de la separación entre lo mirado –los lugares del ocio y el consumo burgués– y la mirada externa y desconfiada del narrador. Sin embargo, el espacio urbano –opuesto a la ciudad perfectamente regulada– irá progresivamente disolviendo esa separación y abduciendo al adolescente, que buscará un lugar en el interior de ese entramado: “robaba abstraído, sin derrotero. Por momentos los ímpetus de cólera me envaraban los nervios, quería gritar, luchar a golpes con la ciudad espantosamente sorda... y súbitamente todo se me rompía adentro, todo me pregonaba a las orejas mi absoluta inutilidad” (117). La relación con el entorno urbano se vuelve entonces pugna y lucha física, y Silvio se advierte enajenado, desbor-

dato por los estímulos indomables de una agitación urbana que se revela impracticable: “caminaba alucinado, aturdido por el incesante trájín, por el rechinar de las grúas, los silbatos y las voces de los faquines descargando grandes bultos” (132).

La novela de Arlt despliega entonces su doble condición de celebración y denuncia de los cambios vertiginosos del Buenos Aires de los años 20. Como sugiere Sylvia Saítta, el Arlt periodista que describe lo que sucede o ha sucedido en la ciudad, busca en la ficción novelística la contracara, es decir, “el testimonio de lo subyacente, de aquello que puede ser pero que todavía no ha sucedido” (2013: 2). Es en los recorridos más alucinados por la ciudad, en los que la percepción de la modernidad se identifica con un “desorden paroxístico”, cuando Arlt imagina una ciudad que todavía no ha llegado, cuando anticipa la ciudad potencial que acabará siendo Buenos Aires en la culminación de la monumentalización urbanística de los años 30: “unos pocos signos del presente se convierten en la masa compacta del futuro” (Sarlo 1992: 21)<sup>11</sup>.

Esta embriaguez se inicia en la segunda mitad de la novela, cuando tras varios fracasos y decepciones, el personaje toma conciencia de la futilidad de sus expectativas de progresar. Es entonces cuando el personaje comienza una exploración de la propia abyección frente a una ciudad que lo rechaza. Así, mientras que en la novela de Payró el éxito del personaje se fundamenta en la continuidad entre este y la ciudad por la que transita, en la novela de Arlt la ciudad ya no es el escenario del personaje. Buenos Aires se ha convertido en un signo que Silvio no sabe enunciar ni ordenar. La prueba de esa distancia entre personaje y espacio urbano resulta ser la antesala de la evasión de Silvio, de su salida física de Buenos Aires, anunciada justo antes de terminar su narración. En este punto, la novela describe la experiencia urbana de la modernidad que caracteriza Álex Matas en su ensayo *La ciudad y su trama* (2010) como atravesada por la complejidad y la crisis permanente de sus límites, es decir, como una trama de signos en conflicto que se resiste a un modelo interpretativo unívoco. De esta manera, la ciudad-escenario de Payró se convierte en la ciudad-signo de Arlt<sup>12</sup>.

De ahí que, justo después de reflexionar sobre el discurso de la selección natural que lo llevaría a ejecutar el plan que le propone el Rengo para mejorar su situación, decida delatarlo, rechazar ese discurso y proyectar ese fundido a negro que supone su salida

<sup>11</sup> Las siguientes palabras sintetizan con precisión la ambivalencia y el exceso arltianos: “Arlt se siente al mismo tiempo fascinado y repelido por la ciudad que construye en sus ficciones, sobre la que imprime proféticamente imágenes de ciudades completamente modernas, en un montaje de lo que cree saber de América del Norte y lo que generaliza a partir de muy pocos datos empíricos de la Buenos Aires realmente existente” (Sarlo 1992: 18).

<sup>12</sup> El ensayo *La ciudad y su trama* propone un recorrido por la tradición literaria occidental identificando en las miradas y representaciones de la ciudad un cambio cualitativo entre la ciudad clásica, ordenada y jerárquica, y la experiencia urbana de la Modernidad, hollada por la complejidad y la crisis permanente de sus límites y formas, esto es, la ciudad moderna como espacio signico que se resiste a un modelo interpretativo unívoco. La versión más afinada que Roberto Arlt traza del espacio urbano moderno de Buenos Aires cabe encontrarla en las piezas periodísticas tituladas “Aguafuertes porteñas”, que aparecieron en 1933 en el diario *El mundo* y la revista *Proa*. Álex Matas también estudia estas piezas y encuentra una síntesis que remite a un tono cercano al de nuestra novela: “los *aguafuertes*, con su tributo pictórico, rinden además homenaje a la nueva posición del observador ambulante, que se desplaza dentro de un caos en expansión de imágenes, estímulos y mercancías” (2013: 20).

de Buenos Aires. Inicia entonces una nueva vida en Neuquén que lo transporta al *mítico* sur de la tradición rioplatense. Además de una inversión del itinerario formativo clásico que llevaba de la provincia a la ciudad (Moretti 1999: 66), como muestra el *Divertidas aventuras...* de Payró, el gesto de Silvio supone una negación absoluta, no solo de su relación con el otro –encarnado en el Rengo–, sino de una explicación plausible y coherente de su aprendizaje. El final reconocimiento de sí mismo se asocia, así, a la renuncia, a la negación del vínculo social y a la ruptura con su vida previa: se va al sur para convertirse en narrador. En cierto modo, ese final concilia y funde ambas renuncias en una nueva autoconciencia –como narrador, inyecta a su historia un giro misterioso, y como personaje, culmina ese viaje hacia la oscuridad de la carencia de sentido y explicación–: “creo que buscaba motivos para multiplicar en mi interior una finalidad oscura” (Arlt 2003: 91).

La traición de Silvio ha sido interpretada como intento de ingresar en el espacio burgués al que aspira, intento fracasado puesto que el ingeniero desconfía de él, justamente por haber delatado a su amigo (Saïtta 1999). También ha sido leído como convocatoria de un imaginario extremo y antisocial, característico de los espacios marginales y de “esas comunidades de culpables donde la comunidad es imposible, y que constituyen la imagen invertida de la sociedad” (Masotta 1965: 40)<sup>13</sup>. La dificultad de interpretación estriba en cómo entender ese gesto final del personaje: en cierto modo, esa es la dialéctica esencial de la novela. De hecho, Silvio no deja de sugerir durante toda su errancia un cierto sentimiento de superioridad respecto al resto, que la traición final acaba encumbrando. Desde su tarea como inventor –más ficticia que técnica– hasta su faceta de líder de esa peculiar banda de ladrones antes mencionada, Silvio juega todo el tiempo a estar dentro y fuera de la sociedad: observándola y creándola en su imaginación. De ahí que, al contrario de lo que sucedía en *Divertidas aventuras...*, su transformación en narrador sea un último paso que reafirma su distanciamiento definitivo.

Entonces asalta la duda de cómo conciliar esa distinción con la aniquilación que proponíamos antes: cuando, por ejemplo, antes de intentar suicidarse, Silvio siente que “me mostraba tan pequeño ante la vida, que ya no atinaba a escoger una esperanza” (Arlt 2003: 133). Parece como si, de alguna manera, este último anihilamiento posibilitara la conciencia de superioridad, producto de escoger el alejamiento y la propia alienación. Y todo ello tiene que ver, nuevamente, con la transformación del personaje en narrador: ya no se trata de narrar aventuras de bandoleros, sino de explorar una experiencia de vacío y abyección. Solo esa conversión permite perfilar lo que de otro modo sería una radical experiencia de la incomprensión para el Silvio-personaje. Sin embargo, el narrador no es alguien completamente desgajado de tal experiencia. De hecho –y ese es uno

<sup>13</sup> Masotta (1965) y Sarlo (2000) han calificado el proyecto narrativo de Roberto Arlt de extremista por la recurrente aparición de conspiraciones, sociedades secretas, traiciones y humillaciones, que parecen dibujar antisociedades, alejadas de cualquier ideal o concreción de comunidad basada en la negociación de derechos y en la perfectibilidad de sus mecanismos organizativos. Así, el protagonista de *El juguete rabioso* parte de unos presupuestos parecidos a los del *parvenu* de la novela realista francesa del XIX, es decir, pobreza, búsqueda de la fortuna, astucia y un espacio capitalino donde es concebible el cambio de situación. Sin embargo, la ciudad encierra a Silvio Astier en los barrios pobres y él mismo asume, poco después de empezar el relato, su propia condición, no solo de *outsider*, sino de renegado.

de los gestos más modernos en la novela–, Silvio se autocondena a convertirse en narrador cuando decide traicionar al Rengo:

Entonces yo guardaré un secreto, un secreto salado, un secreto repugnante, que me impulsará a investigar cuál es el origen de mis raíces oscuras. Y cuando no tenga nada que hacer, y esté triste pensando en el Rengo, me preguntaré: ¿Por qué fui tan canalla?, y no sabré responderme, y en esta rebusca sentiré cómo se abren en mí curiosos horizontes espirituales. (174)

Es así cómo Silvio se aboca al placer del misterio, de lo indecible, pero también a la condena a volver sobre lo mismo una y otra vez. El narrador domina su historia, pero no la realidad: por eso podemos entender la referencia a los héroes a *la Rocamble* o la alusión implícita a la cofradía de pícaros que pone en juego *Rinconete y Cortadillo* como una suerte de nostalgia. Ahí estriba, además, la radical diferencia –más bien la inversión– con el caso picaresco que antes mencionábamos: si Lázaro escribe para justificar a *vuesa merced* su condición de cornudo y compartir responsabilidades con una sociedad que se beneficia de su actitud, Silvio lo hace como inmersión perpetua en un sentido ausente, en una devaluación de la experiencia que también entronca con la novelística moderna.

## FINAL: LA CIUDAD TRAICIONADA

El Buenos Aires de *Divertidas aventuras...* es una ciudad que empieza su expansión sin perder el centro. Desde ese centro tradicional, las élites sociales trazan la reforma de la ciudad intentando mantener las jerarquías que la hacen legible y transparente; se trata de combinar expansión urbanística con integración social (Gorelik 1998: 312). Desde la generación de 1880, dicha integración se había articulado en una versión del *nacionalismo culturalista* (Terán 2008: 121) que unificaría en una determinada visión histórica de la república la miscelánea cultural que empezaba a vivirse en la Argentina con la llegada masiva de inmigrantes. La modernidad de los años veinte señala los límites de ese proyecto y, si bien sigue en la agenda de una determinada ilustración social, será discutido y competido por otros discursos, como la cultura popular, los pensadores influidos por el pensamiento nietzscheano o los debates alrededor del socialismo (213).

Payró sitúa a un personaje arquetípico, que apela siempre a una configuración estable y reconocible; Arlt construye un personaje atravesado por las lecturas del folletín, que surge de la cultura popular del barrio y se excluye progresivamente del paisaje urbano que lo explica. La comprensión de la ciudad alienada en *El juguete rabioso* no se lleva a cabo a través de una ordenación literaria del sentido de la experiencia vivida, sino escogiendo la propia alienación. La ciudad de Arlt es un Buenos Aires que ya no puede contenerse en un solo relato. El deseo de cohesión la convierte en ilegible. De ahí que irrumpen tendencias subterráneas que se atisban pero todavía no pueden describirse con claridad.

Es tal vez esa turbulencia la que convierte *El juguete rabioso* en “la primera gran novela con la que Arlt inaugura la narrativa urbana moderna en la Argentina” (Saítta 2020). Tal

modernidad surge de una transformación del campo literario que posibilita nuevas formulaciones y tratamientos, como la polifonía, la autoconciencia narrativa, el personaje problemático, la ambigüedad discursiva o la devaluación de la experiencia, de la misma manera que supone una redistribución de los acentos genéricos que proceden de la tradición picaresca o la narrativa gauchesca. La modernidad narrativa de Arlt se acompasa y sintoniza, entonces, con la reforma y modernización del espacio urbano.

## BIBLIOGRAFÍA

- ALTAMIRANO, Carlos, ed. (2010) *Historia de los intelectuales en América Latina. II. Los avatares de la "ciudad letrada" en el siglo XX*. Buenos Aires, Katz.
- ARLT, Roberto (2003) *El juguete rabioso*. Buenos Aires, Losada.
- BARRERA, Trinidad (2003) *Del centro a los márgenes: narrativa hispanoamericana del siglo XX*. Sevilla, Universidad de Sevilla.
- BURGOS, Fernando (1990) *La novela moderna hispanoamericana (un ensayo sobre el concepto literario de modernidad)*. Madrid, Orígenes.
- CÁNEPA, Mario (1994) "El 'pícaro' y la novela picaresca en Buenos Aires". *Crítica Hispánica*. 16 (2): 211-222.
- CARRICABURO, Norma y CUITIÑO MARTÍNEZ, Luis (1979) "Una picaresca porteña: *El juguete rabioso* de Roberto Arlt". En: Manuel Criado del Val (coord.) *La picaresca. Orígenes, textos y estructuras*. Madrid, Fundación Universitaria Española: 1137-1143.
- CASAS DE FAUNCE, María (1977) *La novela picaresca latinoamericana*. Madrid, Planeta.
- DALMARONI, Miguel (2006) "«La providencia de los literatos»: escritores argentinos y Estado durante la modernización (1888-1917)". *Iberoamericana*. VI (21): 7-24.
- DE DIEGO, José Luis (1998) "La novela de aprendizaje en Argentina: 1ª parte". *Orbis Tertius*. 6: 15-40.
- DOUB, Yolanda A. (2010) *Journeys of Formation: the Spanish American Bildungsroman*. New York, Peter Lang.
- FUENTES, Carlos (1976) *La nueva novela hispanoamericana*. México D.F., Joaquín Mortiz.
- FUENTES, Carlos (1990) *Valiente mundo nuevo*. Madrid, Mondadori.
- GNUTZMANN, Rita (1995) "Roberto Arlt y la literatura española". *Revista de Literatura Hispanoamericana*. 30: 17-26.
- GORELIK, Adrián (1998) *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Buenos Aires, Universidad Nacional de Quilmes.
- MASOTTA, Óscar (1965) *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires, Jorge Álvarez.
- MATAMOROS, Blas (1986) "Güiraldes, Arlt y la novela educativa". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 432: 61-69.
- MATAS, Álex (2010) *La ciudad y su trama. Literatura, modernidad y crítica de la cultura*. Madrid, Lengua de Trapo.
- MATAS, Álex (2013) "Ortodoxia moderna y revolución tecnológica en las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt". *Cuadernos Hispanoamericanos*. 755: 7-26.

- MORETTI, Franco (1999) *Atlas of the European Novel*. London, Verso.
- PASTORMERLO, Sergio (2012) "Prólogo". En: Roberto J. Payró *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. Buenos Aires, EUDEBA.
- PAYRÓ, Roberto J. (2012) *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira*. Buenos Aires, EUDEBA.
- RAMA, Ángel (1986) *La novela en América Latina. Panoramas 1920-1980*. Montevideo, Fundación Ángel Rama.
- RAMOS, Julio (1989) *Desencuentros de la modernidad en América Latina: literatura y política en el siglo XIX*. México D.F., Fondo de Cultura Económica.
- ROMERO, José Luis (2001) *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*. Buenos Aires, siglo XXI editores.
- SAÍTTA, Sylvia (1999) "Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles: los usos del folleto en Roberto Arlt". *Iberoamericana*. II (74): 63-81.
- SAÍTTA, Sylvia (2013) "La imaginación violenta". En: *Arlt en dos*. Buenos Aires, Biblioteca Nacional Mariano Moreno.
- SAÍTTA, Sylvia (2020) "Arlt: la condición de maravillarse". *Caras y caretas*. <https://carasycaretas.org.ar/2020/04/06/arlt-la-condicion-de-maravillarse/> [01.02.2021].
- SARLO, Beatriz (1984) "Prólogo". En: Roberto J. Payró *Obras*. Caracas, Ayacucho: IX-XLIV.
- SARLO, Beatriz (1992) "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada". *Punto de vista*. 42: 15-21.
- SARLO, Beatriz (2000) "Roberto Arlt, excéntrico". En: Roberto Arlt *Los siete locos. Los lanzallamas*. Nanterre, A.L.L.C.A: XV-XIX.
- SARLO, Beatriz (2003) *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión.
- TERÁN, Óscar (2008) *Historia de las ideas en la Argentina*. Buenos Aires, siglo XXI editores.