

EL JUGUETE RABIOSO: DEL APRENDIZAJE A LA ESCRITURA

Rita Gnutzmann

Facultad de Filología, Vitoria

En la actualidad, nos es necesario producir, producir sin parar. Se trata de la labor de un obrero que debe ganar su pan y que no puede retirar hasta haber hecho una fortuna. Además, si el escritor se para, el público le olvida...

E. Zola (1880), “El dinero en la literatura”. En: *El naturalismo*. Barcelona. Península. 1989, 174.

Resumen

En el presente trabajo se realiza una lectura de El juguete rabioso (1926) a partir de los diversos encuadres genéricos reconocidos por la crítica. El estudio se apoya en los aportes que reconocen en la obra, la narración de la historia de su protagonista, Silvio Astier, y que relacionan esta narración con la picaresca y el Bildungsroman. El análisis se centra en dos aspectos fundamentales: el aprendizaje de Silvio como actor de su propia historia / ladrón, y el de su aprendizaje como escritor que explica mediante la puesta en texto del relato, la clave de su existencia.

Roberto Arlt es un autor hoy día tan consagrado que parece inimaginable que su nombre pudiera desaparecer de los catálogos editoriales y de los programas de enseñanza¹. Esta consagración se apoya en un ingente acervo de estudios sobre su obra debidos a críticos argentinos y extranjeros,

con clara preferencia por la exégesis socio-política (o psicoanalítica) en los primeros (con la excepción de A. M. Zubieta, 1987) y de la formal y estructuralista por parte de los segundos, tendencias que a menudo se han ignorado mutuamente o han mostrado el mínimo interés la una por la otra.

La primera novela de Arlt, *El juguete rabioso*, publicada en 1926, no es ninguna excepción a la regla. González Lanuza considera a Arlt un eterno “adolescente”, “un semi-analfabeto” con “síntomas de inmadurez” (1971:32, 40) y “*El juguete rabioso*, más que novela, un conjunto de relatos [...] con inocultables vislumbres autobiográficos” (1971:77). Ya Raúl Larra (1962:19, 20) y Nira Etchenique habían insistido en los elementos autobiográficos hasta exagerarlos y concluir que se trata de una “novela autobiográfica cien por cien” (Etchenique 1962:19). González Lanuza observa, además, el parecido con la novela picaresca, aunque ésta es reescrita por un lector de Dostoievski (1971:78). Mirta Arlt y Omar Borré retoman la idea de la novela picaresca² y añaden la temática de la “iniciación” para relacionarla (nuevamente) con la literatura autobiográfica (1985:53). El ex-miembro de *Contorno*, Oscar Masotta, bajo las influencias sartreana y psicoanalítica, ve en el relato una “verdadera fenomenología de la aparición del mal” y en el protagonista (en todos los protagonistas arltianos) la necesidad de “trascendencia”: Silvio (como sus sucesores Erdosain y Balder), condenado a una vida vulgar, sueña con la vida aventurera y la fama (1982:37, 38). Diana Guerrero hace hincapié en la problemática socio-económica en su capítulo dedicado a la novela, titulado “El aprendizaje de la sociedad” (Guerrero 1972)³; un análisis parecido hace Beatriz Pastor (1980:60, 73-74). Gerardo M. Goloboff analiza el texto bajo la idea de que todo está relacionado con la literatura, tanto los delitos como los inventos de Astier (1988:36)⁴, idea también presente en el artículo de Adolfo Prieto acerca de las lecturas de Silvio (1986). Aden W. Hayes corrige la afirmación de críticos anteriores acerca del texto como autobiografía del autor, convirtiéndola en la del personaje principal; estudia cómo éste transforma su vida en arte (1982:24). En esa vía le sigue Vicky Unruh en sus páginas sobre *El juguete rabioso* como *Künstlerroman*, dentro de su capítulo dedicado a “The Vanguard's Portraits of the Artist” (1994:84ss.). La misma crítica reconoce que, aparte de los rasgos picarescos y de la influencia dostoievskiana, existen “indicadores” (“markers”) del *Bildungsroman*, idea que pretendo desarrollar en este lugar⁵.

Como es natural, dado su origen, la novela de aprendizaje o *Bildungsroman* ha sido estudiada principalmente por críticos alemanes o de la literatura alemana, pero en los últimos años, con el auge de la literatura

femenina⁶, este género ha sido retomado, aunque no se limite en absoluto a una protagonista femenina como prueban algunas novelas de Daniel Moyano, Vargas Llosa o Alfredo Bryce Echenique, para mencionar sólo tres ejemplos. El *Bildungsroman*, como todos los géneros y subgéneros literarios, se ha desarrollado a lo largo de su historia: surgió durante el siglo XVIII, en la época del Idealismo alemán con sus valores éticos y humanistas (Swales 1978:14)⁷. Muestra el proceso formativo de un joven desde su adolescencia hasta su madurez con la finalidad de desarrollar su total personalidad (Goethe: “mich selbst, ganz wie ich bin, auszubilden”, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, “Hamburger” Ausgabe 1959:7, 290), formación que se realiza en constante tensión entre sus deseos y aspiraciones y los intereses de la sociedad, es decir, en la base del subgénero existe el conflicto entre la potencialidad del individuo y la realidad limitadora⁸. Ya el primer estudioso del *Bildungsroman*, Karl Morgenstern alude a la posibilidad de que, al final del camino, el héroe no alcance su meta de plenitud individual y su integración como miembro responsable en la sociedad⁹ y, recientemente, Rodríguez Fontela ha mostrado que “el final armónico y positivo [...] nunca o casi nunca se da en este género” (1996:48). Es evidente que a lo largo de la historia del género, las experiencias que el *Bildungsheld* debe superar han variado, al igual que el ideal de formación que se persigue. Por último, recientemente y bajo la influencia del psicoanálisis, el aprendizaje como forma de denegación de deseos y pulsiones propios es visto como un proceso de “auto-enajenación” (Smith 1987:211). Como para cualquier género o subgénero, son válidas las observaciones de R. Weimann de que la historia literaria es constantemente reconstituida: “todo el sistema de la *langue* literaria (sus convenciones y perspectivas disponibles, su provisión de mecanismos temáticos y verbales) se cambia continuamente y se renueva por la praxis de la creación” (Weimann 1973:463). Para el clásico *Bildungsroman*, Buckley (1974:17-18) resume los siguientes componentes y etapas principales: la juventud y la orfandad, el provincialismo y el viaje a la ciudad, el conflicto con la sociedad circundante y/o entre generaciones, la formación mediante una serie de experiencias vitales (incluidas algunas amorosas) y de lecturas prohibidas y la búsqueda de una vocación y de valores éticos.

1. Silvio-actor

Silvio Astier es el narrador de su propia historia que comienza a sus catorce años, presentándose a sí mismo y a sus compinches como “Los ladrones” (título del primero de los cuatro capítulos). Silvio, al igual que sus compañeros, carece de padre y por lo tanto habrá que esperar que determinados personajes desempeñen el papel de guía. El primero que se presenta es el zapatero andaluz, viejo y contrahecho, dueño de un tesoro inestimable: los cuadernillos de bandoleros como Diego Corrientes, José María “el Rayo de Andalucía” (alias “el Tempranillo” o “el amo de Andalucía”) y Jaime el Barbudo. A esta edad, el aprendizaje se centra en la lectura y la imitación de los grandes ladrones; aparte de los mencionados folletines, Silvio también conoce otra literatura de ladrones, como los más de cuarenta volúmenes de *Rocambole*¹⁰ y *Los miserables* de Victor Hugo, ya que menciona los personajes de Montparnasse y Tenardhier. Pero en esta fase de su aprendizaje da lo mismo la literatura que la realidad: el viejo zapatero al elogiar a “un parroquiano rumboso” le ofrece otro modelo; igualmente sirven los “apaches” que protegen al presidente de la república, criminales franceses expulsados según la nota de prensa de Soiza Reilly¹¹ o los famosos ladrones mencionados con su nombre: Bonnot, Lacombe y Valet. Es obvio que el robo y la fama van unidos: fama que cobran los ladrones como valientes, osados, ricos y generosos ante el pueblo y ante las doncellas que se les rinden en todas partes (“daba ar pobre lo que quitaba ar rico... tenía mujé en toos los cortijo...”, 16); pero también la fama que se gana a través de la prensa y a través de las “memorias”, bien propias o bien escritas por otros¹². Pero también el cine ejerce evidente influencia sobre ellos, aunque en primer lugar sobre Lucio¹³: imita la mímica de ciertos actores en su papel de granuja de barrio y su gesto de encender la cerilla en la suela del zapato; también es él quien conoce los alrededores del cine y el que sugiere el robo de una joyería adosada a la letrina del mismo, lugar que seguramente debe ser relacionado con su práctica masturbadora.

Pero la lectura induce a la práctica: aparte de varios planes de robo que no se realizan, se relatan hechos como el desvalijar casas abandonadas o para alquilar, sus robos en cafés y comercios y la forma de convertir los objetos en dinero. Sin duda, la escena más comentada es la del robo en la escuela: sólo después de haber cargado con un enorme botín de lámparas, los ladrones entran en la biblioteca para hacer lo mismo con los libros, es decir, convierten la literatura en mercancía con acreditado valor en el mercado negro, prescindiendo de su valor “espiritual”, con la excepción de una

Geografía que, apropiadamente, el falsificador de banderas nacionales Enrique se guarda, y la poesía de Baudelaire, apreciada por el futuro escritor Silvio. En fin, más que personajes-guías encontramos en este capítulo influencias librescas y cinematográficas; los jóvenes ladrones, llenos de “un deseo infinito de inmortalizar[se]”, imitan actitudes y posturas de sus héroes favoritos con su “halo de soberbia y audacia” en la frente, revólver en mano y “regocijo” en el alma y una “sonrisa extraña” (a lo Rocambole) en la boca. Es comprensible que, al final, ante la necesidad de disolver su Club por el peligro de ser descubiertos, se complacen en la lectura de su aventura en un periódico “por décima vez” (59)¹⁴.

Si el primer capítulo mostraba la etapa de la libertad, fuera de las contingencias sociales, en la que el dinero servía para “gozar”, para dar “emoción” y no para aplacar necesidades como el hambre¹⁵, el segundo, al parecer, debía corresponder a la integración en la sociedad mediante el “trabajo honesto” (Don Gaetano: el hombre honesto no tiene vergüenza del trabajo, 70). Silvio, un año mayor, se emplea, por requerimiento de su madre, en la librería del napolitano Don Gaetano y su mujer Doña María. En realidad, como es sabido, la librería resulta ser una “caverna” de compraventa y una “ladronera”, el dueño un grandullón, trapacero, codicioso y estafador y su mujer “cruel”, sucia y vengativa. El capítulo termina con el intento de incendio de la librería, intento que, aunque fallido, devuelve al protagonista nuevamente a la libertad.

Si repasamos el capítulo, vemos que Silvio hace varios aprendizajes en este año; pasa por toda una serie de penurias y humillaciones relacionadas con el trabajo: el hambre, el frío y la incomodidad (la falta de una cama decente), pero también la vergüenza de tener que escuchar las peleas matrimoniales; la obligación de atraer a los clientes con un cencerro en la mano; el viaje degradante con los trastos sucios por la ciudad al dejar Doña María (temporalmente) al marido; el tener que limpiar la letrina y fregar la calle bajo los ojos de hermosas doncellas... En fin, el mito del “trabajo honrado”, que satisface y permite el ascenso social, es destruido por la realidad humilladora y degradante.

Pero, también en otro campo, el joven Silvio añade una nueva experiencia, la de la falta de compañía femenina. Frente al sentimiento amoroso hacia Eleonora, mencionado en el primer capítulo, que excluía todo lo físico, aquí predomina el aspecto sensual¹⁶. La primera referencia la encontramos aquella noche (seguramente de carácter reiterativo) en que los rostros de las doncellas le “hieren con espada de dulzura”, metáfora que no deja lugar a dudas sobre la realidad del deseo sexual, y que termina con el acto

masturbatorio (77), evidente audacia literaria para la época. La angustia de nunca poder aspirar a la realización del amor se relaciona para Silvio con su pobreza, como cuando observa la pareja de jóvenes burgueses¹⁷ o al encontrar a la cortesana francesa. Si en el *Bildungsroman* la experiencia amorosa sirve para la maduración del adolescente, a Silvio esta experiencia le está negada y sólo puede ser fuente de congoja o de ensoñaciones “orgiásticas”, aprendidas en “los cromos de los libros viciosos” (95).

El comienzo del capítulo III vuelve a la misma situación del II: Silvio, un año mayor, rodeado de su madre y su hermana y sin trabajo, se ocupa con lecturas. En este caso es la vecina Naidath¹⁸ la que lo impulsa a buscar un nuevo empleo, esta vez en la Escuela Mecánica de Aviación. La lectura de la *Electrónica* de Bahía (frente al expreso rechazo del “novelón truculento” de Luis de Val) indica el campo al que Silvio se va a dedicar en este capítulo, en consonancia con su aspiración de llegar a ser un inventor (ingeniero) como Edison¹⁹. En efecto, la primera parte del capítulo se centra en sus inventos, en absoluto limitados a objetos ilusorios (una señalador de estrellas fugaces) sino también prácticos (una máquina de escribir como un dictáfono) e incluso bélicos como un cañón. El nuevo fracaso de sus aspiraciones debido a la traición del capitán Márquez quien lo despide para favorecer a un joven enchufado, arroja a Silvio a la desesperación más profunda y le hace cuestionarse el sentido de esta “vida puerca” (122), título original de la novela que fue sustituido por el que encabeza este capítulo según la recomendación del escritor y mecenas Ricardo Güiraldes. Esta desesperación contrasta directamente con el final del capítulo anterior en que Silvio, a pesar de las humillaciones, tiene la fuerza y el espíritu de rebeldía para cantar a la vida: “Vida, Vida, qué linda que sos [...]. Vida, qué linda que sos, Vida... qué linda... Dios mío, qué linda que sos” (*sic*, 99). Su absoluta postración está relacionada con la sexualidad, no la de Silvio sino la del homosexual anónimo de la pensión, un joven inducido a la “aberración”²⁰ a la misma edad en que comenzaba la formación del propio Silvio. Un último fracaso al solicitar en vano trabajo en cualquier buque y la evidencia de su pequeñez ante la grandeza de los transatlánticos, las mercaderías y las riquezas lo convence de la inevitabilidad del suicidio. Pero incluso este momento no está exento de teatralidad, aprendida en libros o películas, al imaginarse en el papel de un suicida en un catafalco, rodeado de doncellas hermosas que lloran su muerte. Como en posteriores novelas, el héroe (Silvio, Haffner, el Astrólogo, pero ya no Erdosain) salva su vida por una casualidad.

En este capítulo se observa por primera vez la interiorización de las circunstancias adversas. Silvio no sólo cambia en su interior, sino que reflexiona sobre estos cambios y analiza su devenir psicológico. Es precisamente esta introspección lo que distingue al *Bildungsheld* del protagonista de la novela de aventuras, en la que el héroe siempre domina su mundo y su psicología permanece estática, y de la picaresca, aunque, en los últimos años, críticos como M. Bataillon y F. Rico han insistido en el carácter autorreflexivo del *Lazarillo*, característica abandonada a partir de *Guzmán de Alfarache* y *El Buscón* (cf. Rodríguez Fontela 1996:192ss.). La cavilación sobre “quién soy” y la percepción de la vida como “vida puerca” o “juguete rabioso” sumen a Silvio en el abismo y lo estrellan “en el fondo de una angustia que se iba solidificando en conformidad” (129), convirtiéndolo en un auténtico precursor del Erdosain de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (cf. Gnutzmann 1984:42ss.).

En el capítulo IV, a los diecisiete años (según la lógica narrativa de añadir un año a la edad del protagonista en cada capítulo), Silvio se emplea como corredor de papel para otro italiano, Monti. Es durante esta época cuando descubre la realidad del mundo que lo rodea al que podrá pertenecer si muestra 'aptitudes' para él. En todas partes observa la falta de valores y en su lugar encuentra la hipocresía, el egoísmo, la avaricia, la mentira y la mala fe de los comerciantes, “necios astutos”, “tahures enriquecidos” con “rostro pálido y los ojos fríos como láminas de acero” (155-156). Las únicas dotes que se exigen a un vendedor están relacionadas con el fingimiento y la simulación. Termina su aprendizaje con la traición del Rengo, la única persona con la que Silvio se comunica en esta etapa de su vida, una amistad basada en parte en las aspiraciones de ambos a ser inventores, pero también en el atractivo del éxito del Rengo, dueño de su pequeño mundo (la feria de Flores), mimado por los hombres y con todas las mujeres a su disposición. Como siempre, la traición está inspirada en un modelo literario, en este caso en Rocambole que traicionó hasta a los que lo criaron y lo protegieron. Silvio recuerda precisamente el pasaje de la novela francesa que habla de París, los Campos Elíseos y “todo aquel mundo deslumbrador de luz y ruido” que le parece prueba de una “vida fastuosa” que a él le está negada. En realidad Silvio tergiversa el texto de Ponson du Terrail, ya que Rocambole, condenado a cadena perpetua, sólo se refugia en el recuerdo de aquel pasado, mientras que en el presente sufre la vara del Capataz.

Es sabido que la razón de la traición de Silvio ha provocado los comentarios más opuestos: algunos la ven como acto gratuito al estilo dostoievskiano o del Mal absoluto a lo Bataille (Masotta 1982:45, 48) o

como intento de integración y aceptación de los códigos sociales (Guerrero 1972:172) o como acto de denuncia de la hipocresía social que incita a la delación pero condena moralmente al delator²¹. Algo de ello existe en el sentido de que Vitri²² mismo habla de “la ley de la ferocidad” (188) y el maltrato del Rengo al ser detenido sería su más clara confirmación. La razón de la traición no es el dinero (rechazado por Silvio), ni la aceptación por la sociedad (él quiere alejarse de ella), sino el intento de conocerse a sí mismo, llegar hasta lo más hondo de sí mismo, un “curioso de esta fuerza enorme que está en mí”. Con este acto Silvio ha llegado al final de su adolescencia; aunque su vida continúa, carece de interés para el relato, puesto que su formación termina en ese momento. El narrador marca claramente el comienzo y el final de este aprendizaje con los verbos “iniciar” y “salir” que abren y cierran la novela: “Cuando tenía catorce años me *inició* [...] un viejo zapatero andaluz” -- “Tropecé con una silla... y *salí*”.

Resumamos lo que nos ha aportado el estudio de Silvio como *Bildungsheld*: Silvio madura psicológica y físicamente a lo largo de la historia, porque aprende algo nuevo en cada uno de los capítulos. En el primero, ataca el derecho a la propiedad y debe rendirse ante la fuerza coactiva de la policía. En el segundo, debe aceptar la idea del trabajo, pero se rebela ante las humillaciones. En el tercero, lleno de ilusión por el nuevo trabajo y su capacidad de inventor, es expulsado e intenta suicidarse. En el cuarto, decide no ser juguete pasivo y toma las riendas mediante la traición y apuesta por el voluntario aislamiento de la sociedad. También una comparación entre su comportamiento en el primer y el último capítulo muestra la evolución que Silvio ha recorrido: el adolescente recoge a su amigo Enrique en peligro de ser detenido en el primero; en el último, Silvio, tres años mayor, después de un debate interior entre dos voces, la de Rocambole²³ y la de un “idiota”, se decide por delatar y entregar a su amigo Rengo a la policía, traición que afirma su libertad de decisión y su yo (romántico) engrandecido por la búsqueda de sí mismo. En todo el relato se ve al protagonista en situaciones que lo enfrentan con la sociedad, característica de este tipo de narración como Bajtin subraya en su ensayo sobre la novela de aprendizaje: “El hombre se transforma *junto con el mundo*” (1989:215). La condición social de Silvio, además, impide que el amor, tema importante en el *Bildungsroman*, pueda desarrollarse: ni la burguesa Eleonora ni la “cocotte” están a su alcance²⁴.

2. Silvio-escritor

Como hemos visto, el final queda abierto, tal como es costumbre en este tipo de novela²⁵, pero aquí me interesa la motivación y el efecto para el futuro a que Silvio alude en su última reflexión como personaje-actor. Afirma que la traición ocupará su pensamiento y su “quehacer”, refiriéndose claramente a la escritura:

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 [...] me preguntaré: ¿Por qué fui tan canalla?, y no sabré responderme... (176).

La idea expresada en ese momento constituye el enlace para la segunda parte de la vida de Silvio: la etapa del creador y de la escritura-búsqueda de una explicación de aquel acto, de cómo llegó a cometerlo tras un largo camino y de indagar en el sentido de la “vida”, palabra-clave en su relato. Posiblemente Silvio hace su primer aprendizaje de narrador (de un relato oral) en su segunda visita a Vitri, por lo que la sorprendente reacción del ingeniero (balbuceante, entusiasmado) no significaría más que el modelo que Silvio-*autor* quiere imponer a sus lectores. Ya A. Hayes y antes M. Goloboff relacionaron la traición con la escritura de sus *memorias*: “Se ha conquistado el material y el tema con que se relatará la historia de todo este ciclo [...] que es la novela. El acto final aparece, así, coronando una verdadera metáfora de la creación artística” (Goloboff 1988:38-39)²⁶.

El relato en primera persona de un narrador de cuyo nombre nos enteramos tarde gracias a un diálogo, ya advierte al lector de que se trata de algún tipo de autobiografía o autoficción²⁷, hecho que se refuerza en seguida por la afirmación de la situación de enunciación: “no me sorprende *al escribir mis memorias* de que Enrique se hospeda en uno de esos hoteles que el Estado dispone para los audaces y bribones” (18). Como en la célebre novela proustiana, un yo-narrador evoca su yo joven, que ha dejado atrás, pero que sobrevive de alguna manera en él. Para el narrador, eventos del futuro en el plano de la acción se convierten en pasado, con posibilidad de continuar en el presente, como en el caso de Enrique, aludido en la cita anterior: Enrique, a los catorce años, engañó a un fabricante de caramelos, prefigurando cuál sería en el futuro su destino. En efecto, en algún momento del pasado no especificado, el ladrón fue detenido y “ahora” (tiempo del discurso), “Enrique se hospeda en uno de esos hoteles...” (y continuará ahí en el futuro). Como es habitual, no se indica la distancia temporal²⁸ y, como dice

Genette, se trata de un pretérito, “especie de pasado sin edad” (1972:232). En *El juguete rabioso* se marca la diferencia entre actante y emisor mediante las formas verbales: las del pasado para el tiempo de la acción y el presente para el tiempo del discurso²⁹. Veamos los siguientes ejemplos: “Sonada aventura *fue* la de mi cañón y grato me *es* recordarla” frente a: “*sé* que de mutuo acuerdo, *resolvimos* organizar un club de ladrones, del que por el momento nosotros solos *éramos* afiliados”. Con ello, el narrador convierte lo que fue (una vida “real”) en una construcción, sometida a “procesos de selección, ordenación, argumentación e interpretación” como observa A. Hayes con razón (1982:23). Dentro del texto se alude a la *futura* escritura, - aparte de en la constatación de escribir “mis memorias”- cuando Silvio se empapa de colores, olores y aromas y dice: “una fiesta universal y perfumada, cuyo futuro relator fuera yo” (151).

Muchas veces la distancia temporal se anuncia claramente mediante adverbios temporales como “entonces”, “más tarde”, “aún”, “aún ahora”, “desde... hasta”, “después”, etc., a menudo relacionados con verbos de percepción y de recuerdo: “Aún no he olvidado la alegría que experimentaba...” o “Aún tengo el cuadro ante los ojos” o en la pregunta que se hace el narrador: “¿De dónde provenía esta certeza ilógica que después ha guiado todos los actos de mi vida?” (137). El frecuente uso del verbo “recordar” (o “no olvidar”) evidencia, asimismo, la situación de enunciación: “Vi rostros de mujeres que ya no olvidaré jamás. Vi sonrisas que aún me gritan su befa en los ojos...” (*sic*, 97; véase mi edición en Cátedra 1985:39-40). Otras veces, el distanciamiento se consigue mediante el tono irónico de las exclamaciones al evocar el pasado: “¡Qué nuevo mundo pintoresco descubrí en la casa de la familia Irzubeta!” (23), “¡Bella persona era don Gaetano!” o en los adjetivos “venerable” y “noble” para el degradado “Dío Fetente” y para la profesión del Rengo, encargado de vigilar los carros de la feria; en la descripción de éste se añade el retruécano a la ironía: “esa cara triangular enrojecida por el sol, bronceada por la desvergüenza”. Cuando se trata de su propio yo joven, la ironía se hace afectiva: “¡Oh, ironía!, ¡y yo era el que había soñado en ser un bandido grande como Rocambole y un poeta genial como Baudelaire!” (70). Es obvia la comprensión, la simpatía y la nostalgia que el narrador mayor (y el autor) siente por su yo joven. En ocasiones, el juicio indirecto de aquél sobre éste, se expresa en el adjetivo, como cuando tacha sus inventos de antaño de “combinaciones mecánicas *absurdas*” (102) o cuando desautoriza su actuación o pensamiento de entonces directamente: “Subí tres escalones y audazmente -así pensaba entonces- me interné en un estrecho corredor” (108). Comentarios o descalificaciones como llamar

“barrabasadas” a sus actos o decir: “No recuerdo por qué *sutilezas* y *sinrazones* llegamos a convencernos de que robar era acción meritoria y bella” muestran el cambio espiritual del personaje; incluso se puede decir que hay cierta actitud moralizadora en el Silvio-mayor³⁰. Alguna vez éste incluye un juicio generalizador sobre los jóvenes: “Estos certámenes absurdos como se sabe, apasionan a los muchachos” (18; cf. el ejemplo del “regocijo que nos engrandece las almas”, 42).

Otro recurso que subraya la distancia es el resumen introducido, por ejemplo, por el adverbio “así”: “Así vivíamos días de sin par emoción” (35) o el juicio sobre el tipo de relato del Rengo: “Así eran las narraciones del Rengo. Monótonas, oscuras, y sanguinosas” (164) o en la fórmula “en fin” con que concluye la presentación de la vida de los Irzubeta (25). El apóstrofe o la explicación también muestran que el narrador tiene en mente a su lector; el siguiente ejemplo se encuentra en la descripción de Lucio: “Añadid a esto una gorra [...] y tendréis la desfachatada estampa de ese festivo masturbador” (45). Igualmente el paréntesis muestra la preocupación del narrador por facilitar la comprensión, como cuando explica por qué Enrique citaría a Darwin y Le Dantec ante un juez: “(Enrique era ateo)” (36) o cuando interrumpe el discurso directo del mismo (en presente) con un paréntesis (en pasado) para explicar la situación de la casa de los Irzubeta: “Aquí, en el fondo de la carnicería (la pared de la casa de Irzubeta era medianera respecto a dicho fondo) hay un gringo...” (34). Incluso el hecho de usar el apellido en vez del nombre del antiguo amigo delata al narrador adulto. Lo mismo es cierto para la preparación de los diálogos en escena; veamos un único ejemplo: “Estamos en casa de Enrique. Un rayo rojo penetra [...]. Enrique reflexiona [...]. Lucio fuma [...]. Yo estoy sentado en el suelo” (58).

En la parte anterior, dedicada a la época formativa de Silvio, se ha hablado de sus lecturas³¹, claramente opuestas a las de las presuntuosas hijas Irzubeta. Aparte de las lecturas antes mencionadas, la mayoría de ellas para sobrellevar la vida gris y mediocre (los “deleites” de la literatura bandoleresca y *Rocambole*) y la falta de compañía femenina (los “libros viciosos”), también debe de haber leído la literatura caballeresca, puesto que se hace anunciar ante Vitri con el nombre de Fernán González, personaje rebajado a la profesión de dibujante. Además, el título del segundo capítulo, “Los trabajos y los días”, denuncia su conocimiento de Hesfodo, aunque no está claro si ya lo leyó de joven o si es el narrador experimentado quien hace este guiño intertextual a su lector. Existe otra fuente muy importante que no se menciona expresamente, pero cuya influencia es notable en el relato: la

picaresca española. La misma estructura episódica de la novela, el cambio de amos, la lucha por la supervivencia, etc. recuerdan a este tipo de novela, aunque, a la vez, hay múltiples elementos que distinguen *El juguete rabioso* de aquella y de ninguna forma se debería incluirla en este subgénero (cf. Gnutzmann 1985:45). Existen incluso algunas coincidencias textuales, como la figura del zapatero que tiene su precedente en el dómine Cabra, igual que el criado Miguel, cruce entre el dómine y su flaco criado; el ambiente de la primera noche en casa de los Gaetano, con Silvio tirado encima de la “yacija más taimada”, repite la primera noche de Lazarillo en casa del escudero (id. 1985:46-47). También la descripción del paseo de Don Gaetano por el mercado, sus regateos y el ambiente sórdido deben algo a la picaresca (71-72).

Consideremos, por último, algunos aspectos estilísticos del texto que nos llevan a la persona del narrador. Llama la atención el estilo elaborado, el tono lírico de muchos pasajes y el amplio número de metáforas y comparaciones poéticas. Los paralelismos y las anáforas en la siguiente cita prueban que el narrador tiene un conocimiento muy por encima de las novelas ínfimas mencionadas en la primera parte: “Chusma llamaban [las Irzubeta] al almacenero... chusma a la tendera... chusma al carnicero”. En muchos casos la elisión del artículo indefinido produce un efecto poético: “Menuda lluvia picoteaba el cristal...”, “Súbita tristeza me sobrecogió...”, “Congojosa sequedad del espíritu, peregrina voluptuosidad”, para citar sólo algunos ejemplos. La repetición y la gradación son otro elemento típico del lenguaje del narrador, a veces para criticar a los comerciantes: un vendedor debe “escoger las palabras... adular con circunspección... entusiasmarse con una bagatela, acertar con un gesto... interesarse vivamente... agradecer con donaire... no desconcertarse...” (155), otras veces (probablemente con más frecuencia) para conmover al lector: “tenía la sensación de que mi rostro se había entosquecido de pena, deformado de pena, una pena hondísima, toda clamorosa” (121). El lenguaje metafórico y metonímico es otra muestra de la maestría de Silvio como escritor: “me ceñía la frente un cilicio de nieve” o en la descripción de la noche con el homosexual: “Una angustia horrible pesó en el aire confinado” y “su pensamiento espantoso cruzaba el silencio”, hasta que “el sordo choque de un cuerpo sobre el muro, me arqueó el alma”. Si todo lenguaje literario es pleonástico, el de Silvio-narrador lo es en grado sumo. Pero por encima de todo se comprueba que Silvio se ha convertido en un verdadero escritor: en el nivel de la historia sabe retratar la psique del hombre con todas sus frustraciones y angustias al estilo de su admirado Dostoievski, lejos de aquella literatura de consumo y consuelo que devoraba

en su juventud y, en el nivel del discurso, muestra la elaboración de un estilo propio y que nunca perdió su amor a la poesía, expresado por primera vez en aquella cita de Baudelaire en relación con Eleonora.

NOTAS

¹ Prueba de ello son las dos biografías de O. Borré y S. Safta, publicadas el mismo año (2000). Obviamente, Arlt es un 'valor' económico por el que las editoriales argentinas, a pesar de la fuerte crisis del mercado, pueden apostar. La primera biografía de Raúl Larra (1950) mostraba claramente los peligros "novelescos" (fantasiosos) del género, por ejemplo, al pretender conocer los pensamientos del moribundo Arlt (1962:117ss.).- No olvidemos, por otra parte, el hermoso homenaje que Ricardo Piglia dedica al autor en su novela *Respiración artificial* (1982:160ss.) y en sus cuentos "Homenaje a Arlt" y "Luba" (1975).

² En un congreso sobre "La Picaresca", en Madrid en 1979, L. Martínez Cutiño y N. Carricaburo leyeron una ponencia sobre el relato arltiano como "picaresca porteña" (1979).

³ Véase, asimismo, los artículos de Ricardo Piglia, "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria" (1973), "Literatura y propiedad en la obra de Roberto Arlt" y "Roberto Arlt: la ficción del dinero" (1974) y de Noé Jitrik, "Entre el dinero y el ser..." (1976).

⁴ Para apoyar su teoría, limita su análisis a dos episodios: el robo en la biblioteca y el incendio de la librería. Goloboff repite en este libro -con pequeños cambios- su artículo de 1975: "La primera novela de Roberto Arlt: el asalto a la literatura". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, 2, 1975, 35-49; también publicado en *Seminario sobre Roberto Arlt*. Poitiers. Univ. de Poitiers. 1981, 1-28.

⁵ Ya en mi introducción a la edición de la novela en Cátedra (Madrid, 1985) expresé esta idea: "se narra el *aprendizaje* del protagonista Silvio" y la relacioné con el *Bildungsroman* (1985:34). V. Unruh fuerza los actos ficticios para identificarlos con la vanguardia: la creación del Club corresponde al nacimiento de un movimiento vanguardista con "an expansive, grand design to engage a mass public"; el robo del Diccionario (porque da mucho dinero en la reventa) resulta "an act emblematic of the vanguards assault on academic tradition" (1995:86). Mientras que para A. W. Hayes la voz lírica de Silvio surge en el episodio con la cortesana (1982:86-87), para Unruh aparece en el momento del robo de la biografía de Baudelaire (¡en realidad se trataba de sus *versos!*) (1995:87). También A. Prieto insiste en su artículo en el papel que juega la literatura en el relato y en la formación de Silvio (1986:171).

⁶ Sobre el *Bildungsroman* femenino, véase E. Aizenberg. "El *Bildungsroman* fracasado en Latinoamérica: El caso de *Ifigenia* de Teresa de la Parra", *Revista*

Iberoamericana, 132/3, julio-dic. 1985, 539-546; M. I. Lagos, *En tono mayor. Relatos de formación de protagonista femenina en Hispanoamérica*. Santiago/Chile. Ed. Cuarto Propio. 1996; M. Dávila Gonçalves. *El Archivo de la Memoria. La novela de formación femenina de Rosa Chacel, Rosa Montero, Rosario Castellanos y Elena Poniatovska*. New Orleans. Univ. Press of the South. 1999 y L. Y. Lutes. *Allende, Buitrago, Luiselli. Aproximaciones teóricas al concepto del "Bildungsroman" femenino*. New York, Peter Lang, 2000.

⁷ Para el término y el análisis del género, véase F. Martini (1961:44ss.); sobre la teoría literaria de la época, véase R. Gnutzmann. *Teoría de la literatura alemana. (La teoría literaria alemana)*. Madrid, Síntesis, 1994, p. 71 y ss.

⁸ M. Hirsch (1979:302) define la finalidad del *Bildungsroman* de esta manera: "the process of maturation is one of self-recognition: the individual discovers his authentic self and realizes his personal destiny in the assumption of social responsibility". Uno de los estudios más abarcadores es el de M. A. Rodríguez Fontela. *La novela de autoformación* (1996).

⁹ Morgenstern en Martini (1961:51). No sorprende que tras el aprendizaje que narraban las novelas se escondía el intento de educar al mismo lector: "Bildungsroman wird er heißen dürfen, erstens und vorzüglich wegen seines Stoffs, weil er des Helden Bildung in ihrem Anfang und Fortgang bis zu einer gewissen Stufe der Vollendung darstellt; zweytens aber auch, weil er gerade durch diese Darstellung des Lesers Bildung, in weitem Umfange als jede andere Art des Romans, fördert" (id.:57). No cabe duda de que el crítico ha tenido en mente la preceptiva horaciana del "utile dulci".

¹⁰ En su obra de teatro *Trescientos millones*, Rocambole desempeña un papel importante y los demás personajes expresan su admiración por el hecho de que sus hazañas ocupen cuarenta tomos y por haber sido leído "por todas las tenderas, modistillas y planchadoras del mundo"; aparte del éxito, el propio Rocambole insiste en el dinero que los volúmenes han aportado a su autor: "millares y millares de francos" (1991:III, 245), en fin, tres obsesiones padecidas por el propio Arlt: capacidad de trabajo, dinero y éxito (cf. el célebre prólogo a *Los lanzallamas*, tan parecido a lo que Zola expresa en el epígrafe que encabeza este estudio). Un amigo del autor, Conrado Nalé Roxlo recuerda la afición de éste por Rocambole y la buena amistad que hizo con su madre gracias a *Rocambole* (1978:87).

¹¹ Soiza Reilly era director de la *Revista Popular* y publicó el primer cuento arltiano “Jehová” en esta misma revista (junio 1918). El 31 de mayo de 1930 Arlt le dedica un “aguafuerte”: “Este es Soiza Reilly”.

¹² Volveré sobre el tema de las “memorias” más adelante.- Con respecto al famoso “Tempranillo”, tenemos el retrato del viajero inglés John F. Lewis de 1832; el mismo personaje fue idealizado por Merimée en *Carmen*. El atractivo amoroso no faltaba en este tipo de literatura y en las canciones populares de la época como muestra ésta sobre el Tempranillo: “De Puente Genil a Lucena, de Loja a Benamejí, las mocitas de Sierra Morena/ se mueren de pena,/ llorando por tí”. Hoy día, su itinerario se ha convertido en ruta turística (en las provincias de Córdoba, Málaga y Sevilla). Cuando el “aguafuertista” Arlt viajó por Andalucía en 1935 exclamaba: “Estas son las tierras de José María el Tempranillo y del bandido Diego Corrientes” (1971:28). Desde entonces el bandolerismo andaluz ya se ha merecido dos congresos; véase R. Merinero (Ed.). *Actas de las Segundas Jornadas sobre el Bandolerismo en Andalucía*. Córdoba, Ayuntamiento de Lucena, 1999.

¹³ El éxito en el cine (o “bibliógrafo”) también llama la atención de Silvio (65, 66, 89, 122). Lucio es el primer personaje arltiano que introduce el tema del cine; posteriormente, en *Los siete locos* y *Los lanzallamos*, Barsut será seducido e irá a Hollywood para representar un papel en la versión cinematográfica de la farsa de revolución que acaba de vivir.

¹⁴ También la aventura definitiva de Enrique es objeto de una nota de prensa (147) y el Rengo guarda los recortes periodísticos de un atraco en el que participó (183). En *Los lanzallamos* el destino de otro estafador (y asesino), Erdosain, se detallará con disfrute morboso en la prensa sensacionalista.

¹⁵ Sabemos que los chicos gastan el dinero ganado mediante el robo en cafés, viajes en coche o en tren, es decir, dándose un “goce al cuerpo voluptuoso” (31).

¹⁶ El capítulo se puede dividir en los siguientes segmentos: 1. preludio (la madre lo manda trabajar, 61-65); 2. descripción de la librería y sus dueños (65-67); 3. un día y una noche en la librería (67-76); 4. una noche/ las noches: sueños con doncellas (76-77); 5. pelea matrimonial (77-82); 6. episodio Souza (82-87); 7. viaje humillante con Doña María (87-91); 8. preludio al episodio con la cortesana francesa (91); 9. episodio con la cortesana (92-93); 10. angustia post-cortesana (93-95); 11. odio, humillaciones y rebelión de Silvio (95-97); 12. el incendio y su fracaso (97-100). Los segmentos 4, 8, 9, 10 están dedicados a los sentimientos de frustración amorosa-sexual de Silvio.

¹⁷ En las novelas de Arlt la burguesía siempre se relaciona con el piano; cf. Gnutzmann (2000).

¹⁸ A pesar del escaso conocimiento del alemán del autor y su antipatía hacia esta lengua, en la raíz del nombre se encuentra la palabra “Neid” (envidia) que define el carácter de este personaje; otro judío “hediondo” aparece al comienzo del cap. IV (140). Es sabido que, en la revista hebrea *Dávar*, Arlt fue acusado de antisemitismo.

¹⁹ Las otras aspiraciones son: ser un poeta como Baudelaire (pasión fracasada como empleado de librería), un demonio (aventurero) como Rocambole (su afición en el capítulo I) y un general como Napoleón.

²⁰ Silvio denuncia la homosexualidad del otro como algo “sucio” y le recomienda ver a un médico. La cara enfermiza y blanca del homosexual recuerda a la lívida del masturbador Lucio y su baja estatura parece relacionarse, asimismo, con su inversión, igual que su “mirada falsa”. El personaje carece de toda dignidad, aunque es cierto, que Silvio siente cierta piedad por él (cf. O. Masotta 1982:86). Todo el episodio está rodeado de suciedad (el homosexual y la pensión) y violencia, por ejemplo, con la mujer maltratada y la “puerta cerrada violentamente” (130, 133). Por otra parte, este personaje lleva directamente al Molina de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig.

²¹ Mientras que la mayoría de los críticos sigue a D. Guerrero en la interpretación sociológica (Silvio “cumple con la concepción espiritualista del hombre” de su clase y se arroga “un valor superior por no ser lumpen”, 1972:43), P. K. Speck (1978:26) ya llamó la atención sobre la influencia de Rocambole en este acto y S. Saítta retoma la idea en su artículo “Traiciones desviadas...” (1999).

²² Lo que más sorprende es la comprensión e incluso el entusiasmo con que el ingeniero sigue a Silvio en su canto a la vida, suponiendo que es un hombre con “ceño profundo”, “melancólico” y trabajador serio (180). La interpretación que la mayoría de los críticos hace de él como típico representante de la burguesía (Masotta: “la traición a su amigo es lealtad al ingeniero y a la clase” 1982:43) me parece sorprendente; por el contrario, espiritualmente parece un Silvio mayor (cf. su “baluceo”, sus “ojos brillantes”, su “sonrisa pueril” y su murmurar “como soñando”, 188, 189).

²³ El joven ya anticipa una de las características más importantes de los hombres arltianos: la teatralidad; el capítulo II termina con Silvio representando una “comedia de conciencia”; el III, con el catafalco de un suicida (el propio Silvio) rodeado de bellas mujeres; el IV -si dejamos de lado el “epílogo” de la despedida de Vitri- con el

debate interno aludido entre Rocambole y un cretino de barrio. En este sentido se puede ver el final del capítulo I, la salvación de Enrique, como otra “comedia” a imitación de cualquier novela o película policíaca, aunque la alusión directa sea a la *Biblia* al pedir Enrique -como Cristo- agua. Este dato subraya una vez más la relación con el último capítulo y la delación del Rengo, ya que Silvio se convierte en “Judas Iscariote”.

²⁴ Los valores formativos en la Alemania del siglo XIX no eran ni religiosos ni científicos sino artísticos: tanto Lessing como Schiller creían en la *Bildung* (o *Höherbildung*) mediante el teatro; también Goethe en su *Bildungsroman* por antonomasia, *Wilhelm Meisters Lehrjahre*, hace que Wilhelm aspire a ser actor y encuentre la cumbre del arte en Shakespeare. La aspiración amorosa es otro elemento que eleva a Wilhelm: no se queda con Mignon (la aspiración absoluta a lo infinito), ni con Therese (la realidad sin deseos de infinito) sino con Natalie (el equilibrio entre ambas).

²⁵ Rodríguez Fontela muestra que el *Bildungsroman* ontológicamente hablando siempre resulta abierto, puesto que “la autoformación de nuestra vida no acaba nunca pero exigimos que se cumpla la ilusión creada por el *Bildungsroman*: la ilusión de considerar concluida la constitución de la personalidad heroica. [...] El *Bildungsroman* es un género que, como borrador vital, demanda una corrección continua hasta la muerte del protagonista” (1996:48). Es sabido que varios autores de *Bildungsroman* (Wieland, Goethe, Keller) han escrito posteriormente novelas sobre una segunda etapa de sus héroes.

²⁶ Como ya se ha mencionado, críticos como A. Hayes y V. Unruh enfocan a Silvio como escritor de su propia vida: “la producción futura de Silvio será literaria - invención verbal” (Hayes 1982:32); pero ellos se basan en actos concretos del personaje para interpretarlos como actos simbólicos, sin analizar los elementos formales relacionados con la actividad narrativa. Tampoco me convencen afirmaciones del tipo de que la quema de la caverna significa la liberación de las viejas formas de escribir y que “vender papel [para Monti] equivale a escribir literatura oficial y aceptada” (Hayes 1982:27, 38) o que el club de ladrones equivale a los “select gatherings” de los vanguardistas (Unruh 1995:86). Goloboff, a su vez, relaciona el robo de la biblioteca y el incendio con la destrucción de la literatura oficial y con la liberación de Silvio. Para él, la creación propia de Silvio está simbolizada en el papel virgen con el que mercadea para Monti y en el que escribirá la historia de su traición. En algunos casos los críticos cometen errores evidentes como cuando afirman que Rengo era el compañero de sus días de ladrón o cuando le dan valor simbólico al

título, a pesar de que su inventor fue Güiraldes (Unruh 1995:85, 93) o cuando atribuyen el personaje de Rocambole a Salgari (Hayes 1982:36).

²⁷ Cf. G. Genette (1989:324) sobre “el contrato de lectura” que rige *La Recherche*: “En este libro, yo, Marcel Proust, cuento [...]. Es a mí a quien atribuyo en este libro unas aventuras que en la realidad no me han sucedido, al menos de esta manera. En otras palabras, yo me invento una vida y una personalidad”. Para este género, Genette dice que el “mejor término sería aquel con el que Serge Doubrovsky designa su propio relato: *autoficción*”.

²⁸ Este hecho marca claramente su diferencia con la novela picaresca. Tampoco se concreta el espacio desde el que Silvio escribe: tanto se ofrece el Neuquén, al que Silvio aspiraba, como cualquier otro espacio; de todas formas no olvidemos que “el sur” era un espacio simbólico marcado por la oposición “al norte”, al que el Rengo pensaba escaparse con el botín y su cómplice.

²⁹ En algunos momentos se trata del presente histórico en el nivel de la acción, como en el siguiente ejemplo: “El Rengo se ríe...”. En otros casos la temporalidad resulta ambigua: en el capítulo II, Silvio dice en pretérito: “yo pensaba en la belleza con que los poetas estremecieron al mundo” y continúa sin transición: “Ya no tengo ni encuentro palabras para pedir misericordia”; en realidad no parece que haya un cambio de Silvio-personaje a Silvio-narrador (cf. asimismo su búsqueda de un “poema” que no encuentra y sus reflexiones después de haber recibido el beso de la cocotte: “Estoy colmado de indecisos deseos...” (91, 94).

³⁰ No encontramos el distanciamiento hostil de clase de Quevedo frente a su *Buscón*, quien ve con preocupación e ironía cómo las clases bajas pretenden medrar, aparte de la omnipresencia del “ingenio” quevedesco en toda la novela que convierte a Pablos en un mero pelele en manos del autor.

³¹ También R. Piglia (1990:33-34) insiste en esta adicción de los personajes arltianos a los libros: Balder es “una especie de Madame Bovary tanguero. Ergueta lee la Biblia [...], Erdosain asesina a la bizca (*sic*) para repetir un relato que leyó en un diario”; en su conclusión enumera todos los productos de consumo masivo: “el cine, el folletín y sobre todo el periodismo son máquinas de crear ilusiones sociales, de definir modelos de realidad”. Esta lectura (incluida la del cine) tiene un “efecto perturbador y delictivo” sobre los personajes. Como se ha visto, tanto los modelos reales como los imaginarios de Silvio pertenecen al mundo del crimen y de la marginalidad (o lo tratan como los grandes escritores Baudelaire, Baroja,

Dostoievski, autores mencionados por Silvio). Pero tampoco debemos excluir el novelón sentimental (de Luis de Val, que “*hoy*” no estaba dispuesto a leer, 101) y, tal vez, ni le estaban desconocidas las “exquisiteces” de Cherbuliez con las que suspiraban las doncellas Irzubeta (25) ni las lecturas dannunzianas de don Gaetano, autores a los que el periodista Arlt dedica dos notas (“Vía crucis de las exquisitas almas solitarias” y “El gran olvido que cubre a D’Annunzio”, *AP* 1994:237). En la nota sobre D’Annunzio, rechazado actualmente, se reconoce entre “los que sabíamos de memoria trozos de sus poemas”.

BIBLIOGRAFÍA

Bibliografía general

- Bajtin, M. M. “La novela de educación y su importancia en la historia del realismo”. En: *Estética de la creación verbal*. México. Siglo XXI. 1989.
- Buckley, Jerome H. *Season of Youth. The Bildungsroman from Dickens to Golding*. Cambridge, Harvard University Press, 1974.
- Genette, Gérard. *Figures III*. Paris, Seuil, 1972.
- . *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*. Madrid, Taurus, 1989.
- Hirsch, Marianne. “The Novel of Formation as Genre: Between Great Expectations and Lost Illusions”. En: *Genre*. 12,3, 1979, 293-311.
- Jost, François. “La Tradition du *Bildungsroman*”. En: *Comparative Literature*, 21, 1969, 97-115.
- Koepke, Wulf. “Quest, Illusion, Creativity, Maturity, and Resignation: The Questionable Journey of the Protagonist of the *Bildungsroman*”. En: *Helios*, 17,1, 1990, 129-143.
- Martini, Fritz. “Der Bildungsroman. Zur Geschichte des Wortes und der Theorie”. En: *Deutsche Vierteljahrsschrift*, XXXV, 1961, 44-63.

- Rodríguez Fontela, María de los Ángeles. *La novela de autoformación: una aproximación teórica e histórica al "Bildungsroman" desde la narrativa hispánica*. Kassel, Reichenberger/ Univ. de Oviedo. 1996.
- Smith, John H. "Cultivating Gender: Sexual Difference, Bildung, and the Bildungsroman". En: *Michigan Germanic Studies*, 13,2, 1987, 206-225.
- Swales, Martin. *The German Bildungsroman from Wieland to Hesse*. Princeton. Princeton University Press, 1978.
- Weimann, Robert. "French Structuralism and Literary History: Some Critiques and Reconsideration". En: *New Literary History*, 4, 1973, 437-469.

Bibliografía de y sobre Arlt

- Arlt, Mirta y Borré, Omar. *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires. Torres Agüero. 1985.
- Arlt, Roberto. *El juguete rabioso*. Buenos Aires, Fabril Editora, 1969.
- . *Trescientos millones*. En: *Obra completa*. Vol. III. Buenos Aires, Planeta/ Carlos Lohlé, 1991.
- . *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires, Losada, 1994.
- Borré, Omar. *Roberto Arlt. Su vida y su obra*. Buenos Aires, Planeta, 2000.
- Etchenique, Nira. *Roberto Arlt*. Buenos Aires, La Mandrágora, 1962.
- Gnutzmann, Rita. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*. Bilbao, Universidad del País Vasco, 1984.
- . "Introducción". En: Roberto Arlt, *El juguete rabioso*. Madrid. Cátedra. 1985, 9-83.
- . "Música de piano, tango y jazz en la obra de Roberto Arlt". En: *Ciberletras*, 3, 2000, [10 - 22].
- Goloboff, Gerardo M. *Genio y figura de Roberto Arlt*. Buenos Aires, EUDEBA, 1988.
- González Lanuza, Eduardo. *Roberto Arlt*. Buenos Aires, CEAL, 1971.

- Guerrero, Diana. *Roberto Arlt, el habitante solitario*. Buenos Aires, Granica Editor, 1972.
- Hayes, Aden W. *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*. London, Tamesis, 1982.
- Jitrik, Noé. "Entre el dinero y el ser (lectura de *El juguete rabioso* de Roberto Arlt)". En: *Dispositio*. 1,2, 1976, 100-133.
- Larra, Raúl, *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires, Quetzal, 1962. Primera edición 1950.
- Martínez Cutiño, Luis y Norma Carricaburo. "Una picaresca porteña: *El juguete rabioso* de Roberto Arlt". En: *Actas del I Congreso Internacional sobre La Picaresca*. Madrid, Universidad Complutense, 1979, 1137-1143.
- Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires, CEAL, 1982. Primera edición 1965.
- Pastor, Beatriz. *Roberto Arlt y la rebelión alienada*. Gaithersburg, Ediciones Hispamérica, 1980.
- Piglia, Ricardo. "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria". En: *Los Libros*. 29, marzo- abril 1973, 22-27.
- "Literatura y propiedad en la obra de Roberto Arlt". En: *La Opinión*, 10-4-1973, 10-11.
- "Roberto Arlt: la ficción del dinero". En: *Hispamérica*, 7, 1974, 25-28.
- "Homenaje a Roberto Arlt" y "Luba". En: *Nombre falso*. Buenos Aires, Siglo XXI, 1975.
- *Respiración artificial*. Buenos Aires, Pomaire, 1982.
- "Sobre Roberto Arlt". En: *Crítica y ficción*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1990, 27-38.
- Prieto, Adolfo. "Silvio Astier, lector de folletines". En: *Hispamérica*. 45, Dic. 1986, 165-172.
- Roxlo, Conrado Nalé. *Borrador de memorias*. Buenos Aires, Plus Ultra, 1978.
- Ruffinelli, Jorge. "Arlt: complicidad y traición de clase". En: *Escritura*, VI,12, julio-diciembre. 1981, 375-405.

Saítta, Sylvia. "Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles: los usos del folletín en Roberto Arlt". En: *Iberoamericana*, 74, 1999, 63-80.

------. *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Sudamericana, 2000.

Speck, Paula Kathleen. *Roberto Arlt and the conspiracies of fiction*. PhD. Yale University, 1978.

Unruh, Vicky. *Latin American Vanguards. The Art of Contentious Encounters*. Berkeley/ Los Angeles/ London, University of California Press, 1995.

Zubieta, Ana María. *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires, Hachette, 1987.