Zeitschrift: Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas

Herausgeber: Collegium Romanicum (Association des romanistes suisses)

Band: 58 (2011)

Heft: 3: Fascículo español. Federico García Lorca, 75 años después

Artikel: Adiós a la ciudad legible : estrateglas de producción de lo urbano en "El juguete rabioso" de Roberto Arlt

Autor: López-Labourdette, Adriana

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-271920

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 15.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Adiós a la ciudad legible. Estrategias de producción de lo urbano en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt.

Legibilidad e ilegibilidad de la ciudad

Ciudad legible (*Legible City*) es el título de la instalación creada y presentada, entre 1988 y 1989, por el artista australiano Jeffrey Shaw en varios museos[1]. La conforman una bicicleta estática a modo de interfaz entre el público/cliente y una pantalla en la que a partir del pedaleo se va generando una ciudad tridimensional, cuyos edificios están constituidos por palabras que los denotan. En un movimiento virtual siempre hacia adelante el ciclista es guiado por estas ciudades de palabras, creadas a partir de los mapas reales de Chicago, Amsterdam y Karlsruhe. Ciudad letrada, podría ser el título de esta instalación, si pudiésemos obviar el significado y la localización dado a este término por el ya clásico texto homónimo, en el que Ángel Rama (1984) se acercaba a las ciudades latinoamericanas discurriendo por la historia cultural y política de Latinoamérica, desde la conquista hasta mediados del siglo XX, y tomando como eje fundamental la dinámica de los diferentes escenarios públicos, las instituciones rectoras de la vida política y cultural, así como el papel de una capa de escribanos, abogados, pedagogos y críticos, rectores del perfil urbano de Sudamérica.

Más cerca de la instalación de Shaw estaría quizá la idea de la ciudad como unidad semántica legible, aportada por Italo Calvino en *Las ciudades invisibles* de 1972, en la que llegado el viajero a la ciudad de Tamara «[e]l ojo no ve cosas sino figuras de cosas que significan otras cosas»[2]. En todo caso, el título «Ciudad legible» propone una *lectura* plural, que junto a la escritura-lectura inscrita en la propia instalación alude también a la compleja relación entre ciudad real, ciudad imaginada y ciudad-texto.

[1] En la página web del artista (http://jeffrey-shaw.net/html_main/show_work.php?record_id=83 [27.1.2011]) puede encontrarse una descripción detallada de la instalación y de sus ideas fundamentales.

[2] I. Calvino, *La ciudad invisible,* Madrid, Siruela, 1988, pág. 24.

Adriana López-Labourdette, «Adiós a la ciudad legible», *Versants* 58:3, fascículo español, 2011, pp. 183-195

Asimismo, el título remite a uno de los conceptos fundamentales de la reflexión sobre la modernidad en la ciudad: la ciudad legible y su correlato, la ciudad ilegible. El punto de partida es la concepción de la ciudad como texto, presente en muchos autores desde mediados del siglo XIX. En *Passagenwerk*, por ejemplo, Walter Benjamin propone transferir la idea de la legibiliad del mundo –y de su ilegibilidad dentro de lo legible– al estudio de la ciudad. Esa gran aventura de los sentidos que es la lectura de la ciudad supone un riesgo cuyo último acto de fuerza es leer lo no escrito, descifrar el silencio de la escritura. En esta misma línea argumentarán Kevin Lynch (*The image of the city*, 1960) y Roland Barthes (*L' aventure sèmiologique*, 1967), para quienes la ciudad es un discurso y este discurso es, a su vez, un lenguaje. De este modo, y siguiendo la propuesta de Iuri Lotman para el caso de San Petersburgo, leer la ciudad equivale a descifrar «el encuentro sincrónico» y el entrecruzamiento diacrónico de «formaciones semióticas heterogéneas»[3].

En estas tres propuestas la ciudad es entendida como una red de símbolos a disposición de un lector –*flaneur*, detective o autor, respectivamente– que logrará «pensar la ciudad» según el grado de legibilidad o ilegibilidad que ésta presente. La ciudad pensada equivale entonces a *una* lectura de la ciudad real y difiere, por lo tanto, de ella. Sin embargo, dicha ciudad real se alimenta de –al tiempo que enriquece– todas las lecturas (ciudades pensadas o imaginadas) que se van acumulando en el imaginario urbano. Pero, ¿qué relación guardan la ciudad y cada uno de los sujetos que la vive, la piensa, la practica? Sigmund Freud propone –y también rechaza– la idea de la psiquis como ciudad interior que ha de ser descifrada por el psicoanalista. En esta concepción –base de una buena parte de la novela moderna centrada en uno o varios personajes– la ciudad guarda con el hombre una relación especular, según la que ésta se desprende de aquel por analogía. Este no es el caso de la instalación de Shaw, pues el espacio urbano creado difiere de, e incluso niega, la idea de la ciudad como topología de la psiquis humana. En tanto motor de la producción de espacio, el sujeto y la fuerza proporcionada a la bicicleta generan una ciudad-texto que puede ser leída, produciendo así una

[3] I. Lotman, «Símbolos de Petersburgo y problemas de semiótica urbana», *Entretextos,* Noviembre 2004. Internet: http://www.ugr.es/~mcaceres/Entretextos/entre4/petersburgo.htm [27.1.2011]

ciudad imaginada. Aquí el espacio real (en el que se encuentra la persona) es claramente diferenciable tanto de la ciudad-texto que él produce, como de la ciudad imaginada resultante de la lectura de dicho texto y finalmente, diferente también de cualquier ciudad real. Entre la primera y el resto, está el ciclista que, a pesar de su inmovilidad, pareciera controlar la ciudad y sus significados.

Lo que cautiva de esta instalación no parece provenir de la producción de un espacio dentro de la instalación. Históricamente el espacio ha sido considerado la dimensión esencial para las artes plásticas, en contraposición con la literatura, supuestamente estructurada bajo las líneas de tiempo. Lo verdaderamente sorprendente es que dicha producción de espacios se genere precisamente desde el entrecruzamiento de la escritura y de un espacio virtual.

La división tradicional entre plástica y literatura a través del eje espacio y tiempo es fácilmente refutable si tomamos en cuenta que ni la plástica prescinde del tiempo, ni la escritura del espacio. Como ya lo apuntaban Wellek y Warren en *Teoría literaria* (1949), tanto la poesía como la prosa superan esta división y se fundamentan en formas específicas de espaciación. En el caso particular de la narrativa, la desaparición del héroe colectivo y universal, buscando abarcarlo todo con ese gesto dramático que propiciaba –y necesitaba– un orden topográfico y semiótico estricto, estable y bien organizado, provoca un giro radical en las formas de espaciación al interior del relato. El héroe moderno, dinámico, ambiguo e inseguro produce una ciudad heteroglósica, que adquiere cada vez más un protagonismo propio, invirtiendo incluso aquella ecuación, fundamental en la instalación de Shaw, según la cual la ciudad era el producto de sus habitantes. Es precisamente en ese momento en el que la ciudad se convierte en geografía espiritual y genera *sus* propios personajes, imposibles en otras latitudes, donde podemos situar el nacimiento de la ciudad moderna pero también la aparición de la novela urbana. «La modernidad literaria –afirma Álex Matas Pons en un reciente estudio sobre literatura, ciudad y Modernidad (2010)– obliga a reconocer que lo que ocurre depende de dónde ocurre»[4].

[4] A. Mata Pons, *La ciudad y su trama,* Madrid, Lengua de trapo, 2010, p. 58.

Afanes topográficos

La primera novela de Roberto Arlt *El juguete rabioso* se inserta en una práctica literaria de la ciudad basada en la profunda conciencia topográfica que caracterizó a las vanguardias porteñas, particularmente a los grupos de Florida y de Boedo, y su relación con el centro y la periferia de la urbe, respectivamente. En esta época, y bajo las siglas de una ruptura radical con las anteriores imágenes literarias de la ciudad, empieza a producirse una poética de la capital argentina contrapuesta a las tradicionales figuraciones rurales provenientes del discurso nacional. Coinciden en el año 1926 *Don Segundo Sombra,* la última novela de Ricardo Güiraldes, uno de los adalides del grupo Florida, y *El juguete rabioso*, la primera de Roberto Arlt, el más conocido representante del grupo de Boedo. Dos obras que guardan una significativa semejanza –el género de novela de aprendizaje– y una diferencia fundamental: *Don Segundo Sombra* es considerada el punto final de la novela de ambientación rural mientras *El juguete rabioso* inaugura la novela urbana. La crítica ha visto en esta separación el punto de viraje del campo hacia la ciudad, el momento en que además el sistema de valores asociado a cada una de ellos, cambia radicalmente[5].

En la –sólo aparente– división literaria del territorio porteño durante la década de los 20, un centro, y más específicamente la calle Florida, con sus cafés y tiendas de lujo, es ocupado por la estética ultraísta, al tiempo que le confiere a los «suburbios literarios» su contrario. Frente a la supuesta exquisitez del lenguaje ultraísta, la banalidad simbólica de los otros; frente a la complicada textura del poema de los boulevares del centro, la transparencia de la novela realista de suburbios y arrabales; frente al cosmopolitismo del ser ultraísta, la conciencia social del hombre de Boedo. Así lo expresa, por ejemplo, el editorial «Martin Fierro 1926» firmado por «La dirección», donde con no poca malicia se afirma que:

> [...] el suburbio abusa de nuestra ternura; nos ablanda con demasiada frecuencia; debemos desconfiar un poco de abandonarnos excesivamente a su carácter fácil, demarcado, que nos impone una limitación[6].

---

[5] Véanse los estudios de N. Jitrik «Bipolaridad en la historia» (en *Ensayos y estudios de literatura argentina,* 1971) y de J. Rest «Roberto Arlt y el descubrimiento de la ciudad» (en *El cuarto en el recoveco,* 1982).
[6] Editorial «*MARTÍN FIERRO* 1926», MARTÍN FIERRO, núms. 27/28, 2.ª época, año III, Buenos Aires, 10 de mayo de 1926.

Podría argumentarse que esta definición poco tiene que ver en realidad con la obra de Arlt, pues, siguiendo la propuesta de Beatriz Sarlo, si bien su obra echa mano a la literatura popular y a ciertos recursos que la caracterizan, lo hace distanciándose, a través del cinismo y de la violencia, del apuntado sentimentalismo[7]. Asimismo, ya la crítica ha hecho evidente, por un lado, la tendencia de la historiografía a distribuir la literatura argentina en un sistema bipolar[8], lo cual podría explicar esta partición topo-literaria. Paralelamente, otras voces han demostrados que entre unos y otros hubo más de un punto de contacto[9]. La misma novela *El juguete rabioso* es, sin duda, un ejemplo de estas complicidades: tras ser rechazada por Castelnuovo, encontró en Güiraldes –y también en Jorge Luis Borges– uno de sus más convencidos promotores[10].

Estrategias de producción de espacios en el *El juguete rabioso.*

Más que la voluntad distintiva y sin duda segregadora enunciada desde la revista *Martín Fierro* resulta reveladora la voluntad de espacialización de dos poéticas –la propia y la del suburbio– que conforman la cartografía literaria de los años 20, en la que podemos ubicar *El juguete rabioso*. Fiel a dicha superposición topológica-textual, esta novela apunta, también en el plano intradiegético, hacia un solapamiento entre literatura y ciudad. El protagonista Silvio Astier se enfrenta al mundo en tanto lector de la ciudad y, a la par, de ciertos textos formativos. La ciudad que el joven lee, así como también los textos que lo guiarán en su formación moral, son

[7] Véase el ensayo «Roberto Arlt: Un extremista de la literatura» de Beatriz Sarlo, aparecido en el *Diario Clarín*, 2 de abril del 2000.

[8] N. Jitrik, *art. cit.*

[9] Remito aquí a los textos «Borges y Arlt: las paralelas que se tocan» de Fernando Sorrentino (en *Proa,* 25, 1996, pp. 47-55) y a «Poética de la traición en Borges y Arlt» de P. Maino Swinburn (en *Espéculo*, internet: http://www.ucm.es/info/especulo/numero43/ptraicion.html [27.1.2011])

[10] En marzo de 1925 la revista *Proa*, significativa plataforma del grupo de Florida, publica el cuento «El rengo» de Roberto Arlt, un relato que contenía la esencia de *El juguete rabioso.* Es imposible esclarecer si la decisión de dicha publicación recayó en Ricardo Guiraldes o en Jorge Luis Borges, ambos editores de la revista. Lo que sí resulta innegable es que dicho texto reaparece, a modo de clara recreación o reescritura, en el cuento «El indigno» que Borges publicara más tarde en *El informe de Brodie.* Ambos textos están unidos no sólo por el motivo literario de la traición, sino además por la presencia de la ciudad siempre cambiante, como instancia estructuradora del relato.

básicamente periféricos. El relato se localiza en los barrios Flores y Floresta, con unos pocos saltos al centro, que por su marcada recurrencia a lo onírico funcionan –a modo de un «otro necesario»– por contraste frente a la imagen detallada y mimética de los suburbios. En cuanto a las lecturas, se trata de una curiosa mezcla de libros de aventuras, tratados científicos y folletines, unidos a textos clásicos del canon tradicional[11]. La polifonía tanto de los suburbios como del grupo de textos elegidos por el protagonista, como guía espiritual en su aprendizaje del mundo, acentúa la heteroglosia y la ininteligibilidad de la ciudad moderna. Los barrios y los libros conformarán la ambigua estructura moral de la que el protagonista extraerá la legitimación de sus actos, incluso del contundente acto final (la delación), entrelazando así las acciones del protagonista con la lectura, en paralelo, de los textos literarios y de la ciudad.

La novela se abre con estas palabras:

> Cuando tenía catorce años me inició en los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz que tenía su comercio de remendón junto a una ferretería de fachada verde y blanca, en el zaguán de una casa antigua en la calle Rivadavia entre Sud América y Bolivia[12].

Al introducir al lector en el universo del relato, estas primeras líneas le ofrecen un grupo de referencias extratextuales que, unidas al imaginario activado por el lector en el momento de la lectura, conforma una semántica urbana en estrecha relación con la literatura de aventuras y sus personajes. Igualmente, estas frases iniciales proponen ciertas pautas para leer el texto y también la ciudad-texto producida a partir del primero.

Retomando la idea de la ciudad como texto, podemos sostener que el aprendizaje del joven protagonista de *El juguete rabioso* corresponde a una búsqueda, a veces obsesiva a veces ecuánime, de un sistema semiótico a

---

[11] En «Guerra y conspiración de los saberes», Beatriz Sarlo propone asumir la ausencia de ciertos saberes y libros canónicos, reconocidos como tales, como el punto de partida de los relatos arltianos: «[...] las ficciones arltianas podrían ser leídas desde la perspectiva de alguien que no posee saberes prestigiosos (los de las lenguas extranjeras, de la literatura en sus versiones originales, de la cultura tradicional y letrada) y que recurre a los saberes callejeros: la literatura en ediciones baratas y traducciones pirateadas, la ténica aprendida en manuales o revistas de divulgación, los catálogos de aparatos y máquinas, las universidades populares, los centros de ocultismo. Prácticas y discursos en busca de una legitimación que, más que competir con los consagrados, crean su propio circuito» (en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988, p. 56).

[12] R. Arlt, *El juguete rabioso*, Madrid, Cátedra, 2001, p. 87.

través del cual descifrar los signos urbanos. Aprendizaje imposible dentro de la moderna Buenos Aires, sobre la que se erige el relato, una ciudad inmersa desde la primera década del siglo en un voraz crecimiento y una caótica modernización, a raíz de las fuertes olas migratorias de finales del XIX y principios del XX, y de las celebraciones del centenario de la independencia con su drástica transformación urbanística. Aprendizaje por otra parte imposible –o al menos engorroso– dentro de la nueva silueta que va adquiriendo la literatura a través de la influencia cada vez mayor de los medios masivos y sus géneros más populares. En la construcción de esta ciudad semióticamente densa e incongruente son varios los recursos discursivos que se unen. Además de la evidente abundancia de lexemas referenciales (avenidas, calles, vidrieras, tranvías, etc.), que fungen como puntos de cristalización del objeto «ciudad» y que activan dentro del texto tanto la ciudad real como la ciudad imaginada, encontramos el recurso a la descripción (de los puestos del mercado, la atmósfera de ciertas calles y avenidas, de mansiones, fachadas y jardines) que a través de la écfrasis[13] connota la ciudad dentro del texto y le aporta, además, un efecto visual y presencial. También encontramos otro recurso que, como veremos más adelante, tiene esenciales repercuciones en la ciudad-texto resultante. Se trata de los numerosos relatos de los recorridos que el protagonista hace por la ciudad. Al basarse en la acción, todo recorrido propone un tiempo futuro, una ciudad que va abriéndose, como un laberinto, a cada paso. En la producción del espacio arltiano se unen, por lo tanto, aquellas formas discursivas que, según Michel de Certeau (*L'invention du quotidien*, 1980), marcan la diferencia entre lugar y espacio: la descripción y la narración, conforme a dos tipos de personajes, el voyeur y el flâneur.

En nuestro caso, la conjunción de la descripción y la acción inscribe en el texto una fecunda mezcla de estatismo y movimiento, que se traduce en una constante tensión entre dos tiempos. Mientras lo estático (la descripción) apela a un pasado aún latente dentro de un estado (que en el caso del protagonista ha determinado y seguirá determinando su

[13] En su libro *Poetics of Description. Imagined Places in European Literature* (2006), Janice Hewlett demuestra que la común descripción de la écfrasis como representación verbal de obras de arte deja de lado una de sus más importantes formas en sus orígenes: la descripción ética de los lugares.

pobreza y su desorientación), el desplazamiento (la narración) se dirige hacia un porvenir, abriendo así la posibilidad (repetidamente frustrada) de cambiar la situación. Si, por un lado, la trama pareciera establecerse en el estatismo propio de las cartografías urbanas clásicas y de una buena parte de la literatura popular, estructuradas sobre un binario orden moral del bien y el mal, por otro lado, el continuo movimiento las desestabiliza y fragmenta, transfigurando a la ciudad en un texto movedizo e indescifrable. Más allá de que, tal y como afirma Certeau[14], comunmente estas dos prácticas de producción espacial alternan en todo discurso, en *El juguete rabioso* el relato del movimiento prevalece sobre lo estático, el recorrido sobre la descripción, el territorio practicado (o espacio) sobre el territorio descrito (o lugar). Y esta preponderancia es, en mi opinión, la causa primera de la radical ilegibilidad de la ciudad resultante. Asimismo, el hecho de que cada movimiento se transforma en esperanza para inmediatamente realizarse como fracaso, confiere al texto un ritmo particular, que va acelerándose a medida que avanzan el texto y las frustraciones, al tiempo que imprime a la ciudad una violencia que sólo será detenida por otra violencia, «la salida de fuego»[15]: la traición.

Uno de los rasgos particulares que inflijen violencia a dicho movimiento corresponde a la imposibilidad del retorno. Como un infinito laberinto unicursal, el protagonista no regresa nunca a un espacio en el que ya había estado. La primera apoyatura para ello la encontramos en la estructura cronológica y causal del relato que, por una parte, produce un continuo cambio de lugares de acción, y por otra, propulsa la acción hacia adelante. De la misma forma en que el joven Astier no regresa jamás a una etapa anterior de su aprendizaje, sus pasos no buscan un lugar ya antes visitado y abandonado. Incluso cuando, por ejemplo en el principio del segundo capítulo y el final del tercero, el protagonista se encuentra en el

[14] Cf. M. de Certeau (*L'invention du quotidien*, Paris, Folio Essais, 1980, p. 174): «Les récits effectuent donc un travail qui, incessamment, transforme des lieux en espace ou des espace en lieux. Ils organisent aussi les jeux des rapports changeants que les uns entretiennent avec les autres. Ces jeux sont innombrables, dans un éventail qui va de la mise en place d'un ordre immobile et quasi minéralogique (rien n'y bouge, sauf le discours lui-même, que, tel un travelling, parcourt le panoramique) jusqu'à la successivité accélérée des actions multiplicatrices d'espace (comme dans le policier ou dans certains contes populaires), mais cette frénésie spatialisante n'en reste pas moins circonscrite par le lien textuel».

[15] B. Sarlo, «Roberto Arlt: Un extremista de la literatura», *Diario Clarín*, 2 de abril del 2000, (en internet: http://edant.clarin.com/suplementos/cultura/2000/04/02/e-00311d.htm [27.1.2011])

mismo departamento, no existe ninguna relación entre aquel personaje de la primera y este de la tercera parte. Como si nunca antes hubiese estado allí, como si en la práctica de ese espacio imposible que ya es la ciudad, hubiese pasado a ser otro, el personaje de Astier se abstiene de aquella continuidad que el lector esperaría de la coincidencia de espacios.

Todo el relato está además estructurado sobre formas particulares de construcción del espacio urbano, distintos en cada capítulo. El primero se sitúa en el barrio Flores, donde la vereda, el mercado o los callejones aún fungen como lugares de encuentro, comunicación, identificación y donde sus habitantes aparecen inmersos en la «vagancia dulce» y los «ocios que se paseaban de las novelas de Dumas al reconfortante sueño de las siestas y al amable chismorreo del atardecer»[16]. Aún en su manifiesta miseria, la ciudad-texto es estable y tal pareciera que de ella se desprenden fácilmente las herramientas necesarias para entenderla. Aquí, los recorridos son pocos y espaciados, destacados por el éxito de los jóvenes bandidos y por una euforia que llega incluso a ampliar el espacio y extenderlo hasta otros barrio más centrales:

> ¡Qué voluptuosidad entonces recorrer entre cortinas de agua las calles de la ciudad! Nos repantigábamos en los almohadones mullidos, encendíamos un cigarrillo, dejando atras las gentes apuradas bajo la lluvia, nos imaginábamos que vivíamos en París, o en la brumosa Londres. Soñábamos en silencio, la sonrisa posada en el labio condescendiente.
> Después, en una confitería lujosa tomábamos chocolate con vainilla, y saciados regresábamos en el tren de la tarde, duplicadas las energías por la satisfacción del goce proporcionado al cuerpo voluptuoso, por el dinamismo de todo lo circundante que con sus rumores de hierro gritaba en nuestras orejas:
> ¡Adelante, adelante!

La presencia de otras ciudades imaginadas (Paris y Londres) podría hacernos pensar en una huída; nótese, en cambio, que dichas insersiones obedecen al orden del placer frente a la ciudad practicada por los jóvenes y, por tanto, de una –al menos, aparente– legibilidad de la ciudad.

Por su parte, en el segundo capítulo, que corresponde a la mudanza familiar a un barrio aún más pobre y, además, a la forzosa salida de Silvio

[16] Arlt, *op. cit.*, p. 94.

Astier al mercado laboral, las descripciones construyen un lugar mugriento, lúgubre, ruidoso:

> Tras los vidrios de la ventana que daba a la calle, frente a la balconada, veíase el achocolatado cartel de hierro de una tienda. La llovizna resbalaba lentamente por la convexidad barnizada. Allá lejos, una chimenea entre dos tanques arrojaba grandes lienzos de humo al espacio pespunteado por agujas de agua.
> Repetíanse los nerviosos golpes de campana de los tranvías, y entre el «trolley» y los cables vibraban chispas violetas; el cacareo de un gallo afónico venía no sé de dónde.

También en este, el segundo capítulo, los recorridos son más bien escasos, pero en contraste con los del primero, se presentan bajo el signo de una exposición vergonzosa de la propia miseria. El movimiento ya no genera deleite o placentera evasión, sino una profunda vergüenza, la certeza del fracaso, la evidencia de la no-pertenencia a un mundo deseado. El espacio accesible se convierte entonces en topografía de la deshonra, en constelación que da peso –inaguantable– a lo que está. La ciudad-texto, que en su constitución más bien estática acusa y castiga, impulsa la salida desesperada del presente, compele a un nuevo movimiento, sugiriendo –aunque todavía de una manera tenue– la supresión final de la ciudad. El otro, el espacio prohibido, se manifiesta en una escena clave de esta parte, cuando al entregar un paquete en un barrio con lujosas casas de departamentos, una encantadora mujer joven le asesta a Silvio Astier un golpe denigrante: «un beso de propina»[17]. Cada vez más ausente como espacio de realización –amorosa, científica, financiera y, en última instancia, moral– del personaje, la ciudad-texto se vuelve oscura, hermética, indescifrable. Pero no es hasta el tercer capítulo que se efectuará la huida como reacción a «la acusación de la ciudad», pero también como reconocimiento final de la imposibilidad de una práctica efectiva del espacio urbano. No por azar, en estas páginas capitales, van en paralelo el aumento del ritmo de los recorridos, con la opacidad e impenetrabilidad de la ciudad.

> Rodaba 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[18].

---

[17] *Ibid.*, pp. 100-101.
[18] *Ibid.*, p. 133.

Es así que, junto a la urbe oscura donde el protagonista se mueve, aparecen nuevos e inalcanzables barrios, en los que se espacializa el deseo de salir de la ciudad-juez, abrumadora en su insistencia en el pasado y en su negación de todo futuro. La distribución alto/bajo dentro de la organización urbana viene a corresponder a los niveles de exclusión/acceso, pero también al orden del deseo y la repulsión.

> Ahora íbamos por calles solitarias, discretamente iluminadas, con plátanos vigorosos al borde de las aceras, elevados edificios de fachadas hermosas y vitrales cubiertos de amplios cortinados.
> Pasamos junto a un balcón iluminado.
> Un adolescente y una niña conversaban en la penumbra; de la sala anaranjada partía la melodía de un piano.
> Todo el corazón se me empequeñeció de envidia y de congoja[19].

Vuelve aquí aquella proyección de la ciudad real hacia un espacio lejano y muchas veces utópico, inscrita ya en la tradición literaria argentina. Como es sabido, de *Amalia* a *El matadero*, la representación de la ciudad como territorio de la barbarie hace que la civilización quede proyectada hacia una ciudad imaginada y futura, al menos como deseo. Una proyección similar da paso, otra vez en contraste, a la ciudad-texto del cuarto y último capítulo de *El juguete rabioso*, cuyas periferias Silvio Astier recorrerá sistemáticamente a la caza de un fiable comprador de papel de la Casa Monti, la papelería para la que ahora trabaja[20]. Sin embargo, a medida que va creciendo su desesperación por no cumplir con su empleo de corredor a comisión, la ciudad se «envilece» y la atención de Silvio va desplazándose de la ciudad al cielo:

> Y más y más me embelesaba la cúpula celeste cuanto más viles eran los parajes donde traficaba. [...] Nada me preocupaba en el camino sino el espacio, terso como una porcelana celeste en el confín azul, con la profundidad de golfo en el cenit, un prodigioso mar alto y quietísimo, donde mis ojos creían ver islotes, puertos de mar, ciudades de mármol ceñidas de bosques verdes y navíos de mástiles florecidos deslizándose entre armonías de sirenas hacia las fúricas ciudades de la alegría.
> Caminaba así, estremecido de sabrosa violencia[21].

---

[19] *Ibid.*, p. 155.
[20] *Ibid.*, p. 179.
[21] *Ibid.*, p. 152.

En un giro que puede ser leído como indicador de una contiguidad del realismo arltiano con lo fantástico, la ciudad a partir de este momento se diluye. Lo que de ella va quedando en el protagonista es una masa inasible y aquello que verdaderamente lo colma es «un dios hecho con pedazos de montaña, de bosques, de cielo y de recuerdo»[22]. Emerge de este modo el espacio opuesto a la ciudad, el campo, antes únicamente presente como reminiscencia fantasmagórica en algunos momentos de euforia.

En claro antagonismo con esta nueva inclinación de Silvio Astier hacia lo rural, la ciudad pasa a ser el territorio de otro. Ese otro viene a ser personificado por el Rengo, objeto de la futura delación y personaje inmerso en esa «atmósfera de chirigota y grosería que entre comerciante bajo y comadre pringosa se establece de inmediato». A diferencia del joven Astier, Rengo domina las artes de entender la ciudad, de sacarle provecho y de –a manera de escenificación– ubicarse dentro de ella:

> – Rengo... bení [SIC], Rengo –los fornidos carniceros, los robustos hijos de napolitanos, toda la barbuda suciedad que se gana la vida traficando miserablemente, toda la chusma flaca y gorda, aviesa y astuta, los vendedores de pescado y de fruta, los carniceros y mantequeras, toda la canalla codiciosa de dinero se complacía en la granujería del Rengo, en la desvergüenza del Rengo, y el Rengo olímpico, desfachatado y milonguero, semejante al símbolo de la feria franca, en el pasaje sembrado de tronchos, berzas y cáscaras de naranja, avanzaba contoneándose y prendida a los labios esta canción:
> Y es lindo gozar de garrón[23].

No sólo las continuas lecturas productivas que Rengo hace de la ciudad, sino también la ecuánime, casi feliz, inserción de la ciudad en su propia historia, contrastan abiertamente con la relación de Silvio Astier con el territorio urbano. Allí donde el joven inventor prefería ignorar la existencia de un pasado en su propia vida y, por ende, en la ciudad, el Rengo «contaba en voz baja, entre las largas humaradas de su cigarro, historias del arrabal,

---

[22] Resulta revelador que este pasaje en el que por primera vez la ciudad parece legible («Con el objeto de no perder el tiempo, había dividio las parroquias de Caballito, Flores, Vélez, Sársfield y Villa Crespo en zonas que recorría sistemáticamente una vez por semana», R. Arlt, *op. cit*, p. 202) aparezca justo después de los devaríos, indicadores de la ilegibilidad de la ciudad. Los recorridos sistemáticos contrastan con aquellos que daba el protagonista a través la ciudad sorda que lo rechazaba, imposibilitándole su realización, incluso a través del suicido.

[23] Arlt, *op. cit.*, p. 203.

recuerdos de su niñez transcurrida en Caballito»[24]. La contraposición entre los dos personajes se basa, entonces, en la lectura productiva y eficaz para uno, Rengo, y en la ilegibilidad y hermetismo de la ciudad para el otro, Silvio. Visto desde esta perspectiva, la presencia de Rengo abre la posibilidad de apropiarse del espacio urbano. La topografía moral binaria, y por lo tanto semióticamente nítida, que se desprende de este personaje, se aleja de la complejidad y ambiguedad de la ciudad moderna, y se aproxima a un modelo de ciudad premoderna. Eliminar al Rengo, en este caso a través de la traición, es devolverle a la ciudad su presente (moderno) retribuyéndole una especie de naturaleza semiótica ambigua que parecía explicar y justificar el fracaso constante de Silvio Astier.

Interpretada desde la perspectiva de la ciudad, la delación adquiere otro matiz. No es solamente la culminación de un aprendizaje del mal, según la ya clásica lectura de Oscar Masota[25], tampo un acto de negatividad[26] o un autocastigo[27], sino también un acto de fidelidad hacia la ciudad moderna. Por ende, la violencia que dicho acto supone no radica únicamente en la ruptura del pacto de complicidad, sino igualmente en que ella reafirma la ilegibilidad radical de la ciudad y posibilita, entonces, su abandono definitivo. Así finalizan las aspiraciones del protagonista de convertirse en un héroe de aventuras, pero también las aspiraciones de imponerle a la ciudad una legibilidad ya perdida en la ciudad moderna. Al contrario del espectador/ciclista de la instalación de Shaw, siempre seguro en la inmovilidad de su sillín y en la legibilidad de cada una de las palabras que él mismo genera, Silvio Astier desiste de su papel como lector de una ciudad consecuentemente violenta en su inestabilidad y su hermetismo.

ADRIANA LÓPEZ-LABOURDETTE
Universidad de San Gallen
mail@lopezlabourdette.com

---

[24] *Ibid.*, p. 205.
[25] *Ibid.*, p. 211-212.
[26] *Ibid.*, p. 214.
[27] O. Massota, *Roberto Arlt. Sexo y traición*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1965.
[28] J. J. Saer, *El concepto de la ficción*, Buenos Aires, Ariel, 1997, p. 96.
[29] D. Comas de Guembe, «Entre la depresión y la agresión: la búsqueda de la identidad en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt», *Revista de literaturas modernas* 32, 2002, pp. 17-25.