

Jorge B. Rivera

Borges y Arlt

Literatura y periodismo



Hipótesis y Discusiones/2



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

PROSECRETARIA DE PUBLICACIONES

SERIE: Monografica

Consejo Editor

LUIS YANES
BERTA BRASLAVSKY
BEATRIZ SARLO
HILDA SABATO
CARLOS HERRAN

Prosecretaria de Publicaciones
GLADYS PALAU

Coordinador de Publicaciones
MAURO D. DOBRUSKIN

Jorge B. Rivera

Borges y Arlt

Literatura y periodismo

Hipótesis y Discusiones/2



FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

Hipótesis y Discusiones es una publicación del Instituto de Literatura
Argentina "Ricardo Rojas" 25 de Mayo 217 Capital

© FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES

1992

Puán 480 - 25 de Mayo 217, Primer piso
Buenos Aires

**FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES**

AUTORIDADES

DECANO

Prof. Luis A. Yanes

VICE-DECANA

Prof. Edith Litwin

SECRETARIO ACADEMICO

Lic. Ricardo P. Graziano

SECRETARIO DE INVESTIGACION Y POSTGRADO

Lic. Félix Schuster

**SECRETARIA DE EXTENSION UNIVERSITARIA
Y BIENESTAR ESTUDIANTIL**

Arq. María Inés Vignoles

SECRETARIO DE SUPERVISION ADMINISTRATIVA

Lic. Carlos G. Roux

DIRECTOR DEL INSTITUTO DE LITERATURA ARGENTINA

Prof. David Viñas

SECRETARIA ACADEMICA

Prof. Cristina Iglesia

DIRECTORES DE PROYECTOS DE INVESTIGACION:

Prof. Jorge Lafforgue

Dr. Nicolás Rosa

Prof. Beatriz Sarlo

Prof. Julio Schwartzman

Prof. Mónica Tamborenea

Dra. Noemí Ulla

Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas"

Director
David Viñas

25 de Mayo 217, 1º piso
Buenos Aires, Argentina

Hipótesis y Discusiones/2

Diseño de tapa y colección
Gustavo D. Lassús

I N D I C E

Borges, periodista inadvertido	7
Las "galeras" de la prensa	8
El periodismo como ficción	9
"Crítica", la realidad amarilla	10
El nacimiento del cuentista	11
La imagen del colaborador ideal	12
El puntual director	14
Reescritura y desarrollo en la narrativa de Roberto Arlt	16
Bocetar la clase media	18
En busca de ideales	20

BORGES, PERIODISTA INADVERTIDO

Borges -tan pródigo en sus reportajes- eludió siempre con cautela el tema de sus vinculaciones profesionales con el periodismo, aunque curiosamente las dos terceras partes del material incluido en libros significativos como *Inquisiciones* (1925), *El tamaño de mi esperanza* (1926), *El idioma de los argentinos* (1928), *Discusión* (1932), *Historia Universal de la Infamia* (1935), *Historia de la eternidad* (1936), *Ficciones* (1944), *El Aleph* (1949) y *Otras inquisiciones* (1952), haya aparecido originalmente en diarios y en publicaciones periódicas.

Este porcentaje, revelador de una actitud autoral, se intensifica en el caso de tres libros decisivos en su producción: *Historia Universal de la Infamia*, *Ficciones* y *El Aleph*, integrados respectivamente por cifras cercanas al 90% de colaboración en publicaciones de este tipo. Textos con cierta proceridad literaria, como «Funes el memorioso» y «La muerte y la brújula», aparecieron previamente en *La Nación* y *Sur*. Un somero relevamiento bibliográfico, que excluyese poemas, nos permitiría advertir que unos 120 textos aparecidos entre 1922 y 1945 en *Proa*, *Inicial*, *Nosotros*, *Martín Fierro*, *Síntesis*, *La Prensa*, *La Nación*, *Crítica* y *Sur*, pasaron a formar parte de libros esenciales organizados por el propio autor.

Borges, desde luego, no fue la excepción a una regla corriente en la historia de la literatura rioplatense: la colaboración periodística como oficio, como estrategia para llegar con mayor inmediatez a un público amplio o como «segunda profesión», frente a la incipiencia de la industria editorial y de las regalías autorales. La mayoría de las grandes figuras literarias de Argentina y Uruguay, por razones muy similares, han tenido algo que ver con el periodismo a lo largo de sus vidas. Así, por ejemplo, los notorios casos de Sarmiento, Hernández, Fray Mocho, Sánchez, Payró, Quiroga, Arlt, Onetti, etc., sin olvidar que muchos de los integrantes de la generación argentina del '22, y en consecuencia colegas o amigos del primer Borges -como los hermanos González Tuñón, Olivari, Rega Molina y Rojas Paz- formaron alguna vez en los cuadros profesionales del periodismo.

LAS «GALERAS» DE LA PRENSA

El «segundo oficio» periodístico, sin embargo, fue visualizado por muchos como una suerte de malversación de supuestos talentos, desnaturalizados por los engranajes «mercantilistas» de la prensa. Un prejuicio conceptual, heredado de la añeja concepción idealista de las «bellas letras», que dejó sus huellas inclusive en talentosos escritores-periodistas como Roberto, J. Payró, o que perpetuó clichés supersticiosos como el acuñado por un «profesionalista» insospechable como Manuel Gálvez, quien llegaría a afirmar en sus memorias que «la mayor desgracia del escritor auténtico es carecer de medios suficientes para vivir, porque se verá condenado a escribir artículos, y los artículos, por mucho que valgan, son hojas que se lleva el viento. La pérdida de tiempo que significan es enorme, y por escribir artículos dejamos de escribir libros».

Borges, que era más zahorí y menos prolífico que Gálvez, no parece haber sentido la original matriz periodística de sus colaboraciones como una desvalorización significativa. La supresión de sus primeros libros ensayísticos del reservorio de las *Obras Completas*, emprendidas a comienzos de la década del '50, se debe menos a su origen «diariero» (una expresión que él mismo utilizó para fustigar a *Tangos*, el primer libro de Enrique González Tuñón) que a sus aparentes falencias estéticas e ideológicas. En alguna entrevista los llamó libros «absurdos» y «atolondrados», pero fundamentalmente por constituir imitaciones de Quevedo, Saavedra Fajardo y el inglés Browne, o por haber sido escritos -Diccionario de argentinismos de Segovia mediante- con el aporte de tantos «localismos» que «muchos argentinos tenían dificultades para entenderlos», aunque también es lícito sospechar que el Borges de 1950 no comulgaba ya con el yrigoyenismo, las propuestas de nacionalismo literario y las tibias impugnaciones antisarmientinas de esos tempranos ejercicios.

EL PERIODISMO COMO FICCION

Borges mantuvo una vinculación asidua con el periodismo cultural argentino, aunque su participación haya sido más periférica que la de un reportero y notero como Arlt, más cercano que él al aroma de las viejas redacciones porteñas. Habría que descartar, desde luego, el carácter rentado, y por lo tanto profesionalista, de su colaboración en las revistas *Proa* e *Inicial*, la primera de las cuales codirigió en su segunda época (1924-1926) con Brandán Caraffa, Rojas Paz y Güiraldes, en un tipo de vinculación que luego revertiría su signo puramente cultural para convertirse en un medio de vida por lo menos paliativo.

Aunque retribuido con una paga seguramente magra -él mismo habla de «trabajos escasamente remunerados»-, este nuevo carácter profesionalista corresponde con certeza a su contribución periodística en órganos de gran formato como *La Prensa*, *Crítica*, *La Nación* y *El Hogar*, e inclusive en revistas como *Nosotros*, *Síntesis* y *Sur*, a pesar de los recursos proverbialmente escasos de las mismas.

De hecho Borges admite que recién en 1938 tomó su primer «empleo regular», el famoso cargo de auxiliar en la Biblioteca Miguel Cané que concluiría en 1946 con su insólita y fugaz conversión en inspector de ferias. Hasta ese punto, en lo que se refiere a sus fuentes de ingresos, la colocación periodística debe haber actuado como un recurso marginal dentro de una economía familiar sin demasiados sobresaltos, por lo menos hasta la muerte del padre.

Pero el periodismo tendrá un impacto no precisamente crematístico sobre su carrera, que se produce, por otra parte, desde un ángulo imprevisto y en cierta forma paradójal. *Crítica*, un popular diario porteño al que Borges calificará como «escandaloso y sensacionalista», le permitirá dar el paso que faltaba en su carrera: la conversión en narrador.

«CRITICA», LA REALIDAD AMARILLA

Crítica había sido fundado por el periodista uruguayo Natalio Botana en setiembre de 1913, y se perfilaba desde entonces en el panorama de la prensa argentina -frente a los paradigmáticos modelos de *La Nación* y *La Prensa*- como el prototipo del diario con gran despliegue gráfico, gobernado por el sentido de lo sensacional y la nota de interés humano, al estilo de los grandes diarios «amarillos» de Pulitzer y Hearst, en los que todo podía ser reducido a una fórmula amena.

Dentro de este perfil, Botana resuelve hacia mediados de 1933 la inclusión en el diario de una «revista multicolor de los sábados», que se anticipara en un día al suplemento de *La Nación*, con materiales heterogéneos de carácter cultural y recreativo. Se trataba, desde luego, de una experiencia inédita para el diario, y para llevarla a cabo Botana repite una fórmula que había aplicado con éxito en la etapa anterior: convocar el talento de alguno de los benjamines de la tribu «martinferrista»; en este caso Jorge Luis Borges, quien oficiará como diseñador intelectual, coordinador y colaborador del proyecto, junto con Ulises Petit de Murat.

Desde el 12 de agosto de 1933 hasta el 15 de setiembre de 1934 los 58 números de la revista entregan semanalmente una variada ración elaborada a base de cuentos, ensayos, notas de actualidad cultural, curiosidades y finalmente historietas (los viejos *Katzenjammer Kids* de Dirks, por ejemplo). En la plana de colaboradores extranjeros (voluntarios o no) predomina la previsible marca anglonorteamericana y aparecen entre otras, las firmas de Wenceslao Fernández Flores, Marcel Schwob, Averchenko, Gustav Meyrink, Jack London, Rudyard Kipling, Chesterton, H. G. Wells, Eugene O'Neill, O'Henry, Holloway Horn, James Frazer, etc. Entre los argentinos, las de Raúl González Tuñón, Homero Guglielmini, Pablo Rojas Paz y los más cercanos al círculo de Borges: Néstor Ibarra, Santiago Davobe, Norah Lange y Luis Melián Lafinur. Y no faltan las firmas uruguayas de Juan José Morosoli, Enrique Amorín, Francisco Espínola, Vicente Rossi y Juan Carlos Onetti.

EL NACIMIENTO DEL CUENTISTA

Borges se reserva, en ese contexto ávido de emociones centimetradas, la redacción de una «Historia Universal de la Infamia» que se inicia en el primer número con «El espantoso redentor Lázarus Morell», ilustrado por Bruno Premiani, y prosigue en sucesivas entregas con «El impostor inverosímil Tom Castro», «La viuda Ching», «Eastman, el proveedor de iniquidades», «El incivil maestro de ceremonias Kotsuké no Suké», «El rostro del profeta» y «Hombre de las orillas» (una de las primeras versiones de «Hombre de la esquina rosada»).

Como escritor -ha confesado Borges- pensé durante años que el cuento se encontraba más allá de mis posibilidades, y no fue sino tras una larga y sinuosa serie de tímidos ensayos en narrativa que me decidí a escribir verdaderos cuentos... El verdadero comienzo de mi carrera de escritor se sitúa en la serie de bosquejos titulada 'Historia Universal de la Infamia'... Supongo ahora que el valor secreto de aquellos bosquejos -además del placer sutil de escribirlos- residía en el hecho de constituir ejercicios narrativos.

Concluida en 1934 la etapa de la «revista multicolor», Borges no renuncia a sus resultados -que en definitiva le permitieron abordar y definir una de sus facetas literarias más felices- y decide como en el caso de sus primeras colaboraciones en Proa, Martín Fierro y La Prensa la recolección en libro; y así como había aceptado el «amarillismo» de Crítica para darlos a conocer en su forma primitiva, aceptará en 1935, para la primera edición de Historia Universal de la Infamia, la no menos «amarilla» identidad de la popularísima editorial Tor, especializada por entonces en la edición de baratas y sospechosas colecciones de thrillers firmados por Edgard Wallace, Sax Rohmer, Edgard Rice Burroughs y otros maestros de la «novela sensacional».

LA IMAGEN DEL COLABORADOR IDEAL

La experiencia de *Crítica* no agota ni mucho menos la disponibilidad periodística de Borges. Desde 1931 colabora en la revista *Sur*, fundada por Victoria Ocampo y auténtica contracara cultural del diarismo de cinco centavos que cultiva Botana, y hacia 1936 comenzará a publicar con regularidad, hasta 1939, en la revista *El Hogar*, un magazine editado por el grupo británico Haynes, responsable también del diario *El Mundo*, el mismo en el que Arlt publica sus «aguafuertes porteñas».

En *El Hogar*, revista destinada esencialmente al público femenino de clase media, Borges tiene a su cargo una columna bibliográfica semanal sobre libros y autores extranjeros. A lo largo de 76 números aparecen unas 207 colaboraciones con su firma (ensayos, biografías sintéticas, reseñas y una columna complementaria titulada «De la vida literaria»), recogidas con su autorización por Enrique Sacerio-Garí y Emir Rodríguez Monegal en *Textos cautivos* (1986). En cierto modo la prolífica etapa de *El Hogar* puede ser evaluada como una prolongación «profesionalizada» de sus reseñas en la revista *Síntesis* (unos 25 textos aparecidos entre 1927 y 1930) y en el suplemento de *Crítica* (cerca de 12 textos no recopilados). A su vez, trabajos de gran interés teórico ulterior, como «El acercamiento a Almótasim», «Pierre Menard, autor del Quijote» y «Examen de la obra de Herbert Quain», escritos y publicados entre 1936 y 1941, podrían ser examinados como complejas reelaboraciones (inclusive paródicas) de ese tipo de experiencia.

En *Sur*, en cambio, su colaboración alterna con mayor elasticidad relatos, ensayos, reseñas bibliográficas y críticas de cine. Allí un Borges más sazonado publica con «La lotería de Babilonia», «El milagro secreto», «Las ruinas circulares», «Tema del traidor y el héroe», y «Tlön, Uqbar, Orbis Tertius», los avances de lo que serán sus libros *El jardín de senderos que se bifurcan* (1941) y *Ficciones* (1944).

José Bianco, secretario de redacción de *Sur* entre 1938 y 1961, recuerda a Borges en un artículo de *L'Herne* como un colaborador despojado de veleidades y sólo temible por el desequilibrio que a veces introducían el talento y la originalidad de sus trabajos.

La colaboración de Borges en *Sur* -cuyo consejo de redacción integró- será tan extensa como la que se ubica en *La Nación*, quizá la más tardía y prolongada si la ubicamos, como corresponde, en el período 1941-1986. En el secular diario de los Mitre, con metódica regularidad, Borges publica cuentos, ensayos y poesía; entre otros textos, algunos de los recogidos en sus libros *El Aleph* y *Otras inquisiciones*, aunque podría decirse que los más notorios aparecieron preferentemente en la revista *Sur*.

La Nación, como dijimos, recoge la colaboración de Borges fundamentalmente a partir de los inicios de la década de 1940, ya en la época en que Eduardo Mallea había sucedido a Arturo Cancela, Alfonso de Laferrère y Enrique Méndez Calzada en la dirección del suplemento literario, por lo que debe considerarse que su iniciación en un medio periodístico de gran formato se verifica hacia 1926-1929 en *La Prensa*, con textos recogidos más tarde en *El tamaño de mi esperanza* y *El idioma de los argentinos*.

En el número de homenaje a los 75 años de *La Nación* (4-1-1945) Borges no es reconocido todavía como uno de los colaboradores significativos del diario, a pesar de la referencia conspicua a otras figuras de su generación, como Leopoldo Marechal, Francisco L. Bernárdez, José Pedroni, etc., circunstancia que es corregida con un breve reconocimiento explícito en el número aniversario de 1960, aunque todavía sin homenaje fotográfico. Lo que hoy resultaría una omisión por lo menos curiosa, es conciliadoramente modificado en el anuario del centenario de 1970 (4-1-1970), en una especie de comunión de los santos iconográfica que lo incluye; y aquí puede deslizarse un enigma interesante: ¿qué circunstancias mediaron para que Borges no fuese, desde sus comienzos literarios, un «hombre» de *La Nación*?

EL PUNTUAL DIRECTOR

La vinculación de Borges con el periodismo cultural argentino tendrá una etapa de singular relevancia en la segunda mitad de los años '40, cuando asuma -entre 1946 y 1948- la difícil dirección de la revista *Los Anales de Buenos Aires*, editada por una institución inspirada en la *Université des Annales de París*. Como la de *Sur*, la etapa de los *Anales* podría ser presentada como una inversión erudita y sofisticada del populismo «amarillista» de *Crítica*, que comienza con el diseño gráfico y la línea de los ilustradores de la revista y concluye con la relevancia académica de muchos de sus colaboradores, entre los que figuran, sin embargo, viejos nombres entrañables de la «revista multicolor». Borges publicó allí algunos de los textos preliminares de *El Aleph* (el caso de «El Zahir») y de *Otras inquisiciones* (de esa fuente procede la «Nota sobre Walt Whitman»).

En un período con revistas de gran prestigio cultural, como *Sur*, *Davar*, *Expresión*, *Realidad* y *Sexto Continente*, sin descontar la memoria de publicaciones como *Nosotros*, *Criterio* y *Sol y Luna*, el proyecto dirigido por Borges ocupa un lugar indudablemente importante y alude a ciertas notorias cualidades «profesionales» del implicado, a pesar de su ideal extravagante y especular de un colaborador simultáneamente puntual, devoto, modesto, diligente, exacto, antipatético e inteligente.

Sin reivindicarla de manera explícita (Borges más bien ironizó y alacraneó a propósito de la prensa), su relación con lo que podemos llamar **periodismo cultural** fue extensa y singularmente productiva, y en cierto modo le sirvió -en esa rica carrera literaria que va desde 1919 hasta 1986- para reescribir fábulas y jugar incansablemente con el valor estético, la singularidad y el posible carácter maravilloso de las ideas religiosas, filosóficas, científicas e inclusive políticas. Si admitimos convencionalmente que la *Antología personal* de 1961 es en realidad una selección «duplicada» y casi definitiva de los textos por los cuales Borges quería ser justificado o reprobado como escritor, convendría advertir en primer término que de los 48 que la componen más del 70% conoció una forma anterior en diarios y revistas, de tal manera que se podría hablar de un hipotético y borgeano lector (lector de papeles más bien furtivos y efímeros) que sería ajeno por

completo al trato con sus libros, pero que al propio tiempo se encontraría en condiciones ideales para juzgar con idoneidad sobre lo que él consideraba (o deseaba) como más perdurable en el conjunto de su obra.

¹ Es difícil -en países con una discreta tradición de periodismo cultural como los nuestros- imaginar genealogías precisas para definir la peculiar fisonomía «periodística» de Borges. Quizá se podría pensar, pero esta hipótesis es sólo provisional, en el Paul Groussac de *La Biblioteca* y de algunos memorables textos destinados a la prensa, sin extenderse en los paralelismos.

¿Pero qué sentido tiene hablar de genealogías y modelos? Especialmente en el caso particular de alguien que como Borges tenía una aptitud singularísima para escribir a partir de sus fuentes y a pesar de ellas, trastrocando y replanteando las cosas con una originalidad que las transformaba hasta hacerlas irrepetibles y sin orígenes discernibles. Más fascinante es el desafío de recorrer -tomando como guía la serie de sus libros nunca definitivos- ese laberinto de papel efímero para descubrir los atajos, las bifurcaciones, los puntos de encuentro, las remisiones, las citas, las parodias y las reescrituras del asombroso universo que él fue construyendo incansablemente desde las páginas de *Crítica*, *Sur*, *La Prensa*, *La Nación*, *Proa*, *Síntesis*, *El Hogar* y otros medios ocasionales.

REESCRITURA Y DESARROLLO EN LA NARRATIVA DE ROBERTO ARLT

A diferencia de lo que ocurre en un texto juvenil de Arlt como *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, aparecido en *Tribuna Libre* en enero de 1920, en las notas de la revista *Don Goyo* y en las «Aguafuertes porteñas» del diario *El Mundo*, redactadas entre 1926 y 1942, las referencias librescas y las remisiones directas a personajes o situaciones de la literatura son sugestivamente escasas en sus novelas *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931). Apenas algunos nombres propios en casi quinientas páginas: el folletinista francés Xavier de Montépin; Marcelo, personaje de una novela «lacrimosa» de la italiana Carolina Invernizzio; Bubu de Montparnasse, el personaje de Charles-Louis Philippe, y un par de menciones a Haekel y Buchner, sin contar las remisiones «bíblicas» (Sofonías, 3,19) del farmacéutico Ergueta al hablar de La Coja.

Se diluye, de esta manera, uno de los sellos más característicos de la escritura de Arlt «periodista», en beneficio del sistema elegido en *Los siete locos* por el Comentarista, quien parece brindar mayor atención a los procedimientos y significantes literarios en sí mismos que al clásico régimen de desplazamientos, citas y apoyaturas referenciales que emplea tan abundantemente el «aguafuertista», de modo que su texto concluye por amalgamar, casi paródicamente, como ocurre con el fragmento «picaresco» sobre los hermanos Espila (cfr. «Los dos bergantes», en *Los lanzallamas*), una suerte de ensamblaje de procedimientos y tradiciones de la literatura: el tono expresionista, los monólogos interiores, las deformaciones grotescas, los sucesivos enmarcamientos narrativos, la visión «psicologista», el punto de vista, los montajes simultaneístas, etcétera.

El Comentarista de las peripecias de Erdosain no se limita en *Los siete locos*, como lo haría el redactor de las «Aguafuertes porteñas», a citar o apuntar una referencia literaria que desplaza el centro de autoridad, según los casos, hacia el «sistema» Dostoievski o el «sistema» Dickens; más bien glosa o parafrasea al propio «sistema», aunque sus textos, en definitiva, tengan un sabor inconfundiblemente autárquico, y más creativo que estrechamente epigonal.

Una lectura atenta del conjunto de la obra de Arlt permite comprobar que, lejos de ser un repentista o un improvisador caudaloso, el imaginero aparentemente fácil de *Los siete locos* es un autor que reescribe, desarrolla, reformula y entrecruza un conjunto de temas y de asuntos básicos (o moleculares) que ya están presentes en sus trabajos iniciales de la década del '20.

BOCETEAR LA CLASE MEDIA

Así, por ejemplo, el denigrado universo social de los pequeños comerciantes y de la clase media con aspiraciones de ascenso, tal como lo propone en las páginas de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, ya está prefigurado (y no precisamente en filigrana), en los tenderos de *El juguete rabioso* (1926) o en los carboneros, mondongueras, «hijas de almaceneros retirados» y «primogénitas de tenientes coroneles jubilados» de una viñeta como «El poeta triste», aparecida hacia 1926 en la revista *Don Goyo*, del mismo modo que doña Ignacia, la tétrica madre de La Bizca y dueña de la pensión en que se aloja Erdosain, parece una simétrica descendiente de las «menstruales» sórdidas y taimadas de «Epístola a los baúles», otra viñeta de la serie de *Don Goyo*.

Ese mismo año, Arlt redacta para la revista de Conrado Nalé Roxlo (la ya citada *Don Goyo*, un texto de fuerte tono humorístico («Epístola de un LC erudito al jefe de Policía»), en el que juega con las posibilidades «pintoresquistas» de un ladrón lector de la Biblia y de las poesías de Homero. Tres años después, en cambio, *Los siete locos* exhibirá en las imágenes del Rufián Melancólico y de los parroquianos del café Ambos Mundos, una versión decididamente lúgubre e impugnadora del mundo de los marginales, imagen que en cierta forma queda en suspenso hacia 1930 -en beneficio de cierto verosímil de periodismo testimonialista y objetivo- en el «aguafuerte» titulado «Conversaciones de ladrones» (*El Mundo*, 21-1-1930), para retornar, poco después, en dos versiones de la misma historia (cfr. sus cuentos «El silencio» y «Las fieras»), en las que reaparecen ámbitos, personajes y motivos ya entrevistados en 1929 en las páginas de *Los siete locos*, o vuelta a la circulación en distintos capítulos «marginalistas» de *Los lanzallamas*.

La primitiva redacción de «El jorobadito» (cfr. «El insolente jorobadito», en *El Mundo*, 9-5-1928) contiene, a mi juicio, no pocas prefiguraciones de la turbia relación Erdosain-Elsa, o Erdosain-Bizca-Doña Ignacia, con su constelación de humillaciones, pruebas, fantaseos y «suegras-ogros». Vale la pena señalar, en el plano de las relaciones y conflictos sentimentales que tan frecuentemente afloran en la narrativa de

Arlt, la persistencia de la idea de tomar «revancha» contra la mujer que abandona o traiciona, especialmente a través de su «deslumbramiento» con una imagen «renovada» y más poderosa desde el punto de vista de los atributos corporales o sociales. Algo que encontramos en *Los siete locos* (el deseo de convertirse en «otro hombre» que experimenta Erdosain frente a Elsa y el Capitán) y que se repite en un texto casi contemporáneo, como «Motivos de la gimnasia sueca» (cfr. *El Mundo* 17-12-1929) o en la voluntad de Barsut de «humillar» a su antigua novia de barrio con el espectáculo de su nombre en las carteleras (cfr. el capítulo «Un alma al desnudo» en *Los lanzallamas*) o algo más tardíamente en ese amante despechado que desea veñgarse en «El aprendiz de brujo» (cfr. revista *El Hogar*, 23-6-1939).

Si en *El juguete rabioso* Silvio Astier anhela (o fabula) purificarse con la inmersión potencial entre los hielos y las montañas del sur, el *Buscador de Oro* nos brindará en *Los siete locos* (cfr. el capítulo tercero) una apología del mítico sur intuido por Astier y al propio tiempo una jugosa teorización sobre el sentido de la vida «aventurera», con sus reivindicaciones paralelas de la purificación, la exaltación vital, la recuperación del valor viril y la liberación de los impulsos originarios.

EN BUSCA DE IDEALES

Erdosain, en cierta forma, duplica los rasgos de Silvio Astier: ambos son pequeños delincuentes (las raterías y robos de Silvio, los abusos de Remo con las cobranzas de la compañía); ambos se sienten inferiorizados por los trabajos que deben desempeñar y que consideran impropios de sus altos talentos (el trabajo en la librería de don Gaetano y la venta de papel, en el caso de Silvio; las tareas de cobrador que cumple Erdosain); uno y otro desean padecer humillaciones (y objetivamente las reciben, con diversos grados de intensidad), tanto Silvio como Remo Erdosain son «inventores» de objetos o artificios de dudosa utilidad (el señalador automático de estrellas fugaces, ideado por el protagonista de *El juguete rabioso*; la rosa de cobre de Erdosain); Astier y Erdosain son «traidores» (la delación del Rengo; la «entrega» de Gregorio Barsut); los solidariza el odio común contra los «tenderos» (los hombres de «rostro pálido» y «ojos como láminas de acero», según Astier, o los hombres de «bestial ferocidad» que traman, según Erdosain, «eternos chanchullos»); ambos aspiran vagamente a un ideal de vida superior (Silvio desea ser «lindo y genial», Erdosain, por su parte, se siente «hermoso y grande» frente a Hipólito, movilizado por una suerte de apetito por todo lo que es «delicado y hermoso»); ambos, en distintos momentos, sienten la seducción folletinesca de las sectas y las sociedades misteriosas (el Club de los Caballeros de Medianoche, en el caso de Astier; la multiforme sociedad secreta del astrólogo, en el de Erdosain).

Compleja y no siempre advertida tarea de reescritura, de acarreo, de reprocesamiento, de ahondamiento en los espacios de la textualidad y la intertextualidad que parece menos dichosa que la anterior del «escritor» que tenía sus ideas en «las puntas de los dedos».

Própongamos un último caso, entre los muchos discernibles: Erdosain, el empleado infiel, el burócrata soñador y autoengañado, crucificado por el signo perverso del poder y del dinero de los otros, tendrá de algún modo su temprana prefiguración «profesional» en los empleados de «Guía para místicos» (*Don Goyo*, 4-5-1926), un texto fundacional en el que los oficinistas grises, verdaderos «aspirantes a santos» que viven en el

temor reverencial a los jefes que los oprimen, se religan a su vez (en un marco de circulaciones intertextuales más amplio) con los burócratas de los **Cuentos de la oficina** (1925) de Roberto Mariani y, de regreso a la obra de Arlt -en otro nivel de metabolización escritural-, con «aguafuertes» como «Tristezas del sábado inglés» (*El Mundo*, 9-9-1928), «Divagaciones acerca del empleado» (*El Mundo*, 30-10-1928) y «El tímido llamado» (*El Mundo*, 10-7-1929) o con una «burlería» teatral como *La isla desierta* (1937), escrita cuando había consolidado ya su nueva orientación como dramaturgo.

**Esta edición de 500 ejemplares,
se terminó de imprimir en Agosto de 1992,
en la Imprenta de la Facultad de Filosofía y Letras,
Universidad de Buenos Aires**
