

## ANCESTROS TEXTUALES Y DESCENDENCIAS CONTEMPORÁNEAS: EL CASO ROBERTO ARLT – FABIÁN CASAS.

Santiago Guindon<sup>1</sup>

### Resumen:

El siguiente trabajo propone una lectura contrastiva entre la novela de Roberto Arlt, *El juguete rabioso*, y sus resonancias actuales en el corpus narrativo de la obra de Fabián Casas (*Los Lemmings y otros* y la nouvelle *Ocio*), desde el marco general de los núcleos semántico-ideológicos y formales del género de aprendizaje.

**Palabras clave:** novela de aprendizaje – lectura comparativa – literatura argentina contemporánea – ficción – realismo.

### Abstract:

The following work proposes a contrastive analysis between the novel *El juguete rabioso* by Roberto Arlt and its current effects on the narrative corpus of Fabián Casas's work (*Los Lemmings y otros* and the nouvelle *Ocio*), from the general framework of the semantic-ideological and formal cores of the learning genre.

**Keywords:** learning genre - comparative reading – contemporary Argentine literature-fiction- realism.

### Notas para el concepto de Ancestro textual.

Según Nicolás Rosa, la crítica contemporánea estructura su registro imaginario a partir de tres fantasmas: el de la especificidad de la literatura (¿qué es?), el de la paternidad del texto (¿de dónde viene?, ¿quién la origina?) y el fantasma de la lectura en tanto categoría hermenéutica (¿qué significa? y ¿cómo sabemos qué significa?). Es formando parte del segundo fantasma, el de la paternidad textual, donde ubica la productividad e importancia de la noción de intertextualidad. En relación con el concepto, identifica al menos dos versiones. Una versión destinada a reconocer y buscar las fuentes que dieron origen a un texto particular, como si se tratara de una especie de esencia textual que transmigra de texto en texto. Por otro lado, una concepción más activa, antagónica en relación a la anterior, que habla de un acercamiento deconstructivo a la noción, en el cual se produce la (...) *ruptura del original y, simultáneamente, de la copia, el protopadre textual es una reconstrucción imaginaria producto de la lectura que la escritura realiza (...)*

---

<sup>1</sup> Licenciado y Profesor en Letras Modernas, Facultad de Filosofía y Humanidades, Universidad Nacional de Córdoba. Email:santi\_guindon@hotmail.com.

(Nicolás Rosa, 2003: 21). De esta manera, la genealogía parece quebrar la lógica lineal de la filiación, en la medida en que las relaciones se establecen retrospectivamente, del hijo hacia el padre, rompiendo la causalidad lineal que va del ancestro al descendiente textual.

Rosa enmarca el concepto de intertextualidad dentro de la lógica de la paternidad textual, lógica que funda una ley textual:

(...) La función paterna permite la articulación entre la *sucesión diacrónica* (Intertextualidad) y *simultaneidad sincrónica* (Intratextualidad). Esta función de la Ley como operador lógico de relación nos permite fundar la intertextualidad sobre las operaciones estructurales de *alienación* (identificación) y *separación* (sustitución) entre los textos ancestros y los textos que se filian y afilian en esa relación. La categoría de Otro Textual implica, por lo tanto, el reconocimiento de las articulaciones del texto en su relación de filiación textual como lectura de los ancestros y por lo tanto la constitución de genealogías, los linajes y las estirpes. La relación de los Ancestros Textuales con sus descendientes se da en la doble relación de determinación intra-textual (Kristeva): lo que el texto recuerda de otros textos, rememoración, citación, pero también aquello que el texto *olvida*, la deslectura (...) (Id: 23).

Si bien extensa, la cita vale para explicitar el tributo a la manera en que concebiremos las relaciones intertextuales: nunca se trata de una copia directa total de un texto a otro, sino que el texto descendiente reescribe parcialmente alguna zona, algún aspecto estilístico (formal, temático, etc.) del texto anterior en su relectura, pero, a su vez, esa relectura supone un desplazamiento que borra parte del ancestro. A ese desplazamiento que opera por medio del olvido, del borramiento, Rosa y nosotros lo denominaremos deslectura. Una concepción semejante sobre las relaciones intertextuales es elaborada por el crítico estadounidense Harold Bloom en su libro *La angustia de las influencias*, en el que estudia, desde una matriz literaria y psicoanalítica, los vínculos conflictivos entre un poeta en pleno proceso formativo de su universo imaginario y su precursor, que se desempeña como ancestro. La desviación- (...) *todo poema es la interpretación errónea de un poema padre* (...) (Harold Bloom, 1991: 110)- se constituye en un concepto clave de esa relación, ya que el poeta en formación, a través de una interpretación errónea y perversa, establece distancia de los poemas de su precursor para así forjar su propia obra.

### **El realismo en el sistema literario nacional y el uso particular de Fabián Casas.**

En la consolidación de la literatura argentina, durante la transición entre los siglos XIX y XX, la estética realista fue determinante.

El primer momento de la presencia realista en Argentina puede datarse desde el cambio de siglo hasta la tercera década del siglo XX, aproximadamente<sup>1</sup>. En este período, su consolidación coincide con una política de Estado que impactó sobre la cultura letrada en lo atinente al proceso de alfabetización destinado a formar una creciente masa de lectores. Si bien al principio el nuevo público consumía objetos literarios ajenos a la alta cultura, periódicos y folletines, se produce un desplazamiento que permitió a la literatura

culta –la novela y el teatro– usufructuar las disposiciones de aquel público consumidor de literatura popular. Entre otros aspectos, aprovechar las posibilidades de reconocimiento puestas en práctica en el plano de la recepción por la mimesis ficcional.

Con posterioridad, es posible advertir una nueva emergencia de la estética realista, pero bajo otros modelos teóricos de base (el Existencialismo y el Marxismo, a partir de la lectura de los contornistas, por ejemplo), a lo que deberían añadirse las reformulaciones contemporáneas que se enmarcan en estos parámetros estéticos.

De esta manera, siuviésemos que establecer provisoriamente una delimitación de los diversos momentos del realismo en el sistema literario argentino sería la siguiente: 1) un primer momento, en el cual esta estética ostenta la mayor visibilidad, que abarca la transición de siglos hasta entrada la década del treinta, aproximadamente. Es decir, sus inicios pueden datarse en década del ochenta del siglo diecinueve, con la novela naturalista ya consolidada y el folletín. Sus exponentes más reconocidos son Eugenio Cambaceres, Eduardo Gutiérrez, Francisco Sicardi, Roberto Payró, Fray Mocho, Manuel Gálvez y el grupo de Boedo. Tanto Horacio Quiroga como Roberto Arlt pertenecen a esta estética, pero en parte, pues incluyen en sus respectivos proyectos narrativos construcciones de matrices imaginarias que los sitúan también como practicantes del género fantástico<sup>2</sup>. Esta primera etapa tuvo su contraparte en las vanguardias, particularmente en los jóvenes martinfierristas; 2) un segundo momento, en los años cuarenta y cincuenta, marcado por la coexistencia de la estética realista (tanto en su versión urbana como regionalista) con una narrativa fantástica que, en sus construcciones referenciales específicas tendientes a la ambigüedad de lo sobrenatural, lo incierto e imaginario, establece, en cierta medida, un cuestionamiento de los cánones narrativos realistas desarrollados hasta ese momento. Así lo afirma Carlos Dámaso Martínez:

Hacia 1940, la literatura argentina ha construido una sólida tradición literaria, que se caracteriza por un desarrollo de todos los géneros (...), quizá sea ésta una razón para entender, en varios escritores, una búsqueda distinta de las manifestaciones más consagradas (...). Esa búsqueda elige orientarse hacia formas distintas de la narrativa realista y de la práctica de cierto costumbrismo coloquial, es decir, hacia géneros como el fantástico y el policial (2004: 171).

En esta fase, cobra relevancia la estética del grupo nucleado en la revista *Sur*, encabezado por Jorge Luis Borges quien, luego de desplazar de la hegemonía interna de la publicación a Eduardo Mallea y sus seguidores, construye como valor, en la producción y la lectura crítica, un programa que tiene como núcleos la negación de la representación verosímil y la ponderación del poder de invención y perfección en la construcción de las tramas argumentales. Esta emergencia puede fecharse a partir de un conjunto de publicaciones:

No se podría negar que es a partir de 1940, con la publicación de la *Antología de la literatura fantástica*, compilada por Borges, Bioy Casares y Silvina Ocampo, y con la aparición de los relatos de los dos primeros, cuando se comienza a reconocer la trascendencia de esta modalidad ficcional (Id: 172).

En la senda opuesta, la estética realista, en particular bajo formas novelísticas, aunque sin descuidar géneros como el ensayo de interpretación nacional de Martínez Estrada, se construye como el valor según el cual los intelectuales de la revista *Contorno* operan su revisión del pasado literario (entronizando como modelo a Roberto Arlt) y la estimación de su presente; 3) Un último momento, en los sesenta, ese realismo crítico que venía siendo objeto de valoración por los contornistas es producto de un cruce con el sistema de autores norteamericanos –Faulkner, Hemingway, etc. – a partir del cual la narración realista es sometida a procedimientos de tendencias experimentales. Si hablamos de coexistencia y no de alguna tradición hegemónica es porque la narrativa fantástica no desplaza a la construcción realista, en todo caso le disputa su predominio; incluso algunos críticos, como el caso de Andrés Avellaneda, consideran la vigencia del realismo narrativo hasta entrados los años ochenta, asumiendo que las obras que cuestionaban la ilusión referencial eran de carácter desafiante respecto de aquél:

Entre 1960 y mediados de la década siguiente aparecen los primeros desafíos al canon narrativo realista (...). Casi todas estas propuestas quedan enterradas bajo el imperio del canon realista prácticamente hasta comienzos de la década del ochenta, cuando se las recoge de entre el basural de la historia literaria para mentarlas como punto de apoyo y continuidad de las nuevas propuestas (Andrés Avellaneda en Hernán Vidal, 1985: 580-581).

El interrogante que surge, luego de esta síntesis destinada a confirmar la presencia del realismo en distintos momentos del sistema literario argentino, refiere a la posible relación que establecen los escritores contemporáneos con esta estética.

Haciendo un balance del campo literario de fines de los años ochenta, José Luis De Diego<sup>3</sup> constata el desplazamiento del núcleo problemático desde el plano de lo representado al de la representación. Como consecuencia de ese cambio de la mimesis clásica, destaca fundamentalmente la fragmentación del universo representado al negarse la totalidad social como objeto de representación. Esa pretensión de representar en el mundo ficcional la totalidad del mundo social de la que hablaba Lukács, parece disgregarse en las literaturas contextualizadas en tiempos de la crisis de los grandes relatos, como si el realismo de pretensión abarcadora se correspondiese con la era de la modernidad y sus relatos totalizantes. Sin embargo, el autor se pregunta sobre la posibilidad de seguir pensando la literatura de los ochenta a esta parte en los términos de realismo-antirrealismo, es decir, según un esquema interpretativo de oposiciones que tiene su propia trayectoria en la crítica literaria del siglo XX, sobre todo con el surgimiento de las poéticas vanguardistas. En su respuesta sostiene que, a pesar de su transitada trayectoria, la categoría “realismo” y su oposición siguen siendo productivas para la interpretación, con la salvedad de que los críticos se desmarcan del realismo ingenuo, por lo que recurren a la adjetivación según su discernimiento de las nuevas inflexiones efectuadas sobre la base de esta estética particular. Así, el realismo de Arlt es realismo, pero “metafísico”, el de Laiseca realismo, pero “delirante”, etc. Se matiza de esta manera la posibilidad de quedar asociado con una categoría como la del realismo a secas, fuertemente criticada a partir del llamado “giro lingüístico” de mitad de siglo pasado.

Si el realismo en términos representativos se vincula, como vimos, con las nociones de mimesis y de referencialidad verosímil, en la narrativa de Casas parte importante de su inversión en términos de productividad escritural está centrada en la construcción de un referente excesivamente “icónico”. Con “icónico” aludimos al procedimiento destinado a reconstruir la minuciosidad de la experiencia en el tiempo y el espacio por intermedio de una descripción específica. No en todos sus relatos, pero sí en la mayoría (lo que se constituye en tono general), tanto los objetos como los lugares, y sus respectivas descripciones, funcionan como íconos referenciales de un tiempo cultural e histórico claramente delimitado: los años setenta. Esta función le podemos atribuir a la proliferación de enumeraciones relativas a objetos de consumo, algunos cotidianos, otros culturales (como las películas, los grupos musicales de la época, los aparatos tecnológicos como, por ejemplo, el combinado, etc.):

La dictadura fue la música disco. Estuve en el lugar equivocado en el momento equivocado. Y si no, mírenme: en mi pieza. Acabo de volver del cine Lara, de avenida de mayo. Vengo de ver ‘La canción es la misma’ de Led Zeppelin. Todos los sábados íbamos con mis amigos a ver la misma película (Casas, 2005: 9).

O *Ya está, soy un Travolta de chocolatín Jack (...)* (Id). Algo semejante sostiene Alan Pauls en su análisis cuando habla de “acting referencial generalizado” como procedimiento dominante de los relatos:

*Los lemmings y otros* llama a las cosas por su nombre (...) quiere devolverles el nombre a las cosas que ya tenían uno y lo perdieron, pero también empujar hacia el nombre –hacia la potencia de inscripción del nombre– categorías, ideas, creencias más generales informes o difusas (...) (Pauls, 2006 / 2007: 1).

Para Pauls esta potencia de inscripción de la nominación en la narrativa de Casas trata de corroer lo indeterminado que despliega toda ficción en pos de la univocidad y claridad de los signos del lenguaje. A su vez, articula en su lectura esta facultad de la nominación con su anclaje temporal específico que destacamos anteriormente:

Pero el nombre (...) es básicamente conservador; es el formol que preserva un bloque de espacio-tiempo perdido y sirve para “hacer” Historia sin perder tiempo, o más bien, para retener, de la Historia, el chispazo puntual, fulgurante, de un acontecimiento (...) (Id).

A lo largo de los relatos, este procedimiento está presente y se relaciona con otro aspecto muy importante de la construcción realista: su configuración del espacio. Si decíamos que el tiempo tiene una notación muy precisa, gracias a la construcción metonímica de productos de consumo que funcionan como íconos de anclaje “setentistas”, la configuración del espacio se produce en términos de locaciones identificables en un mapa porteño: el barrio de Boedo. Así, las distintas secuencias de la narración destinadas a describir lugares como las calles, las plazas del barrio, etc., no pueden ser desestimadas

como aspectos que sumergen a la narración en momentos de morosidad, pues desde el punto de vista de la construcción referencial son fundamentales para conformar la ilusión de realidad que el pacto de verosimilitud parece exigir<sup>4</sup>.

Estos rasgos que hacen al procedimiento específico de representación constituyen un primer núcleo estético que vincula la narrativa de Casas, desde una perspectiva general, con una tradición literaria que se ha consolidado conformando parte importante del sistema literario argentino. Sin embargo, nuestro interrogante teórico sobre las dinámicas de filiación/desafiliación respecto de las tradiciones permite pensar que todo pronunciamiento en relación con el pasado implica no sólo un reconocimiento, una identificación, sino también un olvido, una deslectura o un desplazamiento, en términos de Harold Bloom, aunque sea leve sobre su antecedente<sup>5</sup>. En este sentido, advertimos una leve desviación en el realismo practicado por Fabián Casas, desvío que no observamos en otros registros inscriptos en la órbita realista. Se trata de una característica vinculada con la temporalidad de la representación y la distancia de la instancia de enunciación. Como si entre el conjunto de experiencias que se nos está contando, aquéllas de un grupo de amigos de infancia en el barrio de Boedo en los años setenta, y el momento en que se ubica la narración existiera una distancia temporal que le atribuye a lo narrado un tono nostálgico. Desde el presente, en donde narra una voz adulta, se recuperan las vivencias de un pasado que, en su carácter de irremediamente perdido, imprime a la narración un matiz de evocación dolorosa. Sin querer caer en el fetichismo de las etiquetas, podríamos denominar al realismo de Casas, continuando la operación crítica consistente en adjetivar las formas actuales del realismo estético, como una modalidad de “realismo nostálgico” o de “evocación”<sup>6</sup>.

### **La zona narrativa arltiana.**

En alguna de las reseñas que se detienen en su narrativa, se esboza, de un modo amplio, una posible afinidad entre Casas y Roberto Arlt. Así lo hace Alan Pauls<sup>7</sup>, cuando compara a ambos escritores teniendo en cuenta la conflictiva relación que los vincula con la cultura (letrada-ilustrada), relación marcada por una actitud sádica y socarrona (entre otras cosas, por aquel famoso asalto a la biblioteca escolar de *El juguete rabioso*), en virtud de la cual denomina como neocostumbrismo o “literatura de barrio” la narrativa de Casas. Nosotros destacamos un vínculo entre las narrativas de Arlt y la de Casas, pero no tanto por el rasgo de burla despectiva, señalado por Pauls, de la que es objeto la cultura en la narrativa de Casas. Nos parece posible e interesante identificar una matriz genérica que está presente como modelo de muchas de las narraciones de Casas y que tiene un ilustre antecedente en *El juguete rabioso* arltiano: el género de educación-aprendizaje. Esta matriz genérica puede reconocerse a partir de ciertos rasgos particulares: 1) por un lado, su estructuración a partir del principio fundamental de la adquisición de un saber. El personaje principal se encuentra implicado en diferentes acontecimientos en base a los cuales se despliega en el relato un proceso relativamente progresivo de adquisición de conocimiento, culminando con la constatación o comprensión de una verdad, en la medida en que al finalizar el relato se vuelve explícita la distancia que media entre los conocimientos que tenía al inicio del mismo y los que posee en el final; 2) generalmente esta forma genérica establece un vínculo particular entre los personajes cuya configuración reconoce como núcleo una relación asimétrica desde el punto de vista del saber o el conocimiento. La

figura de la relación que condensa este aspecto es la de la pareja maestro-discípulo; 3) el género se constituye, en ocasiones, en un evaluador respecto de lo que la sociedad le demanda al sujeto con capacidad de autonomía, es decir, maduro. Así se vislumbra el principio crítico que rige este tipo de narrativas<sup>8</sup>.

*El juguete rabioso* narra, fundamentalmente, la serie de acontecimientos destinados a iniciar a un adolescente en el mundo del delito y el trabajo. Esto es importante porque ambas prácticas sociales se encuentran contrapuestas, en principio, como dos horizontes posibles a los que el sujeto puede aspirar según su anomia social o no. El modelo genérico de la novela es mixto, pues exhibe rasgos propios de la novela de educación-aprendizaje, pero también del género picaresco, en particular el tránsito del personaje por distintos oficios, estableciendo contacto con el sistema social específico de esas labores (el pequeño comerciante –librero en el cap. 2 y corredor de papelería en el 4–, y el trabajo militar en el cap. 3).

Silvio Astier es un adolescente (en capítulos sucesivos se precisa su edad: 14 años en el primer capítulo, 15 en el segundo, 16 en el tercero<sup>9</sup>) que vive con su madre viuda y su hermana. Este detalle no es menor, pues el modelo tutelar que postula el género de educación-aprendizaje en la mayoría de las narraciones analizadas se construye en un espacio que ha quedado vacante. Vale decir, allí donde la familia está disgregada, donde falta la figura aleccionadora, modelo de admiración-identificación, que por lo general es el padre –como en este caso–, aunque no siempre, viene a instalarse un personaje ajeno al círculo familiar que intenta llenar ese vacío.

Silvio se encuentra a lo largo del relato en una posición de asimetría, con respecto a Enrique Irzubeta en el capítulo inicial y al Rengo en el capítulo final. De esta manera, el principio y el final de la novela trazan un círculo que relaciona una pareja de personajes en la que uno de ellos se posiciona como un modelo a seguir para el otro. En ambos casos, la relación modélica se entrama en el marco del mundo delictivo: Enrique se constituye en un modelo a seguir, ya que conoce los avatares de lo ilícito, tal como lo acreditaba su fama de falsificador, con tan sólo catorce años. Le muestra a Silvio un mundo nuevo, una forma de vida desconocida hasta entonces por él. Con Enrique y otro adolescente más –Lucio–, deciden formar una sociedad destinada a planear robos y hurtos: por ejemplo, camuflarse como posibles inquilinos y desvalijar bienes inmobiliarios (instalación eléctrica, portalámparas, lámparas, canillas de bronce, etc.) en tanto objetos de reventa en el mercado negro. En esta serie de robos contra la propiedad, se enmarca el famoso robo a la biblioteca de una escuela, mediante el cual se traza una relación conflictiva, con la cultura letrada simbólica, que se distancia de los medios de acceso legitimados –la enseñanza formal, por ejemplo– y valora las vías clandestinas y no reconocidas. En este mismo sentido, nosotros leemos tanto el consumo de folletines de bandidos famosos como Rocambole, gracias a su alquiler a un zapatero andaluz, como las reiteradas lecturas mencionadas por el personaje que no hacen otra cosa que ilustrar la práctica del autodidactismo. Se describe, entonces, un itinerario “otro”, alternativo, en el acceso a la cultura letrada, no sólo literaria, sino general –técnica, física, química (de ahí el conocimiento para los diversos inventos) –. La novela asume de esta forma la oposición entre lo legal y aquello que trasciende sus normas, como un eje que estructura la totalidad de su universo imaginario.

El punto final de la relación con la figura de Enrique lo termina caracterizando como el delincuente auténtico y es por esto por lo que se constituye en modélico, pues,

cuando la policía está a punto de atrapar a los adolescentes delinquiendo y estos deciden suspender las actividades del Club por el peligro inminente, el único que se resiste es Enrique, quien sostiene que a pesar de la soledad y la amenaza piensa continuar con las actividades ilícitas.

El otro modelo a seguir para Silvio Astier es el Rengo. Este personaje, ya no un adolescente sino un hombre mayor con experiencia, trabaja en el mercado cuidando los carros de los vendedores y Silvio lo conoce gracias a que intenta venderles papel a los puesteros. Allí traban amistad. El Rengo tiene un pasado como ladrón, y si se constituye en un modelo para Silvio no es tanto en este sentido como en la capacidad que demuestra para ganarse la vida (que tanto le cuesta al mismo Silvio como vendedor) por medio de pequeños engaños: por ejemplo, utilizar uno de los carros bajo custodia para hacer un flete sin que su dueño se entere o robar una pieza de carne que un vendedor olvidó en su carro, etc. En principio, su costado delictivo se encuentra anquilosado en el pasado, inactivo, remitido siempre a anécdotas añejas. Sin embargo, su estado es latente y se manifiesta en la propuesta que le hace a Silvio, pues ya no se trata de una simple ratería para la supervivencia cotidiana, sino de un golpe considerable: robar la caja fuerte del ingeniero cuya doméstica es la mujer del Rengo.

Es interesante señalar qué enseñanza adquiere el sujeto que ocupa la relación de aprendiz en los términos asimétricos y cuál la consecuencia, si la hay, de esa transferencia de conocimientos. La enseñanza que Silvio consigue asimilar de la relación mantenida con Enrique refiere a interrogar su propia naturaleza en tanto delincuente. Al encontrarse perseguidos por la policía, tanto Silvio como Lucio acuerdan desarmar la organización, mientras Enrique persistirá robando, porque al parecer constituye algo fundamental en él. Sin embargo, Silvio blanquea su situación y se desmarca de la ilegalidad tomando un trabajo como ayudante de librero, etapa que abarca todo el capítulo dos, titulado “Los trabajos y los días”. Si la clandestinidad termina acobardando a Silvio y orientándolo hacia el mercado laboral impulsado por demandas familiares (otra consecuencia de la inexistencia de la figura familiar dominante es la necesidad de sostenerse económicamente a sí mismo), el mundo del trabajo no le significa ningún progreso, ya que se encuentra vilmente explotado. La existencia de Silvio se configura como la búsqueda de su identidad: ni ladrón ni trabajador asalariado, parece oscilar entre inventor y poeta, habida cuenta de, no sólo el capital adquirido de manera autodidacta en estos conocimientos, sino de la avidez y curiosidad que estas materias le despiertan. Enrique le muestra una faceta que Silvio busca, porque no tiene: la certeza sobre su identidad.

La enseñanza que le transfiere la diversidad de experiencias, con Enrique, el mundo del trabajo y el Rengo, implica la posibilidad de autoconocimiento para Silvio. Luego de sucesivos fracasos (la salida de la librería sin una posibilidad de venganza redentora –la brasa humedecida–, la desertión del Ejército por su conocimiento excesivo para una institución embrutecedora y la supervivencia al límite como vendedor de papel), Silvio parece acercarse tanto a su identidad –en negativo, mediante la oposición con lo que va conociendo que no quiere ser– como al conocimiento del funcionamiento social de su época. Para poder dejar de ser un mero asalariado objeto de explotación, para escalar en la pirámide social, parece imprescindible atravesar ciertos límites. Esa revelación se condensa en un acto: dejar la ambigua línea de lo ilícito por la que transita a lo largo de la novela denunciando el robo del Rengo (con el que estaba vinculado como cómplice). Como si la

traición con respecto al sujeto de la misma clase implicara la única posibilidad de ascender en el escalafón social y, a la vez, ubicarse definitivamente en el ámbito de lo legal. La misma acción es leída de modo absolutamente opuesto según el código de clase. Para el mundo del hampa y la clase trabajadora, la delación es la más ignominiosa de las traiciones, mientras que para el código burgués significa el restablecimiento del orden amenazado por el delito. Mediante esa acción límite consigue su recompensa, al menos en apariencia: Arsenio Vitri, el ingeniero, le promete un puesto en Comodoro Rivadavia, con lo que la precaria situación de Astier parece adquirir estabilidad en un futuro.

Como último aspecto a destacar en relación con nuestra lectura de *El juguete rabioso*, deberíamos mencionar que a pesar de los códigos de clase enfrentados que se encuentran entramados en la potente escena final de la novela, como lectores nos queda la sensación de que los actos de Silvio son juzgados a partir de una moral universal. Luego de los padecimientos por los que ha atravesado al transitar el sistema social, Astier ha aprendido la lección –como Lucio, ladrón convertido en soplón de la policía, es decir, otro traidor– según la cual es necesario regenerarse (“la lucha por la vida”, dice Lucio citando a Darwin) sin importar a quién haya que dejar en el camino, mientras que para el lector el supuesto ascenso social de Silvio, y también de Lucio, desde una perspectiva moral es una caída o, mejor, un “tropiezo”, como la frase que concluye, ambigualmente, el sentido de la novela: *Tropecé con una silla ... y salí* (Arlt, 2009: 189).

El modelo basado en una relación asimétrica de conocimientos –en un sentido amplio– entre los personajes implicados también cumple un rol estructural significativo en parte del corpus narrativo de Fabián Casas.

Uno de los relatos más importantes del volumen *Los lemmings y otros*, titulado “El bosque pulenta”, se construye mediante este modelo de relato:

Se trata de dos chicos que salen a la vez por las puertas traseras del mismo taxi y que, por miles de motivos, no se vuelven a ver más. Uno de ellos soy yo, el que cuenta esta historia. El otro es Máximo Disfrute, mi primer amigo, *maestro instructor*, como se le quiera llamar (Id: 29, subrayado nuestro).

El cuento narra los acontecimientos a través de los cuales este personaje llamado Máximo Disfrute inicia en distintos planos de la experiencia al personaje narrador de éste y otros relatos –Andrés Stella–: desde el aprendizaje onanista hasta la forma de expresarse:

En la cortada del pasaje Pérez, escucho de boca de Máximo la palabra ‘Chabón’. Estamos jugando al fútbol en la calle. También dice, cada vez que algo está bueno, ‘Pulenta’. Yo le dije esa palabra a mi maestra y me retó. Mi mamá también me retó cuando se la dije a mi viejo. Mi papá, en cambio, se rió (Id: 30).

El relato entronca la influencia de Máximo sobre Andrés y su grupo de amigos de Boedo con cierta entonación de épica barrial marcada por la tensión creciente a causa de una pelea entre la barra de Máximo y otro grupo juvenil que se junta en Parque Rivadavia. De esta forma, la intersección entre estos elementos permite concluir que el personaje que funciona como modélico, tanto para el narrador como para todo el grupo, es aquél que simultáneamente ejerce el liderazgo colectivo. Es la experiencia, concebida en una

diversidad de planos, lo que Máximo transfiere al grupo del que forma parte el narrador; vivencias que para ellos son desconocidas. Así, aunque tiene la misma edad que el resto, Máximo demuestra haberse adelantado en el cumplimiento de las etapas que culminan con la madurez y, consecuentemente, con la autonomía. Máximo se masturba, luego tiene prácticas sexuales con chicas; es quien no teme a la hora de pelearse en la calle y el colegio, y se expresa como los muchachos mayores. Además, al igual que en el relato arltiano, tanto la inserción laboral como la violación normativa desplazan al personaje dominante como figura distanciada del común de chicos de su edad: Máximo consigue un trabajo en el mercado, a la vez roba en las oficinas donde su madre limpia y, luego, vende y consume drogas. Una correspondencia visible, entonces, entre el antecedente arltiano y este relato reside en la transgresión de las normas sociales operadas a partir del accionar desarrollado por el personaje modélico. Como en el relato de Arlt, la iniciación juvenil se encuentra vinculada con el delito y la lucha en el mercado laboral a través de la figura dominante. Es más, el mismo relato explicita de alguna manera el núcleo temático que despliega el género de educación-aprendizaje en el cual lo inscribimos:

Esa incertidumbre constante, ese peregrinar de pieza en pieza, aceleró la imaginación de Máximo y *lo convirtió a temprana edad en un adulto*. ¿Qué es un adulto? Alguien que comprende que la vida es un infierno y que no hay ninguna posibilidad de buen final (Id: 29, subrayado nuestro).

Implícitamente, el relato presenta lo que tiene de atractivo el personaje dominante para el grupo: un sujeto que se vuelve adulto de forma precoz y que mediante su experiencia se convierte en líder y también, de alguna forma, mentor para el resto.

La misma estructura asimétrica desde el punto de vista del conocimiento entre los personajes y el vínculo del modelo a seguir con la transgresión normativa se presenta en la novela breve titulada *Ocio*. Allí asistimos a una historia narrada por el mismo Andrés Stella, ya casi adulto, que ha alcanzado la mayoría de edad y que tiene dos problemas: por un lado, es hipocondríaco; por el otro, practica una forma de vida cuyas directrices están trazadas por la ociosidad: está tirado en su cuarto escuchando los Beatles, Led Zeppelin, y leyendo, todas actividades que, si bien son altamente significativas en cuanto constituyen un puntal en la identidad del personaje, desde la óptica del sentido común medio (el de su padre, por ejemplo) son altamente improproductivas. En este relato, no sólo se toca la problemática del impugnamiento del arte por su supuesto régimen excedentario, por su improductividad, sino que el modelo de la matriz genérica de educación-aprendizaje permite confirmar, a pesar de sus variantes, un rasgo fundamental del ancestro arltiano: es la desintegración de la familia (se explica en el relato la crisis familiar provocada por, en este caso, la muerte de la madre) lo que en *Ocio* permite la búsqueda de modelos externos. Como hemos mencionado al leer *El juguete rabioso*, la implosión desintegradora de la familia se establece como condición de la acentuación en la búsqueda de modelos externos fuera del núcleo familiar. En la novela de Arlt, a diferencia de *Ocio*, se explicita la ausencia de la figura paterna. Además, de la misma manera que en la novela de Arlt, el mundo del trabajo es una fuerza que presiona sobre el adolescente en vías de maduración, de consolidación identitaria, imponiéndose como el horizonte que la sociedad le destina a los sujetos ya independientes. De ahí que el título de la nouvelle, *Ocio*, leído desde esta perspectiva, asuma toda su

importancia al exhibir su agudeza en relación con el contenido temático-ideológico del género que trabajamos.

En este caso, el personaje que figura como el iniciador en los conocimientos de los que irá nutriéndose Andrés es un compañero de la secundaria llamado Roli:

Cada minuto de nuestra vida en común pasó por delante de los ojos de la mente. Durante los quince y los dieciséis habíamos ido puntualmente al trasnoche del cine Lara a ver 'La canción es la misma', de Led Zeppelin. Yo la había visto unas treinta y dos veces, Roli se jactaba de unas cincuenta. Cuando lo conocí, *me preocupé por imitar su forma de caminar. También repetía sus expresiones como 'bardo catatónico' o 'frío nival' o 'me explota la cabeza'* (Casas, 2006: 70, subrayado nuestro).

La vinculación –al igual que con Máximo– entre el modelo a imitar y la trasgresión normativa se efectúa, en este caso, como forma impostada de sustituir la vida “ociosa” del protagonista frente a los demás. Roli se contacta con un narcotraficante y consigue un “trabajo” de distribución de narcóticos para realizar conjuntamente con Andrés. Éste finge ante sus familiares un trabajo común (encuestador) que le sirve de coartada para hacer las distribuciones con Roli. Además de esta lucha entre los personajes para evadir las presiones sociales mediante la actividad clandestina, también en *Ocio* hay una interesante referencia al acceso a bienes simbólicos que no se caracteriza particularmente por efectuarse en ámbitos institucionalizados. Como si las narrativas de educación-aprendizaje que estamos analizando se interesaran por señalar que los aprendizajes significativos para un sujeto, aquellos que lo marcan para siempre y le permiten convertirse en un hombre, no se producen en ambientes institucionalizados; se desarrollan en la calle, con los amigos, o en los libros, la música, el cine, es decir, en las prácticas donde la experiencia está mediada simbólicamente. En estas narrativas de Casas, las instituciones educativas sólo importan como posibilidad de cruce entre los personajes, casi todos compañeros de escuela, pero no por el valor de los conocimientos y experiencias aprendidos en ellas. En este sentido, la escuela es como el barrio, son espacios que posibilitan el encuentro entre los personajes, pero a diferencia de ella, el barrio tiene una incidencia identitaria muy superior: estar en Boedo, pelearse por el barrio, transitar sus calles, etc., son cosas más importantes que asistir a tal o cual escuela. De esta forma, la cultura, el consumo de bienes simbólicos, tiene marca clandestina en estas narrativas. En *Ocio*, se reescribe el robo de libros de *El juguete rabioso*, pero ya no es a una biblioteca escolar, sino a una librería de la calle Corrientes, en la que Andrés aprovecha la distracción de los vendedores para llevarse un libro en el bolsillo interior de su campera. Parece haber un corrimiento respecto de los espacios donde se da el encuentro con la cultura (concebida aquí como saberes y experiencias mediadas simbólicamente): si en *El juguete rabioso* la cultura estaba en la calle, en la zapatería del viejo andaluz, en los libros que una vecina le presta a Silvio, ese lugar de circulación no institucional se enfrentaba con aquéllos institucionales, condensados en la biblioteca escolar violentada. En la narrativa de Casas, este enfrentamiento es inexistente. O bien se accede a la mediación simbólica de la experiencia de forma individual, o bien se la obtiene por intermedio del mercado de consumo (cines, librerías, etc.). El desplazamiento –antes la

escuela ahora el mercado– no deja de ser significativo por lo que dice sobre la incidencia actual de las formas institucionales oficiales en la experiencia de los sujetos.

El último relato que quisiéramos tomar para ejemplificar esta filiación entre la narrativa de Casas y *El juguete rabioso* en base a la matriz genérica común es un relato titulado “Los cuatro fantásticos”, también integrante del volumen *Los lemmings y otros*. El narrador es, otra vez, un adulto que rememora sus años de escuela primaria y secundaria estableciendo cuatro etapas sucesivas, correlativas con las distintas parejas con quienes su madre mantuvo una relación. Los cuatro fantásticos del título aluden a las cuatro relaciones (un boxeador, un profesor de artes, un cura y, finalmente, un instalador de antenas) por las que su madre y, por lo tanto él, atravesó durante sus años formativos. Nuevamente observamos cómo la fragmentación de una familia orgánica clásica (el padre del narrador disolvió la familia al abandonarlos) genera la posibilidad, casi la necesidad, de la búsqueda de un modelo de identificación externo. La inflexión particular de este relato es que no se vincula al modelo tutelar con la trasgresión normativa, como en relatos anteriores, sino que la figura modélica es alternativamente representada por personajes distintos, cada uno de los cuales deja un aprendizaje sustantivo para el personaje narrador. Los sucesivos tutores imprimen una enseñanza en el adolescente que narra: *Ellos dejaron sus huellas en mi vida y pienso que una forma de retribuirles que me hayan pisado es contar quiénes eran, lo que me enseñaron* (Casas, 2005: 21). Del ex boxeador, el chico aprende a cuidar su propio cuerpo mediante el ejercicio disciplinado, porque, durante un período de enfermedad pulmonar, Carmelo –el ex boxeador– decide realizarle un plan de entrenamiento destinado a fortalecerlo. La primera enseñanza consiste, entonces, en disciplina y cuidado propio. El segundo tutor, el profesor de plástica del narrador, deja una enseñanza de índole más práctica, pero no por eso menos importante. Si de las síntesis que efectúa de su relación con cada pareja de su madre resalta lo más importante, según el criterio de asimetría entre la experiencia y la inexperiencia, de la relación con el profesor Locasso destaca los paseos que hacían por los subtes, en los cuales le mostraba las distintas posibilidades de combinación entre las estaciones. Al recordarlo, el narrador destaca: [...] *es justo decirlo, gracias a él conozco a la perfección la línea de subterráneos que cruza la ciudad. Jamás podría perderme [...]* (Id: 24). Es elocuente el pasaje porque refiere al aprendizaje práctico como posibilidad de ganar autonomía en tanto sujeto: poder viajar solo en el laberinto urbano ya es un índice de maduración. Y esto es fruto de la relación tutelar pretérita.

El tercer novio de la madre es nada menos que el cura joven de la iglesia –el padre Manuel– donde está el potrero al que el narrador va a jugar al fútbol. Luego de la separación con el profesor de plástica, la madre se encuentra deprimida y va a confesarse. El niño sospecha la relación al ver salir al cura vestido de civil de su edificio. En su casa la madre exhibe signos inequívocos de haber estado llorando. Él va a hablar con el cura y le dice estar preocupado por su madre, a lo que el cura responde que su madre era una gran mujer y que nunca debía olvidar eso. La madre nunca más vuelve a la iglesia y el cura es trasladado a otra provincia. A partir de esta historia, el narrador toma conocimiento de una actitud espiritual: la abnegación, el sacrificio. Es posible leer entrelíneas, y el narrador lo hace desde el presente de madurez, que el romance entre el cura y su madre generó en el padre Manuel un dilema existencial entre el amor trascendente y el terrenal. Optar por uno de ellos –Dios y la misión evangelizadora–, no significa desconocer la importancia de lo que es dejado de lado, de ahí el sacrificio. Como si a través de su propia vida el padre le

explicara al joven narrador que la existencia tiene un componente sacrificial fundamental. El negativo de cada elección importante de vida esconde una alternativa desechada.

Por último, la pareja de la madre que más influye en el narrador es Rolando, un reparador de antenas que pasa la mayor parte del tiempo caminando por los techos de casas y edificios. Esta relación tutelar es interesante, porque, a diferencia de las anteriores, Rolando explicita de alguna manera el espacio vacío que está ocupando al referirse de modo despectivo cuando habla del padre biológico del narrador. Éste, ya de diecisiete años, se establece como ayudante de Rolando, por lo que comparten mucho tiempo juntos. Luego, el narrador es llamado para realizar el Servicio Militar Obligatorio –otro signo más de su progresiva autonomía– y su madre le cuenta por carta, tiempo después, que terminó su relación con Rolando. Al concluir la colimba, el narrador empieza a trabajar arreglando antenas. El conocimiento transferido en este caso es doble: primero, espiritual, al hacerle comprender al chico que no puede dejarse engañar ante un posible regreso del padre biológico –una lección de valoración propia, de autoestima–; segundo, un conocimiento práctico, un oficio que permite que el sujeto en trance de maduración cuente con una herramienta para responder, al igual que otras narrativas de la serie, a las demandas del mercado laboral.

Concluimos este núcleo semántico a partir del cual planteamos el parentesco Casas/Arlt señalando un aspecto interesante. Consideramos que el género de educación-aprendizaje despliega una relación de saber/conocimiento asimétrica entre un personaje que se constituye en el modelo dominante a seguir, pues es quien posee el saber, y un personaje que es iniciado-instruido en ese nuevo conjunto de conocimientos y experiencias gracias a esa relación. Además, decíamos que entre el principio y el final del relato mediaba una distancia correlativa entre un no saber inicial y un saber que ha sido asimilado, es decir, un proceso que adquiere la forma de la revelación de una verdad profunda. Si esa verdad profunda, existencial, de la condición humana ha sido señalada en las obras de Roberto Arlt, señalamiento que lo sitúa como un precursor del existencialismo, ¿qué podríamos decir al respecto de los relatos de Casas?

En la propuesta de una lectura, de una interpretación singular, reside, a nuestro entender, uno de los placeres de la crítica. En este sentido, los relatos de Casas permiten leer, a partir de esa relación de conocimiento entendida como transmisión amplia de saberes y experiencias, el proceso de decadencia por el que atraviesan los modelos de identificación. En todos los relatos que inscribimos en la matriz genérica de educación-aprendizaje, luego de que la transferencia de saberes y/o experiencias se efectúa, los personajes que en un momento son figuras dominantes actuando como referentes de identificación decaen estrepitosamente, volviendo evidente su patética declinación –no por lo ridículo necesariamente, sino por la carga emotiva, quizá compasiva, que produce en el lector–. Así sucede con el final de Máximo que permiten leer los “Apéndices al bosque pulenta”. Este relato, que cierra el volumen de cuentos *Los lemmings y otros*, narra en tres partes el final de Máximo. Luego de una elipsis temporal entre su salida del taxi tras pelear contra la barra del Parque Rivadavia, momento en que es visto por última vez –la parte de la historia que narra “El bosque pulenta”–, nadie sabe qué fue de su vida, contribuyendo ese misterio a la formación de un mito (muerte, cárcel, ingreso a una secta religiosa, etc.); el último cuento echa por tierra todas las especulaciones de sus amigos. La primera sección muestra a Máximo en un monólogo que, por los vocativos (“doctor”, “usted”, etc.) y los

encabezados en forma de réplica (“exactamente”, “¿Por qué me pregunta sobre el mismo tema?”), nos refiere a un diálogo del que ha sido eliminada una de las voces. Máximo se encuentra en una sesión psiquiátrica. Otra sección del mismo cuento refiere la reacción de algunos de los amigos de la barra de Boedo, ya crecidos, al ver por televisión la entrevista que le hacen a un paciente rehabilitado de una clínica de drogadicción: el paciente entrevistado es Máximo. De esta manera abrupta, conocemos el final de la historia del líder de Boedo.

Roli también termina siendo víctima de la experimentación con tóxicos que había practicado progresiva y acentuadamente luego del “trabajo” conseguido. Aunque no se explicita de forma directa su muerte, el hecho de que Andrés tenga en su casa la colección del *Corto Maltés* al final del relato confirma, de modo implícito, su deceso. Recordemos: luego de sufrir insistentes ataques de migraña y de asistir a una guardia médica, Roli es internado en observación y sometido a una intervención quirúrgica. En la visita de Andrés antes de la operación de emergencia, Roli le pide encarecidamente que le lleve al hospital su colección de comics del *Corto Maltés*, pues los médicos, esperanzados, le dicen que en breve podría volver a leer. Sin embargo, en la última visita, tras la intervención, el paciente se encuentra en terapia, en estado de inconsciencia. El relato despliega en ese instante una elipsis temporal relativamente amplia ubicando al narrador en su casa, momento en donde explica la posesión de la colección de comics que, entonces, nunca fue entregada. Esto constituye un claro indicio de imposibilidad del cumplimiento del deseo de Roli, al parecer su último deseo. Por su parte, cada uno de los cuatro fantásticos atraviesa el mismo proceso. Luego de la cumbre que irradia identificación como modelo, el inventario de sus declinaciones son particulares: uno termina negando el modelo que fue al dejar impresa su imagen como golpeador de mujeres, otro intenta imponer su modelo de vida a los demás y esta postura lo desestima, el sacerdote no cumple con los límites de su orden, y termina siendo transferido, y, finalmente, el instalador de antenas es atacado por el vértigo, siendo ésta, quizá, la mejor ironía que ilustra el proceso de caída de los modelos identificatorios.

Algo semejante ocurre con los personajes tutelares en la novela de Arlt. Tanto Enrique como el Rengo terminan sus biografías en un declive pronunciado. Pero, a diferencia de lo que sucede con los modelos identificatorios en Casas, la caída definitiva tiene una cifra específica y clara: es legal. Enrique y el Rengo terminan como carne de presidio. La violación a la Ley que consistía, entre otras cosas, en uno de los atributos que los vuelve atrayentes para Silvio, tiene un costo altísimo. Con su vida se encargan de enseñarle a Astier las consecuencias de no regenerarse, como hacen Lucio y el mismo Silvio, para dejar la senda de lo clandestino definitivamente atrás. Otra discusión es si esta regeneración no se traduce en falta de autenticidad.

Los personajes dominantes de Casas no pagan el precio de su posición didáctica con la cárcel. Sus pérdidas, sus caídas, no se clausuran según un código penal, aunque la mayoría de ellos transgreda las normas. Sus finales son diversos: algunos evidencian la caída con su declive en el cuerpo, como Roli y Máximo; otros ostentan un derrumbe que es de índole moral (por ejemplo, el boxeador de “Los cuatro fantásticos”). Lo que es importante es que todos, de una forma u otra, terminan cayendo, por lo que este corpus permite interrogar el presunto carácter conservador de la narrativa de educación-aprendizaje: ¿siempre es necesario restablecer el orden perturbado en el relato por los personajes dominantes (hayan violado las leyes o no)? ¿o es, quizá, el precio que deben

pagar por ser personajes que se destacan como sujetos de identificación y referencia para otros?

\*\*\*

Al principio de este artículo sosteníamos, citando a Nicolás Rosa, que la relación de filiación discursiva con el ancestro textual nunca es una relación absoluta de identificación, sino que implica un desvío, una separación y un olvido respecto del ancestro: ¿dónde advertimos la deslectura, el olvido, que la narrativa de Casas opera sobre el antecedente que identificamos en Roberto Arlt? **Evaluación:**

Analía Capdevila (2002) traza una serie de aspectos en los cuales lee un movimiento de distanciamiento realizado por la narrativa de Arlt con respecto al realismo practicado en su tiempo. A pesar de compartir algunos tópicos comunes con el grupo conformado por los boedistas, como por ejemplo rechazar la sensibilidad nueva defendida por la vanguardia martinfierrista, sostener la función social del arte y el compromiso del artista conjuntamente con una visión del espacio urbano como reducto donde la hipocresía y la abyección se constituyen en pilares, para Capdevila Roberto Arlt no se pliega a sus resoluciones narrativas para dar cuenta de esos tópicos:

(...) Arlt demuestra su ´voluntad de realismo´ –como la llamó Adolfo Prieto– a partir de una adscripción fuerte a las convenciones de lo verosímil: una realidad fácilmente identificable por el gran público, evocada a través de un lenguaje ´corriente´, con escenarios reconocibles y personajes comunes que hablan el mismo idioma. Con todo, a poco de iniciado el relato, se hacen evidentes una serie de fracturas y de distanciamientos (...) que atentarán contra ese ilusionismo inicial (...) (Analía Capdevila en María Teresa Gramuglio, 2002: 226).

Esa ruptura sobre el plano de representación realista se concreta a partir de las irrupciones emergentes del mundo imaginario de los personajes en sus diversos registros: desde los sueños propiamente dichos, hasta las **Evaluación:** imaginaciones diurnas que, de alguna manera, toman elementos del mundo real de los sujetos y los distorsionan.

Entendemos que la deslectura efectuada por la narrativa de Casas se realiza tomando como objeto la dimensión fantástica que el realismo arltiano despliega como construcción imaginaria de los personajes. Esta dimensión fantástica es desleída en la narrativa de Casas. Su narrativa nunca plantea tensionar la construcción del verosímil, es más, gran parte de su inversión, en términos de composición, se concentra en consolidar el “efecto de real” del que, siguiendo a Barthes, nos referimos con anterioridad. Quizá, la única presencia de un atisbo fantástico se encuentre en el “delirante” final reencarnatorio del relato “La mortificación ordinaria”, de *Los lemmings y otros*. Se trata de la historia de un ex militante de la Juventud Peronista y pintor famoso devenido en un hombre que ha borrado los rastros de su vida pasada, salvo por ráfagas de recuerdos que lo asaltan. Mudándose a la casa de su madre para cuidarla en los últimos trances de su vida, se implica en una matanza para ayudar a otro personaje que exhibe debilidades para solucionar sus problemas. Al final del relato, se retoma un tópico, el cardenal doméstico que el protagonista al comienzo deja a cargo de una vecina, para darle un cierre fantástico que se distancia del plano realista trabajado en la totalidad del volumen. La narración establece un vínculo imprevisto entre

Kundari, uno de los compañeros del protagonista en tiempos de la militancia armada, y el ave doméstica, cerrando el relato mediante una explicación que se basa en un principio metafísico como es el de la reencarnación. El carácter imprevisto y abrupto del final, a nuestro entender, muestra fisuras en la resolución del relato, pues en ningún momento estas relaciones no realistas son trabajadas, ni en el cuento ni en el volumen concebido como totalidad. En ese sentido, plantea un quiebre con el registro general de la colección de relatos. Este final de relato constituye una excepción respecto de la operación de deslectura que Casas realiza sobre su antecedente: eliminar las fracturas fantásticas características del realismo arltiano.

El término Realismo refiere a una categoría estética de una amplitud considerable que tiene su historia en el desarrollo del sistema literario argentino. Nuestra intención en este trabajo era acotarlo a uno de los géneros que se inscriben en su órbita, el género de educación-aprendizaje, a partir del trabajo que Casas realiza en su narrativa con este género, y trazar un diálogo con uno de los fundadores de la narrativa de aprendizaje como Roberto Arlt. Incluso, evitando generalizaciones, tratamos de denominar esta modulación que opera la narrativa de Casas como *Realismo nostálgico*. No debe dejarse de lado que distintos autores “jóvenes”, que practican en su escritura un planteamiento que tiene como centro de lectura la noción de verosimilitud, han recurrido al género de aprendizaje en sus primeras publicaciones. Menciono dos solamente: la novela *La sed* de Hernán Arias (2005), Ed. Entropía, y la novela *El amor nos destruirá*, de Diego Erlan, Ed. Tusquets; lo que nos permite interrogarnos sobre la vigencia de este género en la literatura argentina contemporánea.

**Fecha de presentación:** 31/05/2014 - **Evaluación:** 16/10/2014

## **Bibliografía.**

Amícola, José. (2003). *La batalla de los géneros: novela gótica versus novela de educación*. Beatriz Viterbo. Rosario.

Arlt, Roberto. (2009). *EL juguete rabioso*. Ed. Losada. Buenos Aires.

Avellaneda, Andrés. (1985) “Realismo, antirrealismo, territorios canónicos en la argentina literaria después de los militares” En VIDAL, Hernán, *Fascismo y experiencia literaria: reflexiones para una recanonización*. Monographic Series of the Society for the Study of Contemporary Hispanic and Lusophone Revolutionary Literatures, p.p 578-587.

Barthes, Roland, Boons Marie-Claire, Burgelin Olivier, Genette Gerard, Gritti Jules, Kristeva Julia, Metz Christian, Morin Violette, Todorov Tzevtan .(1970). *Lo verosímil*. Tiempo contemporáneo. Buenos Aires.

Bloom, Harold. (1991). *La angustia de la influencia*. Ed. Monte Ávila. Caracas.

Capdevila, Analía (2002). “Las novelas de Arlt. Un Realismo para la Modernidad” En *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*. Emecé. Buenos Aires, p.p 225-244.

Casas, Fabián. (2006). *Ocio seguido de Veteranos del pánico*. Santiago Arcos. Buenos Aires.

---. *Los Lemmings y otros*. (2005). Santiago Arcos Editor. Buenos Aires.

Dámaso Martínez, Carlos. (2004). “La irrupción de la dimensión fantástica”. En Saítta, Silvia (Dir.), *Historia Crítica de la literatura argentina. El oficio se afirma*. Emecé. Buenos Aires, p.p 501-522.

De Diego, José Luis. (1999). “La novela de aprendizaje en Argentina”. En *Revista Orbis Tertius*, número V. Universidad Nacional de La Plata, p.p 15-31.

---. *Campo intelectual y literario en la argentina (1970-1986)*. Tesis presentada para la obtención del grado de Doctor en Letras [on line]. Disponible en: W.W.W.Memoria.fhce.unlp.edu.ar.<http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/tesis/te.150/te.150.pdf>.

Gramuglio, María Teresa (Dir.). (2002). “El realismo y sus destiempos en la literatura argentina”. En *El imperio realista. Historia crítica de la literatura argentina*. Emecé. Buenos Aires, p.p 7-38.

Pauls, Alan. (2007) “Revancha”. En revista *Otra parte*. Número 10, p.p 1-5.

Rosa, Nicolás. (2004). *El arte del olvido*. Beatriz Viterbo Editora.

## Notas.

1

Éste es el período estudiado en el tomo número seis de la *Historia crítica de la literatura argentina*, a cargo de María Teresa Gramuglio, cuyas consideraciones sobre el realismo nos guían, en parte, en nuestra labor.

<sup>2</sup> Sobre el caso del realismo arltiano y sus “fracturas”, quiebres o distorsiones respecto del verosímil, ver el artículo de Analía Capdevila “Las novelas de Arlt. Un Realismo para la Modernidad” en *Historia crítica de la literatura argentina, El imperio realista*.

<sup>3</sup>

Ver De diego, José Luis, *Campo intelectual y literario en la argentina (1970-1986)*. Páginas 211-220.

<sup>4</sup> Ver el artículo de Roland Barthes “El efecto de realidad”, (1970).

<sup>5</sup> Sin este olvido, la desmemoria o la desviación, estaríamos condenados como críticos y como lectores a suscribir una idea de la literatura como excesiva profusión epigonal de textos padres. Es decir, la “originalidad”, si es que éste sigue siendo un valor para determinar una lectura, siempre se ubicaría en el nivel de los ancestros textuales.

<sup>6</sup> Deberíamos ser cautelosos para no asumir una postura crítica que consista en la inclusión absoluta y mecánica de todos los relatos de Casas bajo esta categoría. Por ejemplo, la breve novela titulada *Ocio*, no cumple del todo la modalidad que identificamos en muchos relatos de *Los lemmings y otros* y en *Veteranos del pánico*. Aun así, esto no invalida nuestra propuesta de identificación de ese rasgo específico en la narrativa realista de Casas.

<sup>7</sup> Ver el artículo de Alan Pauls “Revancha”, (2006 / 2007).

<sup>8</sup> Tomamos esta caracterización fundamental del género de educación-aprendizaje de José Luis De Diego (1999).

<sup>9</sup> Véase cómo la explicitación de la edad del protagonista en capítulos sucesivos permite entroncar la novela al género de educación-aprendizaje, pues en la notación de la edad se condensa la idea misma de crecimiento.

