

# Contextos socioeconómico y editorial de emergencia de Roberto Arlt<sup>1</sup>

Juan Martín Salandro\*  
Universidad Nacional de Mar del Plata  
[salandrojuanmartin@gmail.com](mailto:salandrojuanmartin@gmail.com)

Fecha de recepción: 24/02/25  
Fecha de aceptación: 27/08/25

## RESUMEN

El trabajo propone una reconstrucción del estado epistemológico de principios de siglo XX en torno al concepto de literatura. La consolidación del mercado del libro en la región, de la mano del afianzamiento de la clase burguesa, forma, en este momento, la noción de “lo literario” que opera aún hoy día. Recuperamos las nociones de “mercancía”, “mercado”, “trabajo” y “gusto” desde una perspectiva marxista, para entender el modo en que las relaciones de clase y las condiciones de producción hacen al fenómeno de la literatura moderna. En la misma línea, recuperamos la serie de hitos históricos que colocan a Argentina en el centro de la industria libresco hispanohablante. De este modo se perfila el contexto de emergencia de la figura de autor de Roberto Arlt. Rescatamos de qué manera estas condiciones y preocupaciones atraviesan la obra ficcional y periodística del autor, de qué forma se tematizan y de qué forma se traza un programa estético consciente del carácter industrial, y, paradójicamente, artesanal, de la tarea literaria. Arlt no es un autor menor en este caso. No solo por su impacto en la tradición literaria argentina, tanto en la novela como en la crónica y en el teatro, sino que su figura de autor prolífico y su inmensa producción -las *Aguafuertes*- dejan una constante reflexión y un testimonio de la conformación de la figura del “escritor profesional”.

*Palabras claves:* Mercado. Literatura. Roberto Arlt.

## Roberto Arlt's socio-economic and editorial context of emergence

### ABSTRACT

The work proposes a reconstruction of the epistemological state at the beginning of the 20th century regarding the concept of literature. The consolidation of the book market in the region, alongside the strengthening of the bourgeois class, shapes, at this moment, the notion of "the literary" that operates even today. We recover the notions of "commodity", "market", "labour", and "taste" from a Marxist perspective, to understand how class relations and production conditions contribute to the phenomenon of modern literature. Along the same lines, we highlight a series of historical milestones that position Argentina at the centre of the Spanish-speaking book industry. In this way, we outline the context for the emergence of the author figure of Roberto Arlt. We explore how these conditions and concerns permeate the fictional and journalistic work of the author, how they are thematized, and how an aesthetic program is traced that conscious of the industrial and, paradoxically, artisanal character of literary work. Arlt is not a minor author in this case. Not only due to his impact on the Argentine literary tradition, both in the novel and in the chronicle and theatre, but also because his prolific authorial figure and immense production -the *Aguafuertes*- provide a constant reflection and testimony of the formation of the "professional writer" figure.

*Keywords:* Market. Literature. Roberto Arlt.

<sup>1</sup> El siguiente trabajo es un extracto de mi tesis de grado, *Literatura y mercancía en la obra de Roberto Arlt*, defendida en marzo de 2024.

\*Es Profesor y Licenciado en Letras por la Universidad Nacional de Mar del Plata (UNMDP). Es becario y miembro del grupo de investigación *Estudios de Teoría Literaria* (CELEHIS) de la UNMDP. Ha publicado artículos, capítulos de libros y participado en jornadas nacionales e internacionales con trabajos sobre literatura y música argentina sobre las obras de Arlt, Laiseca, Iorio, “Ricky” Espinosa, entre otros.

1. Autor y mercado: avatares de un concepto

En el capítulo “Naturalismo e impresionismo” de *Historia social de la literatura y el arte* (1962), Arnold Hauser se detiene en la literatura decimonónica. Dice: “son los primeros libros que tratan de nuestra vida, de nuestros propios problemas vitales”, porque “en ellos encontramos por primera vez la misma sensibilidad que vibra en nuestros propios nervios, en la imagen de su carácter, los iniciales rasgos de la diferenciación psicológica que forma parte del hombre actual” (Hauser, 2004: 248). Es notable la deixis: lo nuestro, lo propio. Y es que, para Hauser, leer la literatura previa a 1830 implica tomar una posición de lectura particular: la leemos con otros ojos, sólo deteniéndonos en su aspecto estético, siendo plenamente conscientes de su “carácter ficticio y nuestra propia ilusión” (p. 247). La razón la encuentra en que el concepto moderno de literatura, el que aún hoy en día nos atraviesa, se funda en el periodo 1830-1910, de la mano de la consolidación de la clase burguesa. La literatura es un fenómeno social, se inscribe en la red de relaciones que la sostiene en su carácter de hecho. Es por lo que Raymond Williams [1977] puede comentar que “el concepto especializado de ‘literatura’ [se] desarroll[a] en precisas formas de correspondencia con una clase social particular, una particular organización del saber y la apropiada tecnología particular de la impresión” (Williams, 2000: 69).

La burguesía, en su rol de principio organizador de las relaciones de producción y de clase, va a modelar las formas de producción de sentido —la escritura—, la recepción —la lectura, el gusto—, así como los medios de producción



material sobre los que se sostendrán estas prácticas simbólicas. Ya lo señala Karl Marx en *El capital* (1867):

La riqueza de las sociedades en las cuales reina el modo de producción capitalista se presenta como una “inmensa acumulación de mercancías” [...] La mercancía es ante todo un objeto, una cosa exterior que por sus propiedades satisface necesidades humanas de cualquier clase. Que tales necesidades tengan por origen el estómago o la fantasía, ello en nada modifica las cosas [...] Cualquier cosa útil, como el hierro, el papel, [la literatura] puede considerarse desde un doble punto de vista: el de la calidad y el de la cantidad (1983: 55).

Esta es la definición de mercancía que manejaremos en el presente trabajo. En el *Manifiesto comunista* (1848), Marx y Engels se preocupan por el lugar de las artes en la, ahora, sociedad industrial, igualando el problema de la producción material con el de la intelectual (2014). En este marco, es productivo detenerse en que los autores señalen que “la burguesía no puede existir sin revolucionar permanentemente los instrumentos de

producción, esto es, las relaciones sociales en su conjunto” (p. 318). Entendemos, así, el surgimiento de una categoría conceptual que marcará la forma de producción literaria del siglo XIX y gran parte del XX: el “autor”. Roland Barthes, problematizando esta figura, la historiza:

El *autor* es un personaje moderno, producido indudablemente por nuestra sociedad, en la medida en que ésta, al salir de la Edad Media y gracias al empirismo inglés, el racionalismo francés y la *fê* personal de la Reforma, descubre el prestigio del individuo o, dicho de manera más noble, ‘de la persona humana’. Es lógico, por lo tanto, que en materia de literatura sea el positivismo, resumen y resultado de la ideología capitalista, el que haya concebido la máxima importancia a la ‘persona’ del autor” (1994: 66)<sup>2</sup>.

El “autor” es, entonces, una institución moderna. Giorgio Agamben se extiende sobre el tema:

El significado moderno del término “autor” aparece relativamente tarde. En latín *auctor* significa originariamente el que interviene en el acto de un menor [alguien que no tiene la capacidad de realizar un acto jurídicamente válido] para conferirle el complemento de validez que le es necesario [...] Entre las acepciones más antiguas del término, figuran también la de “vendedor” en un acto de transferencia de propiedad, la de “quien aconseja o persuade” y, en fin, la de “testigo” (2010: 155-156).

Nos quedamos con la profundización sobre su acepción de “vendedor”:

El vendedor es denominado *auctor* en cuanto su voluntad, complementándose con la del comprador, convalida y hace legítima la propiedad de éste. La transferencia de propiedad aparece, pues, como la convergencia de por lo menos dos partes en un proceso de traslación en que el buen derecho del adquirente se funda siempre en el del vendedor, que se convierte así en *auctor* (2010: 156).

Esta concepción se funda sobre el elemento que sostiene la *episteme* burguesa: la propiedad privada. Aquí se sustenta la figura del autor y, en consecuencia, la literatura sometida a las reglas del mercado se concibe como una mercancía: “convertida en mercancía, la ley de la oferta y la demanda parece ser lo único que permite, desde el consumo, darle ‘razones’ a la producción literaria” (Piglia, 1973: 22). En este punto cabe detenerse en la relación trabajo y producto en el pensamiento marxista:

Así, pues, en el proceso de trabajo la actividad del ser humano efectúa a través del medio de trabajo una alteración previamente intencionada del objeto del trabajo. El proceso se agota en el producto. Su producto es un valor de uso, una materia natural adecuada a necesidades humanas mediante una alteración de forma. El trabajo se ha unido a su objeto. Lo que por el lado del trabajador se presentaba en la forma de la agitación aparece ahora, por el lado del producto, como propiedad quieta, en la forma del ser. El trabajador hiló, y el producto es un hilado (Marx, 2014: 39).

<sup>2</sup> Siempre que no se aclare, los cambios tipográficos corresponden al original.

Nos detenemos en esta cita para observar cómo la configuración del trabajo –las condiciones de producción– construye una perspectiva que traza un modo de leer en la crítica literaria. Por ejemplo, Pierre Bourdieu (1995) entiende que:

habría lugar para plantear una *economía de la producción social de la utilidad y del valor* con el propósito de determinar cómo se constituyen las ‘escalas subjetivas de valor’ que determinan el valor objetivo de intercambio. Y según qué lógica se efectúa la síntesis de estas ‘escalas individuales’ (p. 260).

La valoración subjetiva e individual sobre una obra en rigor se inscribe en la matriz social desde donde se emite el juicio. El “gusto” es una suerte de institución social que regula la recepción de los objetos artísticos (Williams, 2000). En esta línea, la función social del arte se define

no por las ilusiones ideológicas de los artistas, sino por la producción de mercancías [...] [señala Brecht] los aparatos culturales no están al servicio del arte, ni siquiera al servicio exclusivo de cierta ideología artística: su función es orgánica porque son los encargados de subordinar el arte y la ideología a las necesidades objetivas de la reproducción capitalista (Piglia, 1975: 5).

Es por esto que nos referiremos a la “novela burguesa” o a la literatura de corte ideológico burgués en tanto que es la clase que instauró, con su consolidación, el aspecto mercantil de la literatura y las artes y la función económica y social de sus actores. La referencia a lo textil en la cita de Marx permite remitirnos a la metáfora del texto como tejido que, por ejemplo, retoma Barthes en “De la obra al texto”

(1994). Pero, la cuestión está entre el texto en un bastidor artesanal -la narración- o en un telar industrial -la novela burguesa-.

La narración en tanto “arte artesanal” (Benjamin, 2018: 226) se contrapone a la novela, producto de la aparición de la imprenta, la prensa y la información basadas en la reproducción técnica, una forma mecanizada de producción. La narración requiere la elaboración del receptor, mientras que la información no da lugar a elaboración alguna: es esa materia “quieta” que señala Marx en el *Manifiesto Comunista*. Los autores dicen que “la industria moderna ha transformado al pequeño taller del maestro patriarcal en la gran fábrica del capitalista industrial” (Marx & Engels, 2014: 323). No es menor esto en relación con la metáfora benjaminiana del narrador artesano: narrar implica un hacer material, pero la *tekné* es aprendida en un viaje formativo, una conexión con “lo lejano” (Benjamin, 2018: 227). La experiencia, formativa, valiosa para la comunidad, es transmitida por los maestros a los aprendices que luego se instalarán y se encargarán de transmitir esos saberes:

El narrador toma, entonces, lo que narra de la experiencia: la propia y la transmitida. Y la torna a su vez en experiencia de aquellos que escuchan su historia. El novelista, por su parte, se ha segregado. La cámara de nacimiento de la novela es el individuo en soledad [el problema de la soledad en la multitud que aborda en *París capital del segundo imperio*] [...] la novela informa sobre la profunda carencia de consejo, el desconcierto del hombre viviente (Benjamin, 2018: 229).

Un ejemplo del auge de la escritura decimonónica es la expansión del

periodismo, que es producto de la mercantilización de la escritura. En contraste con la narración, donde “no se le impone al lector la conexión psicológica del acontecer. Queda a su arbitrio explicarse el asunto tal como lo comprende y con ello alcanza lo narrado una amplitud que a la información le falta”, se puede llegar a pensar que, en el ser del periodismo, en su carácter de comunicación de masas, se encuentra la sugestión de un amplio público lector. Y, de la mano de este proceso, la novela burguesa constituiría un vaciamiento del sentido de la comunicación como práctica social, la palabra narrada, al convertirse en un bien fungible.

Esto nos permite ver que la literatura, la producción de relatos, en el seno de una sociedad burguesa/capitalista, responde a las dinámicas propias de esta: las del mercado. Entonces, si la literatura es una mercancía, se la puede percibir de tres maneras: comprada/vendida, robada y falsificada.

Un tema central en estas preocupaciones es el plagio, aspecto en el que no nos detendremos en esta oportunidad, pero que nos interesa profundizar en trabajos futuros. Vale la pena hacer la mención porque, dado el estigma jurídico que pesa sobre esta figura, pone en jaque el concepto de propiedad en relación con la literatura, entendiéndola mercancía y bien privado. Particularmente, el plagio en la literatura decimonónica argentina se funda en un código de lectura: el “leer bien”. La “Ojeada Filosófica” de Marcos Sastre en el *Salón literario* de 1837 acusa tres errores que conspirarían contra el desarrollo y la autonomía de la nación: “Error de plagio político; error de plagio científico; error de plagio literario” (Weinberg, 1958: 108). Con la condena del plagio, lo que se

impulsaba era el “divorcio” de todo sistema no regional que atentara contra la identidad argentina en construcción. Sastre veía en estos “errores del pasado” una traba para el progreso de “la nueva generación.” Es entendible que Marcos Sastre, consciente del problema político de la lengua e imbuido por el espíritu romántico que demandaba la originalidad a ultranza, lee por plagio el modo de escribir neoclásico, a través de la *mimesis* de modelos establecidos: quiere romper todos los lazos con España a través del rechazo de los modelos heredados por aquella tradición.

En contraste con este juicio de valor, aunque manteniendo la relación plagio/*mimesis*, aparece la figura de Domingo Faustino Sarmiento. En *Recuerdos de Provincia* (1850), por ejemplo, la palabra “plagio” aparece dos veces, refiriéndose a la obra de Deán Funes:

Así, el lector empezó a aperebirse en muchos de sus trabajos que ocurrían frases, períodos, que ya habían sonado gratos a sus oídos, i páginas que los ojos se acordaban de haber visto. Sobre el Deán Funes ha pesado el cargo de plajiaro, que para nosotros se convierte más bien que en reproche en muestra clara de mérito. Todavía tenemos en nuestra literatura americana autores distinguidos que prefieren vaciar un buen concepto suyo, en el molde que a la idea imprimió el decir clásico de un autor esclarecido.

[...] Aquello, pues, que llamamos hoy plagio, era entonces erudición i riqueza; i yo prefiriera oír segunda vez a un autor digno de ser leído cien veces, a los ensayos incompletos de la razón i del estilo que aún están en embrión, porque nuestra inteligencia nacional no se ha desenvuelto lo

bastante, para rivalizar con los autores que el concepto del mundo reputa dignos de ser escuchados (Sarmiento, p. 118)<sup>3</sup>.

En el marco de la disputa “civilización y barbarie”, el conocimiento y el uso de los modelos demanda un “capital simbólico” o “enciclopedia” -valga el anacronismo de los términos- que posiciona al letrado en una jerarquía de poder marcada por los saberes.

En el siglo XX argentino, con los cambios en el concepto social de “literatura” como institución atravesada por el mercado, plagiar implica algo diferente: ya no es la relación con el modelo, sino una infracción a la institución de la propiedad. Graciela Speranza recupera el cruce entre Sarmiento y Arlt que propone Ricardo Piglia sobre la figura de la biblioteca:

El saqueo metafórico de la biblioteca europea en *Recuerdos de provincia* se vuelve delito real en *El juguete rabioso* –se tematiza– y la práctica erudita de la apropiación se traduce en su caso a términos desembozadamente económicos. Se accede a la cultura mediante el robo y el poder de la ficción se identifica perversamente con prácticas delictivas: la estafa, el fraude, la delación (Speranza, 2006: 269).

David Viñas (2000) extiende esta idea. Compara la figura de la madre entre *Recuerdos de provincia* -la paradigmática- y *El juguete rabioso* (Arlt, 1926) -la corroída-, para pensar cómo se da un pasaje desde la convicción victoriana en el trabajo a su disolución.

<sup>3</sup> Se conserva la ortografía original.

<sup>4</sup> “Los movimientos y tendencias efectivos, en la vida intelectual y artística, que tienen una

Así, podemos ver en la esfera de lo simbólico un sector autodenominado “la alta cultura” que actúa como un predio de entronización de los principios victorianos -el trabajo y la autenticidad- que, discursivamente, refiere a valores instaurados en la formación de la clase burguesa y los estados nacionales, estableciendo un pacto de legibilidad jurídicamente aceptado. Pero, hacia los bordes de esta construcción identitaria -“áreas de significación” (Williams, 2000: 138)-, aparecen figuras, y sectores completos -lo que Williams define como “formaciones”<sup>4</sup>- que se oponen a estos procesos. Si volvemos sobre el planteo de Benjamin en torno a la idea de “información”, opuesta a la “narración”, podemos entender el uso de los medios de comunicación en función de la reivindicación de la identidad del grupo hegemónico ante la masa.

## 2. El mercado editorial argentino a principios del siglo XX. Contexto de emergencia de Roberto Arlt

Entre finales del siglo XIX y comienzos del XX se consolida el mercado editorial argentino como un sector preponderante en la economía del país y, en consecuencia, adquiere el carácter de “industria” que lo definirá en lo queda del siglo. Esto permite entender el cambio que se generó en la relación de los argentinos con la lectura. Diferentes hitos pueden reconocerse a lo largo de este proceso: la publicación del *Anuario Bibliográfico* de Alberto Navarro Viola a lo largo de la década de 1880 y la expansión del catálogo de la Biblioteca Nacional en 1881. Ya

influencia significativa y a veces decisiva sobre el desarrollo activo de una cultura y que presentan una relación variable y a veces solapada con las instituciones formales” (Williams, 2000: 139).

entrando al siglo XX, encontramos las consecuentes colecciones que se editaron desde la sede (*La biblioteca* y los *Anales de la Biblioteca*, en 1906, dirigidas por Paul Groussac), la Primera Feria Nacional del Libro y la Formación de la Sociedad Argentina de Escritores (1928), entre tantos otros.

A su vez, los diferentes *booms* inmigratorios fomentaron una ampliación del aparato técnico en la producción de libros con el asentamiento en el país de libreros y editores de origen europeo, junto con la ampliación del público lector. Esto permitió una modernización de las prácticas editoriales en dos aspectos principales: la demanda de este público, ahora masivo, fomentó la renovación del lenguaje literario local a través de la exploración de nuevas formas -la ciencia ficción, la literatura fantástica, el policial- atravesadas por los nuevos discursos de la ciencia. Por otro lado, se produce una evidente ampliación del público lector que tiene su correlato en la consolidación y ampliación del mercado editorial.

Eustasio Antonio García (1965) considera a este periodo el segundo momento en la historia editorial argentina. El tercero estaría enmarcado por el cambio de siglo y el comienzo de la Guerra Civil Española. Con el Centenario<sup>5</sup>, se dio una reafirmación del sentimiento nacional que, frente al crecimiento urbano debido a la llegada de las masas inmigrantes, buscó la homogeneización de la identidad nacional a través de diferentes campañas de alfabetización. Del mismo modo, la necesidad de unificación de la lengua produce un cambio en la perspectiva del

“valor” de lo literario: del elitismo del *Anuario Bibliográfico* pasamos a encontrar colecciones como las de *La Nación*, que comenzó a editarse en 1901. Se necesitó expandir el acceso a la literatura para consolidar la lengua y el modelo de ciudadano que proponía el Estado argentino. Estos procesos, junto con la instauración de la escolaridad obligatoria y la masificación del periodismo dieron lugar a la expansión del público lector. En *Una modernidad periférica* (1988), Sarlo nota que “a mediados de 1930, en Buenos Aires, los analfabetos nativos alcanzaban sólo el 2,39% [de la población]” (Sarlo, p. 18). Esto da cuenta de que había una mayor cantidad de personas que estaban en condiciones no solo de mantener una lectura sostenida sobre textos elementales, sino que podían acceder a otros instrumentos de conocimientos que fueran más allá de la mera experiencia:

Se define así el área social ampliada de un público lector potencial, no sólo de capas medias sino de sectores populares. El crecimiento de la escuela secundaria [entre 1920 y 1930] duplica el número de [estudiantes] encuadrados dentro del sistema

Estas son las precondiciones de los cambios que se producen en el perfil público y la consolidación de un mercado editorial local (Sarlo, 1988: 18-19).

El acceso de los sectores populares a la lectura como consumo habitual dio lugar a dos fenómenos: el desplazamiento de la literatura al espacio del periodismo -si bien

identidad nacional moderna y europeizante, articulando discursos de progreso, civilización y orden en tensión con las transformaciones sociales derivadas de la inmigración y la expansión urbana.

<sup>5</sup> Se denomina “Centenario” al conjunto de celebraciones del año 1910 con motivo de los cien años de la Revolución de Mayo. Más que una efeméride política, el Centenario configuró un dispositivo cultural que buscó afirmar una

el folletín ya era una forma que circulaba desde los comienzos de la literatura argentina-<sup>6</sup> y el surgimiento de una mayor cantidad de editoriales nacionales. Hacia 1900 el mercado editorial era abastecido por publicaciones impresas en París o España, si bien ya se encontraba surgiendo en el país un incipiente mercado editorial. Con el estallido de la Primera Guerra Mundial (1914-1918), Francia pierde su lugar preponderante en la producción libresco y es desplazada por España, lo que impulsa el desarrollo de la industria argentina para satisfacer la demanda editorial más inmediata (Díaz, 2019). Los años '20 auguran una época crucial para la consolidación de la industria nacional y sus actores clave:

Desde ese año y durante todo el período de entreguerras se desarrollan proyectos de edición de gran magnitud y calidad, tanto en libros como en revistas, verdaderas “empresas de cultura”, término con el que Luis Alberto Romero se refiere a organizaciones cuyos objetivos son culturales y a la vez comerciales. El rol del editor se caracteriza, justamente, por esa doble finalidad. Ya estamos en presencia del editor que comienza a desarrollarse, el que afronta preocupaciones relativas a la producción material de los libros: selección, diseño, magnitud racional de las tiradas, frecuencia planificada de títulos; tanto como cuestiones de orden cultural: orientación de los gustos y conformación de sensibilidades (Sagastizábal, 1995: 63-64).

Roberto Arlt publicó un reportaje al director de la editorial *Claridad*, Antonio Zamora (26 de junio de 1931). Ahí desarrolla una exposición sobre las ganancias y utilidades del negocio y las diferencias entre editar “libros caros o baratos”. Es interesante la observación de Zamora: “El libro caro no crea lectores, el libro barato, por la facilidad de su adquisición, despierta intereses en las personas que más refractarias se hubieran podido considerar a la lectura” (Arlt, 1981: 269). De fondo está operando la conciencia de un sistema mercantil consolidado, en el que pueden circular tiradas no ya de 1.000, sino de 10.000 o hasta 25.000 ejemplares, y cada tomo se vende a 50 centavos frente a los anteriores que tenían un valor de 2 pesos. Esto, además, permitió la expansión del circuito al interior del país.

Es necesario tener en cuenta una serie de hitos: en 1928 no solo se celebra la Primera Feria Nacional del Libro, sino que también se funda la Sociedad Argentina de Escritores (S.A.D.E.), con lo que se termina de institucionalizar el lugar del escritor en la sociedad civil argentina. En la década siguiente, debido a que la Guerra Civil Española (1936-1939) liquida la industria librera de aquel país, Argentina pasa a dominar el mercado editorial hispanohablante. En 1933 se sancionó la Ley 11.723 de Propiedad Intelectual. Esta protege los derechos de propiedad de autores, argentinos y extranjeros, en ciencia y arte. En consecuencia, también se creó el Registro Nacional de Propiedad Intelectual para que los autores registrados puedan ser protegidos por la ley (Díaz, 2019). Ya señaló Karl Marx que:

<sup>6</sup> En *Escritos sobre literatura argentina* (2007), Beatriz Sarlo nota, refiriéndose a la obra arltiana, el modo en que el periodismo de masas, instaurado por el diario *Crítica*, inventó un modo de narrar

derivado de la crónica policial -que apela a la exageración paródica- que, en cierta medida, llega incluso a rozar la prosa borgeana (pp. 197-198).



como el Estado es la forma bajo la que los individuos de una clase dominante hacen valer sus intereses comunes y en la que se condensa toda la sociedad civil de una época, se sigue de aquí que todas las instituciones comunes tienen como mediador al Estado y adquieren a través de él una forma política (Marx & Engels, 1985: 72).

Otro hito crucial es la fundación en 1922 de *Claridad*, “una editorial socialista que publicaba obras de política y temas sociales en ediciones baratas” (Cabanellas, 2007: 91). Es alrededor de esta editorial donde se organiza el llamado “grupo de Boedo” y donde, si bien le fue rechazado *El juguete rabioso* (1926), publica Roberto Arlt *Los siete locos* (1929). De este modo se comienza a delimitar el contexto mercantil y epistemológico que enmarcará el concepto de literatura que opera en Arlt, en tanto una mercancía: un bien fungible sujeto a relaciones de intercambio y atravesado por sus condiciones materiales de producción inscriptas en un marco jurídico e institucional.

### 3. Literatura y mercado: el “manifiesto” estético comercial

Pensar el programa de la literatura arltiana, su “poética”, remite directamente al “Prólogo” de *Los lanzallamas* (1931), debido a su carácter de manifiesto: “Han pasado esos tiempos. El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un “cross” a la mandíbula” (Arlt, 2010: 4). Es clara la conciencia de un proyecto literario organizado a partir de un esquema teleológico que tiende al futuro -“El futuro

es nuestro [...] Y que el futuro diga” (p. 4)-; esta generación organiza el presente apelando al concepto de futuro (Sarlo, 2007). Del mismo modo, la voz de enunciación se cimenta en un lugar de autoridad: el “nuestra” da cuenta del discurso del yo como un acto de habla colectivo. Se posiciona en un lugar de autoridad: “Digo esto para estimular a los principiantes en la vocación, a quienes siempre les interesa el procedimiento técnico del novelista” (Arlt, 2010: 3).

Esta mención del procedimiento técnico es central para comprender la noción del hacer literario arltiano. El trabajo físico, extenuante, del obrero/escritor es un motivo recurrente en toda su obra no ficcional/periodística. Ya en el “Prólogo” construye su figura de autor a partir del siguiente cuadro: “No dispongo como otros escritores, de rentas, tiempo o sedantes empleos nacionales [...] Nos lo hemos ganado con el sudor de tinta y rechinar de dientes, frente a la Underwood, que golpeamos con manos fatigadas hora tras hora” (pp. 3-4).

Piglia nota que en este texto “Arlt se hace cargo de las condiciones de producción de su literatura” (Piglia, 1973: 22). En un principio, traza una antinomia entre el “autor acomodado” y el “escritor” con el que él se reconoce y, en suma, proyecta la literatura de su colectivo de identificación -el desplazamiento del singular al plural en la voz de enunciación-. Es en este punto que el cuerpo del autor entra en un primer plano. En la aguafuerte “Cómo se escribe una novela” (14 de octubre de 1931), se refiere a sí mismo trabajando sobre el manuscrito de *Los lanzallamas* (1931): “hecho un forajido, con barba de siete días, tijera descomunal al costado y un frasco de goma agotándose” (Arlt, 1981: 142). No es solamente la figura desalineada, sino

también la descripción de los objetos que lo rodean y atraviesan la tarea: la tijera, hiperbólica, “descomunal”, se convierte en una herramienta de siderurgia pesada; el pegamento, de un modo semejante al escritor, agotado por el uso.

En el “Prólogo”, esta figura se exagera. El cuerpo se enmaraña con el aparato técnico de la escritura -el sudor/tinta, el rechinar de los dientes reproduciendo el sonido de una máquina-. Esto puede abordarse desde la óptica de Williams (2000) cuando analizar el proceso del Renacimiento al siglo XIX, con el que no solo se desplazó el lugar de “lo literario” del “saber” al “gusto”, categoría netamente burguesa (p. 62), sino que se terminó de consolidar la figura del escritor “hasta alcanzar una profesión cada vez más definida por su posición de clase” (p. 63). En la Argentina del siglo XIX, la literatura tiene una función subsidiaria a la política, la de los escritores rentados que rechazaba Arlt: Antonio Argerich (1855-1940) o Eugenio Cambaceres (1843-1889). La literatura decimonónica “se configura y sirve para volver hegemónica a una clase social en particular que es la clase burguesa” (Melo, 2011: 26). Sin embargo, con la institucionalización de la figura del escritor/obrero en el siglo XX, esta *episteme* se ve superada; “escribir deja de ser un lujo, un derroche, para convertirse en una fatalidad, o mejor, en

una necesidad material [o una profesión]” (Piglia, 1073: 22).<sup>7</sup> Se comienza a modelar lo que Benjamin reconocerá con la figura del “autor politécnico”:

Como experto [...] obtiene acceso a la autoría literaria. El trabajo mismo obtiene la palabra. Y su expresión verbal es una parte del conocimiento que se exige para desempeñarlo. La capacitación literaria ya no se funda en la formación especializada sino en la politécnica [...] Es la literalización de las condiciones de vida que supera las antinomias que parecían insolubles y es en el periódico –o sea en el escenario de la humillación sin restricciones de la palabra– donde se prepara su salvación (Benjamin, 2020: 58).

El lugar del productor de la palabra literaria se ve excedido más allá de los saberes estéticos/formales e incluso políticos. Hay, a partir de la hibridación entre literatura y periodismo que ya notara Sarlo, una expansión de la *tekné*, una concepción del hacer escritura, por un lado, industrial -las especulaciones en torno a las ganancias de los editores en “Hace falta libros baratos” (Arlt, 1981)- y, por otro, artesanal -la labor física del escritor y el trabajo con la materialidad de los textos-.

<sup>7</sup> Es interesante notar el modo en que tanto Roberto Arlt como Horacio Quiroga, dos escritores que permiten entender el proceso de profesionalización de la escritura en el Río de la Plata, fundan su mito de origen a través de la figura de escritor, niño en el caso de Arlt, un joven para Quiroga, que vende sus cuentos. Omar Borré recoge el testimonio arltiano: “Yo soy el primer escritor argentino que a los ocho años de edad ha vendido los cuentos que escribió [...] A Don Joaquín le impresionó de tal forma mi cuento que, emocionado, me lo arrebató de las manos y, prometiéndome leerlo después me regaló cinco pesos. Ése fue el primer dinero que

gané con la literatura” (Borré, 1999: 32); si bien el lexema “regaló” parece fuera de lugar, el concepto de intercambio mercantil opera efectivamente. Carlos Dámaso Martínez (1989), por su lado, recoge el testimonio de Quiroga en *La profesión literaria* (1928): “Yo comencé a escribir en 1901 [23 años] En ese año *La Alborada* de Montevideo me pagó tres pesos por una colaboración. Desde ese instante, pues, he pretendido ganarme la vida escribiendo [...] Durante los veintiséis años que corren desde 1901 hasta la fecha yo he ganado con mi profesión doce mil cuatrocientos pesos” (pp. 235-236).

Podemos notar el carácter material que adquiere la literatura en el contexto de la obra de Arlt: es un medio para un fin, como lo expresa el autor: “escribo cuentos para girárselos a usted” (Gallo, 2018: 8). Volveremos sobre esto. El “régimen particular de su ficción” (p. 12) es un constante proceso de refundiciones entre cuentos, dramas, novelas, e incluso aguafuertes. Fragmentos completos de sus novelas pueden verse publicados en forma de cuentos, integrados en el argumento del escenario, y viceversa, entre otros desplazamientos. Y es que, veremos, el concepto de tiempo en Arlt es el de un tiempo productivo, que domina la relación del autor con el proceso de la escritura: no hay material de descarte porque nada se puede desechar. Como nota Omar Borré: “a diferencia de otros escritores, no ha dejado borradores ni manuscritos ni obras por terminar, no ha dejado nada que no haya sido impreso” (1999: 23).<sup>8</sup>

A modo de ejemplo, encontramos el movimiento que se da entre el proyecto fallido de *El bandido en el bosque de ladrillos* con el régimen editorial periodístico y la novela. En este libro, Sebastián Gallo explica que Arlt programaba plasmar el ciclo vital del ladrón como “tipo”: el ladrón en el café, el ladrón en el hospital y el ladrón en la agonía (p. 13). Este último, en el cuento “Beso de muerte”, que fue publicado finalmente en el diario *Crítica* y

reproducido en el capítulo “La muerte del Rufián Melancólico” de *Los lanzallamas*.<sup>9</sup> Nótese, por las fechas, que Arlt ya se encontraba trabajando en la novela al momento de publicar el cuento. En suma, el anuncio del libro truncado se realizó en una entrevista al diario *La Razón*,<sup>10</sup> un año antes de la publicación de la novela. Esto lleva a que se produzca un encadenamiento entre el plano ficcional y el editorial: “[en *Los siete locos*] El autor, doblemente embozado en narrador y cronista, depositaría en clave metaficcional las huellas de su ansiedad por cumplir con los urgentes plazos de imprenta, para los cuales debe reciclar un cuento previo y adaptarlo al nuevo pulso narrativo” (Gallo, 2018: 16).

Del mismo modo, apela al espacio periodístico, “la columna”, para publicitar su propia producción literaria. En “Cómo se escribe una novela” no sólo se posiciona en un lugar de autoridad, sino que él explicita que escribir esta aguafuerte sobre su proceso creativo “al mismo tiempo es publicidad” (Arlt, 1981: 142). Menos de un mes más tarde, publica otra aguafuerte que lleva directamente el título de su novela anterior: “Los siete locos” (27 de noviembre de 1931). En esta, parte de un supuesto intercambio epistolar con uno de sus lectores para llevar a cabo una reseña de la novela en donde, incluso, modela su “lector” (Eco, 2013).<sup>11</sup> Ahora, si nos detenemos en el intercambio presentado en

<sup>8</sup> Aunque esta afirmación tan tajante cae al observar la serie de inéditos que fueron recuperados a partir de la revalorización del escritor por parte de *Contorno*, sirve para pensar el lugar de la “escritura” en la labor del autor.

<sup>9</sup> Año XVII, N° 5842, 19 de octubre de 1929.

<sup>10</sup> Año XXVI, N° 7762, 28 de junio de 1930.

<sup>11</sup> La hipótesis de una ficción epistolar como disparador no podría considerarse desacertada. Escribe Arlt: “En definitiva: en esta obra no hay

ningún casamiento, ni baile, ni declaración de amor. Al sexo femenino no le puede interesar” (Arlt, 1981, p. 141). Para Umberto Eco, “*un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo*: generar un texto implica significa aplicar una estrategia que incluye las previsiones de los movimientos del otro [...] Para organizar su estrategia textual, un autor debe referirse a una serie de competencias [...] Deberá prever un Lector Modelo” (Eco, pp. 74–75).

el aguafuerte, podemos profundizar en el concepto económico que vertebró la escritura del autor:

Me escribe un lector:

“Estimado señor: Me he enterado de que ha salido una novela suya llamada “Los siete locos”. Como dispongo de poco dinero para invertir en libros, le agradecería me diera algunos datos respecto a ella, para saber si vale o no la pena de gastarse el tiempo y unos pesos en su lectura”.

Dudé un momento. Luego me dije que, habiendo hablado de tantas obras ajenas, bien tenía el derecho de explicar que era lo mío. Además, si hay gente que se conforma con conocer el argumento de una novela, sin tomarse el trabajo de leerla, ni gastar unos centavos en adquirirla, les regalaré a mis lectores ese argumento, que va franco de porte (Arlt, 1981: 139).

Como señala Piglia, en el marco de la obra arltiana, toda situación de lectura puede leerse en “una relación muy particular con el dinero, [este] sostiene la lectura y la hace posible” (1973: 24): el tiempo de “gusto” es un trueque con el “tiempo de trabajo”. Esta idea está expresada llanamente en la voz del lector: “vale la pena gastarse el tiempo y unos pesos en su lectura”. Ambos términos -tiempo/dinero- están en una igualdad jerárquica, porque se codeterminan: son un bien a invertir. Es por esto que el interlocutor enuncia por la positiva: “dispongo de poco dinero”, en lugar de “no dispongo de mucho dinero”, porque un capital es siempre algo que se tiene, de lo que se puede disponer -la falta implicaría una deuda-. Por eso el campo semántico que atraviesa la cita es el de la economía: dinero, invertir, gastarse, pesos, gastar, centavos. El sentido contrario lo marca

Arlt en el “Prólogo” a *Los lanzallamas*: “no dispongo de rentas como otros escritores”. El verbo “disponer” nos coloca en el lugar de la cantidad de riqueza, el capital. Si, siguiendo a Marx (1983), la mercancía es un valor de uso donde la sociedad lee el trabajo humano social -por convención y consenso-, y se lo mide en horas, el tiempo es lo que hace que cualquier valor de uso se pueda volver mercancía, que se pueda intercambiar en el mercado y participar en el mundo de los objetos.

#### 4. Conclusión

A lo largo de este trabajo reconstruimos el entramado socioeconómico y epistemológico que dio lugar al concepto moderno de literatura y al campo editorial argentino en las primeras décadas del siglo XX. En ese contexto, figuras como Roberto Arlt no solo emergen como exponentes de una literatura que dialoga con las transformaciones del mercado, sino que construyen una poética consciente de su inserción en las lógicas de producción capitalista.

Conceptos como “mercancía”, “trabajo”, “autoría” y “gusto” fueron retomados desde una perspectiva marxista y cultural para iluminar el modo en que la literatura moderna deja de pensarse como un objeto autónomo y pasa a entenderse como una práctica situada, sujeta a las condiciones materiales e ideológicas de su tiempo. En este marco, la figura del autor, históricamente construida como garante de originalidad y propiedad, se revela también como un producto del régimen burgués de circulación de bienes simbólicos.

La escritura de Arlt condensa esta tensión: en su obra, el autor se figura a sí

mismo como un obrero de la palabra, inserto en un engranaje industrial que transforma la literatura en un trabajo extenuante, a la vez artesanal y mercantil. Desde sus prólogos y aguafuertes hasta su *praxis* literaria entre lo periodístico y lo narrativo, se traza una figura autoral atravesada por el cansancio, la precariedad y el imperativo económico. Pero también por una astucia crítica que subvierte, parodia o falsea las instituciones literarias modernas como estrategias de fuga frente al régimen simbólico dominante.

Lejos de idealizar al autor como genio creador o portador de un saber trascendente (figura romántica), Arlt exhibe las condiciones concretas del trabajo literario, desmonta sus dispositivos de legitimación y se inscribe en una red de relaciones que lo ligan, no al parnaso de la cultura, sino a la fábrica, al diario, al mercado. Su literatura nos permite así pensar la escritura no como don, inspiración o valor absoluto, sino como un hacer, una tarea modelada por la estructura social.

Este enfoque, que recupera a Arlt como figura crítica del autor moderno, abre nuevas vías para pensar el vínculo entre literatura y economía, arte y trabajo, escritura y vida. En futuros trabajos nos proponemos avanzar en el análisis de las operaciones textuales que tematizan o practican el robo, el plagio y la falsificación como modos de resistencia simbólica frente a la mercantilización del arte.

## Referencias bibliográficas:

- Agamben, G. (2010). *Lo que queda de Auschwitz*. Valencia: PreTextos.
- Arlt, R. (1981). *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt. Publicadas en El Mundo, 1928–1933* (D. C. Scroggins, Comp.). Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- (2010). *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Vinci. (Obra original publicada en 1931).
- Barthes, R. (1994). La muerte del autor y de la obra al texto. En *El susurro del lenguaje* (pp. 65-82). Barcelona: Paidós.
- Benjamin, W. (2018). El narrador. En *Iluminaciones* (pp. 225-252). Buenos Aires: Taurus.
- (2020). El autor como productor. En *Conversaciones con Brecht* (pp. 101-118). Buenos Aires: Hattori Hanzo.
- Borré, O. (1999). *Roberto Arlt. Su vida y obra*. Buenos Aires: Planeta.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Buenos Aires: Anagrama.
- Cabanellas, A. M. (2007). El mundo de la edición argentina. En A. Lago Carballo (Ed.), *Un viaje de ida y vuelta. La edición española e iberoamericana (1936–1975)* (pp. 89-124). Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Dámaso Martínez, C. (1989). Horacio Quiroga: la búsqueda de una escritura. En D. Viñas (Coord.), *Literatura argentina del siglo XX. Yrigoyen: entre Borges y Arlt. 1916–1930* (Vol. II, pp. 192-200). Buenos Aires: Contrapunto.
- Díaz, L. (2019). Una introducción al desarrollo de la industria editorial argentina del siglo XX. En *Del autor al lector*. Buenos Aires: Teseo. Disponible on line: <https://www.teseopress.com/delautorallector/chapter/una-introduccion-a-la-industria-editorial-argentina-del-siglo-xx/>
- Eco, U. (2013). *Lector in fabula*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Gallo, G. (2018). Prólogo. En R. Arlt, *El bandido en el bosque de ladrillos* (pp. 3-25). Buenos Aires: Simurg.
- García, E. A. (1965). *Desarrollo de la industria editorial argentina*. Buenos Aires: Fundación Interamericana de Bibliotecología Franklin.
- Hauser, A. (2004). *Historia social de la literatura y el arte* (Tomo 2). Barcelona: Penguin Random House.
- Marx, K. (2014). *El fundamento de la crítica. En Marx (selección)* (pp. 3-74). Barcelona: Gredos.
- (1983). *El capital*. Buenos Aires: Editorial Cartago.

- Marx, K., & Engels, F. (1985). *La ideología alemana*. Buenos Aires: Cartago.
- (2014). Manifiesto del Partido Comunista. En K. Marx, *Marx (selección)*, Barcelona: Gredos.
- Melo, A. (2011). *Historia de la literatura gay argentina*. Buenos Aires: Ediciones Lea S.A.
- Piglia, R. (1973). Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria. *Los libros*, (29), 22-27.
- (1975). Notas sobre Brecht. *Los libros*, (40), 4-10.
- Sagastizábal, L. (1995). *La edición de libros en Argentina*. Buenos Aires: Ed. UBA.
- Sarlo, B. (1988). *Una modernidad periférica*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- (2007). *Escritos de literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo XXI.
- Sarmiento, D. F. (1964). *Recuerdos de provincia*. Buenos Aires: Eudeba. (Obra original publicada en 1850).
- Speranza, G. (2006). Duchampianas 4. Ricardo Piglia o el arte del desvío. En *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp* (pp. 241-277). Buenos Aires: Anagrama.
- Viñas, D. (2011). Arlt: dramaturgia y escena. En R. Arlt, *Teatro* (pp. 7-25). Buenos Aires: Losada.
- Weinberg, F. (Comp.). (1958). *El salón literario de 1837*. Buenos Aires: Hachette.
- Williams, R. (2000). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Península.