

ASTUTA URBANIDAD

PASEO DE LOS BUENOS: AIRES ANARCOS

ROCCO CARBONE

ASTUTA URBANIDAD

PASEO DE LOS BUENOS: AIRES ANARCOS

milena caserola

Mapeado

Pasapalos

GENERALES

PROSCENIO CON DOS INSTANCIAS

ITINERARIO: FECHAS, CARTAS, ANTECEDENTES

Palos

PASAPALO Y PALO

CLASICISMOS

SERIE NI HACIA LA CIUDAD ANÁRQUICA

DE LA CIUDAD AL CUERPO

EPICENTRO

ASTUTA URBANIDAD

CUARTEO

TOTALIDAD RIESGOSA

INFIERNO DENTRO DE INFIERNO: NEGACIÓN

ARRIBA, ABAJO, AL CENTRO, ADENTRO

OJOS, CIUDAD, COLOFÓN

SUBCONTINENTALES. O LOS ANTEOJOS DE LIENHARD

BIBLIO *OBLIO*

Linee di contatto

PASAPALOS

En Venezuela, ante de darle a los tragos, que se llaman palos, se distribuyen los pasapalos, que son las cositas para picar antes de establecer un ademán más prolongado.
Viñas

La última vez tuvimos que reconocer que no podíamos resolver las afirmaciones contradictorias. Nos habíamos encontrado con dos concepciones de la naturaleza fundamentalmente diferentes: la de las ciencias naturales (mecanicista, legalista) y la panteísta (espiritualizadora, idolátradora, vivificante y poseedora de lenguaje). Si alguien necesita darle nombre puede decir: “Aquí, Newton; aquí, Goethe”. No nos hemos decidido por una u otra. Hemos dejado a ambas en su lugar. ¿Pero no es esto debilidad de pensamiento o algo peor: debilidad en la convicción, en el querer? ¿O realmente no podemos decidirnos? ¿Es que el pensamiento puede en realidad dejar vigentes las contradicciones y oposiciones? ¿No consiste más bien en su superación, su unificación? Evidentemente es más auténtico afirmar oposiciones insuperables como tales, que usar la fuerza para convertir lo que no tiene sentido en algo que sí lo tenga. Por lo visto, la ley del pensamiento no es el “uno” sino el “dos”, del mismo modo que la ley de la vida no es el “uno”, sino el “dos”. Dios dividió el mundo. Hemos experimentado un combate entre distintas concepciones del mundo, su lucha por lograr el “uno”. No hay dudas: el pensamiento lucha por obtener la unidad, del mismo modo que la vida lucha por obtener la superación del “dos”. Y es así como ustedes quizá deseen decir nuevamente: la ley del pensamiento es el “uno”. Pero si unos

dicen que la ley es el “uno” y los otros dicen que la ley es el “dos”, entonces uno y otros ya son de nuevo un “dos”. Pero quizá las partes en pugna quieran acordar en un punto medio o en un camino nuevo, y entonces surge la tercera posibilidad: surge el “tres”.

-.

[...] el izquierdismo; o sea la posición que adoptan todos aquellos que se colocan frente a los intereses subalternos, a las convenciones sociales, al egoísmo y a la rutina, bajo una bandera de esperanza, de armonía, de ideal.

José Picone, *La usurpación vanguardista y la literatura de izquierda*

Calle única, calle absurda, calle linda. Calle para soñar, para perderse, para ir de allí a todos los éxitos y a todos los fracasos; calle de alegría; calle que las vuelve más gauchas y compadritas a las mujeres; calle donde los sastres le dan consejos a los autores y donde los polizontes confraternizan con los turros; calle de olvido, de locura, de milonga, de amor. Calle de las rusas, de las francesas, de las criollas que dejaron demasiado pronto el hogar para ir a correr la juerga detrás de un malevito; calle de tango, de ensueño; calle que recuerdan los precosen el cuadro quinto; calle que al amanecer se azulea y oscurece porque la vida sólo es posible al resplandor artificial de los azules de metileno, de los verdes de sulfato de cobre, de los amarillos de ácido pícrico que le inyectan una locura de pirotecnia y celos.

Roberto Arlt

*Buenos Aires linda y querida, pero también tétrica
y mortuaria, la que a un paso tiene la fama y el di-
nero o un colchón debajo del puente.*

Washington Cucurto

*Roberto Arlt en primer término [vincula] estre-
chamente el drama personal de sus personajes con
el trasfondo urbano. No en vano, estas novelas de
la ciudad y sus misterios aparecen cuando el cam-
bio rápido y violento de las condiciones sociales
trae como consecuencia un desarreglo, una profun-
da desorganización y desasimilación, la irrupción
de una humanidad de seres inadaptados, descen-
trados y a veces excéntricos.*

Juan José Sebrelli

*Cuando Erdosain salió, la Coja le envolvió en una
mirada singular, mirada de abanico que corta con
una oblicua el cuerpo de un hombre de pies a cabe-
za, recogiendo en tangente toda la geometría in-
terior de su vida.*

Roberto Arlt

GENERALES

*El ensayo es lo que se escribe en contra de lo que
sería sensato hacer.*

Horacio González

*La ciudad ha sido definida como la imagen de un
mundo, pero la ciudad es también el mundo de una
imagen que se va construyendo y volviendo a cons-
truir colectivamente de modo incesante.*

Sobre imaginarios urbanos

Aquí: ese colectivamente se sinonimizará en
literariamente.

Tres esferas ambientales existen en el mundo. La natural, la rural, la urbana. Este libro pone a foco una de ellas especialmente —la última— y unas que otras veces de manera contrapuntística correrá el foco sobre la penúltima.

Puedo albergar la sospecha de qué es una ciudad, de sentir la ciudad despertarse bajo mis pies. Y salgo: un caos fecondo, un entramado delicado que precisa prudencia, repleto de remotos confines de mayor o menor emotividad. Pero, ¿qué es la ciudad? ¿Un espacio de encuentros/desencuentros? ¿Sólo un espacio? Una organización de sentido. Un régimen de traducción cultural. ¿Sólo una articulación arquitectónica o una especie de plataforma que regula la instalación y la circulación de los ciudadanos en el espacio y a partir de ahí determina sus relaciones sociales? Es una construcción protagonizada por el conjunto de los actores de una formación social que se origina en su accionar en los procesos de reproducción de sus vidas en un territorio concreto.

¿Qué implica la ciudad ficcional? ¿Cómo podemos leerla literariamente? ¿Cómo la “vemos” a través de varios géneros: literarios y en términos de *gender*? ¿Cómo va transformándose entre 1830 y 1930 una ciudad concreta como Buenos Aires –que, aparentemente, de delicadeza, poco– en una serie de textos literarios que constituyen una suerte de gran texto arquitectónico? ¿Y cuál es la valoración que se le puede (re)asignar a la Buenos Aires de Roberto Arlt –cuya literatura transita “sin revolcarse en el suelo”– luego de transitar por la(s) ciudad(es) de Echeverría, Sarmiento, Mármol, Darwin, Hochstimm, Carriego, los Borges, Lange, Lamarque y unxs más...

La ciudad es una idea. Idea y modelo para el gobierno de los territorios. ¿Pero se trata sólo de eso? Concebir el espacio como una articulación signifiante implica considerar que el espacio, más allá de la cosa geométrica y de su ubicación, significa otra cosa y es la *significación* de un espacio concreto lo que me interesa reconstruir en las letras argentinas, pongamos, entre Echeverría y Uriburu o, en términos de años, entre 1840 y 1930, aproximadamente; dos cifras que implican toda una vectorización, que no pretendo recorrer ordenada ni secuencialmente sino de a saltos, de manera balcanizada, si se quiere; y entonces veremos que de la ciudad correspondiente al realismo romántico, ésa que es el emblema de un orden público y una modernidad deseados, saltaremos, sin orden de continuidad, a la ciudad definida por el cambio, la correspondiente a 1880-1890, en la que el cambio (y el colapso de una ciudad sin el menor resguardo sanitario, por ejemplo) se pone en relación tanto con la cuestión racial como con la promiscuidad; este es el distintivo de la ciudad finisecular, espacio en el que imperan “vibraciones extrañas”, los ecos inmigratorios; es la ciudad del babel, en la que esas vibraciones inciden en el nivel social y cultural del espacio

urbano, en el sistema configurado por las relaciones humanas; y de allí a la ciudad de principio de siglo, la paleotécnica, una ciudad transitoria que iba dejando atrás su pasado criollo y aldeano, correspondiente al pasaje de un tipo de sociedad agraria a una urbanizada e industrial, espacio de fracturas, asincronías y fallas entre una ciudad que fue y otra que será, entre la ciudad patricia y la ciudad burguesa, tablado inestable por sus fuertes antagonismos, a nivel lingüístico, ya que al poliglotismo de las clases dominantes criollas se contraponían formas de multilingüismo antagónico, de signo opuesto, digamos; antagonismo en términos de clase también, que ve enfrentados el patriciado, exiguo en dimensiones, sector que había entrado en un proceso de decadencia aurática y los nuevos advenedizos que llegaban, juntos con los ácratas para “degradar al país”; de ahí en más un constante brincar hasta la ciudad que anuncia el primer golpe militar de la historia argentina y que cierra un período democrático que había arrancado en fase de repliegue —el segundo Yrigoyen—: me refiero a la urbe moderna, multitudinaria, agresiva. Alarmante: Buenos Aires, paradójico entrevero. Cuya modernidad inaugura el balanceo de la ciudad entre polarizaciones antitéticas y que en la literatura arltiana se irán mezclando con vistas a configurar un espacio urbano de índole grotesca.

Esa *significación* que subrayaba en el párrafo anterior, entonces, no será otra que la de acusar la huella del hombre, ya que la constitución de cualquier articulación parte de un punto de observación, de un “lugar de escritura” (como veremos en algunos minutos), de una puesta a foco, al margen de la cual no hay reticulación posible de la extensión. En esta secuencia, algo más, un postulado: la ciudad, así es entendida en las líneas que siguen, es un dispositivo cultural, necesariamente vinculado con la condición de

riqueza o pobreza de las sociedades que la crean. Las ciudades proyectan “una sombra” sobre las sociedades que las crean. Y al revés, también. Y reflejan las diferencias que plantean las distintas capacidades económicas de los grupos sociales que las habitan.

Leer la ciudad es una forma de desconfianza hacia un sector atrofiado de la literatura argentina. E implica un gesto que rehúye —como solía decir un amigo— las santificaciones de estatuas hechas de mármol y bronce por ciertas franjas “críticas” sin heterodoxias. Aclaro: “¿cómo no desconfiar de una literatura que había hecho del *Martín Fierro*, ese canto a un gaucho asesino y racista, su poema máximo, y cuyos dos autores más venerados, Lugones y Borges fueron tan reaccionarios como para apoyar un golpe militar fascista, el primero, y una sangrienta dictadura militar [...] el segundo” (Viñas, I. 9). Entonces, la literatura argentina por la que aquí se pasea —y que encuentra ecos que son flecos en las letras latinoamericanas— es bien otra. Gesto que implica rechazar una tradición, donde ese ademán significa elegir otra, porque

si el campo novelístico de los llanos de Venezuela se parece al de la pampa (Gallegos y Güiraldes, p. e.), Valparaíso de Edwards Bello no se asemeja en absoluto a la Buenos Aires de Roberto Arlt, ni la Bahía de Jorge Amado a La Habana de Alejo Carpentier. Es que nuestra América se parece en lo dado, en su naturaleza, en su sertón o en su pampa, y se diferencia en lo puesto, en su contingencia, en sus ciudades (Viñas, D. 2011).

Pero basta de preliminares.

PROSCENIO CON DOS INSTANCIAS

*El profesor decía de mí que yo venía a cerrar la
larga sucesión de europeos aclimatados en este país.
Yo era el último de una lista que se iniciaba, según
él, con Pedro de Angelis.*

Marcelo Maggi
hablando de Volodia Tardewski

—“No me parece que se trate de jugar una carta atrás de otra como en el truco”. Dijo Piglia (28-29).

—Aquí sí, le respondo en un intercambio fallido. Se juegan cartas sucesivas que remiten a la obligación de la réplica. A manera de *pólemos* discursivo. De disputa. Porque una lectura que pretende abrir un texto a una revelación, pretende, como acto complementario, que esa lectura se actualice en el cuerpo del lector.

—La correspondencia es un género que tiene su costado perverso: necesita de la jugada de otro. Y así prospera. Hablo de interlocutores resistentes a lo que uno piensa. Opositores. De otro, afuera, que no piensa como uno — que no ejercita sobre uno mismo la serena cortesía del buhonero— y que le otorga una rara actualidad a lo que se piensa, también. La correspondencia crítica es una disputa que traza zonas inquietas, expectantes, que crea brotes inesperados acerca de lo nuevo sobre el cual se puede decir lo grave o lo adecuado que es.

Dos. Como Roberto Giannoni —un poeta dialectal italiano (Loi)—, que hace de Genova (la de los años treinta, y de una ciudad posterior degradada, olvidada) el escenario de sus historias dialectales, así algunos escritores latinoamericanos penetran en el vientre de su ciudad, en su historia, en el carácter y en las costumbres de su gente. Penetra-

ción que a veces se exhibe bajo la forma de una verdadera bajada a los infiernos –Cacodelphia, para no abundar–, un descenso en la memoria más oscura, un viaje en el vientre de una ciudad que, en ocasiones, puede ser muchas ciudades.

ITINERARIO: FECHAS, CARTAS, ANTECEDENTES

*La ciudad es la proyección de la sociedad global
sobre el terreno.*

Henri Lefebvre

Y de ese epígrafe de uno de los textos pioneros de la sociología crítica de la vida urbana, un paso más, para explicitar el itinerario y los antecedentes que acá están inscriptos. El título de este ensayo y su contenido han pasado por distintas etapas, por distintas geografías también: y el resultado, puede decirse, es una discursividad “caótica” – ¿la esencia de la ciudad no es el caos fecundo?–, libre, compuesta por varias “capas geológicas” construidas en distintas temporalidades, lejanas entre sí. Un primer esbozo –con un título descriptivo: “Desde la aldea romántica hasta la urbe moderna: 1850-1930. Un paseo por Buenos Aires”– lo presenté oralmente en 2006 en un seminario sobre la “ciudad en las letras latinoamericanas” organizado por Martin Lienhard en la Universität Zürich. Oralidad que tenía su correlato, siempre en 2006, en un núcleo de mi “ensayo de viaje”: “De (la mirada de) Remo a (la ciudad de) Roberto: un paseo por Buenos Aires. De una visión superficial a una mirada más profunda y comprensiva de la ciudad robertiana” (Carbone 2007). En 2007, retomé mis cartas relativas a la ciudad y volví a bajarlas con vistas a escribir un trabajo sobre “tópicos latinoamericanos” a proposición de un compañero que ya no está, Vanni Blengino: “Caminar como escribir. Un paseo sensual por un cuerpo urbano” que se publicó en Roma. Y ya en 2011, a proposición de Mario Larroca y Eduardo Rinesi, garabateé un “Crisis urbanas: 2001, Arlt y el Bicentenario” para una publicación entre lo artesanal y lo casero (es precisamente ahí que reside el atractivo de ese trabajo colectivo) del Colegio Nacional de Buenos Aires.

Momentos, se podrá decir, quizá, en que, invisiblemente, escribí “siempre (sobre) lo mismo”. A partir de ese momento, de esas apostillas momentáneas, cuando el título ya aparece despojado de la liturgia académica anterior, decidí tramar este texto, renuente al pretendido cientifismo —espíritu científico: riguroso, acaso, pero tan poco desafiante, tan cercano a veces al religioso— de los filólogos y que recupera la arbitrariedad promovida por el ensayo. Que no pretende ser exhaustivo, sino una reflexión algo momentánea —junto con algunas exigencias de rapidez: el idioma de las grandes urbes es veloz y su imaginación, estenográfica—, la puesta en escritura de un destello fugaz que traza series caprichosas; de esto se trata: pretende proponer algunas miradas —que responden a un esfuerzo perseverante, al afán de una especie de filosofía del territorio arquilitaturizado o al revés, de una arquilitatura filosófica del territorio— y una conjetura sobre Buenos Aires. Por ende, se interroga una posición; un lugar: en su representación literaria. Quiero decir: cómo se mira desde la literatura a Buenos Aires (y sus pueblos de los alrededores: pongamos, desde Bernal hasta Los Polvorines; me parece saludable tener bien presente la ubicación de Campo de Mayo y sus humillaciones). Buenos Aires: una ciudad que sigue entusiasmándome, una admirable distracción, en la que paseo empecinadamente —de ella es la cantidad la que me fascina. Tal como a Gálvez—, y en la que ya no me siento tan a gusto como ese primer día que la pisé en 2003, pese a cierta afinidad espontánea con su física cuántica.

Los antecedentes de este ensayo —lo habrás notado— presentan una curiosa coincidencia (no buscada): palabra repetida. Con esto entramos en la segunda fisura. En la tapa enfatizo la palabra *paseo* porque es de ella que dimanan las demás articulaciones que el título pretende condensar: la

presencia de unos apasionantes “buenos” (anarcos, muchos de ellos; no todos) que, si bien en épocas diversas, se desplazaron a lo largo de la ciudad. Y desplazarse es un pensar andando. Desplazamientos que en función del recorte establecido por el paseo configuran la ciudad. Buenos Aires: megalópolis latinoamericana cuya articulación se modifica en función de los textos que pretenden tematizarla y del azotacalles que la atraviesa. Además, enfatizo también porque el *paseo*, en el ámbito de la literatura argentina, es un mecanismo narrativo que tiene ya una historia notable por sus años (y la *antigüedad*, en ciertos ámbitos, como se sabe, es particularmente preciada). Tiene por lo menos un siglo. Ya lo encontramos como mecanismo en 1908 con *La mala vida en Buenos Aires* de Eusebio Gómez. Por otra parte, tematizo el paseo con tanta insistencia también porque pretendo caminar, tal como ese representante de la criminología finisecular lo hacía por la ciudad, en ciertas zonas conturbativas de un sector de las letras latinoamericanas, haciendo foco o eligiendo como eje articulador una novela, de temática urbana, anticipada por el sexto *pasapalo*. El paseo, entonces:

Ahora internémonos en los bajos fondos de la ciudad de Buenos Aires; veámos cómo operan los “caballeros del vicio” y del delito: sorprendámoslos en sus siniestros conciliábulos; recorramos los antros en que se reúnen para deliberar o para gozar de los beneficios de su parasitismo; escuchemos sus conversaciones, examinémoslos en todos los detalles de su personalidad. Será necesario, para ello, sacrificar muchas conveniencias y, sobre todo, vencer profundas repugnancias (Gómez 39).

La ciudad –Buenos Aires y sus pueblos de los alrededores– como acción y presencia que subyace a toda escritura

arltiana. Desde las dramaturgias hasta su autobiografismo exacerbado. Entonces, armé una relectura (y) polémica acerca de la escritura de la ciudad de *Los siete locos*, principalmente. Espacio literario –encrespado y rugoso, un denso aglomerado de subsistemas– en derredor del cual cierta crítica ha articulado el tópico de ciudad expresionista. Espacio literario que para ser (d)escrito debe ser caminado. Propongo una ecuación: caminar como escribir. O, si se quiere: “al caminar la ciudad [se] traza el itinerario – un discurso– en el *discurrir* del paseo” (Ramos 166). Paseando de cita en cita: “Piso toda la ciudad; entro en los mercados, camino por las azoteas y las plazas. A veces me parece que todo mi recorrido *no es sino un largo mensaje*. Tal vez pueda *leerse* mi *escritura caminante*” (Golombek 11). Y en el caso de Erdosain concretamente –el ser radiografiado por Arlt, el individuo que lucha con los dioses de la gran ciudad–, recorrer las calles se convierte en una “trayectoria de sabiduría: porque no se recorren realidades transitorias, relativas, sino permanentes, absolutas, como si las calles, fachadas, ventanas fueran la verdad acerca de la realidad externa (Giordano 121).

PALOS

PASAPALO Y PALO

Retomo el sexto *pasapalo* (eco del tercero; a su vez, eco del primero) para proponer una, otra, ecuación tripartita: cuerpo+caminar+escribir. En ese *pasapalo*, Erdosain abandona el microcosmos de su pieza en un hotel de mala muerte, sale a la calle y *penetra* (en) la ciudad. Metafórica de la penetración: impúdica y cruenta. Atraviesa la literatura argentina. Tanto que es posible hallarla, nuevamente, en un emergente casi desconocido –fuera de las fronteras provinciales de Mendoza– de la literatura contemporánea:

Buenos Aires, puta mina que desde hace doce años aguanto y me aguanta. Me deja tocarla, caminarla de punta a rabo, penetrarla hasta la médula de su impudicia. La vivo como puedo a toda costa, aunque ella sigue imperturbable como una diosa insensible. Es por eso que me la estoy cargando en la memoria. Hasta el último aliento (Levy 30-31).

Metáfora de evocación sexual. La de Levy. Que es la de Arlt, también. Y con ese verbo de connotaciones incisivas (penetrar *es* descubrir), insinúo un tipo peculiar de relación entre una primera figura –que presentaré folletinescamente más adelante– y Buenos Aires. Una Buenos Aires que no funciona solamente como escenario o trasfondo de la obra sino que tiene también, y sobre todo, la trascendencia de un personaje compendio, de una mujer-ciudad: seductora y despiadada. Personificación que confiere a la urbe porteña una carga de ambiguo erotismo: es una mujer de la cual resulta peligroso enamorarse. Por fascinante

y terrible. Que se defiende y se ofrece. Que se rinde y se niega. Que es dejada y ansiada. Oscilaciones propias de una ciudad grotesca. Aseveración inicial. Es la que me propongo demostrar¹. Oscilaciones propias, también, de una ciudad moderna: porque si la ciudad es *penetrada* no puede ser menos que moderna, ni más que moderna. Penetración y burdel, entonces: “El burdel es la razón de ser de la ciudad moderna. La ciudad moderna es el burdel” (Preciado 190). Y Simmel en *Philosophie de l’amour* (1892) es uno de los primeros pensadores (¿clientes?) que considera la actividad de la prostitución como parte de la moderna economía urbana en la que el cuerpo de la prostituta funciona como “mecanismo eyaculatorio”.

Mecanismo eyaculatorio: mecanismo femenino. Y de hecho, desde una nota que integra la serie goyesca de las aguafuertes –“La vuelta al pago”–, Arlt ratifica la visión Buenos Aires como mujer:

[Las] calles de esta ciudad, aparentemente geométrica, pero profundamente tortuosa y endiablada, y linda y gaucha, porque dígame lo que se quiera, esta ciudad se nos ha metido en el tétano. Es como una de aquellas mujeres que, aunque las dejamos, en la distancia nos tiene agarrados, que hora por hora son nuestro recuerdo y nuestra ambrosía (Arlt 1998: 376).

Tres postulados. *Buenos Aires (I)*: ese espacio geográfico y verbal que contiene a Erdosain (a los demás personajes e incluso al lector) y que sin él no sería nada, el sujeto urbano portador de marcas de enunciación de modos de ser

¹ Siempre que aparece la palabra *grotesco* debe entenderse como manifestación categorial. Para precisar su significado: Carbone/Croce (2012).

urbanos. *Buenos Aires (II)*: es en este mundo localizado que se desarrolla el drama humano de Remo. Con él asistimos a lo que le ocurre a un hombre (parcialmente) solitario que se acerca a su final, a solas con el destino que le ha de acarrear la muerte en un ambiente suburbano. *Buenos Aires (III)*: espacio verbal trazado por los “pies” de Erdosian que al caminar lo va proyectando: “Arlt literalmente *proyecta* una ciudad porque, en sus textos, es tanto una representación como una hipótesis. Se siente al mismo tiempo fascinado y repelido por la ciudad que construye en sus ficciones, sobre la que imprime proféticamente imágenes de ciudades *completamente* modernas” (Sarlo 1997a: 44). Pero lo pienso mejor y entonces el *proyectando* se me transforma en una suerte de “caligrafía”: en un *escribiendo*. Esos “pies”, en el acto de recorrer Buenos Aires, la trazan. Trazan el mapa –¿un atlas, quizá?– de una ciudad literaria y nos descubren una ciudad representada, imaginada, parcialmente inventada. Y esa marca que esos “pies” van dejando es una escritura. Que configura un espacio geográfico particular (su imagen, *sus* imágenes) y estrictamente libresco: el de *Los siete locos*. Este deambular oculta o exhibe (según cómo se lo enfoque) una peculiaridad del texto arltiano.

Sexto pasapalo. Remo, antes de abandonar la pieza y a Hipólita: una mirada de ella –que balcaniza, divide y luego recoge los pedazos astillados, rescatando la interioridad de Erdosain–, anticipa lo que el título de este trabajo resume y lo que el pasapalo en cuestión vuelve gráfico.

Por lo que concierne a la peculiaridad que oculta o delata el deambular de Erdosain –“el hombre sórdido y cobarde

de la ciudad' (178)²—, ésta hace a la visión de la ciudad, a su atmósfera y escenificaciones urbanas. Peculiaridad que merece algunas aclaraciones junto con una aparente y necesaria digresión. Ésta —si es cierto que el paisaje, tal como sostiene Williams (126), es un producto de la mirada, una construcción de la experiencia distanciada; mirada, agregaría, que siempre implica un recorte cultural e ideológico: miramos condicionados por la educación, por factores históricos, intereses, silencios, *angustias*, en el caso concreto de Erdosain— puede ser resumida así: ¿cómo hay que mirar la ciudad? Contesto con Viñas: “*Ver todo, y especialmente al mismo tiempo, es un riesgo. ¿La ceguera es una garantía de sobrevivencia?*” (1993: 135). Para redondear el círculo se puede enfatizar: la capacidad de *ver* una ciudad brinda la posibilidad de reconocerla. ¿Cómo *ve* la ciudad Erdosain? ¿Cómo *la construye* su mirada? ¿Cómo la ve el lector? ¿Cómo la reconocen ambos? No son preguntas de *qué hacer*, sino del *cómo armar* una perspectiva para *ver*. Se trata aquí, en suma, de los temas de la mirada, que son los que habitan las regiones más profundas del pensamiento individual, en los que se anidan los paradigmas de la subjetividad y en donde reposan las estructuras del inconsciente antes de ser sometidas al obligo de la comunicación, a los códigos de la verbalización o de la transcripción.

² Cuando aparezca entre paréntesis un número de página sin otra referencia debe entenderse como procedente de Arlt (2000).

CLASICISMOS

A través de numerosos estudios la crítica se ha pronunciado sobre el papel de Arlt respecto de la creación de cierta imagen de Buenos Aires. Aunque no es éste el lugar –ya que se trata de un contexto macroscópico– para hacer un recuento de esta crítica –con análisis de carácter generalmente unidimensional que giran en torno al tópico de imágenes de intensidad expresionista o representación expresionista de los espacios³–, me parece aconsejable recuperar algunos distintivos comunes a la mayoría de los acercamientos. Tienen que ver con una imagen de la ciudad cuyos parámetros son su aspecto sombrío, infernal, deshumanizante, expresionista, violento. Buenos Aires, bajo este ángulo, sería una perfecta fatalidad del pensar arltiano. Ciudad, pero también lugar del crimen y las aberraciones morales. Buenos Aires, ciudad con una atmósfera opresiva que induce a la depresión cuando no a la demencia: es un contexto de adicción. ¿O no se tratará, al revés, de que Buenos Aires no es nada de todo esto sino que se transforma en todo esto porque es una ciudad mirada de manera alucinada? Lista necesariamente incompleta (aquella expresada antes de la pregunta), pero representativa. En definitiva, esa crítica ha acuñado una serie de lugares comunes que se podrían adjudicar a toda gran ciudad. Lugares comunes a problematizar. Tal como a problematizar es la noción corriente de “ciudad expresionista” para referirse a la Buenos Aires arltiana. Así sea: ¿qué gran ciudad no es, en algunos de sus recovecos, sombría o violenta o sórdida? O ¿qué gran ciudad no es,

³ Pienso en Capdevila (1999), Goštautas (1972), Renaud (1989). Más recientemente Komi (2009). Más hacia acá: Fuentes (2012). Con ellxs trato de explorar un problema, de identificar un sentido escondido de las cosas.

en algunos de sus barrios, aquellos marginados, vulnerables, en donde viven los sectores de menores recursos, infernal; lugares en los que criaturas resentidas rumian su venganza contra el mundo?

Cosenza. Valencia. Figline Vegliaturo. Londres. Zürich. Berlin. Cellara. Donnici. Piane Crati. Reggio Calabria. Luzern. Tocaña. París. Nueva York. A Massa. A Massa. A Massa. Caricchio. Carpanzano. Cariati. El Cairo. Bombay. Varanasi. Tel Aviv. Pergamino y sus cámaras diseminadas por el trazado urbano. Vauvert. Curitiba. La Paz. Xelajú. Tuxtla. Livingstone. Momostenango. Cosenza. Cosenza. Figline. Zürich. Buenos Aires. Además del evidente desplazamiento, quién puede decirme, ¿vos quizá?, si toda ciudad no es un contexto de adicción. Y que toda ciudad es violenta, sórdida, con pliegue repugnantes... *Sex*, en cada ciudad. Obviedades, desde ya.

Y lo mismo es decir, pero al revés, que todas las ciudades tienen un *touch* luminoso; como Puerto Madero, ciudad enquistada en la ciudad, ciudad medio río-medio ciudad, y que vincula a Buenos Aires con otras ciudades “luminosas” propias del mundo globalizado. Pero en verdad no es nada de todo esto, que es lo que superficialmente se ve. Se trata del exacto revés de una ciudad. Puerto Madero es como la Temperley de Arlt: son anticidades (para decirlo con una categoría propia de los estudios urbanos). “Luminosidades”, entonces: ilusiones que comienzan como apuesta financiera y que pronto se traducen en exhibición arquitectónica y urbanística, por cierto cuestionable. Pero volvamos:

En *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931), Arlt muestra cómo la ciudad forma, o

más bien deforma a los personajes en su cuerpo y en su alma, obligándolos a actuar como seres despiadados y corruptos para poder sobrevivir. El espacio en que se mueven, coherentemente, es mezquino y oscuro: zaguanes, escaleras de caracol, sórdidas piezas amuebladas en las que estas criaturas resentidas rumian su venganza contra el mundo (Campra 113).

De aquí en más, reconstruiré las declinaciones del espacio urbano arltiano que concierne sobre todo a *Los siete locos*, que tiene como referente extratextual concreto la capital argentina, bajo el perfil de ciudad empírica y que al ser literaturizada adquiere los contornos de una ciudad imaginaria. A esa Buenos Aires hay que volver a nombrarla, con una mayor pertinencia que la cosa expresionista. Y no para obturar las posibilidades del pensamiento sino al revés, para seguir pensando sobre subjetividades (Arlt, la ciudad, su literatura) aún atractivas. A través de esa Buenos Aires veremos cómo la *mezcla* —entendida no como proceso de “amestizamiento” o sinónimo del gastado concepto de “mestizaje cultural” sino en los términos en que Fernando Ortiz (1973) formula el concepto de “transculturación”— proyecta uno de los emergentes mayores de la institución literaria latinoamericana. Verificada aquí bajo el perfil del paradójico entrevero de la urbe arltiana.

En la década de 1920, cuando los *bestseller* del momento eran las novelas de la tierra y las novelas indigenistas, Arlt rompe con esa tradición e “introduce la novela típica del siglo veinte, la novela de los contextos urbanos y, al hombre de las grandes concentraciones urbanas, donde la civilización y la mecanización han hecho la vida imposible” (Goštautas 1972b: 44). Es opinión unánime de la crítica especializada que con Arlt la realidad urbana se

conforma en tanto espacio “nuevo” que entra a formar parte de la literatura. Previamente no había sido representada (a fondo) por los novelistas que escribieron antes. Antes de Arlt la ciudad no es que estuviera ausente de las letras argentinas, pero no constituía uno de sus articuladores nucleares. El mundo ciudadano es un núcleo fuerte de la problemática arltiana y su obra se inscribe en la *literatura de temática resueltamente urbana*, producción que en la Argentina se declina con el apogeo de la “novela rural”. En 1926, año fecundo para la lit.arg, aparecen un texto de clausura y uno que va a aciclonar los años venideros: *Don Segundo Sombra* y *El juguete rabioso* que “marca el final del proceso de desplazamiento de la palabra literaria del campo a la ciudad y propone una interpretación de la vida urbana con recursos más variados, en planos múltiples, comparando con el maniqueísmo de Manuel Gálvez, el sencillismo de Fernández Moreno, o el tipismo del sainete” (Jitrik 30).

Y avanzando arqueológicamente pero a un nivel más general, Arlt:

[...] trae el soplo vivo de la ciudad y lo trae no como escenario para la ubicación geográfica de su novela, *sino como esencia y médula de su literatura*. Pero para acarrear los elementos que constituyen el reflejo de sus vivencias ciudadanas, no intenta colocarse en un plano de observador culto, sino que se convierte en la boca vehemente, triste, sucia y pobre de esa ciudad (Etchenique 29).

Ahora: ¿cuál es la Buenos Aires de Arlt? ¿Con qué coincide? Y sobre todo, ¿con qué difiere? Cuatro *ni* trazan el encuadre de la ciudad arltiana.

SERIE NI HACIA LA CIUDAD ANÁRQUICA

La ciudad es una especie de palimpsesto sobre el que se acumulan los vestigios (que a veces aparecen como pequeñas inscripciones) del pasado: hay pensamientos que habitan todo ámbito edilicio: los edificios tienen su identidad y las funciones que pueden asumir los definen. La ciudad es un ser histórico. Como tal tiene memoria y se puede historiar. De esto sigue que para entender la trascendencia que implica la movida arltiana, y al mismo tiempo para contextualarla, creo necesario detenerme en una serie de textos anteriores a 1929-1930 que presentan una Buenos Aires cada vez distinta por las épocas que cada uno tematiza, por el rol, dramático o menos, que le otorgan a la ciudad –a una ciudad que construyen condensando componentes materiales del espacio, con sus valores puramente arquitectónicos, esto es la memoria urbana hecha de imágenes muy concretas, junto con su espacio social, la vida urbana, la cotidianeidad y la mentalidad de sus habitantes, todo esto puesto en paralelo con unos rasgos ficcionales propios del discurso literario– y por los eventuales recorridos disímiles de los personajes. En esta zona historiaré la evolución de un subsector de la “literatura porteña” para descubrir las asimetrías –el aroma o el atmósfera– que presenta la urbe arltiana. Cañamazo de *ni*. O variantes de lo posible –de un imaginario: Buenos Aires– que preciso articular en respuesta a un ánimo adicionante.

Primer ni. La ciudad arltiana –*ciudad anárquica*– no coincide (no tiene nada que ver) con la aldea retratada por el realismo romántico. Con *anárquica* me refiero a un espacio urbano contrario a la índole estatuida de las cosas. Es la ciudad que se desembaraza del “borceguí”. Y que nada

tiene que ver con la ciudad romántica: homogénea; a nivel de clase, por lo menos; y de arquitectura, también. Estamos en pleno siglo XIX y, justamente, la única clase que circulaba en el reducido espacio urbano (al referente real, me refiero) era la oligarquía tradicional. Obras: *El matadero* (1837-1840²) de Echeverría, un texto fundacional de la lit. arg que es un auténtico documento de la Buenos Aires romántica. También *Facundo* (1845). O, más representativa, por lo atañente a la imagen ciudadana: *Amalia* (1854-1855) de Mármol, primera ficción fundacional de la nacionalidad argentina. Textos que fundan las características de una producción literaria cuya temática será resueltamente urbana. *Facundo* de las tres es quizá la que más resume una idea de ciudad vinculada con el concepto de *civilización* (y de alta cultura) discutido en la Europa del XVIII-XIX⁴. Originalmente, el término civilización surgió asociado al concepto de *civilización occidental* que desplegaron las obras de Arnold Toynbee, Oswald Spengler, Alfred Weber (entre otros). Ellos entramaron el paradigma de la “gran cultura” europea. Lo entramaron como concepto de trascendencia y proyección universal. Ese concepto implicaba una polarización palmaria que situaba al “verdadero” ser humano (el gran hombre) en la ciudad

⁴ Echeverría: un ojo “clavado en Europa, el otro, en América”. Mármol tampoco es ajeno a todo esto: “su Buenos Aires constantemente se recorta sobre la imagen ideal europea: lo europeo es lo absoluto, Buenos Aires lo contingente; aquello lo paradigmático, Buenos Aires lo transitorio, la ciudad de repuesto. Y lo que nos interesa: la ideal ciudad europea, el modelo y Buenos Aires la suma de contradicciones. Pero los resultados se vuelven contra él: porque lo realmente válido en su libro es lo que él desdeña por impuro y lo trascendente de su actitud como escritor no es el equilibrado esquema biocular de Echeverría, sino la tensión dramática a que lo conduce esa doble mirada. Es decir, en la participación y no en la exclusión, en la integración de lo europeo ideal y de lo americano real y no en la segregación” (Viñas 2011).

y al bárbaro, “el no humano”, en la selva; de allí, “salvaje” y de aquí que la elección entre civilización y barbarie – planteada desde el poder que se autoasigna la civilización– no puede resolverse sino el exterminio de la barbarie, esa falta primitiva de discernimiento desde el ángulo de su exacto contrario⁵. Y de hecho, si la “Cultura o civilización es todo complejo que comprende el conocimiento, las creencias, el arte, la moral, el derecho, las costumbres y las otras capacidades o hábitos adquiridos por el hombre en tanto miembro de la sociedad” (Taylor, 1871), el bárbaro o salvaje está situado al margen de este círculo simbólico y real. Concepción que sobre 1900 encuentra un fleco en el discurso de un Próspero:

La gran ciudad es, sin duda, un *organismo necesario* de la alta cultura. Es el *ambiente natural* de las más altas manifestaciones del espíritu. No sin razón ha dicho Quinet que “el alma que acude a beber fuerzas y energías en la íntima comunicación con el linaje humano, esa alma que constituye al grande hombre, no puede formarse y dilatarse en medio de los pequeños partidos de una ciudad pequeña”. Entonces sólo la extensión y la grandeza material de la ciudad pueden dar la medida para calcular la intensidad de su civilización (Rodó 85-86).

Idea de “gran ciudad”, pero no la ciudad “hormiguero” o la ciudad “colmena”, sino aquella que como la Weimar de Goethe es capaz de sostener el ideal y ser escenario de una vida cultural *elevada*. Y del Uruguay a la Argentina:

⁵ Y como mero corolario: “El siglo XIX soñó la imagen de una ciudad celeste en la tierra, un paraíso afincado en la abundancia democrática de la modernización y el progreso. Una ciudad que fuera representación cabal de la armonía, la felicidad y el bien común” (Cristóbal, contratapa).

idea sarmentina de ciudad que encarna la voluntad de *ordenar*. Con su correlato: *racionalizar*, operación de una racionalidad elitista que entraña la fundación de principios y razones. Ordenar y racionalizar articulan una serie que culmina en *reorganización*; son verbos que redundan en una reorganización del *mundo-de-vida* del país. Los años 1860 y 1870 son los de una vertiginosa reestructuración neocolonial del país. Y de esto se trata: difundir en sus lugares periféricos cierto estilo de vida: oficialmente presentado como fase de la lucha de la “civilización” contra la “barbarie”. Reestructuración colonial que implica una visión del mundo funcional a ese concepto de “civilización”. En suma, sembrar valores: orden, ley(es), paz, libertad, progreso, instrucción, elegancia, lujo, cortesía, organización, gobierno regular. Se trata de una ciudad *controlada* en nombre de ese “discurso del poder” (el gendarme) que es la *preciada* y también supuesta “civilización europea”. Para Sarmiento el mundo liberal-capitalista, con progreso técnico y material y con sus instituciones democráticas y parlamentarias, encarna la “civilización”. O en palabras martianas de 1884: “civilización, que es el nombre vulgar con que corre el estado actual de hombre europeo, quien tiene derecho natural de apoderarse de la tierra ajena perteneciente a la barbarie, que es el nombre que los que desean la tierra ajena dan al resto actual de todo hombre” (Fernández Retamar 125). Y todo esto se da porque Sarmiento es el más consecuente, enérgico y audaz ideólogo del XIX argentino; más: racista e implacable ideólogo de una clase criolla explotadora: una viceburguesía y módica sucursal conosureña de la radical explotación imperial (inglesa en un primer momento, norteamericana posteriormente). Como tal, Sarmiento trata de aplicar a su país los esquemas de otra burguesía: la estadounidense. Por eso, por ejemplo, siguiendo el modelo yanqui, abogó por

el exterminio de quienes desde la conquista (y hasta Evo Morales) habían sido convertidos en parias de la estructura societaria latinoamericana. Porque el indígena oprimido es la encarnación del bárbaro. *Caliban*. Es así que para Sarmiento la *idea de ciudad* vinculada con el concepto de *civilización, mundo, cultura* europeas quiera decir despoblar la *polis* de “salvajes incapaces de progreso”: indios, en primera instancia y en segunda, gauchos. Como lo expresa en 1823 uno de los generales argentinos de la conquista de la pampa:

los pueblos civilizados no podrán jamás sacar algún partido de ellos [los indios] ni por la cultura, ni por ninguna razón favorable a su prosperidad. En la guerra se presenta el único remedio, bajo el principio de desechar toda idea de urbanidad y considerarlos como a enemigos que es preciso destruir y exterminar (Rodríguez 67-68.).

¿Cabe alguna duda del proyecto político deliberadamente genocida y etnocida implicado en este fragmento? *Destruir* y *exterminar* —por cualquier medio: dispersión, aculturación o sin más eliminación física— a las subsociedades indígenas pampeanas que antes de la avanzada sobre el “desierto” se mantenían aculturadas pero relativamente autónomas más allá de la frontera de la ciudad. Y si digo indios y gauchos, es porque implican la serie soldadesca, fortín, toldería. Una frontera: opuesta y complementaria a Buenos Aires. Y habría que hacer pie con el detallismo del caso en la ciudad, esa ciudad que aparece como reverso de la frontera en los libros, correspondencia, apuntes de campaña de Mansilla, Barros, Gutiérrez, el comandante Prado, Roca..., pero también en las cartas indígenas —cuyos autores más conocidos son los caciques Cafulcurá y Namuncurá— que describen los últimos momentos de las

subsociedades pampeanas.

Racionalización, regularidad de Buenos Aires, indicaba, que me es corroborada dos veces, por discursos diarísticos-memorales alejados en el tiempo. Por un texto contemporáneo de *Facundo* y por una escueta descripción que hallo en un texto testimonial –memorias, según la autora– muy siglo XX, de una inmigrante vienesa, al reseñar su primer encuentro con la gran ciudad, limpia, ordenada, nada tropical, posible de parangonar con una ciudad italiana y cuyo orden es subvertido momentáneamente por el mundo *upside down* del *carnival*; contracara del orden y que por eso mismo lo enfatiza:

La ciudad de Buenos Aires es grande y una de las más regulares que hay en el mundo. Todas las calles se cortan en ángulo recto; y hallándose a igual distancia unas de otras todas las calles paralelas, las casas forman cuadrados sólidos de iguales dimensiones, llamados cuadras. Las casas, cuyos aposentos dan todos a un patio pequeño muy bonito, no suelen tener más que un piso coronado por una azotea con asientos, donde los habitantes acostumbran a estar en el verano. En el centro de la ciudad está la plaza, alrededor de la cual se ven los edificios públicos, la fortaleza, la catedral, etc.; antes de la revolución, también estaba allí el palacio de los virreyes. El conjunto de esos edificios es magnífico a la vista, aun cuando ninguno de ellos tenga pretensiones de arquitectura bella (Darwin 15).

la primera impresión de Buenos Aires: que limpieza, que ordenado todo, que poco tropical, también muy parecido a ciudades italianas. Era carnaval y a la noche el corso en la av. de Mayo era impresionante, nos atrevimos a bajar [a la calle desde la pieza del hotel] y nos recomendaron que nos compremos los anteojos de plástico para que no nos

tiren Eter en frasquitos a la cara, compramos y nos metimos, era tal despelote que mi madre dijo quedense cerca mío, le pueden llevar a una de Uds. cuidado, pero con tantos empujones y gritería volvimos pronto al Hotel y miramos de arriba todo, era un desenfreno total, me impresionó mucho, nunca vi algo similar (Hochstimm, mimeo).

Y después de esta aparente digresión —en la que la limpieza y lo ordenado de la ciudad se enfatizan mediante el contrapunteo entre esos distintivos urbanos y el *carnival* de la calle, que de tan sobrecargado (por el tamaño mismo del espacio descrito) obliga a las visitantes a retirarse en un espacio cerrado que brinda la seguridad de una mirada distanciada, “de arriba”, que objetiva lo que se ve— sigo insistiendo: la Buenos Aires romántica es la ciudad que está dentro de la ley —que teme el caos carnavalesco, enfático o cómico, subrayado por Hochstimm— “como el pie chino dentro del *borceguí*, como el baobab dentro del tiesto japonés” (Barrett 82). En Sarmiento la ciudad es el emblema de un orden público y una modernidad deseados; es más: para él

como para muchos patricios modernizadores —la ciudad (casi siempre en negrillas) era un espacio utópico: lugar de una sociedad idealmente moderna y de una vida pública racionalizada. De ahí que en Sarmiento podamos leer etimológicamente el concepto de “civilización” —y de la “política”— en su relación con “ciudad” (Ramos 156).

Paseemos por la ciudad romántica para ver la situación de las calles, pintadas de rojo, de una ciudad despojada, casi vacía, que todavía tiene el aspecto de aldea. Mármol ha visto la ciudad reducida al tamaño de un pueblo: “Daniel hacía marchar al paso su caballo. Llegó por fin a la calle de la Reconquista, y tomó la dirección a Barracas; atra-

vesó la de Brasil y Patagones y tomó a la derecha por una calle encajonada, angosta y pantanosa, y en cuyos lados no había edificio alguno” (22). Si no hay descripción es porque no hay qué describir. El vacío es. Basta el nombre de las calles, desde la altura del caballo.

Segundo ni. Es de por sí una serie cuyo acápite posible es: *Cada época sueña la anterior* (Jules Michelet). Aquí el principio estatuido es el del cambio; arrastrado por la apetenencia de la transformación. Y un contrapunto:

En el primer tercio del siglo XIX Buenos Aires alcanzó la máxima de cultura; era la época de los rascacielos espirituales. La Atenas del Plata, aunque hediera a carroña, era de espíritu gentil. El hedor que emana ahora, limpia y pulcra, es el mismo que daba náuseas a Hamlet; el hedor del alma descompuesta. Desde 1880 se le envileció el alma, las gentes se le mixturaron y saturaron, recíprocamente, con la hez traída de los países de Europa (Martínez Estrada 160).

Un antes, un eje –1880 *approx.*– y un después. ME contrapone dos ciudades que son la misma, pero desdoblada. En un antes: la Atenas del Plata (elegíacamente), modelo ideal de equilibrio y armonía. Y un después: una reencarnación local de Babilonia, vicios, depravación, caos, desparpajo lingüístico, algarabía humana: todo lo que hoy nos hace atractiva una ciudad. Buenos Aires (más droga y sexo). ME traza un vector: Buenos Aires desde el pico áureo, ciudad señorial, hasta su decadencia, a la cual ha contribuido la horda ultramarina (señoritos como yo, en última instancia). Y si 1880 es un punto más o menos exacto de flexión y Buenos Aires una ciudad con características de mujer –tal como postulaba anteriormente–,

entonces el espectro de calificativos que ocupa de la ciudad va desde el de madre, en un antes, hasta el de “señora de moral distraída”, en un después. Tan es así que basta “repensar en los libros de Mármol, de Gutiérrez o Echeverría: en 1840 la asimilan a una mujer, pura, naturalmente, la hermana, la madre o la amante. En 1890 Buenos Aires sigue siendo mujer pero convertida en ramera” (Viñas 1994: I, 213). Articulación nexada con el contexto sociohistórico y con los procesos sociales de formación del sujeto masculino en una sociedad heteropatriarcal, sobre la cual gravita hipopotámicamente, además, la marca del catolicismo. Dos coordenadas (lo heteropatriarcal y lo católico) que al cruzarse autodeterminan una antinomia alrededor de la figura femenina: virgen *vs.* puta. Esta antinomia –lo veremos en algunos minutos– se mantendrá vigente en la literatura arltiana asociada, además, a la geografía de la ciudad: en el sur, en la ciudad canalla que escenifica el reverso de la vida burgués, está la mujer de moral distraída (la que escenifica el trabajo en la ciudad culpable); en el norte, geografía de los barrios bacanes que marcan los márgenes de la ciudad elegante, la de los barrios multirentas, zona protegida de lujo, habitada por la clase alta: la doncella⁶.

1890: año del Tarta. El cambio se pone en relación tanto con la cuestión racial como con la promiscuidad. Este es un distintivo de la ciudad. Espacio en el que imperan, porque lo llenan, “vibraciones extrañas”. Escenario polifónico –el babel– en el que esas vibraciones, que son voces, inciden en el nivel social y cultural de la ciudad. En

⁶ “En el marco del universo urbano y en la medida en que las sociedades se impregnan cada vez más del capitalismo industrial y de sus valores, la búsqueda del amor se ve progresivamente reemplazada por la búsqueda de la sexualidad” (Komi 166).

su estilo de vida, en su escala de valores. En lo que es el sistema más general configurado por las relaciones humanas. Cambio, pero también colapso: motivado por el crecimiento nuclear de la ciudad sin el menor resguardo sanitario —por ejemplo—, que dio lugar a las epidemias de cólera y fiebre amarilla de los años 1867 y 1871. La figura de Buenos Aires es la del hongo de Chernobyl.

esa promiscuidad carente de categorías, amorfa e incómoda, irritante mezcolanza que día a día va alcanzando unas dimensiones intranquilizadoras, fundamentalmente es mezcla de razas y de razas que van creciendo hasta teñir todo con un signo negativo: “mugrientas”, “groseras”, “charlatanas” y “andrajosas” cuando no “repugnantes” o idiotas. Así las connota Martel. Porque la promiscuidad de *La Bolsa* en tanto negativa es, por sobre todo, racial (Viñas 1994: I, 213).

Otro rasgo, arquitectónico, es que Buenos Aires se levanta sobre sí misma. Aparece una verticalidad hasta ese entonces desconocida a la chatura de la aldea: la casa se va superponiendo hacia arriba —en *La Bolsa* como en *Juvenilia* (1884) de Miguel Cané—, y entonces aparecen balcones, azoteas, miradores, buhardillas, que de algún modo anticipan esa angustia de Erdosain, que está situada a un par de metros de altura del suelo. Para verla sin imaginarla: Collivadino, *Buenos Aires en construcción*, Museo Nacional de Bellas Artes.

Principio de siglo. Y después de la referencia a novela principal del 90 trazo un círculo en derredor de las adyacencias de 1900. En este espacio simbólico la ciudad arltiana no coincide tampoco con lo que podría llamar ciudad paleotécnica. Es con la *ciudad transitoria* —espacio de frac-

turas, asincronías y fallas entre una ciudad que fue y otra que será— entre la ciudad patricia y la ciudad burguesa⁷. Tablado inestable por sus antagonismos, inclusive a nivel de la(s) lengua(s), en el que al “poliglotismo de los ricos se contraponían otras formas de multilingüismo de signo opuesto” (Di Tullio 90), y entremedio una zona de incierta fluidez lingüística.

Ciudad: cuerpo con claros síntomas: la alarma, el temor y la repugnancia del patriciado vacuno y terrateniente —exiguo en dimensiones, clase que había entrado en un proceso de dorada decadencia; de repliegue histórico—frente a los “nuevos advenedizos feos e inquietantes” que llegaban para degradar al país; y que ocultaban —emboscados entre ellos— a los ácratas o “inmigrantes libertarios”: desde un Pietro Gori, pasando por un Errico Malatesta, presencia italiana refrendada posteriormente por el gran mártir de Uriburu —Severino Di Giovanni—, hasta llegar al mártir de Ushuaia: Simón Radowitzky, quien mató al “gran mazorquero de alma miserable”. Es la ciudad correspondiente al pasaje de un tipo de sociedad agraria a una urbanizada e industrial. La del pasaje de una sociedad cerrada, propia del orden colonial, a la sociedad de clases del capitalismo dependiente; por eso empleé *paleotécnica*⁸. Espacio sometido al proceso de transformación de gran aldea a megalópolis. En términos económicos, espacio sometido a la transformación de una economía colonial a una capitalista dependiente. Y en cuanto a la

⁷ Para ampliar esta información, Romero (1976), especialmente los capítulos: “Las ciudades patricias” y “Las ciudades burguesas”.

⁸ La categoría de paleotécnica es usada por Mumford (1977), quien la refiere a las primeras ciudades industriales cuyo desarrollo se vectorizaba de manera desordenada. Éste habla de *the non-plan of the non city* pensando sobre todo en términos institucionales y sociales.

inflexión de clase, con mayor precisión: se pasó de un sistema de estamentos a uno de clases (proceso obviamente carente de linealidad). Todo esto producto del vertiginoso crecimiento provocado por el asalto inmigratorio europeo —“la plebe ultramarina”, que llegaba a bordo de vapores, según Lugones Leopoldo—, al cual asistieron, si bien de manera diferente, las generaciones del 80 y la posmodernista o novecentista. Grandes cambios del orden social, político, cultural, económico que transformaron sustantivamente la sociedad argentina. Resultado que puede ser explicado apelando a las categorías de *modernización conservadora dependiente*, *revolución pasiva dependiente*, *modernización de lo arcaico-arcaización de lo moderno*, según se apele a la arquitectura del discurso de Barrington Moore, al más cercano de Gramsci o al de Florestan Fernandes. Así la ciudad impacta en lo literario.

En Groussac —*Fruto vedado* (1884)—, Cambaceres —*Sin rumbo* (1885), *En la sangre* (1887), en concreto, obras que instalan lo cosmopolita en la problemática urbana— el espacio urbano cobra una mayor trascendencia y Buenos Aires, con su dimensión moderna, aparece repetidas veces, aunque el foco privilegia otros temas: la campaña de Tucumán, la vida en Río de Janeiro o París (Groussac); o al contrapunto estético-ideológico entre campo y ciudad (que Cambaceres hereda de los románticos). De todos modos, la primera obra que puede reivindicar sin restos el adjetivo de “urbana” por la atención que le presta a la vida de la ciudad —si bien tematiza la tensión entre ciudad y provincia— es un texto costumbrista de López: *La gran aldea* (1884). Allí se recuerda (inventa) una tradición y se registra el proceso de transformación de la ciudad: “¡Cómo habían cambiado en veinte años las cosas en Buenos Aires!” (López 141). Por lo que atañe a los novecen-

tistas: *La canción de barrio* (1913); ahí Carriego –vía una poesía impregnada de sentimentalismo– propone un mundo mínimo y confidencial de esquinas, patios o oscuras piezas interiores, cafés, talleres, calles transitadas por seres con un destino humilde –“pequeña gente”– como el inmigrante recién llegado o el obrero, o como esa futura y más conocida costurerita olivariana que afortunadamente dará aquel mal paso.

El tablado evaristiano es el mundo del suburbio, ubicado en los bordes de la ciudad. Borde o *después* más allá del cual se adivina una especie de frontera con olorcito a alfalfa, aroma u horizonte rural. De manera más acotada, Buenos Aires está circunscripta a un barrio: Palermo. Espacio citadino que en Carriego

presupone el revés de una moneda que hacía del arrabal la antítesis (opuesta y complementaria) de las mitológicas “luces del centro”. Luminosidad estridente que le dio punto de partida a Borges no sólo para renegar de todo lo que implicaba la espectacularidad del derroche rubéniano, sino para optar por un “arrabal del mundo” (Viñas 2004: 224).

Pese a esta visión evaristiana del arrabal o el suburbio, sobre el final del siglo XIX Buenos Aires ya aparecía como la ciudad “mayor y la más pujante con que contaba entonces América Latina, la primera expresión de la Cosmópolis futura que veían los americanos, la ciudad de los mejores diarios (aunque también de inexistentes editoriales) y de las ostensibles riquezas” (Rama XXIV).

Entre ni: cuestión central. Acercamiento progresivo. La ciudad arltiana es la urbe *moderna*, multitudinaria, agresiva. Alarmante: Buenos Aires, paradójico entrevero. Cuya

modernidad –que es lo que inaugura el balanceo entre polarizaciones antitéticas y que en la literatura arltiana se irán mezclando con vistas a configurar un espacio urbano de índole grotesca– ya había sido identificada en 1896 por el nicaragüense modernista como su distintivo mayor. Rasgo todavía, por ese entonces, en vía de transformación: “Buenos Aires modernísimo, cosmopolita y enorme, *en grandeza creciente*, lleno de fuerzas, vicios y virtudes, culto y polígloto, mitad trabajador, mitad muelle y sibarita, más europeo que americano” (Darío 101). Urbe moderna; y en lo tocante a este aspecto la ciudad robertiana se define por su naturaleza proyectiva (en el sentido de proyección y no de proyecto). Porque su ciudad es más moderna de la Buenos Aires empírica, de la ciudad física – la *urbs*–, de lo que Buenos Aires realmente era en la década de 1920: “com mais arranha-céus e mais carros e mais luzes de néon: o cenário do desejo urbano do que vai ser, mais do que o que é” (Sarlo 1993: 229-230). Más moderna, supermecanizada y arrojada hacia la supercivilización:

[Ciudad] con graneros cilíndricos de cemento armado, vitrinas de cristales gruesos, y aunque quiere detenerse no puede. Se desmorona vertiginosamente hacia una supercivilización espantosa [...] y en cuyos subsuelos, triples redes de ferrocarriles subterráneos superpuestos, arrastran una humanidad pálida hacia un infinito progreso de mecanismos inútiles (313).

En este sentido la visión de Arlt es política –en el sentido de lo que una política sería debería siempre saber hacer–: construir visiones del futuro enraizadas en el cotidiano presente. La política es una acción que se inventa. Es invención. Y la política de los revolucionarios es proyectiva, en el sentido que implica un proyecto arrojado al futuro.

Ciudad: convulsionada e inestable. Un egoísmo de cemento. En la que impera la mezcolanza étnica –pero no es solamente ésta lo que la define sino lo que sus mediaciones implican: las intersecciones culturales, en un sentido amplio, que impulsan un giro copernicano en todas las articulaciones ciudadanas– y que ha crecido antes y después de la primera guerra mundial. Ciudad en la que circula esa fuerza política que canaliza a las clases medias emergentes: el mejor Radicalismo, el clásico, entre Yrigoyen y De Alvear. Ciudad caracterizada por la irrupción, a menudo desordenada, de las clases populares en la política institucional, con un incremento del trabajo asalariado, de una movilidad social ascendente, entre otros distintivos. “Buenos Aires ya es la gran ciudad, la ciudad del industrialismo del siglo XX. El hiato con el país pastoril se ha completado: ha ingresado en la civilización occidental de las grandes ciudades contemporáneas” (Arrow 18). La arltiana es el lugar del *movimiento continuo*. Movimiento que es un símbolo de esa modernidad reconocida por Darío y confirmada por I. Viñas/Arrow. “Principio de movilidad” que se exhibe en el uso de la calle por parte de Remo Erdosain, Silvio Astier, Estanislao Balder y del mismo Arlt, pero ya en su versión de aguafuertista. La calle: imagen concreta y próxima de los personajes arltianos, un vasto territorio intensamente habitado y que implica verdaderos conflictos semióticos. Movimiento que además es ley de esa ciudad producto de la “inmigración colonizadora” (para frasearlo a lo Ingenieros) y que ya no abandonaría a la nueva sociedad porque pertenecía a su base económica constitutiva.

De gran aldea a metrópolis (y esto último caracterizó a Buenos Aires durante el resto del siglo, hasta hoy en día): vectorización que implicó un modo cumulativo, vertiginoso en términos temporales, por pequeños y sucesivos

agregados exponenciales que implicaron una urbanización salvaje. Desde ya, el fenómeno de la extensión de la ciudad, en realidad, es un evento complejo y no es fácil describirlo –menos en un texto de estas características: dedicado menos a la cuestión urbana que a la representación literaria de la ciudad–, sobre todo el fenómeno relativo a los grandes procesos de “enurbamiento”. Grandes porciones de espacio deshabitadas, parcialmente cultivadas – hasta poco antes de los movimientos de grandes cuotas de población debidos a los arribos aluvionales de capas y capas inmigratorias–, en un lapso de tiempo ínfimo empezaron a hospedar una metrópolis. Moderna: que se configura como el lugar por excelencia de la exacerbación de las energías –demográficas, ambientales, económicas–, teatro de los desequilibrios y de las injusticias que atraviesan su cambiante población. Buenos Aires, concretamente, en la época que estamos rozando; y más acá, algo similar aconteció también en otras geografías y en otras latitudes, por otras razones históricas, desde ya: Lagos en Nigeria o a lo largo del delta del río Pearl, en la República Popular China, lugares en los que se crearon megalópolis magmáticas. El proceso que describe el arco que va de gran aldea a metrópolis se vio atravesado por un permanente estado de tensiones que, aunque propias de la modernidad, en el territorio se tradujeron en cuestiones concretas: en transformaciones físicas que modificaron las formas en que la ciudad se vivía, recorría, percibía. El proceso de transformación del paisaje urbano se concretó en un periodo corto, y la velocidad con la que se sucedían los cambios signaron un modo en que la misma ciudad era percibida por sus habitantes. La “inmigración colonizadora” cambió profundamente la medida y la naturaleza de la ciudad y su condición urbana, también. Buenos Aires cambió su estatuto, su “código genético” a raíz de la llegada de los inmigrantes, y –con ellos– estilos de vida, prácticas de relacio-

nes, modos de interaccionar con el espacio público totalmente distintos de los que se habían plasmado en la gran aldea, junto con sus espacios físicos y simbólicos.

Para comprender el modo en que Buenos Aires era transitada a principios de siglo, formularé algunas aproximaciones que nos permitan caracterizarla desde distintos ángulos: propondré una diferenciación entre el área central tradicional de la ciudad (el centro político) y los barrios que durante las dos primeras décadas del XX se encontraban en pleno proceso de consolidación. Con la afluencia aluvional de la inmigración la población de la ciudad crece. Este fenómeno, entre otros, implicó que la ciudad mutara de escala y se convirtiera en la metrópolis que conocemos; y que la caracterizó a lo largo del siglo XX. El aumento de habitantes implicó dos fenómenos que transformaron la fisonomía y la estructura de la ciudad. La densificación del área central, junto con la incorporación de nuevas funciones y usos, por un lado; y por el otro, la ocupación de los sectores más alejados que terminarían por configurar los barrios porteños. En cuanto al centro tradicional —donde tradicional y señorial son coincidentes—, a partir tanto de la densificación como de la falta de regulación del uso de suelo, una transformación palmaria se observa en la reconfiguración del tejido de la ciudad. Buenos Aires va hacia dios: dispara en altura, con edificios de hasta trece pisos balconeando sobre las avenidas y siete pisos sobre calles internas: el balconeo acá es más mó dico. Mutación en el corte de la ciudad que impactó en la mutación completa de las perspectivas peatonales. Ciudad ya de perspectivas cortas (porque *ya* estaba organizada en función de la cuadrícula), ahora nuevamente recortadas en altura. Metamorfosis que implicó la modificación de las escalas de los espacios vacíos —no construidos— atravesados por nuevas sombras que se les pro-

yectan desde arriba. ¿Cuál es la imagen? Una ciudad de calles angostas, oscuras, de perspectivas cortas: una ciudad sombría. Buenos Aires no puede ser comprendida como totalidad. Siempre más, y hasta hoy en día, es el fragmento lo que la define, si exceptuamos Puerto Madero en tanto anticiudad. La racionalidad de Buenos Aires, hoy, es declinada más por la Villa 31 que por Madero Puerto. Por lo menos desde la mirada del hombre de a pie. Desde ese ángulo sólo puede ser entendida como sumatoria de espacios y situaciones. De manera correlativa, durante las dos primeras dos décadas del XX, el centro político se enfrentó a un proceso de consolidación y de concentración de funciones administrativas y de negocios. En el tejido urbano se incorporan nuevas funciones: cines, casas de renta, edificios de oficinas, nuevos edificios de la administración pública. Y la cosa prostibularia crece en intensidad. A los efectos de hacer posible el habitar/vivir en altura, se van incorporando nuevas tecnologías en la construcción, desde la materialidad en la utilización del hormigón armado, como las tecnologías requeridas para el funcionamiento de las ocupaciones en altura: ascensores, bombas de agua, etc. En cuanto al entramado urbano: la ciudad descansa sobre de la grilla que ya a partir de los primeros años de 1900 queda institucionalizada como forma de producción y reproducción, incluso en sectores que aún no se encontraban consolidados. Entramado interrumpido en situaciones puntuales como el caso de sistema Av. de Mayo-Diagonales, en el área central. Avenidas, entonces: quedan proyectadas a partir de la necesidad de las clases encumbradas que demandaban *mod&mon (not nac&pop)*: modernidad y monumentalidad. Es decir, el modelo urbanístico que a la ciudad le permitía alcanzar ese prestigio internacional demandado fue el de grandes avenidas y de grandes perspectivas instaurado por el Baron Haussmann en París a mediados del XIX. Este modo

de ciudad aspirado es reinterpretado a partir del modelo de Ciudad Bella de Chicago.

A los efectos de redondear una idea de cómo Buenos Aires era percibida en las primeras dos décadas del XX, percibida en general y el centro tradicional en particular, no quiero dejar de lado que se trataba de una ciudad en *estado de obra en construcción*. En función de la cantidad y la envergadura de los emprendimientos que se estaban desarrollando: Av. de Mayo, el Teatro Colón, el subte A, las dos diagonales, Puerto nuevo, la apertura de la explanada de la plaza San Martín en Retiro, la construcción de la Plaza de los dos Congresos frente al Congreso Nacional. Vallados y escombros formaban parte del paisaje urbano. En cuanto a la calle: a la perspectiva de caracterización de la calle. Abandona su carácter de medio requerido para el transporte y se resemantiza como espacio público de integración social (articulación que corresponde a una ciudad cosmopolita). Se convierte entonces en espacio de esparcimiento, encuentro y paseo. Resemantización que se combinó con la consolidación del tranvía como medio de transporte público y la utilización del auto en espacios que no se encontraban preparados para la nueva escala que la ciudad estaba alcanzando; especialmente si se considera que se realizaron en un periodo de tiempo corto. Motivo por el cual la calle, en especial la de la zona central, se encontraba en un permanente estado de desborde, por la congestión de carruajes, coches y tranvías que se enredaban entre calles angostas y empedradas. En cuanto al resto de los espacios públicos —parques y plazas—, se pretendía otorgarles un carácter de belleza monumental, como símbolo utilizado por el Estado con el fin de legitimar su poder frente a las clases encumbradas. Lo que se pretendía comunicar era una dimensión cívica de la ciudad.

La Buenos Aires que estoy poniendo a foco se caracterizó por un permanente anhelo de reproducir elementos y situaciones de ciudades prestigiosas: París es el ejemplo. A partir de esta necesidad de comunicar la grandeza que las clases dominantes criollas demandaban, se reproducían edificios eclécticos, con ecos franceses o de estilo afrancesado. Estilo que se adoptó –como forma de resolver las fachadas a través de la lógica, la armonía, el orden, la medida– como símbolo de ciudad moderna. Otro estilo, complementario e inverso, que se reconocía en las calles de Buenos Aires era el neocolonial, reinterpretación de la arquitectura colonial americana que se construía a partir de un lenguaje contenido entre llenos, vacíos y volúmenes. En el revés de trama, la Universidad. Otras eran las ideas que allí se estudiaban y se gestaban. Allí la estética comenzaba a verse influenciada por el Movimiento Moderno y particularmente por el racionalismo francés. Le Corbusier, consabido, articulaba todo eso.

Una de las transformaciones más importantes a la que la ciudad tuvo que dar respuesta fue la consolidación de los barrios; espacios funcionales y configurados por una clase: la trabajadora. Ocupación que se vuelve concretable grazie a los nuevos medios de transporte público: trenes y tranvías. Con esas nuevas formas de movilidad se fueron ocupando tierras alejadas del centro y de menor costo, pero con posibilidad de acceso al área central, al centro político. Esas tierras que se estaban incorporando rápidamente al suelo urbano no contaban con la infraestructura necesaria para desarrollarse. Problema que va de la mano de otro, que le es correlativo, donde lo urbano se trenza con lo político. Esto es: la ampliación de la ciudad se convierte en un nuevo *tema-problema*. ¿Por qué? Porque la clase trabajadora, a través de la universalización del

voto masculino y de las sociedades de fomento, emerge en tanto actor en la escena política. Y esto se traduce en presiones constantes ante el Consejo Deliberante de la Ciudad para incorporar en la agenda política la infraestructura, el equipamiento y los servicios requeridos en los nuevos barrios. En un plano más teórico, este proceso incorporó otra escala de espacio público (claramente diferente del área central, exigente de prestigio y monumentalidad) a las demandas de intervención estatal. Esto implicó nuevos requerimientos y otras formas de ocupación del espacio público. Y este proceso de ocupación del territorio, ya desde finales de la década del 30, implicó que Buenos Aires apareciese como una ciudad reconfigurada en su estructura y ampliada en su territorio, en donde los suburbios, esto es, los barrios populares, quedaban integrados, ya desde la trama, con el centro político y tradicional de la ciudad. En cuanto a los riobas: allí el espacio implicaba transitar prostíbulos, bares, marginalidad y tango. Y es a partir de la consolidación de esos nuevos espacios, los barrios, que se (re)configura la “identidad”, la esencia si se quiere, de la ciudad: gran entramado que abandona su carácter de ciudad exclusiva de las clases encumbradas que la “celaban” y se limitaban a su área central.

En definitiva, en el corto lapso de tiempo en el que va metamorfoseándose, la geografía de la ciudad refleja su historia.

*Una mitología de puñales / lentamente se anula en
el olvido; / una canción de gesta se ha perdido / en
sórdidas noticias policiales.*

Borges

Tercer ni. Implica una bifurcación cuyos vectores son una suerte de metafísica destinal de base elegantemente plebeyana (programada y reprogramada por Arlt) opuesta a cierto material de crónica pulcramente entramado en versos (recopilado por Borges).

La Buenos Aires de Arlt, ciudad del industrialismo y sobre todo de la mezcolanza étnica no coincide de ninguna manera con una (otra) Buenos Aires que le es contemporánea. *Ciudad borrada o mejor, decorada y domesticada.* Ajena a las transformaciones producidas por el impacto inmigratorio. Me refiero a la literatura borgeana de los veinte, que presenta una construcción de la ciudad nexable con la construcción de poder propia de las clases dominantes criollas desde la ruptura del nexo colonial. ¿Pero qué entiendo por poder en este caso? Poder que se muestra o constituye bajo la forma de orden. La literatura borgeana construye una ciudad que explicita la elección de lo suburbano frente a lo rural e investiga las posibilidades del arrabal, lugar cuyos pobladores son los “antiguos” gauchos transformados ahora en guapos: presencia marcada por “el patriótico sable / ya rebajado a cuchillo”, para frasearlo con un eco lugoniano. “A diferencia de Borges que, en los años veinte, funda una mitología urbana marcada por el sentido del pasado histórico y del pasado de la ciudad, para Arlt, la cuestión se resuelve en una nueva fundación literaria, con materiales de una escenografía desarticulada por el caos del crecimiento urbano y el industrialismo” (Sarlo 1997a: 45). Y mientras Arlt se enfrenta a la ciudad como a algo nuevo, desconocido, inventado recientemente y a reinventar literariamente, sin clasificación ni categorías, Borges la trata como algo dado, algo así como el campo, el desierto americano, la naturaleza. Esto es: lo conocido, lo frecuentado desde siempre,

lo que *no* asombra.

Otra vuelta de tuerca: la ciudad en Borges es la residencia, los antepasados, el homenaje, la tradición –pasado y continuidad, al fin–, un lento ritual que cada tanto, como la misa, se va repitiendo. La ciudad del pasado es lo único válido, la ciudad vieja, lo que se contó. Todo esto tiene más vigencia que la realidad cotidiana, que más que por Palermo pasa por otra *p*: il Porto. En Arlt, la ciudad, es presente y velocidad. Visiones antitéticas, de hecho, porque mientras Borges rebobina hasta 1880 e idealiza el pasado, Arlt se proyecta de manera vertiginosa más allá de 1929 para resaltar los valores limítrofes de la vida en su trato con la muerte: sabemos que la Argentina “copia” y concreta en el plano de la realidad el inflamado, nada sereno, desafiante e impetuoso discurso del Mayor, quien masculla un anatema acerca de la función del ejército y el golpe de Estado que en el país se lleva a cabo el 6 de setiembre de 1930: en este sentido la arltiana es una literatura salida de las fauces del drama nacional o, al revés y con mayor precisión, ya que la cuestión temporal no es un detalle menor en un caso como éste: el drama nacional sale de las fauces de esta zona de la literatura ciudadana. Todavía más: mientras para Borges el barrio es un *locus amœnus*, lugar de arraigo de una sociedad carente de jerarquías y de reglas de instalación, para Roberto es el espacio de la “mezquindad moral pequeño-burguesa y de los odios triviales de los pequeños propietarios” (Sarlo 1997a: 45). La ciudad de Arlt acontece de noche, es el espacio de lo ilícito, lo confuso, lo pecaminoso; la de Borges tiende al orden –mira al pasado, desdeña los colores intensos: rosadas son las esquinas–, prefiere el día, vectoriza hacia la luz. Para el 20 tiene algo de intempestivo, ya que Borges presenta la ciudad como alguien que la sumerge en solu-

ciones químicas bochornosas. Pienso en el considerable poeta del 1923: *Fervor de Buenos Aires*. Allí se nos presenta como una suerte de “historiador” –cuya mirada se vincula severamente menos con lo que hoy en día llamaríamos historia reciente que con una historia histórica– y como tal lee/escribe el pasado; “historiador” que nos habla de un mundo levemente lejano y familiar y sin embargo invisible; más o menos cercano y sin embargo removido de la mirada común. La ciudad crece y Borges no le quiere ir a la zaga. Allí todo es lo contrario de novedad y descubrimiento, esto es: costumbre y tradición. Y el primer calificativo que se me antoja para adjetivar esa ciudad es *intimista*. La imagen de Buenos Aires es el espacio de la “orilla, el arrabal, las calles que desdibujan la frontera entre la ciudad y el campo” (Pezzoni 81). Sitio imaginario de un Borges que –según sus propias palabras– ha “rechazado los vehementes reclamos de quienes no advierten sino lo extranjerizo: la vocinglera energía de algunas calles centrales y la universal chusma dolorosa que hay en los pueritos” (Pezzoni 80). *Fervor* es un poemario en donde la presencia inmigratoria es ausentizada del referente y en donde prima la búsqueda del “color local”, filtrado por las calles barriales de Buenos Aires. Su construcción de la ciudad se adhiere por omisión a una ideología adversa a los más notables cambios urbanos de la época: la Inmigración y el creciente protagonismo de los sectores populares. Las calles barriales de Buenos Aires que, repasemos:

ya son la entraña de mi alma.
No las calles enérgicas,
molestadas de prisas y ajetreos,
sino la dulce calle de arrabal
enternecida de penumbra y ocaso
y aquellas más afuera

ajenas de árboles piadosos
donde austeras casitas apenas se aventuran,
abrumadas por inmortales distancias,
a perderse en la honda visión
de cielo y de llanura (Borges 17).

Colección de calles orilleras –trémulas, rechazo de las calles testosteronadas del centro político– con sus veredas, pero también bóvedas, patios, zaguanes, parras, aljibes – en el poema “El patio”, entre otros–, de barrios –Recoleta, por ejemplo–, plazas –San Martín. Es la ciudad de *Fervor de Buenos Aires* y también –quizá en menor medida– de *Luna de enfrente* (1925) y *Cuaderno San Martín* (1929): se nos muestra una Buenos Aires sin clases sociales. Y todo lo que hay aquí en la poesía se puede encontrar también, posteriormente, en los cuentos a partir de “El hombre de la esquina rosada”: la Recoleta, la Plaza San Martín, Villa Urquiza, Villa Ortúzar, la Chacarita, el Paseo de Julio etc. En esa ciudad descubierta por medio del vagabundeo del *flâneur* –que posibilita una mirada subjetiva del atravesamiento y cuyo caminar errático dentro del cuerpo continuo de la ciudad no tiene la pretensión de describir una familia de espacios– por la periferia –en los poemas “Caminata”, “La vuelta”. Texto *fervor* en el que abundan: “las casi definiciones, formas prácticamente dogmáticas de nombrar la ciudad y sus lugares, en un intento de atrapar la esencia poética encerrada o percibida en ellos: ‘El patio es el declive / por el cual se derrama el cielo en la casa’, ‘El arrabal es el reflejo de nuestro tedio’” (Goloboff 215). Nada de centro político, definitivamente. Se deja fuera de foco la potente realidad urbana contemporánea que integraban los altos edificios de fachadas bacanes de la calle Callao, por ejemplo. La Avenida de Mayo. El ruido en la calle producido por las llantas de hierro de los carros de

cuatro ruedas, los coches de alquiler a caballo, autos, tranvías. La fachada del edificio de doce pisos de los ferrocarriles en Paseo Colón y Alsina. Ni qué decir de la ribera del río leonado, la ciudad de Borges se opone a la fluidez del río: allí estaba el puerto, caprichoso entrevero que todos los días escupía inmigrantes rasos, libertarios, judíos, italianos, gallegos..., lugar que favoreció el florecimiento del capitalismo y de los prostíbulos⁹; como se opone al Balneario Municipal, también. Y esa ciudad entramada por los versos borgeanos, espacio atrapado por el tiempo, es anticipada por la tapa de *Fervor de Buenos Aires*, en la que aparece un linóleo de Norah Borges: imaginario plástico que nos muestra una esquina en donde está situado el frente y la perspectiva de una casa de una sola planta; imaginario plástico que extrema la síntesis y subraya la índole del imaginario poético ciudadano del hermano. En términos generales lo que pretendo insinuar es que los imaginarios –plástico y poético– de los hermanos son paralelos e intervenculados. Y mientras lxs hermanxs Borges miran hacia atrás, la literatura borgeana mira hacia atrás (generalmente, en esta etapa, la habitan la voz de los muertos, el pasado y la tradición), y hacia atrás miran la ciudad, también –se trata de una vectorización hacia lo pretérito–, Arlt mira la ciudad del porvenir. Y la suya es una literatura del porvenir. En este sentido, si la política es una acción que se inventa, es invención, la política de los revolucionarios es proyectiva, en el sentido que implica un proyecto arrojado al futuro. Visto así la literatura

⁹ *Cuerpo y economía, carne y explotación*: las prostitutas, evidentemente, son representantes de los sectores oprimidos y explotados dentro de los márgenes del sistema capitalista. Ya lo había individuado Marx con suficiente nitidez allá por 1844: “La prostitución es sólo una expresión específica de la prostitución universal del trabajador” (Marx 156).

arltiana es revolucionaria y su articulación ciudadana también lo es. En definitiva: Borges funciona al igual que las revoluciones burguesas para Marx: hacia atrás mira, cómodo se sitúa sobre las estructuras osificadas de la vieja sociedad, la suya, *ésta*, es una literatura analgésica. Y como preciso revés, la revolución proletaria: la que debe cortar las amarras que la unen al pasado y producir lo absolutamente nuevo: esto es Arlt y su ciudad. Ya lo señaló oportunamente Masotta: que la literatura de Arlt –su significado– está en el futuro, en ruptura con toda la tradición heredada. Y esto se concreta de manera más que visible en la construcción de su “Bueno Aire” que son sus Buenos Aires. Pero esto lo precisaré más adelante.

*alguien, algo, contempla o mejor dicho, mira, o,
mejor todavía, ve, a través del vidrio frío.*
Saer

Y en este *ni*, como contrapartida, si pienso en una inversión genérica –menos en términos de género que de *gender*–, se me antoja apelar a la emergencia de un nuevo sujeto social que se hace texto con el nombre de Norah Lange; más adelante apelaré también al de Nydia Lamarque. En la producción de estas poetas, tal como en el caso de Borges, el núcleo semántico *inmigración-transformación de la ciudad* aparece borrado o apenas enunciado.

Lange. Poeta vanguardista, sus poemarios de los años veinte –*La calle de la tarde* (1925), *Los días y la noche* (1926)– se centran en la exterioridad de la ciudad moderna. Escenario que ocupa un lugar clave, como tema o motivo, en las inflexiones vanguardistas. Ciudad, entonces, que es uno de los principales símbolos estéticos de la década del veinte en la literatura argentina (*porteña*: para

no ser demasiado optimista). Buenos Aires, la de Lange, concretamente, ciudad moderna y en la sincronía, humana y personal. Ciudad donde lo mecánico es erosionado por los elementos de la naturaleza. Esto se me corrobora en el '25 con esa expresión despojada de retoricismos representada por “Versos a una plaza”:

Plaza: sobre tu umbral de sombras
su voz sube como una letanía
al silencio verde de tus árboles.

Los caminos son temblores de dicha
bajo la llamarada azul de tanto cielo.
La ciudad se rompe bruscamente
contra el regazo de tus esquinitas verdes (Grünfeld 101).

Se trata de una dimensión urbana que —contrariamente a la de Arlt: lo veremos en algunos minutos— no se compone de líneas rectas, esquemas geométricos, espacios angulares, temperatura extremas, colores al rojo vivo; en definitiva: no se trata de un mundo desnaturalizado y artificial. La ciudad de Lange no es un escenario alienante o angustiante y por eso sobre él pueden proyectarse, como de hecho se proyectan, sentimientos personales: tristeza, soledad, descontento, amor no correspondido. En cuanto a la vertiente política, puede agregarse que es una

Ciudad desierta, poblada de nubes y de suaves fantasmas, donde el tiempo se ha cristalizado sobre un patio, dos o tres ventanas y algún zaguán. Ella se ha construido una ciudad para uso particular. De ahí que parezca un tablado de marionetas donde ella saca y pone a voluntad sus muñecos. No hay ruidos, no hay lamentos, no hay manifestaciones ni comités, ni puertos (Viñas 2011).

Nada de puertos, así es. *La calle en la tarde* articula una intersección permanente. La ciudad (o lo exterior, generalmente) penetra en el mundo íntimo y doméstico de la mujer a través de la ventana o del umbral de la puerta. O, al revés, una mediación de la voz femenina, que es el verso, se inclina, atravesando esos lugares liminares, sobre la ciudad. El verso atraviesa la puerta o la ventana, obvios medios de transición, con vistas a marcar el abandono de un espacio interior y proyectarse hacia fuera. Puertas y ventanas: símbolos dobles que predeterminan la existencia de dos seres: el que abre y el que cierra. “La noche entró por la ventana. / Mi alcoba está suave de luna. / Los rincones se nutren de sueño / y la bujía cuelga en la penumbra / como un sol insensible” (Grünfeld 98). Mundo doméstico en el que circula una monotonía estridente, sin testosterona, con soledades que impelen a la voz femenina a asomarse hacia fuera, hacia la ciudad de la desmesura y los excesos. Y es la voz de la fémica que abre esos símbolos dobles, puertas y ventanas. Esa voz se asoma hacia esa calle con la cual se interseca la “alcoba”. Así *La calle en la tarde* se entrecruza con *Los días y las noches* y la trama que hila la voz femenina es: “He vuelto a la calle ahondada en esperas / Calle poblada de voces humildes, / Calle: mi verso pronto irá hacia ti / como un abrazo / que anticipa olvido y soledades” (Grünfeld 101). En este cruce de coordenadas –lo exterior y lo interior– la bisectriz es la mujer. Sola: le falta testosterona. Ubicada en el interior de su casa, espera a quien transita la ciudad; el hombre: la testosterona. Y lo espera detrás de una ventana que en la sincronía es su marco –la enmarca cual elemento de adorno en el paisaje suburbano– y su “pantalla”, desde la que observa (adivina) una ciudad que está a kilómetros de lejos, ya que su mirador está ubicado en el mundo de quintas de la alta clase media porteña: Belgrano; o Villa Maz-zini: pequeña población que ocupaba el actual barrio de

Villa Urquiza; las tierras pertenecían al antiguo partido de Belgrano y se las conocía como Lomas Altas porque estaban ubicadas a la “significativa” altura de 40 metros sobre el nivel del río.

Ventana y hombre. Ubicación, contorno y fondo desde el cual la mujer mira. Tiene una función determinadora de la existencia de este sujeto, como si no pudiera concebirse fuera de un lugar preciso: la casa. La ventana es fundamento y explicación de la mujer que mira, límite sutilísimo que implica un desafío. Incita a la aventura de mirar y de poetizar. Aventura y necesidad de nuevos espacios que se sugieren más allá del fondo abierto de la ventana. Y en el más allá está el hombre: el ser que suele cerrar esos símbolos dobles a los que aludí. La mujer espera al hombre que llega desde afuera y al que le son atribuidos los distintivos de esa ciudad situada más allá de la ventana, lugar desconocido por la mujer que mira. Lejos de la medida que la ciudad le exige al hombre, la mujer observa la ciudad a través de su poesía y, a través de esa mediación, la ciudad se vuelve objeto de conquista. La figura del hombre está puesta en relación con calles, puentes, caminos urbanos. Él revela los innumerables *grupos* de edificios unidos por la relación con una calle o con un espacio abierto. Él va hacia la ciudad y vuelve de ella; mundo deseado y temido por la mujer: objeto de conquista. Él atraviesa las calles que ella no puede ocupar “físicamente”, con el cuerpo y, entonces, en los poemas, la voz fémica se vuelve calle para que él la ocupe. ¡Son versos heteropatriarcales garabateados por una mujer! “Yo voy por esa tu mirada ausente / como una calle / llena de estrellas y de noche // Mi corazón es una calle por donde tú no pasas” (Grünfeld 102). Estas dimensiones interactúan para conformar el imaginario urbano de Norah Lange; imaginario

urbano con un dejo semirural. Pero queda algo más por decir: queda claro que a Buenos Aires se la siente como una mujer. Una mujer más, con la cual hay que competir. Una mujer acechada por un hombre mezuino que, de todos modos, hay que atraer, seducir. Mujer *vs.* Buenos Aires. Y en definitiva, son las mujeres las descubridoras de la ciudad –no la revés–, las que la dominan –de lejos–, las que la gozan. Las que la convierten en un objeto de conquista. Pese a los versos heteropatriarcales que pueden definir su poesía.

Teletransportador. Si la casa en el '25, en *La calle en la tarde*, estaba situada en un lugar suburbano, en el '26, con *Los días y la noche*, ocupa el centro de la ciudad. En este desplazamiento –en el que la casa es una variable, ya que su presencia sigue vigente pero se mueve de lugar– la presencia de la mujer enmarcada por la ventana es la constante. “Por la ventana abierta entra la noche”, “La noche se agolpó en una ventana”, “Ventana que has ocultado en vano”... La mujer de los umbrales y en los umbrales sigue imaginando o viendo la ciudad a través de la mediación de una “pantalla”, límite que divide y separa el espacio en términos antinómicos. Aquí, más acá de la ventana, solemos presenciar una monótona escena interior, articulaciones propias de la monotonía doméstica. Más allá del mirador en cambio están los letreros apagados, el tranvía, el pobre que ocupan el escenario urbano y que constituyen los personajes de la mujer que mira. “Amanecer”:

La noche se desmenuza
en lenta procesión de niebla.
Todas las calles terminan su cansancio.

Los letreros luminosos duermen
el asombro de sus colores
y anticipan la contemplación de cada pobre.

Lejos, el primer mendigo,
traiciona el portal donde ha dormido.

Y la ciudad se abre como una carta
para decirnos la sorpresa de sus calles (Grünfeld 103).

Siguiendo: mujeres escritoras en el periodo radical. Si para Lange el mirador es la ventana –umbral que ubica a la voz femenina en una solitaria escena interior–, para Nydia Lamarque, *Elegía del gran amor* (1927), es el balcón: “Mi soledad se asoma estremecida / Por el balcón al barrio silencioso” (Muschietti 132)¹⁰.

Ventanas y balcones –umbrales progresivos a través de los que la (alta) clase media suele exhibirse– situados, sobre todo en el caso de Lamarque, más acá de las verjas y jardines que separan y protegen las mansiones, las quintas de Belgrano, de la muchedumbre inmigratoria. De esa masa que emite sonidos estridentes, que despidе olores poco glamourosos. Muchedumbre, anónima y heterogénea, ausente en los poemas de Lange –como en los de Borges– y que en los de Lamarque, tímidamente, emerge sobre el filo de los ‘30: en *Los cíclopes. Una epopeya de la calle Sucre*. “Ecos de muchedumbre recorren la mañana / se trepan a los árboles, se prenden a la verja / Asaltan los jardines silenciosos de ensueños” (Grünfeld 133). Puesta en foco de lo extranjerizo que, aunque insinuado, remite

¹⁰ No quiero dejar de lado que por la representación de Buenos Aires en los poemarios de Lange y Lamarque me basé en el estudio de Del-fina Muschietti (2006).

de modo solapado a la transformación de Buenos Aires.

En este sector de la “literatura femenina”, en el imaginario de la ciudad que construye –la ciudad social: la *civitas*–, el núcleo semántico *inmigración-transformación de la ciudad* –donde la ciudad sigue siendo un escenario íntimo, ocupado por las clases tradicionales– aparece tímidamente, como gesto retórico, cuando no borrado del todo, en coincidencia con los postulados de *Fervor de Buenos Aires*. Y si de (los) Borges se trata, quiero agregar algo más acerca de la articulación mujer-ciudad vinculada con el imaginario plástico de Norah. En 1930 produce el grabado *Paisaje de Buenos Aires* en el que aparecen dos mujeres que están en los umbrales de sus puertas, y esas subjetividades subrayan justamente la articulación entre la casa y la calle, el espacio público. Y hay otras dos: una está en una azotea, colgando la ropa, y otra en un patio. Ellas subrayan la articulación entre la casa y el cielo o los lugares –como las ventanas– hechos para el coloquio del amor. Esto para remachar que el mundo de la mujer es lo doméstico, en el que prima monotonía, soledades que impelen a la voz femenina, y a su representación plástica, a asomarse hacia fuera. Hacia esa calle, donde está situado el amor, o hacia el cielo: puntos de acceso al imaginario de la ciudad física¹¹.

¹¹ Y si se trata de la casa porteña, haciendo pie en un libro olvidado, de Juan Palazzo, *La casa por dentro* (1921), hay que decir que focaliza la “casa de barrio como reflejo de la ciudad que la rodea. [...] a Palazzo la casa porteña se le aparece como isla y como estación, como baluarte y como descanso, recorrida por todo lo que acontece en la ciudad, síntesis de esa ciudad, pero opuesta a ella en una actitud de rencor y defensa. *La casa por dentro* de Palazzo participa a la vez del paréntesis y de la estabilidad, de lo sólido y lo definitivo en la medida en que es *anticiudad*: lo que se opone a lo transitorio, a lo contingente, a lo que cambia de lugar y de nombre” (Viñas, D. 2011).

Cuarto ni. ¿Qué territorio evocamos cuándo hablamos de ciudad en relación a la literatura boedista? La Buenos Aires de Arlt no es tampoco aquélla de la narrativa boedista. Allí los ambientes son “neutros”, se quedan en “su lugar” sin adherir al relato. La ciudad en la literatura de Boedo ocupa el lugar de las alusiones; me refiero a las denominaciones de los lugares urbanos. El nombre de Buenos Aires (u otra ciudad) funciona como recipiente que puede acoger una multitud de significados. Pero ninguno en concreto. Van dos fragmentos, de Castelnuovo y Barletta. En “Guitarrita”, un niño al quedar huérfano es recogido por una pareja que pronto empieza a maltratarlo. Al descubrirse el hecho, paradójicamente “intervino el juez de menores, que dispuso la reclusión del niño, no del matrimonio, en un depósito de La Plata. Lo remitieron después al anexo de Lorea, en Buenos Aires, y posteriormente a la colonia, a los catorce años, donde se presentó ya en esa actitud espiritual que daba grima” (Castelnuovo 120). En “Los pobres” nos encontramos con un personaje ordinario que le sirve a Barletta para hacer foco en una forma de la marginación: una joven inmigrante, Rosario. Al dejar su pueblo rural de Italia, al poco tiempo de casarse y rumbo a la Argentina: “Derramó muchas lágrimas y, con la esperanza de que habría de volver en breve tiempo, embarcó para Buenos Aires, donde, según las voces, las libras esterlinas se encontraban hasta en las alcantarillas” (Barletta 7). Pero al llegar a Brasil los recién casados se enferman de viruela negra y Pedro fallece, mientras que ella queda ciega. Llegada a Buenos Aires, la ciudad recibe esta “atención testimonial”:

Tanteando las paredes, preguntando, [Rosario] se orientó al fin por esas calles y salió del puerto.
Una mendiga la llevó al Paseo de Julio, en un día de lluvia

y la dejó debajo de las arcadas. Desde entonces vivió en ese lugar. Dormía en el suelo, comía el resto de comida de las fondas, disputándose los entre cuatro o cinco de su condición (8)¹².

Los escasos ambientes y la ciudad en general —que casi se reduce a la mención de su nombre—, aparecen como decorado. Un adorno estático. Son una suerte de complemento documental de los acontecimientos. Su función es ubicar en un espacio que tiene el *valor* de un lugar cualquiera a los personajes. El relato cumpliría su función de la misma manera si Buenos Aires fuese, pongamos por caso, Ushuaia o San Salvador de Jujuy. Los espacios no son funcionales a la historia. En la literatura boedista hay una suerte de “afasia” respecto de la ciudad y de Buenos Aires concretamente, ya que presenta una aguda dificultad para nombrar la ciudad más allá de la cosa decorativa y de usarla más que como escenario para recostarse. Usa el nombre “ciudad” pero tan genéricamente que lo transforma en un factor de veladura de las situaciones y de los procesos que en cambio debería denotar: en vez de ayudarnos a desvelar los nuevos caracteres de la condición urbana, los cubre. La terminología que Boedo usa para contar, testimoniar, describir ese que en el fondo es el espacio de su “vida cotidiana” es más bien vaga. Es una literatura incapaz de condensar la naturaleza, la esencia, si se quiere, de Buenos Aires, aunque sí lo hace —y de la mejor manera— con los conflictos sociales de matriz urbana provocados por la Gran inmigración. El valor más importan-

¹² La ceguera de Rosario no es obstáculo para la mirada porque el narrador-dios hubiera podido ofrecer alguna ilusión referencial, haciendo hincapié en algunos efectos de real. O bien, hubiera podido “hacernos mirar” con los ojos de otro personaje, como la muchacha que Rosario recoge por la calle cuando chica y que la acompaña hasta la adolescencia.

te que los escritores de izquierda le acuerdan a la ciudad es la aventura, la ciudad como campo de batalla, la ciudad como posibilidad de lucha, de cambio, la ciudad como enfrentamiento de clases. [...] en Castelnuovo, en Barletta, en Yunque lo que se da es [...] el subrayado de las diferencias, la lucha que provocan las diferencias, la aceptación y el gusto de la lucha, el afán por diferenciar y por diferenciarse, el prurito por enfrentar y chocar, no por amalgamar (Viñas 2011).

En este preciso sentido, la literatura boedista significa un retroceso respecto del *Libro extraño* de Sicardi, ya que allí

es la ciudad la que toma papel y responsabilidad de protagonista. Los elementos (paredes, calles, esquinas, ventanas, cielo) son visiones de algo unitario, de algo que conglomerar a todos, que está más allá de personajes y problemas y que los trasciende y explica. Un trepador o un inmigrante, o un proletario, además de serlo y de explicarse por determinados elementos, son un trepador porteño, un inmigrante en Buenos Aires, o un proletario en Buenos Aires. Y todos ellos son y se explican por esa condición primera. Lo porteño –por lo tanto– no es una connotación más sino su primer motor. Buenos Aires, en Sicardi, ha dejado de ser adjetivo para pasar a ser clave, alfa y omega, última ratio (Viñas 2011).

Los siete locos despliega espacios como dimensiones dinámicas, sensibles. Se trata de coordenadas activas. Entre espacios y personajes se conectan relaciones de estricta dependencia porque ambos están como ad-heridos (pegados e hiriéndose, paradójicamente y no tanto) con vistas a configurar unidades inescindibles. Qué sería de las calles de Buenos Aires sin Erdosain o de éste sin ellas. Qué sería del Astrólogo sin Temperley –donde se activa la palabra

utópica, cuyo relato abre la perspectiva de otros mundos posibles y donde se encuentran los locos que conspiran en contra de la ciudad— y viceversa. Preguntas. Los espacios son *apéndices*, en el sentido de *prolongaciones*, de los personajes. Y al revés, pero complementariamente, los personajes son prolongaciones naturales del medio, como si Buenos Aires para Erdosain o Temperley para el Astrólogo, pongamos, fueran su medio ecológicamente apropiado. Dimensiones que cooperan en la mitificación del espacio urbano, que “penetran” la trama de la novela, siguen la historia página a página y que, sobre todo, ratifican el estatuto grotesco del cuerpo de “los figurones”. Esta última afirmación merece una aclaración antes de llegar al epicentro del movimiento.

DE LA CIUDAD AL CUERPO

Uno escribe y las palabras son su cuerpo. Uno sólo puede escribir sobre su cuerpo, grabar los libros en la carne de su cuerpo, pero mi cuerpo, dijo, es tan abominable y yo lo odio como nadie jamás ha podido odiar nada en este mundo.

Piglia

No descuide el que pasa mis estadísticas: / visten Laura y Beatriz a todo trapo, // trasudan los ijares, sus bigotes / sobre el belfo acicalan con prestancia; / en su rara afición por la ignorancia / de Saussure no conocen los palotes.

Feiling

Una de las características del cuerpo grotesco —cuerpo sobre el cual lo innoble puede surgir de repente— es que no está separado del (resto del) mundo. Y en general la descripción de los miembros del cuerpo los hace aparecer como objetos ajenos a sus dueños. Para que un cuerpo

pueda ser dicho grotesco, categóricamente, no debe ser cerrado; en el sentido de concluido en sí. Ni debe ser determinado, en la acepción de dado, sino que tiene que superarse a sí mismo, romper y salir de sus propios límites físicos, de la envoltura de la carne punteada por la piel. Se trata de un cuerpo cuya singularidad es la de proyectarse hacia afuera. Una de sus principales tendencias es la de estar listo para concebir. Para ser fecundado. Su peculiaridad general, tal como aquélla de lo grotesco, o, mejor dicho, su unidad, debe ser *doble* (→ primer *pasapalo*). Con esto quiero decir que no se trata de un solo cuerpo y también que no son todavía dos. Se trata de una entidad en *estado trans*; o en estado de *transición*: un cuerpo abierto e incompleto como *Los siete locos* mismo, cuya modalidad de composición es igualmente abierta¹³. Partes de cuerpos diversos o ingredientes de índole distinta –humanos y “urbanos”: en el caso de Erdosain– se reúnen para configurar “un solo cuerpo plural”. Peculiaridades del cuerpo grotesco:

El énfasis está puesto en las partes del cuerpo en que éste se abre al mundo exterior o penetra en él a través de orificios, protuberancias, ramificaciones y excrescencias tales como boca abierta, los órganos genitales, los senos, los falos, las barrigas y la nariz. Es un cuerpo eternamente incompleto, eternamente creado y creador, un eslabón en la cadena de la evolución de la especie, o dos eslabones observados en su punto de unión, donde el uno entra en el otro (Bajtín 30).

En *Los siete locos*, esa no separación del resto del mundo – al menos por lo que concierne a Remo Erdosain– se lleva

¹³ → “Tercera entrada” (Carbone 2007).

a cabo gracias a sus “estados de conciencia” que, paradójicamente, funcionan como orificio, a través del cual entra el mundo, o excrescencia del mismo cuerpo, sobre la cual el mundo se apoya. Con esos estados Buenos Aires empieza a tener una dimensión interior de la que antes carecía (en esas franjas literarias que recorrimos de a saltos hasta ahora). Y lo veremos más adelante: esos estados posibilitan la ruptura que compele al cuerpo a abrirse hacia el “exterior” –pasando por el “interior”: los “espacios mentales”– y que me instan a hablar de cuerpo grotesco en el caso de Erdosain. Cuerpo que se hace dos con esa ciudad que lo contiene y que recorre u ocupa, configurándola. Donde esa configuración comporta escribirla. Y proyectarla.

EPICENTRO

No es en no sé qué retiro donde nos descubrimos, sino en el camino, en la ciudad, entre la muchedumbre, como una cosa entre las cosas, un hombre entre los hombres.

Sartre, “Una idea fundamental de Husserl: la intencionalidad”

Después de haber señalado la serie *ni* –que descartan las variantes de lo posible y que como los lados de una figura geométrica circunscriben pero no explicitan esa materialidad urbana que quiero leer– es preciso rebobinar hacia el epicentro de la discusión. Objetivo: definir la ciudad arltiana.

Y aquí quiero que conste que la literatura arltiana marca una etapa que coincide con una crisis de la representación en el marco de la ficción narrativa: en el plano de lo representado y de las opciones enunciativas; pero esto último es lo de menos, por lo menos aquí. Toda la obra de Arlt se

inicia con esbozos porteños que se modifican en función del género marcado para contar. Buenos Aires es el escenario-personaje de la novelística, de buena parte de los cuentos, de las dramaturgias y de sus colaboraciones periodísticas —exceptuando las aguafuertes de viaje, en las que la capital del país de los argentinos aparece como contrapunto del lugar visitado. Sus manifestaciones sin embargo no se presentan siempre del mismo modo. Mientras en *Los siete locos* Buenos Aires es sus calles y éstas son su nombre, es decir no son lugares que suscitan la atención ni del narrador ni de los personajes que las recorren, en *El juguete*, por ejemplo, esas “mismas” calles constituyen un elemento productor de observación. Son lugares colectivos y de encuentro: prevalece la imagen-acción, lo que hacen los personajes en los espacios urbanos que transitan. Abundan las descripciones de la arquitectura y mientras Silvio Astier usa los lugares abiertos o de tránsito —los lugares públicos— para encontrarse con otros, Remo Erdosain los encuentra, curiosamente casi vacíos; cosa paradójica, si pensamos en el tamaño de la Buenos Aires real en los veinte: en los lugares colectivos hay una gran movilidad de individuos en el territorio. Si por el lado de *El juguete* tenemos un espacio que implica vida pública, por el de los *locos* una exacerbación de la vida privada, individuos centrados en sus propias necesidades, vectorizando desde Erdosain, desde ya, habitante solitario cuya mirada autodirigida a su interior llega a ocupar un sitio en la vida urbana y en la articulación de la ciudad. Con Remo la psiquis es arrojada en la ciudad como un valor nuevo e invade, tal como lo rige, lo social y lo público. Lo cual no carece de algunas consecuencias que querría mencionar.

La irrupción de la psiquis impulsa y plantea una legalidad alternativa para la producción ficcional. El realismo —

aparente— es infectado por el subconsciente. Infección que determina la alteración del orden espacio-temporal, de lo “euclidiano”, lo objetivo y lo racional. Posibilita el ingreso en el espacio de lo subjetivo, una suerte de “cuarta dimensión”. El nuevo orden, infectado por una nueva dimensión ya no obedece a las leyes de la proximidad ni a una continuidad visible en el espacio y es por esto que a la hora de la narración aparenta desorden, incoherencia o caos. Representa un mundo regido por las categorías que dependen del *sujeto*. La representación estética del sujeto adquiere un estatuto nuclear. Hay que hablar entonces de un realismo intimista, de corte introspectivo, en donde la subjetividad (junto con sus correlatos: el subconsciente y lo onírico) impone una modificación de la descripción de la realidad inmediata. Cabe agregar otra categoría: realismo subjetivo.

Pero volvamos: *El juguete*. Su espacio es abierto a la interacción y al roce con el Otro, espacio público que promueve una vida más allá de las estrictas necesidades individuales; espacio que se recorta sobre su invertido y exacto reverso porque en los *locos* tenemos un espacio social nuclearmente reducido y degradado —con matices, sin embargo, que pondré en foco oportunamente—, huellas de una yuxtaposición de historias individuales. Cuando la ciudad se convierte en un lugar de tránsito —y esto es Buenos Aires para Erdosain—, se neutraliza; esto es: pierde su calidad de espacio público y ya no es sino un conjunto de no lugares (Augé 1992). La diferencia marcada entre *El juguete* y los *locos* radica en que mientras en el primero (así como también en buena parte de la cuentística) hay un narrador en primera persona que “sitúa en el primer plano la mirada”, en los *siete* hay un narrador “a quien le contaron los hechos, es un transcriptor y no un observa-

dor, lo cual lo obliga a referir en todo caso miradas de otros” (Jitrik 28). Por el reverso: en el caso de *Los siete locos*, la ciudad –ya lo insinué– se configura a través de las andanzas de Remo, muchas veces sin dirección determinada. La visión de Buenos Aires entonces depende de la arbitrariedad poética de una perspectiva: la Erdosain, quien recorre las calles del centro y aquéllas de algunos lugares suburbanos. A partir de la mirada y de las andanzas, tenemos una literatura de caminata. Mirar y caminar son verbos que expresan una identificación y superposición entre acciones diversas, que se corresponden a estados de ánimos variables y que se diversifican aún más con la alternancia entre *relatos catárticos* y *zonas de angustia*¹⁴. En los *catárticos*, Erdosain está en marcha, activo, mirando “hacia afuera”, al revés de lo que sucede en las *zonas*, en donde aquello que lo define es una actitud de parálisis, cuando (se) mira por dentro, hacia adentro, atrapado en su “espacio mental”. “La aventura urbana presenta una doble vertiente en las obras de Arlt: la investigación del espacio exterior va de la mano con la exploración de la interioridad del personaje” (Renaud 704). La energía que a Remo lo empuja a caminar, mirar y a buscar a un interlocutor no

¹⁴ Dos tipos de relato configuran el entramado de los *locos*. Uso el concepto de *katharsis* porque cuando Erdosain y sus compañeros se encuentran, parlotean para liberarse de sus pasiones. Son de dimensiones colectivas porque los personajes se encuentran, establecen una relación y predomina el diálogo. Lo que los distingue, respecto de las *zonas*, es el movimiento a través de la ciudad que lleva a cabo Erdosain. En cuanto a las *zonas*, son lugares de escondrijo y relatos producidos por una psicosis obsesiva. Dimensiones individuales o escenas subjetivas que le pertenecen a Remo, principalmente. En ellas experimenta una actitud de parálisis exterior y lo encontramos sumergido en un pozo, en sus entrañas. Profundas tinieblas, un agujero sin fondo. Remo enroscado en el vientre de una habitación, en una profundidad oceánica o en el fondo de un cubo de portland: metáforas posibles para nombrar esas *zonas*.

es una cualidad propia de su carácter sino que se debe al influjo motriz de una “fuerza ajena”: la angustia. Esa misma fuerza que en ciertos lugares de la novela lo atrapa, entorpece.

En los *locos* la ciudad aparece desde enseguida, menos como telón de fondo que con la trascendencia de un personaje. La primera mención está al comienzo del texto, que es también el punto de arranque del viaje-camino de Remo. Al rato de darse la primera disyuntiva —el afano de la Limited Azucarer Company—, Remo/cobrador de cuentas se despide de sus jefes y se zambulle en esa ciudad que *tiene su símbolo en la gallina por la elevación de su vuelo espiritual* (Marechal). Esa misma ciudad que para Erdosain funciona de contrapunto para su historia interior:

—Entonces, ¿puedo irme?

—Sí...

—No, quiero decir si puedo cobrar hoy...

—No... Entréguele los recibos a Suárez y mañana a las tres esté aquí, sin falta, con todo.

—Sí... todo... —y volviéndose, salió sin saludar.

Por la calle Chile bajó hasta Paseo Colón. Sentíase invisiblemente acorralado (9).

Luces y disciplina: la metrópoli, al revés de la positividad semántica del nombre, asume los caracteres de una realidad abnorme. Desconcertante. No es un espacio donde se puedan proyectar mitos positivos. Se trata de un lugar que acorrala —intimidar, confundir, atemorizar— y que da la sensación de encierro —ésta es una de las causas que determina la angustia. Buenos Aires es *tarantella*. “Parece una máquina de daños, abstracta, malvada, ‘peligrosa como una mujer’” (Piglia 126). Y si de encierro y angustia se

trata, enfatizo: que –y es general– en la angustia se anuncia la situación de la cual uno desea salir –es una especie de cárcel–, y se anuncia porque el deseo por sí sólo no es capaz de liberar(lo: de todo encierro, sicológico, o no, como de una cárcel). La angustia de los personajes arltianos es el abismo que contiene la ciudad. Y, ya al revés, la ciudad se divisa en ese abismo. En términos de Kierkegaard: “I Angesten forkynder den Tilstand sig, ud af hvilken han længes, og forkynder sig, fordi Længselen alene er ikke nok til at frelse ham” (1844 c. 2, pár. I). Y por medio de un corolario vale trazar líneas transversales dentro del mismo sistema literario (doblemente, argentino y latinoamericano) funcional a la literatura urbana: así puedo decir que la ecuación *ciudad-encierro* o la ciudad como cárcel es una constante que se prolonga en las letras argentinas y que es posible verificar en *Prisión perpetua* de Piglia. Es más: Martin considera el tema de la *city-as-prison novel* como relevante en la literatura latinoamericana y lo corrobora también en *Respiración artificial*. O qué decir del primer libro de Piglia a partir de su elocuente título, en este sentido, que es toda una atmósfera: *Jaulario*.

Pero decía: la percepción y la representación del ámbito urbano tienen connotaciones negativas. O por lo menos problemáticas: Buenos Aires es un lugar de crisis y alienación dentro del cual los personajes se encuentran (paradójicamente, o no tanto) “exiliados”: ligados eternamente a un único y minúsculo fragmento del todo: su vida. Al ámbito urbano se lo ve como incomprensible, fragmentado, extraño, que amenaza la vida de los hombres. Fragmentado y *que fragmenta* a los personajes que lo habitan; es un lugar en donde se asiste a la desintegración de lo que es posible definir inflexión yo~él y yo~ellos, si se

quiere; ya no por la alienación provocada por el trabajo serial impuesto por la forma de producción industrial, sino por la conformación específica de Buenos Aires, ciudad en la que los personajes nunca desarrollan ese mínimo destello de armonía que llevan dentro de sí, y en vez de imprimir a su naturaleza el carácter propio de la humanidad, el personaje arltiano –Erdosain a la cabeza– se convierte en un reflejo de su paseo, de su ciudad, de su angustia. El loco en su Buenos Aires no experimenta la unidad y el todo, su vida vacila entre artificiosidad y repetición; artificiosidad y una experiencia existencial que los personajes reiteran sin cansancio: una suerte de alienación. Que en el caso de Erdosain vale más decir angustia –sentimiento que acompaña a la visión urbana–, en el caso de Haffner, aburrimiento, en el de Elsa, cansancio, en el del taimado Astrólogo, palabra, ya que éste actúa por medio de su relato pero no “concreta nada”. Este es el sujeto arltiano: quien ha sacrificado su sensibilidad, su emoción y ha hipertrofiado su entendimiento. Quien está abandonado y desamparado porque no hay ningún criterio trascendente o absoluto de valoración para elegir y por eso, también, es que la angustia (en el caso específico de Erdosain; alienación en términos generales si pienso en la totalidad de los locos) es la posibilidad misma de la libertad. El loco arltiano no encuentra valor que legitime su conducta en esta ciudad, está solo, sin excusa. Sartreanamente (cosa vista oportunamente por Correas en *Arlt literato*): está condenado a la persecución de una libertad que la sociedad burguesa (cuyas manifestaciones afloran bajo las formas del trabajo, la familia o la moral) se encarga de castigar. Impide su realización y entonces lo empuja (a Astier, Erdosain, Balder, la sirvienta de *300 millones* o al mismo Arlt en su oficio periodístico, de periodista pequeño-burgués que nexaba costumbrismo y porteñismo) a la angustia, la desolación, el suicidio.

Bajo este ángulo se me antoja poner en paralelo la ciudad arltiana con la ciudad martiana; que no es La Habana deseada sino la moderna Nueva York. Y lo hago porque para el cubano ese espacio urbano es lugar de violencia fragmentadora del sujeto, espacio relacionado con la catástrofe, el desastre. Pruebas: una carta del 22 de abril de 1886 dirigida al amigo mexicano Manuel Mercado:

Todo me ata a Nueva York, todo me ata a esta copa de veneno: –Ud. no lo sabe bien, porque no ha batallado aquí como yo he batallado; pero la verdad es que todos los días, al llegar la tarde, me siento como comido en lo interior de un tósigo que me echa a andar, me pone el alma en vuelcos, y me invita a salir de mí. Todo yo estallo; yo recogo (sic) del suelo mis propios pedazos, y los junto y ando con ellos como si estuviera vivo (Martí 111-112).

Y del cubano al argentino: la ciudad que amenaza. El Buscador de Oro lo conceptualiza con nitidez: las ciudades “son los cánceres del mundo. Aniquilan al hombre, lo moldean cobarde, astuto, envidioso” (177)¹⁵. El Buscador: sujeto que en su pensamiento opone la gran ciudad al mundo idealizado de la naturaleza; y éste en su discurso es postulado como un mundo que implica un tipo de soledad “sana”, que además genera comunicación, participación de un algo común que la ciudad ha atrofiado. La trasgresión del espacio urbano es propuesta como un sustituto de la libertad. Y de ese espacio urbano recibimos una impresión global de dureza, de opresión. Rousseau-

¹⁵ Una curiosidad: pareciera que Arlt recortó la figura del Buscador sobre la de Errico Malatesta. De hecho, éste –como aquél–, en 1886, formó parte de una expedición por el sur de la Patagonia en busca de oro en la costa de Cabo Vírgenes.

namente —el Buscador parece inspirarse en Rousseau—: la gran ciudad es el espacio de gente vaga, sin religión ni principios, corrompidos por la pereza, la inactividad, la seducción del placer y el cumplimiento de sus propias necesidades, lo que genera monstruos, y además inspira el crimen.

Desafiando la soledad, los peligros, la tristeza, el sol, lo infinito de la llanura, uno se siente otro hombre, distinto del rebaño de esclavos que agoniza en la ciudad. ¿Sabe usted lo que es el proletariado, anarquista, socialista de nuestras ciudades? Un rebaño de cobardes. En vez de irse a romper el alma a la montaña y a los campos, prefieren las comodidades y los divertimentos a la heroica soledad del desierto. ¿Qué harían las fábricas, las casas de modas, los mil mecanismos parasitarios de la ciudad si los hombres se fueran al desierto... si cada uno de ellos levantara su tierra allá abajo? (240).

La gran ciudad es una jungla, para Arlt; y en ese suelo suyo, experienciable, para nosotros también, también lo es. En cuanto a esta “mala imagen”: podríamos sospechar que cuando proviene de los propios ciudadanos tiene origen no sólo en las reales deficiencias urbanas sino también en los crecientes niveles de demandas que los ciudadanos formulan respecto a la calidad de su hábitat. Jungla: de cemento, símbolo de la deshumanización de la vida moderna y de la cual hay que tratar de fugarse, irse a otra parte porque aquí no hay lugar. Haffner, un ejemplo de tantos: “¿Y si me fuera al Brasil? Es tierra virgen. Podríamos ir al Brasil, aunque el Brasil me pone triste. Nos iríamos a París” (63 y 68). Siguiendo este vector, Arlt nada tiene que ver con esa liturgia propia del escritor modernista como maquillador, que se preocupa de estetizar el rostro conturbativo de la ciudad; es a la inversa: “la mi-

rada del personaje arltiano abraza lo feo. Arlt procede a una estetización y formalización de la ferocidad que domina en esas zonas deshumanizadas por la mecanización y la tecnología” (Komi 58). Rescata como objetos de culto a seres/objetos despreciados por la moral burguesa, tal como lo hará tres décadas después, en el ámbito literario, Carlos Correas –pienso en el chongo, un cabecita negra, de “La narración de la historia” concretamente, rescatado por parte de su protagonista– y cerca de veinte años más tarde, en lo político, Eva Perón con los “descamisados”.

Esa visión arltiana se consolida en múltiples colaboraciones periodísticas: las *Aguafuertes porteñas*, crónicas que representan un espacio textual enraizado en la ciudad, ya que la palabra del cronista se basa en la representación de la vida urbana. Y no es una novedad si digo que los medios –la prensa en su momento, la televisión ahora– son estructurales en la percepción de la ciudad. Es más: en cuanto a la crónica en general, es posible postularla como uno de los *lenguajes* específicos de la ciudad (ahora como entonces); uno de los lenguajes a través del cual la ciudad habla de sí misma, habla consigo misma, produce memoria, formula proyectos, resuelve conflictos, alimenta sus propios mitos y sus propias leyendas. Y en esta serie de cosas, creo que es plausible pensar que la crónica, la “espuma” de la vida cotidiana seleccionada por los medios de comunicaciones masivos, es –como lo son los sueños– un material relevante para analizar el inconsciente de una ciudad. Los hechos de crónica pueden ser vistos como síntomas. Síntomas y espías de algo que no es inmediatamente visible porque no se pone en escena. Detrás del banal evento de crónica, quizá, es posible entrever una ciudad que piensa y que delega a un subsector especializado –el de los periodistas– la función de interceptar y entender cuáles son, entre los miles de acontecimientos de una

ciudad, los eventos que vale la pena subrayar y contar. De este modo, los operadores de los massmedia se hacen eco, como una especie de *medium*, del imaginario colectivo. *Mediums* que están sintonizados con lo que está fermentando en la mente, en el alma, en la *historia presente* de su ciudad. Arlt en su tiempo fue uno de los más sensibles y de los más expertos en leer lo que estaba en el fondo del ánimo de su colectividad. El cronista más sensible adquiere así una función cuasi-terapéutica –y de alguna manera, catártica– hacia su colectividad. El Arlt de Página/12 hoy es Weinfeld. Si el cronista elige curiosear en hechos de crónica privados y aparentemente marginales, poniéndolos en primer plano y atrayendo sobre ellos la atención de la opinión pública, es porque como un psicólogo, sabe que en esos hechos *aparentemente* despreciables, casi omisibles, hay más verdad que no en el relato racional, documentado, de otras –quizá más espectaculares y más evidentes– historias de vida. Selecciona un evento entre miles o millares porque intuye –sabe, quizá– que ese evento puede ser enriquecido de sentido, contado como un mito compartido que agrega las mentes de los ciudadanos. ¿Y Arlt hacía otra cosa con sus *Aguafuertes*?

La crónica es una gran simulacro-espejo de la vida cotidiana. Deformado y sin embargo convincente (debe ser convincente) que trata los mitos y la dimensión simbólica de una sociedad urbana a través de una selección arbitraria de los acontecimientos que ésta produce. Después de todo, precisamente porque la mediación selectiva de los media –que transforma un cuerpo infinito de episodios ilegales, lúdicos, privados, ocasionales, a menudo íntimos, en un grupo de eventos “públicos”– está hecha a la “escucha” de un sistema hipotetizado de expectativas del público, del público de una ciudad específica, la “espuma” de la

crónica cotidiana local puede adquirir un ulterior valor indiciario. Puede quizá ser entendida como un conjunto de síntomas útiles para descifrar el imaginario colectivo de una comunidad urbana. O hasta como su inconsciente. El trabajo de la crónica local puede ayudarnos a captar no sólo algunos “acontecimientos del mundo de la vida”, sino también ese conjunto de expectativas, pesadillas, proyecciones simbólicas que una comunidad urbana cultiva y que invisiblemente gobierna y que un buen periodismo sabe aprehender, descifrar, hacer emerger a través de la selección de esos indicios que la ciudad produce de continuo. Y si la crónica puede postularse como una suerte de inconsciente de una comunidad urbana, de este primer postulado sigue un corolario: que el periodista puede ser entrevistado como una especie de psicólogo. En el caso de Arlt, un psicólogo itinerante: en las *Aguafuertes*, se entiende.

En una de ellas –“El desierto en la ciudad”– con una notable intensidad intelectual se nos hace apreciar la valoración adversa, enfatizada por medio del hombre que la puebla:

Y cada vez más me inclino a creer que en las ciudades existe el hombre Robinson Crusoe; el hombre abandonado por todos sus semejantes; el individuo que por azares de fatalidad, se siente aislado, solo, perdido; el hombre que, quiera o no, tiene que exclusivamente apoyarse en sí mismo, que esconde sus lágrimas y que en las plazas arrastra su fatiga (1998: 217).

A la típica falta de admiración de Roberto hacia su ciudad, se le suma otro tipo de falta. Que habla de la crisis de las categorías tradicionales de representación. Ésta se con-

creta en la ausencia, en *Los siete locos*, de cualquier interés testimonial o documental hacia esa misma ciudad, que sí encontramos en algunas obras contemporáneas de la narrativa arltiana. *Nacha Regules* (1919) o *Historia de arrabal* (1922) de Manuel Gálvez. También en un texto posterior, pero que retrata la misma época: *Adán Buenosayres* (1948), novela en la que los paseos de los figurones sirven, entre otras cosas y además del paseo, para testimoniar la ciudad, cuyas descripciones son llevadas a cabo de manera sumamente detallada. En *Los siete locos* impera en cambio una falta casi total de descripciones de las escenificaciones urbanas. Erdosain atraviesa las calles de Buenos Aires y el lector las conoce por medio de la mención de sus nombres. Las calles *son* sus nombres: la ciudad literaria se concretiza en los nombres de las calles. Para “mostrarlas”, “alcanza” el nombre propio: hay una preponderancia de la imagen visual circumscripita a cómo *son* las calles que *son* su nombre. Los nombres propios describen las características peculiares de las calles y le otorgan una carga tímidamente significativa. En general, no se apela a ningún ornamento. En esta visión distanciada o superficial –*como desde arriba*– la arquitectura de la ciudad se nos aparece abstracta, insólita. Y para su representación se apela al expresionismo. O, para acotar, a una técnica que la crítica arltiana suele tildar de *expresionista*. Categóricamente: el uso de ese calificativo tiene –para esa crítica– una fuerte implicancia. *No pensar la ciudad desde la historia sino en contra de ella.*

ASTUTA URBANIDAD

Para recuperar el verdadero título de este ensayo o su íntima justeza: nadie que haya leído la metafórica de Arlt sobre la ciudad, sus íntimas nomenclaturas a nivel del pa-

vimiento o del mundo interior de sus personajes; en definitiva, los signos cognoscentes de su ciudad, puede dejar de ver que para él la huella de la urbanidad contiene una serie de astucias por momentos inaprensibles y tortuosas pero que sortean nada sigilosamente el calificativo *expresionista*. Más: hablar de expresionismo –cual régimen de fijeza, repetición, *falta de historia*– referido a la ciudad arltiana es no leer la multiplicidad urbana específica que Arlt insiste en ubicar en las entrelíneas, y no tanto, de su escritura; es no ver esa forma de creencia múltiple y contradictoria (escindida, duplicada, transformándose en su opuesto, proyectándose) que emerge como efecto de su discurso. Que encarna la textualidad de *Los siete locos*, principalmente, la severidad de la osadía de ese texto, de su ciudad.

Expresionista: En la mayor parte de las ocasiones, el espacio urbano carece de presencia humana, a pesar de que Erdosain atraviesa sus lugares céntricos muchas veces en horas pico. A pesar de caminar constantemente en ambientes abiertos, el protagonista casi nunca ve la muchedumbre que, como podríamos *sospechar* (énfasis: una variable de las grandes ciudades es estar en contacto con grandes masas de hombres y Buenos Aires en los veinte se define, entre otras cosas, por la gran movilidad de individuos en el territorio), se mueve al igual que él en los espacios que cruza. En ese universo que recibimos despojado de seres –porque quien podría dar cuenta de su presencia no los ve–, son las cosas “muertas” las que adquieren “vida propia” y compensan el vacío humano. Y si de esto se trata es porque la ciudad adquiere preeminencia. Porque es la ciudad el personaje nuclear, por lo menos en estos pasajes. Las fachadas de las casas, las calles, sus juegos de luces y de sombras, sus veredas –por medio de una

agresividad geométrica, esto es, un geometrismo metafórico derivado del mundo de la industria, con cuyo fraseo se construye el discurso arquitectónico de la ciudad hecho de configuraciones magmáticas: el paisaje de la Buenos Aires arltiana, su cifra, son la adición y el acercamiento aparentemente sin lógica— son presentadas como formas cúbicas o cilíndricas de cemento, acero, cromo, plata, zinc, *cobre*.

Escribo esta última palabra y se me impone garabatear una digresión (y no tanto) acerca de la rosa de cobre. La incluyo no para dispersar el tema, sino para introducir un elemento natural que sin dejar de ser un detalle tiene su importancia para la inflexión urbana. Elemento natural, una rosa, que siendo acoplada a un metal, enfatiza cómo Arlt se distancia del imperio de la naturaleza y dispara hacia la “cultura” que es sinónimo de tecnología; y el único espacio de circulación posible de ese invento es la ciudad, lugar en el que los personajes arltianos (como los *babilónicos* de Armando Discépolo) buscan desesperadamente, con apremio y estilo aventurero, la gran oportunidad de la redención, est es, el ascenso económico a través del golpe mágico: batacazo. La rosa de cobre funciona como síntoma superficial que demuestra de qué manera Arlt llevó a fondo la trasmutación de lo natural en artificial→cultural→tecnológico. Y un reparo: hay que reconocer que Arlt en este caso específico no es fuente de novedad alguna. La rosa cobriza no es de su exclusiva invención. Se trata de un producto sobre el cual la literatura se había pronunciado. Darío había pregonado “hacer rosas artificiales que huelan a primavera” (Darío 170). Más aun: Arlt, una vez más, con una mezcla desacomodada, conjuga elementos esquizofrénicamente. En la rosa se intersectan el deseo decadente por lo artificial con algunos sinónimos

de tecnologización –modernidad, fábrica, automatización, mundo de la ciencia: propios de la ciudad moderna. La rosita enfatiza la exaltación del mundo tecnológico moderno. Ese mundo que el Roby escenifica en sus textos vía la acumulación¹⁶ de laboratorios de electrotecnia, ondas electromagnéticas, rayos Beta, transporte inalámbrico de energía, procedimientos galvanoplásticos, fórmulas científicas. La búsqueda exasperada de lo “raro” se conjuga con lo “nuevo”, con destrezas no tradicionales o, como dice Sarlo, con un “saber hacer” de tipo práctico –*la tecnología*–, cuya función “no se circunscribe sólo a sus aplicaciones utilitarias, sino que proporciona inspiración estética al mismo tiempo que escenarios donde se despliegan nuevos sistemas de objetos” (1997a: 16).

Rebobino. Se eligen los elementales que sirven para construir toda ciudad moderna –el número de estas formas espaciales es reducido pero tienen un fuerte grado de repetición y todas ellas articulan la sintaxis, o mejor, una gramática urbana concreta, de la ciudad arltiana, que tiene pocas reglas de organización: formas cúbicas o cilíndricas de cemento, acero, cromo, plata, zinc, cobre que sirven para crear islas, recintos, perímetros, rectas, rizomas, recortes, burbujas, piastras, claros, relieves, grumos– y se hace hincapié en los aspectos geométricos. En una arquitectura, mejor: en un discurso arquitectónico de la ciudad, hecho de triángulos, paralelepípedos, líneas oblicuas y/o verticales, círculos, diagonales de hierro, cilindros: especie de dispositivos de confines que pueden ser leídos como una reacción al movimiento (de algún personaje) que podría ser fluido pero que no lo es. Aspectos geométricos que nos insinúan la idea de que la cifra de la ciudad arltiana no son los flujos libres sino los confines. Città trabada.

¹⁶ Bajo este punto de mira el método de Arlt es puntillista: acumula.

La proliferación de cilindros impenetrables me remite de alguna manera a las calles sobreelevadas que conectan – atravesando por el aire las aldeas palestinas– los asentamientos de colonos israelíes en los “territorios ocupados” de la West Bank. De esta manera se configura un espacio apocalíptico. Apocalíptico –y a la larga monótono–, cuya configuración remite a las psicologías –todo salvo tranquilizadoras– de sus pobladores. Se entrama una correlación entre espacio urbano y campo psicológico. El espacio urbano es un neurotransmisor de las “crisis” de sus seres. Distorsión de las escenificaciones urbanas, en definitiva. El “decorado urbano” se geometriza y adquiere vida propia. El mundo objetual mágicamente se troca en sujeto. Buenos Aires abandona su condición prístina, un poco virginal y nauseabundantemente consabida de decorado para adquirir, y adquiere, la cosa del personaje. Que al animarse y ser recorrido y atravesado, descubierto, es penetrado por Erdosain. Arlt, como buen escritor heteropatriarcal que era, penetra la ciudad, que no es madre ni hermana. O que es madre y hermana a la vez, cuerpos sobre los que lo heteropatriarcal ejerce su “interés”... *tonight we're doing what mommy 'n daddy are doing*.

De aquí, a una visión panorámica. Percepción bajo formas geométricas y apelación a la metafórica tecnológica resisten el paso de los años e imbuyen la escritura de Arlt. Se trata de operaciones constantes que rozan no sólo la novelística. Un ejemplo enfático por su grado de exasperación lo encontramos en el inicio de esa *Noche terrible* que Ricardo Stepens “no olvidará jamás”. Y además en sus textos periodísticos. Entre 1935 y 1936 esas operaciones se ostentan en algunas *Aguafuertes vascas*. “Archanda”: texto que toma el nombre de un “monte que se encuentra a un costado de Bilbao” (Arlt 2005: 101). Lo escribió en

ocasión de su viaje a España como enviado de *El Mundo*. La ciudad vasca, vista en picada por los ojos del reportero, mucho recuerda la *ubre* porteña:

Bilbao adquiere la vidriosidad de una ciudad insepulta en una masa de bruma. A través de las humaredas de las fábricas, se distingue el río Nervión, semejante a una “ese” de plata batida. Súbitamente se pierde la noción del lugar. Tres hileras de montes se extienden y sobreponen las masas de sus triángulos. La última hilera de montañas corre sus masas inmensas de trapecios de papel de seda azul. De pronto, el cielo se tiñe de cobre. Bilbao, a doscientos cincuenta metros de profundidad, techado de convulsos plafones de humo, cobra una apariencia de inframundo (102).

Metáfora tecnológica y mirada geométrica: asociados en sus novelas a una imaginación vanguardista han empujado a la crítica a hablar de una Buenos Aires *expresionista*. Esto porque su representación adquiere las características (se crea la ilusión) de *algo vivo*. O: a veces “se hace girar el paisaje en torno del protagonista inmóvil, y lo que se busca entonces es producir una ilusión de acción dramática por el simple movimiento de marco” (Arlt 1998: 557). En definitiva, se trata de un espacio dinámico —tal como acontece en el cine expresionista: *Dr. Mabuse, der Spieler. Ein Bild der Zeit* (1922) de Fritz Lang, *Nosferatu, eine Symphonie des Grauens* (1922) de F. W. Murnau o *Das Kabinett des Doktor Caligari* (1929) de Robert Weine— que aparenta movimiento por medio de la relación que se establece entre las calles y Remo. “A la imagen que surge de ese procedimiento los expresionistas la llaman “fisonomía latente”: se trata de la configuración dinámica de lo real antes que de su figuración cristalizada en imagen” (Capdevila 132). O Renaud: sus textos “conjugan en efecto las princi-

pales características de la sensibilidad expresionista y, en última instancia, su dinamismo desaforado, su exaltación del movimiento” (693).

Transcribo algunos párrafos de los *locos* para ilustrar lo que vinimos diciendo: las calles *son* su nombre, los lugares céntricos y en horas pico están vacíos, el geometrismo metafórico vehiculiza las descripciones.

[Erdosain] Respiraba despacio y desesperaba de llegar jamás. ¿A dónde? Ni lo sabía.

En la calle Piedras se sentó en el umbral de una casa ocupada. Estuvo varios minutos, luego echó a caminar rápidamente.

Así llegó hasta Cerrito y Lavalle.

Al poner una mano en el bolsillo encontró que tenía un puñado de billetes y entonces entró en el bar Japonés (22-23).

[Erdosain] Vagabundé toda la tarde. Tenía necesidad de estar solo, de olvidarse de las voces humanas y de sentirse tan desligado de lo que lo rodeaba como un forastero en una ciudad en cuya estación perdió el tren.

Anduvo por las solitarias ochavas de las calles Arenales y Talcahuano (28-29).

El reloj de la estación marcaba las ocho de la noche. Erdosain bajó.

Cuando se encontró solo en la calle Centenario, bloqueado de frente y a las espaldas por dos murallas de neblina, recordó que al día siguiente lo asesinarían a Barsut (206).

Caminaba despacio. Aquellos túneles vegetales le daban la sensación de un trabajo titánico y disforme. Miraba deleitado los senderos de grano rojo en los parques, que avan-

zaban sus láminas escarlatas hasta los prados, manteles verdes esmaltados de flores violáceas, amarillas y rojas. Y si levantaba los ojos, se encontraba con aguanosos pozales en el zenit, que le producían un vértigo de caída, pues de pronto el cielo desaparecía en sus pupilas y le dejaba en los ojos una negrura de ceguera, aclarándose el aciegamiento en un furtivo mariposeo de átomos de plata [...]

—Augusto Remo Erdosain —Por las calles oblicuas, bajo los conos del sol, avanzaba (132).

Rodaba la luna sobre la violácea cresta de una nube, las veredas a trechos, bajo la luz lunar, diríase cubiertas de planchas de zinc, los charcos centelleaban profundidades de plata muerta, y con atorbellino zumbido corría el agua, lamiendo los cordones de granito. Tan mojada estaba la calzada, que los adoquines parecían soldados por reciente fundición de estaño.

Erdosain entraba y salía de las sombras celestes que oblicuamente cortaban las fachadas (265-266).

Observó encuriosado las fachadas de los rascacielos en construcción. Perpendiculares a la calle asfaltada cortaban la altura con majestuoso avance de transatlánticos de cemento y de hierro rojo. Las torres de los edificios enfocadas desde las crestas de los octavos pisos por proyectores, recordaban a noche con una claridad azulada de blindaje de aluminio (63).

Después de este primer acercamiento a la ciudad arltiana, tildada de expresionista —calificativo tibio para dar cuenta de sus declinaciones—, preciso una faena un tanto más detallada y, sigue, exigente. El espacio ciudadano y textual que estamos recorriendo solos o acompañados, con Erdosain o con sus amigos, nos depara una complejidad mucho mayor que el expresionismo contextuado hasta aquí. El

segundo cuarteo que quiero llevar va para repensar el rol de la ciudad.

CUARTEO

El espacio urbano más allá de la presencia de Remo Augusto Erdosain suele carecer de presencia humana. Mejor, ahora: sus estados de conciencia lo atrapan en su mundo interior —cosa que le permite singularizarse, individualizarse en tanto sujeto— y a menudo le impiden enfocar hacia afuera; desbordarse hacia lo que está más allá de las fronteras que marca su cuerpo: lo colectivo, la colectividad, es decir, la proximidad de la multitud, lo Otro universalizable. De esto descende que si la falta de individuos en la ciudad que Remo recorre es apreciablemente evidente —nada de “muchedumbre antiática de las calles, entre el rodar estruendoso y arrebatado de los ferrocarriles”: eco martiano de los *Versos libres*—, también es cierto que hay casos en que se da la emergencia de algunos de sus habitantes. Que brotan de cómo entre los adoquines. Cuando esto acontece, la ciudad —en tanto receptáculo de necesidades individuales, expectativas y búsquedas cuyas inflexiones tienen un carácter privado: Erdosain subsumido en su interior, condición que marca lo atrofiado de su vocación política y una voraz absorción en sus necesidades que implican una gratificación de esas necesidades— se va inclinando hacia la vocación política del ser humano.

Erdosain en las calles es el eje, el eco, la caja de resonancia de una suerte de ronroneo constante: lo multitudinario de la ciudad es opacado por la soledad, *su* soledad, en una sociedad organizada para suprimir la libertad, ya que la sociedad burguesa construye al hombre para la no-libertad: para la sumisión a lo Otro sustancial y dado, para la dependencia de las funciones dadas por la sociedad. Los

hombres en la sociedad burguesa nos volvemos impersonales mientras desempeñamos funciones ya dadas. Desde este ángulo Buenos Aires es una suerte de *no man's land*. Esta articulación es lo que estimula el pensamiento, su pensamiento; o, si se quiere, eso es lo que activa el despliegue del mundo interior de Remo: esa geografía invisible, esa virtualidad que decimos subconsciente. Con él verificamos un individualismo del moverse en el territorio. Más explícito: la ausencia (mejor: la elusión constante) de lo multitudinario, saturando las calles en el afuera, es lo que empuja hacia la soledad, y ésta, a su vez, activa la emergencia estridente de la vida interior de Augusto: recuerdos, esperanzas, sueños. Corolario, entonces, en cuanto a la *multitud*: ésta brilla por su ausencia, ya que Remo no la ve, pero que está. Y si digo que está es porque la Buenos Aires arltiana es la ciudad moderna, del ajetreo y el movimiento, en la que impera el principio de movilidad, pero *no es* la ciudad de las grandes masas. Nos presenta una negación. ¿Qué quiero decir? Que al presentarnos Buenos Aires como una ciudad moderna está declinando el último fragmento de la serie que va a continuación: que si bien en las imágenes de la ciudad que construye se impone rápidamente el movimiento del progreso técnico y tecnológico, que en ese espacio se desarrollan fenómenos sociales y políticos determinantes (la Sociedad secreta del Astrólogo sin ir más allá), que al atravesar las páginas de su Buenos Aires –por la que aquí paseamos– podemos sentirnos sumergidos en el flujo vital de la historia (cuando por ejemplo, en esa famosa nota del autor, se alude al movimiento revolucionario del 6 de setiembre de 1930), que se entra en contacto con todos los posibles objetos del consumo cultural (los diarios, sin ir más allá), con las instituciones y con los que gestionan y orientan el mercado, también es cierto que *niega* el roce con las grandes masas

de hombres. La multitud, así, tiene la trascendencia de los pequeños sabores que ocupan el ancho de las páginas de los *locos*. Bajo este ángulo, esta Buenos Aires es cada vez más de velocidad y cada vez menos de *vida urbana*, que es la que “supone encuentros, confrontaciones de diferencias, conocimiento y reconocimiento recíprocos, maneras de vivir, *patterns* que coexisten en la Ciudad (Lefebvre).

De aquí hasta la explicitación de una variable anarquista.

Digresión, aparente y necesaria. Erdosain en los *locos* es un figurón solitario; y es bajo este perfil que podemos considerarlo como un bohemio de exaltación individualista. Como un *anarquista*. Y cuando uso este rótulo, lo hago apelando a la definición que nos proporcionó ese “predicador” del libre pensamiento cuyo campo de operaciones fue un dilatado Río de la Plata: tan dilatado que sus textos más representativos son *El dolor paraguayo* y *Lo que son los yerbales*. De Rafael Barrett hablo, quien sostenía que *anarquista* es “el que cree posible vivir sin el principio de autoridad”. Y Remo, en el espacio urbano, declina todo principio de autoridad: condición que se modificará en el espacio suburbano. Y si en el espacio urbano es un contemplativo, un reflexivo, en el suburbano se transforma en un hombre de acción. Dos Remos: el crítico –en la ciudad– y el constructor –en los llamados pueblos de los alrededores. Y en esta serie de cosas, otro contrapunto más: filósofo por la izquierda, “irresistible obrero” por la derecha, que es otra forma de la izquierda. Un anarquista, en definitiva, porque en Temperley Erdosain complota conspirando, pergeña planes secretos –que, es verdad, no conducen a nada, pero que no por eso resultan menos pergeñados– para la destrucción de las instituciones de la sociedad capitalista, para que las relaciones opresivas de autoridad se desarticu-

len: allí, en la ciudad.

Erdosain: solitario en la ciudad; es la ecuación. Incomunicación con el otro y soledad urbana ponen en la superficie la fragmentación de lo colectivo. Más generalmente: los hombres que pueblan la ciudad arltiana se sienten enemigos, salvo en la quinta de Temperley: allí plantean una forma de convivencia, un espacio político, una suerte de célula. Quiero decir: no son cómplices de nada en el centro urbano/político de la ciudad, en el espacio capitalista que moldea el individuo aislado, y la falta de actitudes colectivas, allí, impide remitir a cualquier acto de solidaridad. Erdosain: solitario en la ciudad; pero también es cierto —en una típica oscilación grotesca— que de vez en cuando necesita “compañía”, juntarse con algún semejante; aunque más no sea para poner de manifiesto su soledad. Y cuando dichos semejantes/acompañantes *si fanno vivi*, se presentan como sujetos con los que es imposible establecer un contacto humano. Están representados de una manera “curiosa” —atractiva y repelente: ¿es una paradoja? No tanto—, que desencadena una reacción insólita en nuestro espíritu —de atracción, interés y rechazo—, que conmueve los cimientos del acto de percibir. Manera “curiosa”: se enfatizan sus aspectos repugnantes. Aunque quizás fuera mejor decir que están configurados por una serie de términos que, en sí mismos, por sí mismos, se repelen. Pero que no pueden separarse. Términos distantes de lo humano y vinculados al ámbito de lo extrahumano. ¿A qué me refiero? Al caudal de motivos de que dispone lo grotesco. Los detalles fisonómicos de esos semejantes/acompañantes de Remo son distorsionados: rostros de buey, bocas con labios como belfos o hemorroides, ojos de peces, cabezas de animales. La descripción grotesca está acentuada por las fórmulas lingüísticas propias de la zoolo-
logía, típicas de la “cosificación”, o vinculadas con el “bajo

corpóreo” bajtiniano:

[Ergueta] Con el sombrero hundido hasta las orejas y las manos tocándose los pulgares sobre el grueso vientre, cabeceaba con una expresión agria, abotagada, con cara amarilla.

Lo vidrioso de sus ojos saltones, su gruesa nariz ganchuda, las mejillas flácidas y el labio inferior casi colgante, le daban apariencia de un cretino (17)¹⁷.

[A Erdosain] Ya no le preocupaba la actitud de Ergueta. Ante sus ojos se materializaba la taciturna figura del otro, de Gregorio Barsut, con la cabeza rapada, la nariz huesuda de ave de presa, los ojos verdosos y las orejas en punta como las de un lobo (23).

En aquella bruma hedionda los semblantes afirmaban estéticas canallas, se veían jetas alargadas por la violencia de una estrangulación, las mandíbulas caídas y los labios aflojados en forma de embudo; negros de ojos de porcelana y brillantes dentaduras entre la almorrana de sus bellos, que le tocaban el trasero a los menores haciendo rechinar los dientes, rateros, “batidores” con perfil de tigre. El amo de esta caverna era un hombre enorme, cara de buey, ojos verdes y nariz de trompeta (192-194).

Arlt hace hincapié en los distintivos externos para enfatizar/simbolizar las características internas de Ergueta, Barsut, el dueño la fonda. La operación: sob reimprime a la imagen física aquélla psíquica; y se hace coincidir la feal-

¹⁷ ¡Cretino! Aquí hace referencia no sólo a su sentido figurado de estúpido, sino también al portador de esa enfermedad endémica conocida como cretinismo, que se manifiesta en deformidades físicas. Y mentales también.

dad exterior con la “fealdad” moral. Generalmente, en todo Arlt, la apariencia física del personaje –sobre todo si se trata de los figurones– es sustantiva, ya que alude a su psicología. “Arlt atribuye un significado trascendente a la desfiguración y deformación, más allá de la simple correspondencia entre belleza/fealdad y el bien/mal de la simbología tradicional” (Gnutzmann 1984: 70). Significado “trascendente”, sintetizado: las deformidades físicas son marcas que remiten a los defectos morales de los seres urbanos. Y en paralelo: tal como la arquitectura de la ciudad revela lo alucinante y la deshumanización de la vida moderna. Sea.

TOTALIDAD RIESGOSA

Hace unas cuantas páginas ya, Viñas nos decía que ver todo y especialmente al mismo tiempo es un riesgo. Pero, ¿cuál es ese riesgo, mi viejo? El del poder vigilante que no es poderoso por ser visto sino por ser capaz de verlo todo. Es una cuestión de omnividencia, pero ésta es una historia de los vencidos. De aquí que me surge una pregunta básica: ¿cómo hay que mirar? Pero también: ¿de dónde hay que hacerlo? *Mirar*, entonces. Es un acto fundacional en nuestra relación individual con el mundo. Te rozo con mis ojos y con mi lengua te penetro; pues, hablar a otrx es ocupar el cuerpo delx otrx. Mirar: es una toma de distancia de las cosas y en la sincronía un acto de poseer (aprehender) esas mismas cosas. Que establece la posición del sujeto y decide el ángulo desde dónde es posible tomar la palabra. Desde dónde es posible narrar la ciudad.

Ya dije, vemos el espacio urbano a través de la mirada de Erdo. A partir de los paseos de Remo –que nada tienen que ver con los del protagonista, por ejemplo, de *Amalia*; no implican un fluir libre: sus movimientos adquieren la

forma de sobresaltos y paradas, de una secuencia *stop and go*-, por medio de una serie de visiones parciales que fraccionan el panorama, descubrimos la ciudad, las imágenes de la ciudad robertiana. Miradas que eligen lo que hay que mirar, que clasifican lo visto y lo organizan en un espacio distinto respecto del espacio físico. El textual. En él, el referente real –la Buenos Aires empírica– funciona como “base de apoyo” sobre el cual se asientan las imágenes de la ciudad de los *locos*. Nuestra visión de la metrópoli es arbitraria, en el sentido de que el objeto enfocado se nos presenta “balcanizado”, para apelar a un término geopolítico; incompleto, quizá. Provisorio, por ende, es decir, discontinuo: “De algum modo, o que se vê em Buenos Aires tem a provisoriedade de algo cujo destino é a mudança” (Sarlo 1993: 224). Objeto-sujeto a las transformaciones que opera la mirada. En este sentido hablo de crítica a la “rutinización visual” porque los modos de mirar suelen ser rígidos (muchos más que los modos del discurso: las palabras son más plásticas que las miradas, vibran, saben esperar, (re)situarse provisoriamente), radicados en la subjetividad, pueden ser estratégicos; y cuando cambian provocan revolvimientos radicales. Que es lo que Arlt lleva a cabo con lo que llamo crítica a la “rutinización visual”.

Es la mirada misma la que modifica las condiciones objetivas del hecho de mirar; lo que acontece es una *conformitas aspectus cognoscentis cum re cognita*. En esa adecuación es como si entre el sujeto que mirante –Erdosain/nosotros– y el objeto enfocado –la ciudad– se interpusiera una especie de “polución” visual o “ruido” óptico que provoca un fastidio. En este sentido, la ciudad –de manera parecida a la visión de los personajes que vimos hace unos minutos: desde ya, bajo el perfil de la

fragmentación:

si fragmenta e viene substituida da un'altra prospettiva: "La visión urbana moderna è senza dubbio quella dall'alto; visión affidata a uno sguardo mobile e penetrante che sappia sondare la stessa realtà attraverso osservazioni ripetute, da angolature diverse, lievemente modificate ma sempre diverse". Oviamente la città non è solo un luogo di observaciones privilegiadas, ma anche di solitudine, di desolación e di angoscia. E Arlt fa coincidere il luogo dell'angoscia proprio in quella zona dove si colloca la prospettiva totalizzante della visión moderna (Blengino 1999-2000: 72).

Vanni: entroncado entre dos mundos, se refiere a la perspectiva totalizadora –a "vuelo de pájaro", diría; de *mirada panóptica* habla De Certeau (1988); y sobre la *visión* son considerables las perspectivas abiertas por Virilio (1988), junto con el concepto de "dromología", o sea, la ciencia o lógica de la velocidad–, que por ser tal (paradójicamente, y no tanto) es fragmentaria y alude además, evidentemente, a la alienación del protagonista. Ésta es esa *angustia* cuya zona según Erdosain está ubicada "sobre el nivel de las ciudades", elevada, revolotea en el aire, "a dos metros de altura" (10). Papá: la angustia vuela; en la ciudad está menos en el cuerpo que en el aire; en el veinte como en el 2013. A una visión desde arriba el territorio construido no muestra sólo su fragmentación, sino otro tiempo. Es más: el movimiento de "elevación" marca la crisis de una visión centrípeta y (fragmentariamente) orgánica de la ciudad. La elevación a menudo es una manera de capturar una conurbación tan extensa que permite ofrecer la visión de un "afuera" (o de un "más allá", respecto de donde se mira) no perceptible a cuota 0.

Con esto Arlt complejiza el hecho de mirar. Pero, ¿por qué? Formula una mirada que no se limita a descifrar figuras geométricas y bidimensionales —cúbicas o cilíndricas, de cemento, acero, cromo, plata, zinc, cobre— sino que, articulando una mirada desde arriba, móvil e itinerante, le otorga al observador otro tipo de responsabilidad subjetiva, que se “corporiza” en algo tan volátil pero tan presente: la angustia. Ésta, más allá de actuar como fuerza que provoca el movimiento de Remo y sus obsesivos paseos por Buenos Aires, es la que posibilita la visión moderna de la ciudad. Y, complementariamente, le permite formular a Arlt, a nosotros, una crítica nada solapada a la “rutinización visual”. Visión moderna de la ciudad: la mirada a “vuelo de pájaro”, a una altura intermedia, que es la que implica cierta ceguera exterior o miopía del sujeto principal, de Remo, ya que esa misma angustia lo absorbe frecuentemente en su geografía interior. Para trazar un parangón quizá aclarador, ese sentimiento complejo de Erdosain en tanto “polución” visual o “ruido” óptico, opera de una manera similar a la náusea de Antoine Roquentin, cuando lo envuelve, por ejemplo, en un café de Bouville en donde asiste a un partido de naipes. A causa de su interposición entre el figurón y los jugadores, la descripción de estos está hecha de manera fragmentaria, incompleta, parcial. “Balcanizada”, nuevamente. Las figuritas enfocadas —los jugadores— se convierten en los dientes cariadados de uno, los bigotes negros que delimitan las narices inmensas de otro, la cabeza perruna del tercero y en la figura indistinta del último (Sartre 35). Pues, empecemos a vislumbrar la función plural de la angustia, que opera también sobre la representación del ambiente urbano. Su influencia determina la falta de atención testimonial o documental y es a causa de ella que en la flanería del Erdo no se nos proporciona casi ningún efecto de real.

Más, la ceguera exterior, en tanto producto de la angustia, como veremos en pocos minutos, si bien no es lo que garantiza la *sobrevivencia* –haciendo eco a Viñas–, asegura la *vivencia* del subconsciente, en tanto hecho de experiencia que se incorpora a la personalidad de Erdosain.

INFIERNO DENTRO DE INFIERNO: NEGACIÓN

La única posibilidad de entretenimiento son las oscuras, inútiles y pueriles reuniones de inventores absurdos o de masonería inservibles.

Viñas

El infierno de los vivos no es algo que será; hay uno, es aquel que existe ya aquí. Dos maneras hay de no sufrirlo. La primera es fácil para muchos: aceptar el infierno. La segunda es peligrosa y exige atención y aprendizaje continuos: buscar y saber reconocer quién y qué, en el medio del infierno, no es infierno, y hacerlo durar, y darle espacio.

Calvino, *Las ciudades invisibles*

Si la angustia funciona como “polución” visual o “ruido” óptico, para seguir, una nueva pregunta: ¿qué acontece cuándo deja de ser? ¿Cuándo desaparece? O, por lo menos, cuando se aplaca. *Emerge el mundo circundante*. Y éste es percibido con entusiasmos crecientes. Esto acontece cuando Erdosain se siente “cobijado”. Al estar “lejos” de la gran ciudad, en uno de esos pueblos del Gran Buenos Aires que Arlt garabatea en el aguafuerte “Pueblos de los alrededores” (Arlt 1998: 236). Temperley: en las descripciones de los *locos* conserva la cultura y la estructura urbana de un pueblo de provincias. Como en la época del Tratado de Tordesillas, Temperley sigue viviendo el

drama de frontera. Frontera que es el lugar para soñar y en este caso un modelo que brinda serenidad, relativa, desde ya; serenidad degradada, pero que permite pergeñar un futuro. Permite soñar porque en la quinta del Astrólogo los personajes arltianos experimentan *cierto*¹⁸ sentimiento de fraternidad por medio de una ideología de la intimidad. O, para glosar las palabras de Calvino que usaba en un epígrafe, Temperley, para Erdosain y la Sociedad secreta toda representa ese no-infierno o quizá un infierno menor en el medio del infierno descrito por mi ciudad que es tu ciudad. Parénteticamente: es un tanto burdo pensar que la felicidad o la serenidad que sea está en un lado y no en otro. No-infierno que quiere hacerse durar y al cual quiere concederse espacio y oxígeno frente a la urbe-cárcel. Temperley es una anticiudad (Boeri 2011). Espacio suburbano ligado al campo, que crece paralela a la ciudad oficial, como un cuerpo separado (en términos geográficosimbólicos) y paradójicamente unido a la ciudad oficial por un sutilísimo hilo: el figurón que las pone en estado de roce. La anticiudad es una forma del aislamiento, ante todo. Y en el caso de Temperley, un espacio privado que va hipertrofiándose en detrimento de un espacio público en declive: Buenos Aires. En general, la anticiudad nace y se extiende en lugares del mundo en los que se concentra la desesperación, la frustración de individuos privados de futuro, pero que ese futuro, de alguna manera, degradada quizá, lo quieren (re)conquistar, desde ese lugar que futuro parece no otorgar. ¿Y cómo lo hacen?

¹⁸ Si énfasis es porque en el mundo arltiano prevalece el dos, todo subsiste frágilmente y puede trocarse en su contrario. Para explicar ese énfasis: el mundo arltiano no presenta identidades plenas. Toda identidad está abierta, en algún sentido de fuera de lugar. Y ese sentimiento de fraternidad que se experimenta, que leemos, pronto demuestra ser nada más que una mentira. O una verdad alucinógena, en ausencia de psicotrópicos.

Transformando su desesperación, su frustración en antagonismo. Más: la anticiudad crece invisible –la Sociedad de los *locos* es secreta, justamente: una antisociedad ilegal que reúne a una “minoría” que crea *comunidad*– hasta el momento en el que hace estallar formas radicales de antagonismo y rebelión. De hecho, el individuo aislado que nace a causa del espacio urbano capitalista y que vive oprimido en la misma sociedad que lo ha generado, desde los márgenes de la ciudad, se rebela contra ellas. A veces basta un evento anodino –un arresto, una fiesta, un accidente– para que se desencadene su potencia rabiosa. Pensemos: la Sociedad secreta, desde su anticiudad, pretende(ría) llevar a cabo una revolución social activando un dispositivo mitológico¹⁹ que combina ideogramas pertenecientes a distintas tradiciones políticas, rasgos religiosos, principios comerciales, criminales, un difundido destruccinismo junto con un misticismo industrial y cuyo discurso oblitera toda posible forma de la identidad. Quiero decir: la liberación (eventual) no viene con la ventisca saludable de las masas proletarias esclavizadas por y en una metrópolis hiperindustrial ni de la mano de socialistas más o menos revolucionarios sino que es pergeñada (y sólo en potencia: imaginada) por un núcleo diminuto, marginal y marginado. Es así: al margen de la ciudad se sitúan saberes marginales que conspiran con vistas a apoderarse de ella. Esto es Temperley para los personajes arltianos: una anticiudad. Como lo son hoy en día los cementerios de El Cairo, que se han vuelto residencia para

¹⁹ La imposibilidad de separar lo real de la fantasía funda lo que se llama mito: un relato fantástico de dilemas que no pueden resolverse en la realidad. “El mito no niega las cosas, su función, por el contrario es hablar de ellas; las purifica, las fundamenta en naturaleza y en eternidad, les da una claridad que no es la de la explicación” (Barthes 251; 254).

millares de familias; o los pueblos de barracas y container en los que viven concentrados de a miles los obreros hindúes, pakistani, srilankeses que construyen Dubai; las fábricas desocupadas de Milano, en las que viven centenares de individuos sin domicilio fijo; las *banlieue* parisinas: digo esto para que podamos verificar la actualidad del texto arltiano, actualidad con la sangre y el ruido de estos días.

La anti-ciudad, Temperley, en escala reducida, las demás también, son *enclaves*: áreas tendencialmente cerradas, tendencialmente protegidas, habitadas por individuos que tienen o sienten deteriorada la experiencia de habitar con el/junto al otro y que crean una especie de fricción o resistencia a la hora de llevar a cabo prácticas, intercambiar relaciones, informaciones, experiencias, y riesgos, desde ya, con otras comunidades urbanas. La Villa 31 es una anti-ciudad. Puerto Madero, como ejemplo correlativo, antitéticamente situado en el espectro ciudadano y con variaciones más o menos ostentosas, también; ese Puerto Madero que según el ex intendente municipal de la ciudad de Buenos Aires en los fatídicos 90, Carlos Grosso, debía simbolizar “la ciudad que queremos” y que, ahora, definitivamente, en este siglo XXI *no* queremos por sus implicancias: la concepción urbanística tecnocrática que apunta a la destrucción de la vida urbana. Villa y Puerto: ambos son ejemplos que enfatizan cierta decadencia del vivir en común. De hecho, la anti-ciudad se desarrolla cuando el aflojarse de las relaciones de intercambio, o el prevalecer de barreras y confines que se transitan con dificultad o que se vuelven directamente intransitables –en ambos sentidos: de la anti-ciudad a la ciudad y al revés–, llega hasta minar el sentido mismo de la condición urbana, que es el de un equilibrio entre la variedad social de los habi-

tantes dentro de un principio de continuidad de los espacios habitados. Y tanto Madero Puerto como la Villa 31 implican una fractura respecto del resto de la ciudad y dos tipos distintos de estabilidad: la estabilidad del derroche, la verticalidad, el equilibrio y la imagen de pose frente al río visto en picada, más rodeo de aguas; y del otro lado la estabilidad de lo provisorio empecinado, la verticalidad desvencijada, cierto precario desequilibrio, colores variamente apastelados y atractivos, frente al río también, en el que se suelen poner las patas en tiempos de verano.

Temperley, una especie de mónada solitaria, separada de Buenos Aires, y al mismo tiempo pegada a ella: zona en la cual Erdosain deja de ser una figura anodina, marginal, subalterna, y de sujeto dominado pasa a ser dominante, fulgurante; por lo menos en potencia. Más: en los márgenes de la “cultura dominante” Erdosain se politiza y desde allí dispara su crítica en contra del mundo. Su rebelión, nada solitaria, en contra del medio social en el que está sumergido. Leo el grito de Erdosain como protesta contra la injusticia, como el grito de toda una clase enfrentada a esas capas superiores de la sociedad que la oprimen. Entonces, si en la ciudad Remo es un bohemio de exaltación individualista, pongamos, en Temperley troca esa condición con vistas a rescatar, articular e integrar un espacio comunitario que se balancea, inestable, entre una banda de delincuentes y una especie de “orga” o célula política que transforma la fragmentación, propias de los locos en la ciudad, en energía molecular. Erdosain allí se pluraliza o, mejor, se colectiviza, tal como Haffner; con la diferencia que éste va a Temperley para colectivizar, compartir y catartizar su aburrimiento. Erdosain empieza a ser “agente” (*agere*) de una práctica salvaje, aunque saludable. Participa en el proyecto colectivo de una colonia revolucionaria y colabora en la formulación de un sistema ideológico

audaz. A través de él se llevaría a cabo una revolución social, hecho que implicaría modificar lo cristalizado y caduco para fundar un nuevo tipo de sociedad²⁰. Con esto entro en otro pliegue y se me aparece otro personaje junto con algunas nuevas articulaciones.

En Temperley está ubicada la quinta –lugar descentrado que posibilita alianzas y afiliaciones– del otro figurón más importante de todo los *locos*: el Astrólogo. Como contrapunto del mundo urbano, donde todo es arbitrario e hipócrita –*topos* de la falsedad, de la crueldad de las relaciones humanas, donde los hombres parecen estar exiliados, encerrados en espacios comunicantes y cuyas vidas aparecen enrarecidas e incomprensibles– surge ese pueblo de los alrededores, que para Erdosain y no sólo representa el espacio de la no-marginación. Lugar clandestino, un refugio, y compensatorio –frente a las relaciones “reales” de la sociedad en la que viven los personajes– que le brinda a Remo esa ubicación que le es negada en la zona céntrica de la Buenos Aires capitalista. A la perversidad de la gran urbe, símbolo de la deshumanización de la vida moderna, se opone –donde la oposición afirma su contrario que se vuelve complementario– este lugar que implica también, sobre todo, la activación de la palabra utópica de Lezín: ese hombre cuyo nombre tiene, y cómo, un eco más que considerable. Asimismo, por contraposición a la ciudad sumergida –geométrica, mecanizada, en donde rige el maquinismo a ultranza– la quinta emerge como el espacio que merece ser mostrado hasta en los particulares más superfluos, anodinos. La descripción está vehiculizada por un detallismo barroco que focaliza hasta las nimiedades. Por el reverso, su configuración rechaza todo patrón ge-

²⁰ He tratado de dar cuenta de ese sistema ideológico audaz en Carbone (2009).

ométrico y Arlt insiste en los aspectos bucólicos —el elemento vegetal, ausente en la gran ciudad— y apacibles puestos en evidencia por el cromatismo de los colores:

El edificio que ocupaba el Astrólogo estaba situado en el centro de una quinta boscosa. La casa era chata y sus tejados rojizos se divisaban a mucha distancia sobre la espesura de los árboles silvestres. Por los claros que dejaban los abultamientos, entre el auténtico oleaje de pastos y enredaderas, gruesos insectos de culo negro moscarroneaban todo el día entre la perenne lluvia de hierbajos y tallos.

Chupando una flor de madreselva, Erdosain cruzó la quinta hacia la casa. Le parecía estar en el campo, muy lejos de la ciudad, y la vista del edificio lo alegró (33).

Va un paralelismo que puede ser tolerado; pues, las analogías siempre tienen su encanto. Entonces, te propongo una ecuación cuyos términos son Erdosain y el Poeta de “El rey burgués” de Darío. Éste, en el palacio del burgués, dice querer abandonar la ciudad malsana para recobrar nueva vida en la selva (lo cual implica una evidente paradoja o, por lo menos, una incongruencia); Erdosain por el reverso esa nueva vida la conquista ya que no en la selva, en ese campo, “lejos de la ciudad”: Temperley. Y dos: flagrante. La descripción de este paisaje natural —campestre, esplendoroso, en el que impera la ausencia de efectos sonoros violentos, donde las líneas ya no son oblicuas— contrasta estridente con la visión de las calles porteñas —el observador arroja una mirada despectiva, que convierte a las calles abiertas en *estupidez e insolencia*— y con la imagen de Buenos Aires como lugar opresivo —lograda geometrizando el espacio: la concepción geométrica de la ciudad inaugura una correspondencia entre el mundo exterior y el mundo interior del figurón. Esa situación es la

que expone a Erdo a la decisión central de reproducir su actividad en las condiciones que la ciudad le impone: o dejarla para siempre y comenzar nuevamente en otra parte, en la selva o en un lejos que sea de la ciudad. Allí mismo se dibuja la dialéctica que organiza cada caso: el adentro y el afuera de la ciudad con sus códigos, y la forma en que los personajes se organizan en relación a la posibilidad de participar de la vida urbana o de ser expulsados por ella. En el frag. de arriba apreciamos también cómo el Erdo “sufrir de miopía” en los espacios abiertos (el afuera: EX) y como esa misma miopía se barra cuando penetra en los espacios cerrados (adentro: IN), que *in general* son las zonas ecológicas preferidas por los mismos “locos”. Con esto verificamos que la noción misma de espacio presupone ya la proyección de cierta discontinuidad –alguna segmentación, parcelación, determinación de unidades– sobre una continuidad indeterminada y amorfa: *adentro* vs. *afuera*, en este caso, que se recortan sobre la continuidad indeterminada y amorfa que es la Buenos Aires de *Los siete locos*. La oposición interior/exterior, que reviste los espacios del campo y la ciudad, no sólo localiza a Erdo sino que produce una distribución de valores que el observador proyecta sobre esos espacios. En este sentido, IN y EX son dimensiones que van más allá del ámbito estrictamente topológico. Más que evidente: la deictización no sólo recorta y semantiza los espacios sino que les atribuye un conjunto de valores por efecto de los cuales se transforman los estados de ánimo del sujeto.

Corolario: uno de los casos más comunes de repartición del espacio es la subdivisión en espacio interno (IN) y espacio externo (EX), que se oponen al concepto de nuestro/ajeno y, complementariamente, organizado/no-organizado. En el texto arltiano se desarrollan por lo me-

nos tres series opositivas que representan respectivamente IN vs. EX: periferia vs. centro y, como veremos a la brevedad, la ciudad elegante vs. la “ciudad canalla” y por último la Buenos Aires de los “estados de conciencia” de Erdosain vs. la imagen de Buenos Aires que él configura a través de sus andanzas. En la última oposición el par organizado/no-organizado no resiste, ya que en el primer término la misma la ciudad es rearticulada a través de los espacios mentales de la primera figura; a través de las representaciones de su vida interior (Lotman / Uspenskij 1975).

Va de suyo: pueblos de los alrededores y mundo urbano tienen características antitéticas. Y aún así complementarias. Se delinea una oposición crispada entre paisaje “natural” y paisaje “tecnológico”. Oposición espacial, aunque no solamente, entre Buenos Aires y Temperley que, acaso, resulta más práctico –hasta diría: más significativo, tratándose de literatura argentina– trasladar a la dicotomía más amplia ciudad vs. campo. Arlt con su condena de la realidad ciudadana revierte la formulación aparentemente maniquea tal vez más famosa de las letras argentinas del XIX. Aludo a la radical oposición dialéctica – expresada en *Facundo*– entre los conceptos de civilización y barbarie que en su reducción operativa se manifiesta en la dicotomía ciudad-campo. Gesto semejante al de Güiraldes con su ruralismo utópico en *Don Segundo Sombra* –si bien eligiendo otra perspectiva: Arlt enfoca desde la ciudad–, o al de Sicardi de *Libro extraño* (1891-1902)²¹. Arlt

²¹ En cuanto a *Libro extraño*, una fugaz anotación: propone una síntesis de la Buenos Aires finisecular y su representación de la ciudad es próxima a la de Arlt. ¿En qué sentido? Ya que es presentada como sombra, enigmática, poblada de personajes desmesurados con ideas y actos contradictorios, que recuerdan al Astrólogo o al mismo Erdosain. Si

con su postura coincide con la que expresarán los ensayistas del treinta: Scalabrini Ortiz, *El hombre que está solo y espera* (1931), Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (1933), *La cabeza de Goliath* (1940) y Mallea, *Historia de una pasión argentina* (1937).

ARRIBA, ABAJO, AL CENTRO, ADENTRO

Yo, el escéptico, el hombre que vive fuera de la historia; él, un hombre de principios, que solamente puede pensar desde la historia.

Volodia Tardewski hablando de Marcelo Maggi

Sobre el final de “Epicentro” subrayaba un *categoricamente* como llamada de atención que en este nuevo apartado contextúo y amplio. Este libro y la crítica arltiana son antagónicos y están unidos. Esa crítica que mencioné y que (ab)usa (d)el calificativo de *expresionista* en relación con la ciudad del relato arltiano es una crítica que lee fuera de la historia. Y al no tener en cuenta la historia presenta a la ciudad abstraída de toda condición histórica. La considera abstractamente porque la separa del contexto que la ha generado. La ciudad arltiana es el producto de una cultura, de una sociedad, de una época, de un mundo y sólo existe a partir de ellos y no como algo previo, abstracto, separado, por ende. La de la crítica arltiana, entonces, es mera liturgia. El mío, un gesto que se propone como contrario a esa postura: aquí se piensa desde la historia. Mis juicios de valor van contra las tendencias descriptivas y contra el afán deshistorizador.

bien, y hay que recordarlo, la Buenos Aires de Sicardi, es tendencialmente señorial, la de Arlt, también, pero también tendencialmente plebeya.

Ahora: si postulamos que la historia de la ciudad es la historia de la experiencia corporal de las personas que la habitan, de la cambiante relación del cuerpo humano con su entorno construido, entonces es posible sostener que la historia de toda ciudad literaturizada es la historia de la experiencia corporal de sus *figuronxs* y *figurinxs*. Leer textos que tematizan la ciudad significa llevar a cabo una lectura política. Una afirmación así quizá pueda resultar obvia. O no tanto, y si es así, entonces vale la pena preguntarse ¿por qué leer textos que tematizan la ciudad significa llevar a cabo una lectura política? Porque la representación urbana —la de la arquitectura de la ciudad, sin ir más allá— implica la representación de ciertas clases sociales, pues la representación del trabajo, del ocio, la vivienda, la circulación, en términos de movilidad y en términos de recorridos por ciertos barrios (que como toda elección implica rechazar otras opciones), junto con unas cuantas y obvias cosas más. En definitiva, implica la representación de la organización entera de la colectividad. Lo que aquí pretendo discutir es otra característica del astuto espacio urbano del que me estoy ocupando. Me refiero a su configuración de orden plural, ya que una ciudad siempre “produce ocultas señales de prestigio, aureolas de celebridad, cuadrículas y distinciones incesantes entre lo alto y lo bajo, todo en ella está en función de una fascinación por el honor habitacional en cada uno de sus metros cuadrados” (González 216).

Abajo-arriba: proletariado y burguesía. Categorías sociales antagónicas producto de la evolución dispar de las relaciones socioeconómicas. Diferencias y diferenciación de clase que refractan diferencias espaciales, y éstas aparecen marcadas simbólicamente en el territorio. Se trata de la espacialización en el territorio de las relaciones sociales constituidas. “Abajo” se encuentra lo que el Erdo llama

“ciudad canalla”: allí nada de decadencia digna y suave. Es un ambiente de miseria y rencor. Son los “barrios bajos”: monorenta o con varias rentas super fragmentadas y minúsculas, si es que además del padre, los hijitos hacen changas. Es la ciudad degradada en términos edilicios a la vez. Sórdida, a media luz, rotosa, maloliente. Exasperada. Lugar en donde están ubicados los seres marginados. Que no son sólo los *locos* sino generalmente las clases obreras. Seres del subsuelo, de los sótanos, de las penumbras, penumbrosos que viven angustiados. Este tajo de la ciudad implica, entonces, existencias deshilachadas que miran la Ciudad desde el fondo; tajo que implica la historia de *los de abajo*. Y este espacio está en tensión con el otro extremo de la ciudad, donde prima la “imagen de pose”, el decorado, la inflexión estetizada. Y el despilfarro. Se crea así el mito de una ciudad partida entre la metrópolis de la luz y la metrópolis de las tinieblas. Mito y no tanto porque es sabido que el espacio se organiza a partir de zonas con distintas calificaciones y precio, y son ocupadas por sectores sociales distintos, con demarcaciones distintas: todo esto permite mantener la diferenciación de actores en la distribución del territorio. Estamos frente a una suerte de control social que asegura la reproducción del capital pero también frente a una mirada moral, ¿cabe alguna duda? Nos coloca como sujetos frente a lo grave, lo vejatorio y frente a sus simétricos opuestos. Pulseada entre dos puntas: pozos de pobreza que alternan con nichos de lujo, en la ciudad arltiana, porque en la Buenos Aires real, de las primeras décadas del siglo XX, impera una heterogeneidad social –conventillos y pensiones populares– tanto por el sur como por el norte (Gorelik 196). ¿Pero en exceso importa el referente? La ciudad arltiana es la de excesivas polarizaciones, está tensada: y entonces sitúa la capital argentina oficial, por una punta, hacia el norte –que esce-

nifica el reverso de la “ciudad canalla”, el país de los de arriba con sus suntuosos palacios—, y por el sur, la capital argentina sumergida. “Arriba”, contigua a la de “abajo”, está la ciudad elegante, la de los barrios multirenta. Zona habitada protegida de lujo: la de los barrios bacanes habitados por la clase alta que implican, justamente, la glorificación de las élites y su preocupación por las masas que, en el revés de trama, se traduce como fascinación *de* las masas. Zona bacana que articula un panorama topológico y a la vez social, identificada en los *locos* por el nombre de calles y barrios —Av. Quintana, Av. Alvear, Recoleta, Palermo, Belgrano o Barrio Norte, “con sus criados en las puertas de los garajes conversando de la grandeza de sus amos” (527)— y por su *arquitectura*. Y esta palabra me exige una aparente digresión, que incluyo no tanto para dispersar el tema, sino para introducirle un otro matiz.

La realidad arquitectónica de Buenos Aires es de naturaleza híbrida. Hibridismo señalado ya en 1933 por Martínez Estrada en *Radiografía de la pampa*. Pero sin apelar necesariamente a éste, paseo hoy en día por algunos barrios capitalinos y la arquitectura se me antoja mezclada. Elijo lugares antitéticos: Barracas y Recoleta. Zona sur y zona norte. Allí prima lo horizontal. Aquí, lo vertical. La “casa chorizo” por una punta. Por la otra, los caserones llamados *petit hotel*. Y si me acerco y miro, lo que veo son los llamadores. Aquí, el metal se encoje: piezas de metal con formas de manos. Allí, se expande, dilatándose: estilizadas argollas de bronce. Todo esto, en el marco de la misma ciudad, pone de manifiesto una mezcla arquitectónica ostentosa. Exasperada. O de otro modo: refleja las diferencias que plantean las distintas capacidades económicas de los grupos sociales que habitan el mismo espacio urbano. Las estructuras materiales del espacio reafirman

las jerarquías sociales.

Del otro lado de la reja está la realidad, de / este lado de la reja también está / la realidad; la única irreal / es la reja // Aunque parezca a veces una mentira, la única / mentira no es siquiera la traición, es / simplemente una reja que no pertenece a la realidad.

Urondo

Contrapuntos. Y otra superposición, que implica la coexistencia de valores encontrados. Arriba-abajo: lo que encuentro es que a este primer choque le corresponde otro: el afuera que está en situación de oposición al adentro. Y en esta zona se me antoja nexar: avanzo con parentescos latinoamericanos. El de Erdosain con José Santos Chocano –“delante de esas casas, que parecen prisiones de granito, sentía toda la angustia de las desolaciones”– y con *El Roto* de Joaquín Edwards Bello –“En el interior mismo de los edificios altos de la parte nueva, con letreros rimbombantes en la fachada, empezaba la tragedia de la mugre”–, en primer lugar; y en segundo, el del mismo Erdosain con las solitarias –a falta de una lengua compartida– y largas andanzas del libertario Simón Radowitzky por la Buenos Aires del Centenario de la Independencia. Ahora enfoco. El Erdosain *flâneur* –sin el ocio ni la diversión que implica esta actividad del hombre que está presente en el espacio público como un espectador pasivo y retirado en su mundo; y donde la flanería es un modo de representar, de mirar y de contar el espacio urbano: posibilita una mirada subjetiva del atravesamiento– al vagar por la ciudad – formulándose preguntas propias de la filosofía del itinerar por la ciudad–, se inscribe en una zona cuya representación es tenebrosa: el afuera, lo no-ordenado. Sobre todo por oposición situacional a una zona luminosa –el aden-

tro, lo ordenado—, que es donde se ubican esos sectores que poseen riquezas, que elaboran fantásticas fronteras del miedo de clase. Y cuyas casas están situadas en las zonas residenciales de la ciudad. Hacia el norte, donde el trazado urbanístico del centro —con su damero: modelo de traza regular que consiste en una cuadrícula, regular, inventado en México hacia 1530— se va convirtiendo en una planta de urbanización caótica, o *más creativa*, cuya compleja estructura vial hace inédito cada nuevo metro recorrido y por medio de los cambios bruscos y permanentes de perspectivas ofrece una constante acumulación de novedades perceptuales. Pero, ¿“más creativa” tiene algún otro sentido? Ciertamente: ya lo señalaba el mejor Sebrelí en *Buenos Aires: vida cotidiana y alienación*: las curvas de Barrio Norte y la “forma de laberinto” de Palermo Chico apuntan a reforzar la exclusividad y el hermetismo de los ciudadanos que residen allí. A través de esa particular articulación del trazado urbano la mirada de quienes pisan esas zonas de la ciudad es controlada en definitiva (todo esto hoy en día es vuelto más enfático con el uso indiscriminado de cámaras que promueven una mirada omnividente sobre los habitantes de la ciudad, sea Buenos Aires, Londres o Pergamino). Aún más: el desarrollo de los barrios residenciales —cuya arquitectura es el síntoma más superficial de la cultura oficial— posibilitó evitar ese “fastidioso inconveniente” de ver —¿y tomar conciencia de?— la miseria cotidiana y la precariedad de las “clases abyectas” con lo que éstas implican: conventillos y prostíbulos, principalmente, a los que pueden adosarse las fábricas, lugar de trabajo del proletariado: “sitios de propaganda, agitación y militancia. De ahí es que en el Buenos Aires del coronel Falcón y de Radowitzky ese lugar se convirtió en clave y en emblema libertario. Y en *areópago* especialmente popular” (Viñas 2004: 221). Y si procedo por

oposición me choco con: las casas de los sectores pudientes. Lugares que obliteran la “peligrosidad” de la nueva clase obrera. Buenos Aires, bajo este ángulo, puede ponerse en paralelo con la antigua Lima señorial —la del barrio de Barranco—, a la que le apuntaba sus boleros Chabuca Granda; pruebas: *Lima de Veras*, *La flor de la Canela*, *Fina Estampa*, *Gracia*, *José Antonio*, *Zeñó Manuel*. Las mansiones señoriales, entonces, de la banda de acá. “Prisiones” de granito o “islas” introvertidas dentro de cuyo perímetro se repiten objetos y modos de vida similares. Se caracterizan por su “introversión”, enfatizada por medio de sus fachadas, frentes y jardines, que son ni más ni menos que “extroversiones” racionalizadas. Mansiones introvertidas y sin embargo genéticamente obligadas a nutrirse de la vida que las circunda:

fachadas y las defensas de sus jardines delanteros. Son mansiones para admirar desde lejos. Apenas el espectador se acerca a ellas, la espesura férrea de la reja italiana o Luis XV, la tapia estriada o la balaustrada de gruesas pilastras le impiden la visión. La casa puede ser vista de cerca sólo por quien tiene acceso a ella (Matamoro 45).

Entiéndase: las fachadas del los “barrios elegantes” condensan ese ademán. Exterior, frontal, frívolo y coagulado. corroboran, a la vez, un “gasto inútil” y un tieso acorazamiento (Viñas 2004: 20).

Introversión que enfática se ostenta por una extroversión. O ilusionismo buscado que me remite a un verosímil interior familiar. Cálido y refinado. Contorneado de belleza, lujo —y éste remite al precio pero lo disimula— y *confort* oportunos. Alfombras, muebles, espejos, cuadros, lámparas, un piano, quizá, y libros, forrados en cuero: la biblio-

teca allí es un ilusionismo correlativo de la fachada: ambas están para ser exhibidas; objetualidades que se despliegan sobre pisos y paredes. Es la posesión que se concreta en cosas y que subraya lo inútil dentro de lo útil. Puedo forjar (imaginar) este eventual interior a partir del arranque de *De sobremesa* (1887-1896), José Asunción Silva:

Recogida por la pantalla de gasa y encajes, la claridad tibia de la lámpara caía en círculo sobre el terciopelo carmesí de la carpeta, y al iluminar de lleno tres tazas de China, doradas en el fondo por un resto de café espeso, y un frasco de cristal tallado, lleno de licor transparente entre el cual brillaban partículas de oro, dejaba ahogado en una penumbra de sombría púrpura, producida por el tono de la alfombra, los tapices y las colgaduras (229).

Chinerías, oropelerías, inutilidades. Y ya transculturando —en el sentido de proceso transitivo de una cultura a otra: de Buenos Aires, pasando por Colombia, a una Torino preinmigratoria en los años del *fascio*; la casa porteña de los sectores pudientes puesta en parangón con la casa italiana, en la que encontramos una versión al femenino —madama Barone— del millonario melancólico y taciturno de Erdosain, a quien volveremos dentro de poco: “Gli oggetti che si intravedevano —e che avrei potuto ammirare in casa e madama Barone— erano deliziosamente *inutili*. La consolle, i drappaggi vari, quadri, cineserie” (Blengino 2007: 7). Ilusionismos, inutilidades, otra vez; como decía antes, la biblioteca como la fachada. Síntomas superficiales, homogeneidades, y liturgias parecidas, a kilómetros de lejos. Colombia-Italia.

De vuelta a Buenos Aires. El significado de este interior que Erdosain se limita a soñar —la narración no lo pone en

la superficie: la literatura arltiana no se esmera en representar ese “teatro” de la privacidad, pero podemos imaginar la situación— y que aquí hemos tratado de imaginar apelando a Silva y Blengino, se patentiza en relación con dos cosas. Con la sordidez arquitectónica de los inmuebles pequeño-burgueses, que la literatura robertiana nexa con la mezquindad de las vidas cotidianas propias de los representantes de esa clase y con el fracaso social y material de la institución matrimonial y quienes la describen: la pareja. El hogar pequeño-burgués es un ámbito más de desgracias, de humillaciones y de venganzas; en cuanto a los bienes materiales, una ilusión: pura fachada; más acá del ventanal o del eventual y más ambicionado balcón, favela; esto es, el exacto contrario de la opulenta mansión señorial. Erdosain —a quien Elsa hubiera querido convertir en un “hombre útil”, productivo— te lo explica:

—El comedor estaba iluminado... Pero expliquémonos, mi esposa y yo habíamos sufrido tanta miseria, que el llamado comedor consistía en un cuarto vacío de muebles. La otra pieza hacía de dormitorio. Usted me dirá cómo siendo pobres alquilábamos una casa, pero éste era un antojo de mi esposa, que recordando tiempos mejores, no se avenía a no “tener armado” su hogar.

En el comedor no había más muebles que una mesa de pino. En un rincón colgaban de un alambre nuestras ropas, y otro ángulo estaba ocupado por un baúl con contenedores de lata y que producía una sensación de vida nómada (126)²².

²² En cuanto a esos *tiempos mejores* que evidencian la emergencia de la caída en el presente, otro espacio residencial que la novela relata es la casa de los Espila, una familia que se encuentra en la marginalidad más absoluta del lumpen y cuya casa-cuchitril hace ingresar a la ficción el ala oeste de la ciudad: “Hacia siete años que [Erdosain] no los

Dos: el significado de este interior señorial que Erdosain se limita a soñar se patentiza también en relación con la desnudez de las calles iluminadas y entenebrecidas. Con su austeridad. Con la fealdad de ese espacio público en el que Remo está ubicado. Símbolo de la precariedad de su existencia. El afuera, que implica la existencia misma del yo desposeído. Y el adentro, que objetiva la del yo poseedor, entonces; y que tematiza, inversamente, exclusión, para el yo desposeído. Burguesía y proletariado son categorías sociales antagónicas producto de la evolución de las relaciones socioeconómicas. Y algo más: la arquitectura es todo menos la ciudad construída. Quiero decir: la arquitectura es política. Es la que organiza las prácticas y las califica: públicas o privadas. Institucionales o domésticas. Sociales o íntimas.

Volvemos a encontrar esta gestión del espacio en un nivel corporal. El “aquí” opresor que remite a un “allí” feliz: puntos que ratifican la distancia entre el adentro y el afuera, que marcan un privilegiado círculo de pertenencia y a quien no es privilegiado por ese círculo; entre lo semejante y lo diferente, un nosotros homogéneo en sobreentendidos, valores e historias comunes y un los otros que carecen de todo eso: los raros (llámense Erdosain, un recién llegado, los débiles, los de afuera, los invasores, yo o vos). Aquí—allí: y la distancia entre esos dos puntos, la geografía, suponen un *pathos* de lucha simbólica. Lo bello y lo placentero opuestos a una inhumanidad creciente. Ya el “Invernal” rubéniano lo recita: “Dentro, el amor que abrasa; / fuera, la noche fría, / El golpe de lluvia en los cristales, / Y el vendedor que grita”. Y entremedio, como

véa y se asombró de reencontrarlos a todos viviendo en un cuchitril, ellos que en otra época tenían criada, sala y antesala” (269).

término medio, el “hombre canalla”. El ser mítico y fantástico, el *azotacalles*, “un pirata del clima y de las estaciones tórridas y frías, un estoico de las distancias” (Arlt 1996: 87): Erdosain, quien a ese “interior” le exige que mantenga vigentes sus propias ilusiones. Y una jerarquización clasista que le (me, nos) procura un vértigo social. Aquí-allí, dentro-fuera, subrayan categóricamente un movimiento isócrono y el límite *sutilísimo* que separa estos dos lugares es el balcón, la cortina de gasa, los cristales, la mirilla de la persiana. O la ventana. Iluminada “falsa como mula bichoca, ofrece un refugio temporal, insinúa un escondite contra el aguacero de la estupidez que se descarga sobre la ciudad” (Arlt 1998: 97). Límite sutilísimo; pero más que eso se trata de *sutilezas* que están al alcance de la mirada (en la sincronía: a kilómetros de lejos de la mano) y que suelen ocultar a un millonario listo para costearle a Remo sus varios inventos. Paseemos con Erdo:

Anduvo por las solitarias ochavas de las calles, apeteciendo el espectáculo de esas calles magníficas en arquitectura y negadas para siempre a los desdichados. Fijaba la mirada en los ovalados cristales de las grandes ventanas, azogados por la blancura de las cortinas interiores. Aquél era otro mundo dentro de la ciudad canalla que él conocía.

Se imaginaba que desde la mirilla de la persiana de algunos de esos palacios lo estaba examinando con gemelos de teatro cierto millonario “melancólico y taciturno”.

Y lo curioso es que cuando él pensaba que el “millonario melancólico y taciturno” podía observarlo, componía un semblante compungido y meditativo, y no le miraba el trasero a las criadas que pasaban (29-30).

Esta perspectiva de Erdosain abandona su inverosimilitud —ya que sueña que el millonario se convierta en su mece-

nas— si pongo en parangón los *locos* y a Erdosain con *La bolsa* (1890) y el narrador de Martel. Es así que esa perspectiva puede verosimilizarse, sufre una inversión, y entonces logramos saber cómo desde el interior de una casa lujosa un doctor (ya no millonario, pero para el caso es lo mismo) mira la calle y sus informes e inquietantes pobladores (demoníacos, diría) que representan la heterogeneidad, el peligro, el lumpen proletariado (en el sentido de sector no productivo de las clases más bajas):

del otro lado de la verja de hierro sobredorado, esbozándose en la tiniebla, bultos de gente; bultos entre los cuales ve el doctor relumbrar, como los de un gato, dos ojos que quizás pertenecen a algún ser hambriento de esos que vagan por las noches con el puñal en el cinto (Martel 62-63).

El doctor —el millonario, si se quiere— no es un *flâneur* y como tal está imposibilitado para sentir sobre su propio cuerpo el dramatismo que implica la intemperie de la calle, esa calle desde donde mirar mansamente las mansiones bacanas es un imposible. Su lugar de la mirada es mucho más seguro, resguardado y protegido respecto al del Erdosain presunto o al de los que llevan un cuchillo en el cinto: un interior desde el cual se borra la particularidad del sujeto mirado convirtiéndolo en objeto (*bultos*: gente deformada) y del cual se destaca su aspecto amenazante. Lo que se produce entonces no es más que una escena generalizadora. Más: desde el “observatorio” el sujeto insiste en recalcar la distancia con los objetos que ve y esa mirada, justamente, domestica la calle. La vuelve lejana y precisamente por esto despojada de dramatismo. El doctor, que puede ser el millonario, rico en términos reales o simbólicos, es equivalenciable con el Drx. de nuestras

Universidades que mira sus *objetos* de estudios, cuando la mayor parte de las veces, y sí, son *sujetos*.

Dualidades. En la ciudad arltiana. Y cuyos términos sociales se ven, previsible y recíprocamente, como bien y mal. Realidad maniquea, es cierto, pero que, paradójicamente (o no tanto), no implica una escisión exasperada. Más aun: la Buenos Aires arltiana no es una ciudad monolítica ni solamente expresionista porque esas zonas que se entrecocan mezclándose, marcando el abismo que las separa, determinan una *ciudad-collage*; que quizá Lévi Strauss hubiera definido como un típico proceso de “bricolage”, característico del pensamiento salvaje (y también de todo pensamiento estético que apunta a *la mandíbula*). Esto es, ciudad *múltiple* —para calificarla de algún modo y de manera, por ahora, tentativa—, de “quien está dispuesto a negociar con la *mezcla*, lejos de todo ideal de pureza” (Sarlo 1997a: 48).

Lo de “arriba” *se opone y en la sincronía convive* con lo de “abajo”. “Arriba” es la negación complementaria del “abajo”. Los espacios abiertos (el afuera) sirven de contrapunto para aquellos cerrados (el adentro). Y es siempre la calle la que los une. Esa calle a la que toda la literatura arltiana ha estado y está siempre ligada: un vasto territorio habitado por sus personajes. A partir de la lengua que se habla en esa misma calle. La calle, entonces: límite o frontera entre lugares diversos. Esa calle que para Erdosain es doblemente *significativa*: alude al hecho de *caminar* (cuando se trata de las calles de Buenos Aires), por un lado; por el otro, al de *encerrarse* (cuando se trata de las de Temperley). “Realidad inmediata” que se nos presenta como evidente por el mero hecho de identificarse con su nombre, y que pronto aumenta su grado de pluralidad (incremento

que atañe a toda la ciudad, siendo la calle su metonimia) cuando empieza a ser percibida con los “ojos del espíritu”. Quiero decir: cuando se despiertan esas “excepcionales condiciones de soñador” que se enfatizan en “El placer de vagabundear”, ya que, como “lo dijo el ilustre Macedonio Fernández: *‘No toda es vigilia la de los ojos abiertos’*” (Arlt 1998: 115). Se trata de una suerte de vista que no reproduce lo que (se) ve, sino que inventa y replantea los cánones de esa mirada gobernada por leyes que no son las que rigen en el mundo que se siente y se conoce por los sentidos. Con esto se llama en causa directamente la *agilidad* del punto de mira, el de Erdosain desde ya, que se convierte así en ciudadano de una nueva condición urbana. Y cuyo modo de habitar la ciudad se vuelve tres adjetivos: invisible, cambiante, provisorio.

Vista que no reproduce lo que (se) ve: esto acontece en el momento en que la angustia –que empuja a Erdosain a caminar y a buscar un interlocutor– lo absorbe en lugares de escondrijo. De inactividad. A las zonas de angustia, me refiero. Lugares de parálisis exterior y, en una captación sincrónica, privilegiados porque permiten que se despliegue el subconsciente como motor de la acción/narración. La angustia activa la vivencia del subconsciente de Erdosain. En esas zonas, Buenos Aires se refracta en los monólogos interiores/diálogos ficticios del Erdo. En las representaciones de su vida interior. Es el momento en el que la conciencia perceptiva funda el “entorno material”. Asistimos a una mirada capaz de oscilar entre la “superficie visible” de la urbe y las energías profundas de la vida interior; y esta oscilación posibilita otra representación de la ciudad, en la que el paisaje psicológico se superimprime al “paisaje físico” de Buenos Aires. Mirada que gradualmente, escrutando entre los espacios y las energías del subconsciente, propone un nuevo vocabulario para nom-

brar el territorio de la ciudad. Más: un nuevo atlas del entramado urbano. Un atlas ecléctico y programáticamente incumplido, pero utilísimo para entender/percibir las agitaciones, los revolvimientos que zamarrean a la Buenos Aires contemporánea de la escritura de Arlt –la metrópolis–, y a aquella futura también, que va proyectándose –la posmetrópolis: un complejo sistema de intuición de una ciudad emergente. De esta operatoria emerge una ciudad cuyas calles son “diagonales oscuras” y nada tiene que ver ni con lo “alto” ni con lo “bajo”. Ni con la ciudad elegante o la “ciudad canalla”. Tampoco con sus correlativos: el “allí” feliz y el “aquí” opresor, sus lugares céntricos o el conurbano, una periferia social que corresponde al último cinturón edilicio antes del campo. Más bien tiene que ver con una ciudad *otra*: la ciudad como *interioridad* cuyo punto nuclear es articulado por el yo alrededor del cual coclea todo el resto. Ciudad: ubicada más acá de las fronteras de lo visible. Es el espacio –dilatado y vertiginoso, tal como lo es el tiempo que lo abarca– del hombre que se refugia en sí mismo, que (se) *mira para adentro*, que se analiza y se humilla. En *Los siete locos* un epítome lo encontramos ubicado entre dos fragmentos: “El humillado” y “Capas de oscuridad”. En el primero, Erdosain es abandonado por Elsa y, mientras la tiene enfrente, fantasea con una Buenos Aires vista por ojos que miran para adentro. Luego, cuando Elsa se va, cae en una zona de angustia (segundo fragmento). Aquí “sueña” el futuro de su mujer en una típica oscilación grotesca delatada por el *no quería y quería mirar*. Van dos extractos: uno del primero y otro del segundo fragmento:

Erdosain se levantó, envarado por una alucinación. Veía a su desdichada esposa en los tumultos monstruosos de las ciudades de portland y de hierro, cruzando diago-

nales oscuras a la oblicua sombra de los rascacielos, bajo una amenazadora red de negros cables de alta tensión (65).

El tiempo dejó de existir para Erdosain. Cerró los ojos y los ojos se le volvieron más sensibles para la oscuridad que una llaga a la sal. Tenía la sensación de caer en un agujero sin fondo y apretaba los párpados cerrados. Hasta se le hacía “visible” el latido de su corazón. Con que aflojara un poquito su voluntad, la realidad que contenía hubiera gritado en sus oídos. Erdosain no quería y quería mirar... pero era inútil... su esposa estaba allá, en el fondo de una habitación tapizada de azul. No quería mirarla a Elsa... no... no... quería, pero si le hubieran amenazado de muerte no por eso hubiera dejado de estar con la mirada fija en el hombre que se desnudaba ante ella.... Pero no quería mirar, tan no quería que ahora veía con nitidez cómo Elsa se apoyaba sobre el cuadrado pecho velludo del hombre. El foco eléctrico de la mitad de la cuadra filtraba por una hendidura un ramalazo de plata que caía sobre el tul del mosquitero (67-72).

La ciudad exterior no desaparece ni siquiera cuando Erdosain se encuentra subsumido en su interior (el mundo interior invade el exterior). Su presencia se impone con la fuerza de un castigo, “semejantemente a cuando su padre le decía que al otro día le iba a pegar” (72). La imagen de la ciudad vista con los “ojos del espíritu” –primera cita– está encarada desde un grotesco punto de vista porque, superponiéndose a la imagen de la Buenos Aires exterior, se mezcla con aquélla. Así imprime al orden de la ciudad conocida, y de manera violenta, su propio orden –el de la ciudad vista con los “ojos del espíritu”–, que suspende el equilibrio primero junto con sus ordenaciones. Lo conocido se aleja de sí mismo para definirse de otra manera. Se

vuelve absurdo, extraño. Nuestro mundo, conocido y tendencialmente tranquilo, cambia de signo. Se desquicia y entra en un proceso de desintegración. Pero sin llegar jamás al estallido final en tanto estado final, extremo²³. Se suspenden los órdenes a los que estamos acostumbrados, fallan las categorías por las que nos orientamos; empezamos a participar de otras que nos suscitan rechazo, cuya condición de existencia es distinta. Éste es el distanciamiento (*Verfremdung; ostranenie*) propio de lo grotesco. Pero el sistema es aún más complejo porque superposición y mezcla accionan una reacción en cadena en donde se activan los demás distintivos –deformación (de la imagen urbana) y acumulación (de rasgos urbanos)– también propios de un mecanismo grotesco²⁴.

OJOS, CIUDAD, COLOFÓN

Las imágenes que aparecen en su recorrido con la Bizca por el centro de la ciudad no son las de un espacio exterior percibido, sino más bien las de un mundo interior agitado que llega a monopolizar el campo perceptivo del personaje al punto de ensordecerlo y cegararlo frente a todo

²³ Lo grotesco (concepto y categoría) rechaza las situaciones extremas. Privilegia los estados intermedios de transformación. Inaugura y promueve procesos que nunca llegan a cumplirse. Su dominio es lo provisional. Lo hecho a medias. Me sospecho que nos vamos entendiendo.

²⁴ Y antes de seguir con la argumentación acerca de esta franja urbana, una aparente digresión. La pérdida de la mujer –articulación relativa a Elsa, en este caso– es un tópico propio de una expresión representativa de la *popular culture*: el tango. En el ámbito de la literatura argentina, muchos textos pertenecientes a la literatura urbana tematizan ese mismo tópico, lo cual demuestra su vinculación con el tango. Y es justamente ese tópico que permite ligar entre sí textos tan diferentes como *Rayuela* (con la Maga), *Adán Buenosayres* (con Solveig), *Museo de la novela de la Eterna* (con la Eterna).

lo que ocurre fuera de él (Komi 52).

Caminan ahora. Atraviesan calles, van a la ventana, sin rumbo. Silenciosos. Piensa despacio, mientras la Bizca hace observaciones pueriles respecto al tráfico, que Erdosain no escucha ni ve. Camina ensordecido por la baráúnda de sus pensamientos (209).

Ojos que miran para adentro. Y que moldean un punto de vista deformador de la ciudad. Cuando esto acontece el espacio se interioriza y queda absorbido por la subjetividad; ésta se modifica en función del estado psicológico en el que versa Erdosain, generalmente, pero puede ser otro personaje también: Haffner por ejemplo. Caminar y contemplar el espacio son dos acciones complementarias, y sobre ese espacio se proyectan los sentimientos del personaje, del sujeto, punto convergente de lo que (se) ve y que absorbe lo visto dentro de su mundo interior.

Ciudad vista por ojos que miran para adentro, espacio que Arlt cartografía, una vez más, con ocronista de la vida porteña cotidiana. En un aguafuerte —“En las calles de la noche”, texto que corrobora las apreciaciones vertidas hasta aquí— alude a esta condición peculiar del protagonista de los *locos*:

Nuestra ciudad tiene por sus calles estas almas en pena, fugitivas y siniestras que no saben en qué tragedia van a recalar. Y, a veces, en estas calles, un vagabundo. Bien o mal vestido. No, un vagabundo no. La definición exacta sería esta: un cuerpo que camina lentamente entre las sombras. Un cuerpo que tiene dos ojos que no miran para afuera sino para adentro (Arlt 1998: 239).

Y de pronto esa

calle lisa y que parecía destinada a ser una arteria de tráfico con veredas para los hombres y calzada para las bestias y los carros, se convierte en un escaparate, en un escenario grotesco y espantoso donde los endemoniados, los ahorcados, los embrujados, los enloquecidos, danzan su zarabanda infernal (Arlt 1998: 116).

Con estas últimas palabras, extraídas de otro aguafuerte – “El placer de vagabundear”–, quiero insinuar que Arlt apunta concientemente hacia cierta configuración del espacio urbano y cómo ésta se pone en acto en *Los siete locos*. Espacio opositivo y plural que por medio de un montaje alucinado alterna y mezcla centro y periferia. En él, lo cerrado coexiste con lo abierto, el adentro con el afuera, el arriba con la superficie y el abajo. Si fuera sólo así, si Arlt se limitara a articular estas antinomias entre periferia y centro, público y privado (hoy sería, también, entre global y local, quizá), estaríamos frente a un entramado urbano usurado; o por lo menos monótono. Pero tal cosa no acontece porque su biopolítica urbana apela también al inconsciente, a los estados psicológicos que abren la perspectiva de indagaciones metafísicas: la ciudad está imbricada con el mundo interior de los personajes: los espacios imaginados están nexados con lo que se presenta como “realidad” en un permanente dialogar que oscila entre la “interioridad” y la “exterioridad”. Y entonces, pronto, ese espacio opositivo y plural empieza a definirse como prolongación de los “estados de conciencia” de Erdosain, como una suerte de psicografía. Y si de montaje se trata, acerca del espacio del cual estamos conversando, hay que decir algo más: montaje en secuencia de experiencias de vida y perceptivas, más que de una simple yuxtaposición entre un significado individual y un espacio individual. Montaje de lugares que se compone en la experiencia cotidiana erráti-

ca en el territorio y en el mundo espeso del subconsciente. Montaje que arma la gramática –su ADN, si se quiere– del espacio urbano arltiano, escrito con una espesa puntuación: contrapunto de contrarios que cooperan para perfilar una ciudad que es muchas ciudades –que tiene una estratificación de varios “niveles de realidad”– y que en su lógica espacial sólo puede divisarse como una imagen deformada: un monstruo mitológico. Muchas Buenos Aires en una ciudad cargada de memorias y cicatrices. Muchas Buenos Aires que se me corroboran, en 2011, una vez más, con el indigente triunfo político de Macri frente a la fórmula progresista Filmus-Tomada, en unas palabras de Ricardo Forster:

Buenos Aires, lo sabemos, es una ciudad compleja, abigarrada, tumultuosa y diversa en la que nada transcurre de manera lineal ni absoluta y en la que es fundamental estar atentos a los matices, las contradicciones y las opacidades de una megalópolis cargada de historia y atravesada por los más variados estados de ánimo. Es una ciudad bombardeada sin piedad por los dispositivos mediáticos y una caja de resonancia de lo sustancial y de lo insignificante. Centro capitalino de un país que prefiere verse a sí mismo como una cápsula que flota en su propio éter mientras que el resto del país va por otro lado, Buenos Aires ha sido, al mismo tiempo, la ciudad de la Revolución de Mayo y la ciudad de la contrarrevolución, la de los jacobinos encabezados por Moreno, Castelli y Monteagudo y la del pliegue conservador representado por Saavedra. Fue también la de Caseros y Pavón anticipada por los conflictos entre federales y unitarios, la de un puerto convertido, por gracia de una clase dominante y usufructuaria de sus riquezas, en centro hegemónico de la Nación pero también la de las rebeldías anarquistas, la del yrigoyenismo fundando una democracia sin “votos calificados” y la de la Sema-

na Trágica, la de la Plaza de Mayo del 17 de Octubre que descubrió “el subsuelo de la patria sublevada” y la del bombardeo despiadado y criminal de la aviación naval contra civiles indefensos un luctuoso junio del ‘55 (*Página/12*, 21.07.2011).

Articulación que se me renueva corroborada por una entrevista relativamente reciente a Piglia hecha por *Juguets rabiosos*: “en Arlt la proyección de la ciudad como el lugar donde están, desde luego todos los riesgos pero a la vez todas las posibilidades secretas y hay, entonces, *varias ciudades distintas*” (Piglia 2007: 4-5). La ciudad –las ciudades– se convierte en una suerte de ámbito carnavalesco dominado por una lógica contrapuntística, doble, que combina la inversión y la contradicción. En esto reside la potencia –una de las tantas– del texto arltiano: en haber configurado literariamente –y por primera vez, hasta dónde sé, en la narrativa argentina– esa ciudad que es, paradójicamente o no tanto, *una ciudades*; de cuyas declinaciones he tratado de dar cuenta. Esos vectores opositivos que confluyen, interactúan, se mezclan y se enfrentan –*sin separarse nunca*–, conforman un panorama urbano maleable, modulable, mejor, *inédito*, que sobrepasa por muchos cuerpos el expresionismo que se le suele atribuir; y la misma modernidad: en este sentido la ciudad arltiana es una metáfora profética. Expresionismo: pertinente pero insuficiente. Limitado, prudente, nada enérgico, respecto de la ciudad de *Los siete locos*. En definitiva: Arlt “procede a la fabricación de una realidad ficcional que mantiene con el mundo externo relaciones múltiples” (Komi 23) y configura una rica y heterogénea. Acumulación de “productos culturales” que si bien conservan –parcialmente– sus particularismos inmodificables al ser sometidos a combinaciones que los redistribuyen, alterando –radicalmente–

sus valores originales, en una captación sincrónica, ingresan al nuevo orbe ar(1)tificial que es su ciudad. Su Buenos Aires. Panorama urbano *inédito*, caos estético producido por una impetuosa oleada de sobresaltos, y más: *crítico*, porque marca un corte con la realidad porteña de la década del veinte –en este sentido, implica la ruptura de un orden– y modela la percepción de lo real. A pesar de esto, del corte que con ella establece, es capaz de representarla y puede definirse como su mapa. En este sentido, a un tiempo la contiene, porque se estructura a partir de ella: *robo y asalto*; y la supera, ya que se configura en algo diverso: la Buenos Aires mitológica –en el sentido de monstruo mitológico: *uno y múltiple*, ésta es su lógica espacial– de Roberto Arlt, vista –que es un mirar lo que no está a la vista– por ese figurón que es Remo Erdosain, a través de quien se produce el relato de un recorrido individual por el espacio. Y si antes era robo y asalto, ahora es *apropiación violenta y falsificación*.

A Arlt lo grotesco le consiente captar las contradicciones vigentes en la Buenos Aires del '20. Esto es: construir ese mundo es sus mismas contradicciones, pero al magnificarlas y distorsionarlo, le hace alcanzar un alto grado de teatralidad (dramaticidad) que le permite a *Los siete locos* proponerse como mapa de la realidad que pretende representar. Pero más que mapa, quizá mejor, un “atlas”: *tendencialmente* un atlas, porque busca nuevas correspondencias lógicas entre las cosas del espacio, las palabras que se usan para nombrarlas y las imágenes mentales que sobre ellas proyectamos. La Buenos Aires de Arlt –diagramador espacial o territorial de su ciudad– es una versión más radical de la Buenos Aires de los *twenties* porque la ataca moviéndose contemporáneamente hacia el espacio físico y hacia el espacio mental, hacia la “ciudad física”, sus habi-

tantes y hacia la “ciudad interna” de quien observa. Entrelaza varios puntos de vista (desde ya, concentrados sobre un único protagonista) y propone un pensamiento visivo plural, lejos de la utopía de una visión global desde un ángulo óptimo de observación. De manera no sistemática Arlt experimenta modos “laterales” (De Bono 2000) de mirar y representar el territorio de la ciudad. Y la literatura revela otra realidad, otra realidad que crea, y que se impone sobre lo conocido con vistas a otorgarle nuevos significados.

Contradicciones arltianas –equivoco: debido a la mezcla frenética suma de cosas inadecuadas–, pero contradicciones del referente también, reseñadas por Le Corbusier al referirse a la Buenos Aires empírica de 1929: “es adición de cosas des apropiadas; ella es un equivoco. La ciudad se ha convertido súbitamente en gigantesca: tranvías, trenes de los suburbios, autobuses, subterráneos, hacen una frenética mezcla cotidiana. ¡Qué desgaste de energía, qué despilfarro, *qué falta de sentido!*” (Le Corbusier 21). ¿Pero Arlt y Le Corbusier dicen lo mismo? Desde ya que no dicen lo mismo, ¿algo similar, adhieren?

Una precisión al respecto, para enfatizar que si parecen decir lo mismo, en realidad no dicen ni proponen hacer lo mismo con la ciudad. Me explico: mientras que la Buenos Aires del argentino se asienta sobre su referente real –sobre la historia, en definitiva, impacto provocado sobre la ciudad por el violento aluvión inmigratorio clásico hasta Urriburu con su 6 de setiembre–, ya que su ciudad a un tiempo contiene a la Buenos Aires empírica, porque se estructura a partir de ella, y la supera, ya que se configura en algo diverso: en un espacio mitológico; LeCorbu rechaza la historia o, para decirlo apelando a otra narrativa, “la tradición”. Lo que propone el suizo para solucionar ese

caos de la ciudad *—al que él no le encuentra sentido—* es borrarla y hacerla nuevamente, pero no como Arlt. Le Corbusier pretende crear ciudades, racionales y eficientes adaptadas al “espíritu de la época”. Esto es rechazo de “la tradición”, la historia, vuelvo a insistir. Lo único que le importaba es que las ciudades fueran racionales y ordenadas *—a Arlt: ni lo uno ni lo otro—* aunque eso implicara no hacerse cargo de la historia, de los valores. Todo lo que no sea/es funcional se descarta²⁵.

SUBCONTINENTALES. O LOS ANTEOJOS DE LIENHARD

Mestizaje fértil. Tal mestizaje sólo puede nacer de la interpenetración de las matrices culturales originarias de unos y otros: lo que hace más de medio siglo Fernando Ortiz llamó “transculturación”.

Roberto Fernández Retamar (1993)

No fuimos interpretados por los colegas de Europa, quienes creyeron que nos referíamos al resumen o compendio elemental de las conquistas europeas. Según esta interpretación ligera, la síntesis sería un punto terminal. Y no: la síntesis es aquí un nuevo punto de partida, una estructura entre los elementos anteriores y dispersos, que *—como toda estructura—* es trascendente y contiene en sí novedades. H₂O no es sólo una junta de hidrógeno y oxígeno, sino que *—además—* es agua.

Alfonso Reyes (1936)

Con la ciudad arltiana *—con el dispositivo grotesco que*

²⁵ Este párrafo se lo debo a una interesantísima lectura de una compañera que mira la literatura con ojos aguzados de arquitecta y sin quien no habría podido apercibirme de los desvelos y las propuestas del suizo: Natalia Feld.

implica y que activa una técnica de contraofensiva respecto de la Buenos Aires empírica y hegemónica, de la ciudad física, la *urbs*, que le es contemporánea; en el sentido de que se la apropia de manera violenta y que la falsifica con vistas a pergeñar una ciudad mucho más moderna, supermecanizada y arrojada hacia el futuro, tal como le corresponde al imaginario revolucionario— lo que verifico es que la ni milagrosa ni armoniosa ni mucho aconflictiva mezcla proyecta uno de los rasgos mayores de la institución literaria latinoamericana. Mezcla entendida: *no* como proceso de “amestizamiento” o sinónimo del gastado concepto de “mestizaje cultural” sino en los términos en que Fernando Ortiz (1973) formula el concepto de “transculturación”. Ya que las latinoamericanas son culturas dadas por la coexistencia conflictiva de prácticas disímiles. Que en materia religiosa, en los ritos católicos-indígenas precisamente, hace surgir un fenómeno de “práctica diglosica” (Lienhard 107), tal como cuenta Arguedas, refiriéndose al sur andino del Perú:

Los dioses locales están presentes en todos los aspectos y acontecimientos importante de la vida individual y social; aparecen como los elementos en los que realmente se sustenta la seguridad tanto individual como social. El culto católico se practica ostentosamente, sin embargo muestra apariencias de obedecer a normas no sustancialmente relacionadas con las necesidades religiosas primarias sino a funciones más claramente vinculadas a otras necesidades, como la recreación y la promoción social (Arguedas 1956).

Culturas de “síntesis” que “no se limitan de ninguna manera a repetir los rasgos de los elementos que las compusieron” (Fernández Retamar 61-62); y habría que agregar: sin conflictos o asimetrías. Culturas del “número dos” co-

mo unidad que, paradójicamente, o no tanto, trasciende los confines de la unidad. Dos sobre el cual es posible construir una pluralidad de manifestaciones y sistemas iconoclastas. Culturas del hibridismo (en términos de García Canclini). Del sincretismo (quizá en términos de fusiones religiosas, pero de movimientos políticos-religiosos también). De la pirámide que en la época prehispánica hospedaba los templos paganos de aztecas y toltecas y que después de la conquista cobija en la sincronía una catedral católica, ¿así que a qué dioses idolatran los indígenas al treparse a esas pirámides?: tal como sugiere Sergei Mikhailovich Eisenstein en *¡Que viva México!*²⁶ Un ritual parecido ya en el siglo XVI desesperaba al lúcido pero impotente franciscano mexicano fray Diego Durán: “fingiendo estos celebrar las fiestas de nuestro Dios y de los santos, entremeten y mezclan y celebran las de sus ídolos, cayendo el mismo día. Y en las ceremonias mezclarán su antiguo rito (1967: t. I, 1, cap. II). Culturas del choque de discursos, según indica Lienhard en *La voz y su huella* (1992) cuando hurga en el concepto de literaturas escritas alternativas: que encuentra y acuña pensado por ejemplo en los textos de Guaman Poma, Arguedas o Roa Bastos; que buscan articular dos sistemas de expresión normalmente incompatibles, opuestos por su idioma, su cosmología, las concepciones espacio-temporales subyacentes, su origen histórico y más que nada, la situación colonial o semicolonial. Culturas de “diglosia cultural”. Culturas de componentes de índole diversa que asimétri-

²⁶ Y lo que tematiza Eisenstein no es mera ficción, ya que la construcción de santuarios cristianos en el mismo lugar y sobre los mismos basamentos de los santuarios autóctonos, se puede apreciar “en el convento de Santo Domingo de Cusco, en la iglesia-templo de Mitla (Oaxaca, México) o en la iglesia Nuestra Señora de Guadalupe, en el cerro Tepeyac cerca de México (Lienhard 108-109).

camente confluyen en un mismo conjunto y lo articulan. Culturas de fenómenos que resultan de un contacto continuo y directo entre grupos de individuos de culturas diferentes y que induce cambios en los modelos culturales iniciales de un grupo o de los grupos.

Rasgo que había entrevisto ya en 1596 el misionero fray Gerónimo de Mendieta, franciscano radicado en México – “Y así podemos decir, que de lenguas y costumbres y personas de diversas naciones, se han hecho en esta tierra una mixtura o quimera” (Mendieta 1980: L. IV, cap. 44)– quien enfatizaba, a través de la palabra *quimera* el carácter conflictivo de la mixtura que en la esfera cultural provocó la coexistencia colonial entre europeos e indios.

De manera similar –si bien, obviamente, en otro plano– la ciudad arltiana es una respuesta creativa a la imposición de los valores (o anti-valores) hegemónicos de la Buenos Aires empírica.

BIBLIO OBLIO

- Albuquerque, Lyliam / Iglesia, Rafael (eds., 2001), *Sobre imaginarios urbanos*, Buenos Aires, CC editores.
- Arguedas, José María (1956), “Puquio, una cultura en proceso de cambio”. En: *Revista del Museo Nacional* (Lima), t. XXV, 184-232
- Arlt, Roberto (1996), *El resorte secreto y otras páginas*, Buenos Aires, Ediciones Simurg.
- (1998), *Aguafuertes*, Buenos Aires, Editorial Losada.
- (2000), *Los siete locos / Los lanzallamas*, Nanterre Cedex, Colección Archivos.
- (2005), *Aguafuertes vascas*, Buenos Aires, Ediciones Simurg.
- Augé, Marc (1992), *Non-lieux. Introduction à une anthtopologie de la surmodernité*, París, Seuil.
- Arrow, Jorge (pseud. de Ismael Viñas) (1954), “Arlt-Buenos Aires”. En: *Contorno* (Buenos Aires), núm. 2, mayo de 1954.
- Bajtín, Mijail (1994), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*, Buenos Aires, Alianza Argentina.
- Barletta, Leónidas (1925), *Los pobres*, Buenos Aires, Editorial Claridad.
- Barrett, Rafael (2007 [1909]), “Mi anarquismo”. En: Catriel Etcheverri, *Rafal Barrett. Una leyenda anarquista*, Buenos Aires, Capital Intelectual.
- Barthes, Roland (1957), “Le mythe, aujourd’hui”. En: *Mythologies*, París, Seuil.
- Bello, Joaquín Edwards (1981 [1920]), *El Roto*, Santiago de Chile, Editorial Universitaria.
- Blengino, Vanni (1999-2000), “In nome del figlio”. En: *Letterature d’America* (Roma), anno XIX-XX, núms. 77-

- (2007), *Ommi! L'America*, Reggio Emilia, Edizioni Diabasis.
- Boeri, Stefano (2011), *L'anticità*, Roma-Bari, Editori Laterza.
- Borges, Jorge Luis (1967), *Obra poética (1923-1967)*, Buenos Aires, Emecé Editores.
- Campra, Rosalba (coord.) (1989), *La selva en el damero. Espacio literario y espacio urbano en América Latina*, Pisa, Giardini Editori e Stampatori.
- Capdevila, Analía (1999), "Arlt: la ciudad expresionista". En: *Boletín del centro de estudios de teoría y crítica literaria* (Rosario), núm. 7, octubre de 1999.
- Carbone, Rocco (2007), *Imperio de las obsesiones: un grotecto*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes Editorial.
- (2009), "Lezin entre Lenin e *il Musso*: un 'mito' de la política criolla". En: *Inti. Revista de literatura hispánica* (Cranston, EE.UU.), nos. 64-65, primavera-otoño 2007, pp. 237-254.
- Carbone, Rocco / Croce, Soledad (2012), *Grotecto. Ensayos de (in)definición*, Buenos Aires, El 8vo. Loco.
- Carbone, Rocco / Feld, Natalia (2011), "Arquitectura literaria: los *twenties*". En: *I Congreso Latinoamericano de Estudios Urbanos: "Pensar la ciudad, cambiar la ciudad. Los retos de la investigación en América Latina a comienzos del siglo XXI"*, publicación en CD, Buenos Aires 2011.
- Castelnuovo Elías (1959 [1930]), *Larvas*, Buenos Aires, Editorial Cátedra Lisandro de la Torre.
- Cristófalo, Américo (1996), *Punta del Este: la política excluyente*, Buenos Aires, América Libre.
- Darío, Rubén (1934), "Catulo Méndes, parnasianos y decadentes". En: *Obras desconocidas de Rubén Darío escritas en Chile y no recopilada en ninguno de sus libros*, Santiago de Chile, Prensa de la Universidad de Chile.
- (1938), "Introducción a Nosotros de Roberto

- Payró". En: *Escritos inéditos de Rubén Darío*, New York, Instituto de las Españas.
- Darwin, Charles (2006 [1839]), *Diario de la Patagonia. Notas y reflexiones de un naturalista sensible*, Buenos Aires, Ediciones del Continente.
- De Bono, Edward (2000), *Il pensiero laterale*, Milano, Rizzoli.
- De Certeau, Michel (1988), *The Practice of Everyday Life*, Berkeley, Berkley University Press.
- Durán, Fray Diego (1967), *Historia de las Indias de Nueva España e Islas de la Tierra Firme* [s. XVI], México, Porrúa.
- Hochstimm, Eva (s/d), *Memorias*. Mimeo
- Etchenique, Nira (1962), *Roberto Arlt*, Buenos Aires, La Mandrágora.
- Fernández Retamar, Roberto (2004 [1971]), *Todo Caliban*, Buenos Aires, CLACSO.
- Forster, Ricardo (2011), "La máquina de capturar palabras y la defensa de Buenos Aires". En: *Página/12* (Buenos Aires), sección: El País, 21/7/2011.
- Fuentes, Pablo (2012), "Un Dios para la Cieguita. *Los siete locos* y el 'goce' feroz del capitalismo". En: *Página/12* (Buenos Aires), sección: Psicología, 19/1/2012.
- Giordano, Jaime (1972), "El espacio en la narrativa de Roberto Arlt". En: *Nueva narrativa hispanoamericana* (USA), vol. II, no. 2, septiembre 1972, pp. 119-148.
- Gnutzmann, Rita (1984), *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio*, Bilbao, Servicio Editorial Universidad del País Vasco.
- Goloboff, Mario (1989), "La ciudad de Borges". En: Campa, Rosalba (1989).
- Golombek, Diego (2000), *Así en la Tierra*, Buenos Aires, Ediciones Simurg.
- Gómez, Eusebio (1908), *La mala vida en Buenos Aires*, Buenos Aires, Juan Roldán.
- González, Horacio (2008), "Cuadrantes de la ciudad de

- Buenos Aires". En: *La Biblioteca. Revista fundada por Paul Groussac* (Buenos Aires), núm. 7 (*Ciudad y cultura*), pp. 214-221.
- Gorelik, Adrián (1998), *La grilla y el parque: espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*, Bernal, Universidad Nacional de Quilmes.
- Goštautas, Stasys (1972a), *Buenos Aires y Roberto Arlt (Dostoevsky, Martínez Estrada y Escalabrini [sic] Ortíz)*, Madrid, Ínsula.
- (1972b), "La evasión de la Ciudad en las Novelas de Roberto Arlt". En: *Revista Iberoamericana* (Pittsburgh), vol. XXXVIII, núm. 80, julio-septiembre de 1972.
- Grünfeld, Mihai (1997), *Antología de la poesía latinoamericana de vanguardia (1916-1935)*, Madrid, Hiperión.
- Jitrik, Noé (1980), "La presencia y vigencia de Roberto Arlt". En: Roberto Arlt, *Antología*, México, Siglo XXI Editores.
- Kierkegaard, Soren (1844), *Begrebet Angestens [El concepto de la angustia]*.
- Komi, Christina (2009), *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, Madrid/Frankfurt am main, Iberoamericana/Vervuert.
- Le Corbusier (1979), *Le Corbusier en Buenos Aires: 1929*, Buenos Aires, Sociedad Central de Arquitectos.
- Levy, Carlos (1997), *Té con hielo*, Mendoza, Ediciones del Canto Rodado.
- Lienhard, Martín (1992), *La voz y su huella. Escritura y conflicto étnico-cultural en América Latina 1492-1988*, Lima, Editorial Horizonte.
- Loi, Franco (comp.) (2008), *Nuevos poetas italianos*, Buenos Aires, Paradiso ediciones.
- López, Lucio Vicente (1884), *La gran aldea*, Buenos Aires, Imprenta de Martín Biedna.
- Lotman, Jurij M. / Uspenskij, Boris A. (1975), *Tipología della*

- cultura*, Milano, Bompiani.
- Marechal, Leopoldo (1966 [1948]), *Adán Buenosayres*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Marmol, José (1978), *Amalia*, Madrid, Espasa Calpe.
- Martel, Julián (pseud. de José María Miró) (1956), *La bolsa*, Buenos Aires, Guillermo Kraft.
- Martí, José (1946), *Cartas a Manuel A. Mercado*, México, UNAM.
- Martin, Gerald (1989), *Journeys through the Labyrinth. Latin American Fiction in the Twentieth Century*, Londres, Verso.
- Martínez Estrada, Ezequiel (1994 [1940]), *La cabeza de Goliat*, Buenos Aires, Secretaría de Cultura de la Nación/Editorial Losada.
- Matamoro, Blas (1977), *La casa porteña*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina.
- Marx, Karl (1964), "Economic and Philosophical Manuscripts". En: R. B. Bottomore (ed.), *Early Writings*, Nueva York, McGraw-Hill.
- Mendieta, fray Gerónimo de (1980), *Historia eclesiástica indiana* [1596], publ. Facsimilar de la ed. de Joaquín García Icazbalceta [1870], México, Porrúa.
- Mumford, Lewis (1977), *The culture of cities*, London, Harcourt & Brace Company.
- Muschietti, Delfina (2006), "Mujeres: feminismo y literatura". En: Montaldo, Graciela (comp.), *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, vol. II de *Literatura argentina siglo XX* (dir. David Viñas), Buenos Aires, Paradiso ediciones.
- Ortiz, Fernando (1973), *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*, Barcelona, Ariel.
- Pezzoni, Enrique (1986), *El texto y sus voces*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana.
- Piglia, Ricardo (1993), "Roberto Arlt. La ficción del dinero". En: *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires, Ediciones de la Urraca.

- (2001), *Respiración artificial*, Buenos Aires, La Nación.
- (2007), “El cronista de una ciudad imaginaria”. Entrevista con Ricardo Piglia. En: *Juguetes Rabiosos* (Buenos Aires), núm. 9, agosto-septiembre 2007.
- Preciado, Beatriz (2008), *Testo yonqui*, Madrid, Espasa Calpe.
- Rama, Ángel (1977), “Prólogo” a *Poesía* de Rubén Darío, Caracas, Fundación Biblioteca Ayacucho.
- Ramos, Julio (2003), *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, Santiago (Chile) / San Juan (Puerto Rico), Editorial Cuarto Propio / Ediciones Callejón.
- Renaud, Maryse (1989), “La ciudad babilónica o los entrete-
lones del mundo urbano en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”. En: Campra, Rosalba (1989).
- (2000), “*Los siete locos* y *Los lanzallamas*:
audacia y candor del expresionismo”. En: Arlt, Roberto (2000).
- Rodó, José Enrique (2005 [1900]), *Ariel*, Buenos Aires, Ediciones el Andariego.
- Rodríguez, Martín (1969), *Diario de la expedición al desierto* [1823], Buenos Aires, Sudestada.
- Romero, José Luis (1976), *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires, Siglo XXI.
- Sarlo, Beatriz (1993), “Arlt: cidade real, cidade imaginária, cidade reformada”. En: Chiappini, Ligia / Wolf de Aguiar, Flávio (orgs.), *Literatura e história na América Latina*, São Paulo, Editora da Universidade de São Paulo.
- (1997a), *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires, Ediciones Nueva Visión.
- (1997b), “Vanguardia y criollismo: la aventura de *Martín Fierro*”. En: Altamirano, Carlos / Sarlo, Beatriz, *Ensayos argentinos. De Sarmiento a la vanguardia*, Buenos

- Aires, Ariel.
- Sartre, Jean-Paul (1965), *La Nausea*, Milano, Mondadori Editore.
- Silva, José Asunción (1990), *Obra completa*, Nanterre Cedex, Colección Archivos.
- Taylor, Edgard (1871), *La civilisation primitive*, París, Reinwald.
- Tella, Guillermo / Silva, Rodrigo (2010), “La dimensión simbólica del territorio: análisis de caso sobre mecanismos de diferenciación de lugar”. En: *XI Coloquio internacional de geocrítica: “La planificación territorial y el urbanismo desde el diálogo y la participación”*, FFyL, Instituto de Geografía, UBA.
- Viñas, David (1993), *Prontuario*, Buenos Aires, Editorial Planeta.
- (1994), “Martel y los culpables del 90”. En: *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires, CEAL.
- (2004), *Anarquistas en América Latina*, Buenos Aires, Paradiso ediciones.
- (2011), “La ciudad en la novela de América Latina”. En: *El interpretador* (www.elinterpretador.net), nos. 37-38.
- Viñas, Ismael (2008), “La liberación nacional no estaba planteada en la Argentina”, entrevista de Julieta Pacheco. En: *El Aromo* (Buenos Aires), año VI, no. 41, marzo-abril de 2008.
- Virilio, Paul (1988), *La machine de vision*, Paris, Galilée.
- Williams, Raymond (1973), *The Country and the City*, New York, Oxford University Press.

Linee di contatto

Este libro se terminó de escribir hace tiempo. Si tuviera que poner una fecha (tentativa) sería: 2007. Pero lo retuve. Conservaba cierto deseo de “cerrarlo”, darle alguna conclusión. Pero: va siendo un tiempo ya casi largo que mis travesuras intelectuales rozan otras latitudes/geografías/narrativas: que es lo mismo que decir: otros cuerpos. Así, “se terminó” solo: por su propia inercia. Pues, textualidad sin concluir porque mi deseo sobre la ciudad se ha vuelto resto.

Si hubiera –como hay– una persona a quien debería dedicarlo y cuyo nombre fue borrado muchas veces de estas páginas, pero que debe volver, como es justo que sea, es Laura Kornfeld.

A ese gran artista, por las conmociones que provoca, Marcos López, quiero agradecerle enfático su generosidad concretada en *Il piccolo vapore*, la ilustración de tapa: su

presencia reactualiza enormemente este librito. A Chechu Moziman, mis gracias por las gestiones. Y a Mónica Millán por los contactos. Sin ellos tres, *Astuta* hubiera sido un entramado mucho más pobre.

A Matías Reck, salute por dos cosas: la política editorial de Milena y la contratapa, que tanto como *Il Piccolo vapore* uplodea esta travesura.