

# *El espacio urbano como noción moderna que define el campo cultural argentino*

***Décadas del '20 y '30. Los casos de Borges y Arlt***

***Por Alicia Salinas***

Trabajo final presentado a la cátedra de Periodismo y Literatura

## **Introducción:**

En primer lugar corresponde ubicar el tema desde una perspectiva histórica, es decir relevando las características de la Argentina en general y de la Buenos Aires del período de entreguerras en particular, para llegar a las distintas unidades conceptuales que delinean el marco teórico de este trabajo. Los conceptos centrales, **campo cultural y espacio urbano**, se articularán con otras categorías como poder, modernidad, vanguardia, lenguaje, lo popular. En verdad, se toma a la literatura y al periodismo como sistemas (o subcampos) que a partir de lo urbano se entrecruzan, haciendo hincapié en la vinculación ciudad-modernidad como relación generadora de fenómenos sociales, individuales, políticos y perceptivos. La idea es construir un contexto conceptual que sirva para el análisis de los textos seleccionados.

En términos particulares, el **rastreo histórico** de las peculiaridades de La Argentina de entreguerras, permite darle forma al concepto de espacio urbano. En ese sentido, la sociedad se caracteriza por una gran presencia de sectores populares imbuidos por el progreso general y por tanto ideológicamente conformistas y reformistas. Recordemos que las ideologías predominantes en ese período son el radicalismo y el socialismo. La incipiente democracia, con la llegada de Hipólito Yrigoyen a la presidencia en 1916, marca el rumbo de una nueva sociedad, opuesta a la de principio de siglo –con sectores populares hacinados en conventillos, marginados y excluidos social y políticamente, y por ello más orientados al anarquismo y a lo contestatario. Es decir, nos encontramos ante un espacio social móvil y abierto, en plena expansión y constitución, con los lógicos procesos de (des)integración que de estos fenómenos se desprenden. Destacan en ese contexto una serie de instituciones barriales, además de los comités y los centros socialistas que acompañaron la expansión barrial, como los clubes, las sociedades de fomento, las bibliotecas populares y hasta la esquina y el café para la muchachada.

Los trabajadores inmigrantes se trasladan a los barrios periféricos, que comienzan a formarse gracias a la influencia de la red de transporte público (en muchos casos alrededor de estaciones de trenes). El tranvía permite a los obreros llegar a su trabajo y favorece la urbanización, que no sólo implica construcción de unidades habitacionales sino extensión de servicios, como luz y

pavimento. La vivienda deja de ser colectiva para tornarse individual: los salarios permiten ahorrar y por medio del sistema de loteo de baldíos los sectores populares pueden adquirir terrenos y concretar el sueño de la casa propia.

Tras esta introducción, el concepto de **espacio urbano** que regirá el trabajo se esboza con mayor claridad. La ciudad es multiétnica y multiforme. Se desborda, crece, se multiplica: aunque pretende ordenarse lleva en sí el germen de lo caótico. Buenos Aires es una gran ciudad que se agranda al ritmo de intensos cambios: las olas inmigratorias que acogió en las dos primeras décadas del siglo comienzan a circular por el espacio urbano gracias al tranvía y el tren. Así, ese espacio es reapropiado, resignificado y hasta mirado por las multitudes que lo recorren desde otros puntos de vista, como son la velocidad y el vértigo. Buenos Aires se fragmenta, se superpone, se completa siempre ausente e incompleta. Mientras se forman identidades fuertes, la ciudad no termina de constituirse. De todas maneras, se observan dos polos: el suburbio o el arrabal, por contraposición al centro. Esta barrera de la que darán cuenta Borges, Arlt y otros autores modernos no es sólo topográfica sino también cultural, lingüística, social y política. De esa sociedad y de esa ciudad escindida surgirá en pocos años un movimiento nacional que trascenderá las diferencias y posicionará el margen en el centro de la escena.

De esta ciudad también son parte los poetas y autores modernos, es decir aquellos que viven y narran el período desde la perspectiva de la **modernidad**. Tomando el paradigma de Walter Benjamin respecto de Charles Baudelaire, primer poeta moderno desde su óptica, estos autores cumplen con los requisitos de recrear el mundo urbano contemporáneo, las experiencias de las multitudes y los modos perceptivos típicos de entonces (por ejemplo el shock). En ese registro ubicamos a Borges y a Arlt, pero también a Oliverio Girondo y a los hermanos González Tuñón. Todos comparten una preferencia por lo lúdico por sobre lo solemne, lo serio, lo grave. Incluyen la parodia, el humor, la burla y la mirada cinematográfica con todo lo que de fragmentación conlleva. Sus transgresiones generan nuevas formas perceptivas, otras retóricas. Estas miradas, a la sazón diferentes a pesar de las similitudes, no sólo vienen a hablar de las transformaciones políticas, sociales, urbanas, sino también a definir un **campo cultural**.

Por **campo** se entiende un espacio social estructurado de posiciones, con leyes generales como por ejemplo la lucha interna por el capital específico acumulado durante luchas anteriores. El campo se define por lo que está en juego y una tipología de intereses que fija, dentro del campo, lo que es válido. La posesión del capital específico es detentada por los llamados conservadores u ortodoxos, quienes bregan por continuar monopolizando ese conjunto de creencias, habilidades y conocimientos que funda su autoridad. En contraposición, se ubican los recién llegados, quienes critican la distribución del capital y tienden a subvertir la estructura, aunque comparten con sus antagonistas la valoración acerca de aquello sobre lo que vale la pena luchar.

Y lo que hacen los **poetas modernos, de vanguardia**, es levantarse contra ciertos cánones dominantes del sistema literario argentino de la época, campo cultural donde sobresalen el modernismo de Rubén Darío, el decadentismo, el tardo romanticismo, el realismo y el sencillismo. Es en este campo, o mejor subcampo, basado en la emotividad, la sensorialidad y el psicologismo de los mencionados movimientos pero también en la intencionalidad política del nacionalismo cultural tanto de derechas como de izquierdas –con todos sus objetivos instrumentales a corto y largo plazo, tales como el higienismo o el pedagogismo– que las vanguardias se rebelan. Estéticamente, no ideológicamente. Se vuelven herejes a sabiendas al imponer otros temas, otros lenguajes, otros

procedimientos<sup>1</sup>. Y todo organizado a propósito del espacio urbano como un elemento nuevo de la experiencia humana del momento. La idea es generar una ruptura, un quiebre que subvierta las posiciones prefijadas del campo cultural como espacio social estructurado. Hay pues, una resistencia de la opresión simbólica que se materializa en prácticas destinadas a refundar lo literario modernizándolo.<sup>2</sup> Para Sarlo, la nueva coyuntura estética se legitima por "lo nuevo". La **modernidad urbana** es uno de los ejes de eso nuevo que explota por todos lados en la Buenos Aires de 1920-1930.

El objetivo de este trabajo es analizar semejantes implicancias en la producción periodística y literaria de Borges y Arlt. A pesar del denominador común que tienen respecto del registro de una ciudad que parece nacer gracias a su pluma (al menos no había aparecido antes por iniciativa de los ortodoxos del campo cultural vigente) existen entre ambos diferencias reconocibles. Borges "trabaja con rastros literarios y afectivos del pasado" anuncia Sarlo, para quien el fervoroso autor de Buenos Aires reconstruye la ciudad perdida desde la literatura, situándose entre un tiempo pretérito y un eje vanguardista que él mismo impulsa, es decir "lo nuevo". En cuanto al **lenguaje**, que es aquí otra categoría trascendente, se filtran tendencias europeas como el ultraísmo<sup>3</sup> –precisamente Borges es uno de quienes lo importan al Río de la Plata desde España– y el uso del verso libre versus la metáfora. Sobre lo temático, es el arrabal el que inunda el centro del campo cultural argentino de la mano de las imágenes y los personajes borgeanos.

Arlt, en cambio, no mira al pasado ni un segundo. No parece tener tiempo para ello. Su tiempo es el futuro, y es nuestro, y por prepotencia de trabajo. El lenguaje es coloquial, prosaico, tiene ruidos y matices que ni por asomo se le habían representado a popes como Rubén Darío y Lugones. Arlt tiene en cuenta la dimensión excluyente de la ciudad de Buenos Aires y refleja desde la estética esa división consignada más arriba. He aquí una actitud prepotente que desnuda a un recién llegado a la incipiente industria cultural. Se trata a las claras de una posición política, una estrategia en términos de pulsión de fuerzas dentro del campo cultural argentino. Arlt mira de afuera a las vanguardias, en el sentido de que no tiene una posición tan activa como la de Borges en los movimientos y revistas más representativas de la época de entreguerras (por ejemplo Martín Fierro, Proa). El creador de la saga de Erdosain saltica del grupo Florida al de Boedo al igual que otros autores, quienes reniegan del hipersectarismo.

Sin embargo, Arlt es absolutamente moderno, es tópicamente representativo de esa modernidad urbana que se desgarró, tanto en lo que hace a su producción periodística como literaria. Es que el campo periodístico, retomando a Bourdieu, es un campo de producción cultural de gran relevancia social, desde el momento que monopoliza los medios de producción y difusión a gran escala de la información. Es un campo dependiente, más que otros de producción cultural, de las fuerzas externas (el mercado, el plebiscito). Puede considerárselo como **subcampo**, al igual que el literario, es decir como sistemas que se entrecruzan y generan peculiares resultados. Por ejemplo, la experiencia de la vanguardia cambió el modo de escribir, como hasta aquí se subrayó, y eso repercutió en las prácticas periodísticas.

Borges y Arlt, además de ser los autores centrales estudiados durante el Seminario, son dos exponentes de la modernización cultural de los años 20 y 30, donde por un lado los sectores populares tienen mayor tiempo libre y de ocio y por tanto demandan cultura luego de décadas de educación pública (eje privilegiado del proyecto del ser nacional), y por otro lado las vanguardias irrumpen para despertar un escenario cultural que definen como anómico. De allí los dardos que

apuntan al *establishment intelectual* reorganizando las jerarquías y propugnando una autonomía o independencia de la esfera estética. A continuación se abordará exhaustivamente este abanico de cuestiones en los textos seleccionados para el análisis.

A) *Textos de Jorge Luis Borges:*

- ❖ "Buenos Aires", del libro *Inquisiciones* (prosa).
- ❖ "Los escritores argentinos y Buenos Aires", del libro *Textos Cautivos* (ensayo publicado en la revista femenina "El Hogar")
- ❖ "Caminata", "Versos de 14" y "Elegía de los portones" (poesías)

B) *Textos de Roberto Arlt:*

- ❖ "Silla en la vereda" y "El placer de vagabundear" (aguafuertes)
- ❖ "Haffner cae", episodio de la novela *Los Lanzallamas*
- ❖ "Los sueños del inventor", episodio de la novela *Los Siete Locos*.

A 1.- "Buenos Aires" es una intensa descripción de la ciudad que se está haciendo (todavía no es "izada y ascendente", en ella "las líneas horizontales vencen las verticales"). Se presentan una serie de elementos que constituyen el espacio urbano de la época apelando al recurso de citar los distintos momentos del día (relación espacio tiempo). La prosa envuelve al lector provocándole una identificación de cada uno de los lugares y momentos y recordándole que la ciudad es también sus márgenes: "un trasunto de la planicie que la ciñe, cuya derecha rendida tiene continuación en las calles y casas"; "los arrabales que oponen su mezquindad a la pampa". Tanto existe el borde que la ciudad *no se decide* en ese límite ni a ser ciudad ni a ser campo: "esa indecisión de la urbe donde las casas últimas asumen un carácter temerario, como de pordioseros agresivos frente a la enormidad de la absoluta y socavada llanura". Tanto la ciudad es también sus arrabales, que hay que aclarar que el espacio urbano está constituido por algo más que los eminentes edificios generadores de humillación transitoria.

Borges se posiciona como quien recorre, observa y luego cuenta lo que ve, nada más y nada menos que su contemporaneidad. Esto indica que el autor se inscribe en los cánones del escritor moderno. Y entonces ve el cambio que anida en esa ciudad inquieta e inquietante, lo que transforma a los habitantes de Buenos Aires en seres plagados de tales inquietudes, tan imbuidos por el paisaje que les toca ("a fuerza de tardes la ciudad va entrando en nosotros").

Uno de los aspectos nodales de nuestro esquema conceptual es la relación entre ciudad y modernidad en términos de vínculo que genera fenómenos de distinto tipo, entre ellos individuales y perceptivos. Pues aquí aparecen esas sensaciones que comienza a experimentar el habitante de la urbe al descubrirla fragmentariamente, por momentos bella y otras nada enhiesta (nótense las disquisiciones sobre los suburbios y su estética, las plazas, las calles, la zona de edificios altísimos que no es otra que el centro). En este texto se observa cómo el individuo comienza a mirar la ciudad en perspectiva, acaso afectado por el desarrollo de una Buenos Aires que se procrea a sí misma en todas direcciones y que aunque es ceñida por el campo tiene una geometría propia. Esto se traduce en un vocabulario donde no falta "la rectitud, las líneas horizontales y verticales –cuya combinación se usa precisamente para definir a la ciudad- las perspectivas, las filas, los infinitos, la distancia".

Borges no disimula que ve a la ciudad autoasignándose una dimensión para cada cosa: las casas todas iguales de determinado barrio, las plazas donde la uniformidad fatalista se quiebra, el arrabal que se amalgama con la pampa sin serlo. Evidentemente estas cosas conmueven a Borges, tanto que decide contar cómo es ésta, su ciudad que ama, en la época que le toca vivir. Y en ese espacio donde se tienden las piezas del rompecabezas urbano también se presentifica el pasado, una evocación típicamente borgeana. De allí los aljibes, los malicentos faroles, la patricialidad de los patios (¿quién más puede conceptualizar un patio de esa manera?), la gustación del recuerdo que vive en la misma calle de trágico trajín. En un momento, además de describir cosas sin vida a las que dota de movimiento, Borges se mete con los habitantes de esas casas todas iguales y apretujadas en el barrio. Recordar el proceso de formación de los barrios del que en definitiva el autor da cuenta y prestar atención al fatalismo de los moradores al que hace referencia, que bien puede unirse en paralelo con el ambiente reformista y conformista de la época. De allí que “el fatalismo no detiene la acción pero se ve en las lindes de todo esfuerzo el fracaso”.

En suma, el texto habla de una ciudad que es nombrada en casi todos sus detalles por el punto de vista de uno que la transita, uno entre todos los que inundan su generoso espacio hasta convertirla en una “conjuración tramada” *que cuelga del cuello*, acaso pesada con tanta cosa que soporta, sostiene y descarga. Pero, paradójicamente, a esta ciudad “no podemos verla de veras ni de mañana ni en la noche”. ¿Será que no podemos verla entera porque simplemente no hay un todo sino partes, ésas que Borges desgrana dándoles estatuto?

A.2.- En este ensayo volvemos a observar el interés de Borges por dar cuenta de las subdivisiones de la ciudad, espacio urbano radiografiado en la excusa de sus barrios, integrados en sus diferencias. El autor habla sin tapujos de las multitudes que lo rodean y caracterizan a la sociedad de la época. “Somos demasiados para el préstamo de socorros mutuos. Un hombre puede esperar que lo ayude otro hombre, nadie puede esperar que lo ayuden ochocientos mil hombres”. Síntesis de la ciudad que es –repleta- y a la vez la que ya no es –aldea donde el mutuo conocimiento permitía ejercer la solidaridad, el gesto positivo hacia el prójimo (otra vez la nostalgia, la evocación).

El debate que introduce, consiguiendo la atención del lector a pesar de ratificar lo *perogrullesco* del tema, no sólo va mostrando con nombre y apellido la ciudad del período de entreguerras sino que pone sobre el tapete la cuestión del campo cultural, categoría-eje de este trabajo. El texto se mueve como pez en el agua en esa línea gracias a los comentarios sobre el espacio social estructurado de posiciones de lo literario. Aquí se habla de las luchas, geográficas, sociales, culturales y de las otras, por el capital específico que legitima al campo. “¿Pero cuál es la tipología de intereses que está en juego?”, parece ser la pregunta del autor, ansioso por criticar y reorganizar jerarquías. Lo que está en debate es nada más y nada menos que la estructuración del campo literario, mejor dicho subcampo, en términos de facilidades y complicaciones que devienen del lugar donde se produce. Y todo apunta a desmitificar dos cosas: que el centro de la escena sea Buenos Aires y que se escriba mejor en la campaña que en la ciudad, ya que fueron los porteños quienes elaboraron la literatura gaucha, “acaso el género más original de este continente”. Habrá que dilucidar, en términos borgeanos, si el que redacta se ubica en esta coyuntura del lado de los que detentan el capital específico o de los que resisten la opresión simbólica.

A.3.- En estas tres poesías observamos un denominador común: elección de paisajes, ritmos y motivos urbanos descriptos en un tono evocatorio y usados como excusa para poner de manifiesto temas universales, como la angustia, la esperanza, la soledad, la dicha, el olvido. Este pasear por la ciudad con el fin de nombrarla (“Yo soy el único espectador de esta calle: si dejara de verla se moriría”) es también un posicionamiento estético del autor: en el momento en que el floreciente modernismo habla de personajes extraños como brujas y monstruos, de bosques y de amores imposibles encarnados en princesas orientales extáticas o siempre sufrientes, los textos de Borges en tanto poeta moderno y de vanguardia rescatan la fuerza de lo cotidiano. De allí la repetición de imágenes como el mate curado, las calles y los patios, los baldíos y las casas en trance de opresión mutua por oposición al campo, a la pampa que contiene tanta ciudad.

Es llamativo como Buenos Aires aparece conectada al campo, tal cual se advirtió en textos anteriores. Sin embargo, en la poesía se muestra con más fuerza ese vínculo, acaso como intento de no olvidar los orígenes, la génesis de una urbanidad que se está buscando a sí misma. Ejemplo de este tópico recurrente en Borges son: “la noche acerca agrestes lejanías”; “la brisa trae corazonadas del campo, dulzura de las quintas”; “el retazo de pampa colorada en un patio “. Esta relación con la llanura es también un posicionamiento de Borges. Ya en la Introducción, retomando a Beatriz Sarlo, habíamos consignado el trabajo con rastros literarios y afectivos del pasado. Así queda demostrado que de los textos borgeanos surge una ciudad perdida, reconstruida gracias a la literatura, en un ir y venir entre un tiempo pretérito y el eje vanguardista de “lo nuevo”.

De allí que la poesía analizada de “Cuaderno de San Martín” sea una elegía, con todo lo de lastimero y triste que esta composición lírica comporta. Aquí se revive al barrio, partiendo de una cita de Manuel Bilbao de 1902, lo cual da la pauta de esa minuciosa tarea con elementos literarios y afectivos de un tiempo ido. Y que a la vez se prolonga en el presente. *Elegía de los portones* provoca en el lector melancolía por un Palermo “trazado con vaivén de recuerdo y que se va en la muerte chica de los olvidos”. Nostalgia de un ayer, cuasi tanguera, donde “hubo cosas felices”, sutil forma de indicar que aquello ahora ya no está. Quizás porque Borges se mudó a “una calle de altos (es cosa de una legua)”, que no recorren carros y mayores de corneta insolente y por lo que es necesario volver a las calles nocheras para buscar recuerdos.

Además de las cosas y sus devenires, Borges también se posa sobre personajes populares que recorren y sustancian la ciudad: las niñas que sólo tienen espacio en los balcones de la tarde para expresar su callada y notoria esperanza (¿acaso de contraer matrimonio?)<sup>4</sup>; los pibes que esperan la calesita de los domingos; los matones y compraditos (“el destino que acecha tácito en el cuchillo”<sup>5</sup>, y “el andar hamacado del compadre”); además de “las muchachas comentadas por un vals de organito”, dotadas del solo don de aguardar en sus puertas, y los amantes de los naipes que se reflejan en esa “baraja criolla para tapar la vida”. Aunque también laten los almaceneros, los habitués de las milongas, los conductores de carros que agitan las mañanas de Palermo. Todo esto revela el sustrato moderno de Borges, como observador que reconstruye los fragmentos de la ciudad de entreguerras definiendo a la vez un campo cultural, precisamente por hablar de lo que habla. Recordar que aquí se concibe a la literatura como un sistema que se entrecruza con lo urbano, generando nuevos tipos de producciones y a la vez dándole forma a eso que comenzaba a ser y que necesitaba que alguien lo dotara de entidad, de trascendencia.

En estas poesías vuelve a aparecer la soledad del hombre urbano, cada vez más exacerbada en sociedades complejas, y que evidentemente atormenta a los habitantes del período

como fenómeno nuevo. “Las calles que acompañan mi soledad” y “la aceptada costumbre de estar solo” son dos expresiones de esta experiencia. También se reiteran las alusiones geométricas: “largas líneas, cóncava sombra, agresión de aristas, patios cóncavos, paredón erizado, rectos portones, rigideces de asfalto”. En cambio, las nubes son blandas, las quintas dulces, las estrellas vacilantes, las albas eternas.

B. 1.- “Silla en la vereda” es una típica aguafuerte arltiana<sup>6</sup>, tanto porque resume la capacidad del autor de retratar una escena barrial como por la exhibición del modo de trabajo del escritor-periodista, quien fuera de las imposiciones de la “agenda” se posa sobre algo que aparentemente no tiene importancia y gracias a la revelación de los detalles consigue dar cuenta de toda una formación cultural. Qué manera más clara de expresar todas las disquisiciones sobre la estructuración del campo cultural argentino de la época, con la implosión de lo popular, lo cotidiano y hasta lo lunfardo en la producción periodística. Esta aguafuerte, breve por su carácter de formato periodístico, condensa el cambalache barrial con el acento puesto en sus personajes. Texto que provoca la identificación, en el mero registro del presente. Nada de lastimeras rememoraciones: la ciudad es todo lo que en el cuadro se resume y a la vez ese cuadro ejemplifica a Buenos Aires toda (“estos barrios porteños, largos, todos cortados con la misma tijera, todos semejantes con sus casitas atarrantas. (...) Este es otro pedazo del barrio nuestro. Está sonando *Cuando llora la milonga* o la *Patética*, importa poco. Los corazones son los mismos, las pasiones las mismas, los odios los mismos, las esperanzas las mismas”).

Aquí no se cuenta una historia, sino miles, y eso da la idea de algo que bulle multiforme. Más específicamente, no hay una cabeza o lid con sus obligadas cinco preguntas y menos una introducción, un nudo y un desenlace. Más bien podría decirse que el texto sigue el hilo de un guión cinematográfico<sup>7</sup>, en el sentido de que primero se sitúa al espectador en el terreno (“exterior, noche”), luego se lo describe minuciosamente (plano general) y por fin el ojo de la cámara, o del *flaneur* porteño, hace detalle en diferentes situaciones con la excusa de un objeto mundano como es la silla. Y que se entrona en toda una “modalidad ciudadana” según desnuda Arlt, parapetándose en un sinfín de escenas cotidianas y simples, quizás por eso nunca merecedoras de un análisis fecundo, pero tan caras al ser y hacer del vecino. De cada lector, en definitiva.

En “El placer de vagabundear” nos topamos nuevamente y con más fuerza con ese *flaneur* porteño que recorre la ciudad cual si ésta fuera un teatro. Esta aguafuerte es una declaración de principios, la reivindicación de un método desde la prepotencia. Nótese sino la reiteración del lugar común: “la escuela más útil para el entendimiento es la escuela de la calle, escuela agria, que deja en el paladar un placer agridulce y que enseña todo aquello que los libros no dicen jamás. Porque, desgraciadamente, los libros los escriben los poetas o los locos”.<sup>8</sup> En términos bourdieanos, típica estrategia de recién llegado que necesita criticar los espacios sociales estructurados y ser o lucir subversivo de modo de resistir la opresión simbólica. Como se verá, Arlt es mucho más crudo, obvio y evidente que Borges a la hora de cuestionar la distribución del capital específico que constituye el campo y proponer -veladamente o no- una reorganización de las jerarquías.<sup>9</sup>

Personajes y personas que deambulan por las calles o son presos de sus casas y cosas, con historias no siempre simpáticas y muy probablemente sórdidas, son descargadas por la pluma de Arlt, cual un Baudelaire vernáculo. Modelo moderno que se verifica sobre todo cuando afirma que “la ciudad desaparece”. Este gesto surrealista, de iluminación, de shock -siguiendo a Benjamin- es

una invitación, casi en tono proselitista, al vagabundeo. La verdad revelada está “en darse unos baños de multitud y callejeo”, ya que así se llega a comprender que lo que se ve esconde una visión más, absolutamente imprescindible para comprender el momento que se vive y acaso el que otros hombres como nosotros vivieron, hasta el mismísimo hijo de un Dios. Otra vez se manifiesta la intencionalidad de acercarse tanto al lector de modo de generar efectos perlocutivos, en este caso de adhesión, en un contexto de incremento descomunal de la población urbana.

B. 2.- En el episodio “Haffner cae”, la ciudad aparece retratada de un modo explícito durante pasajes más o menos extensos del capítulo. Aunque los personajes son típicamente urbanos, al igual que la escenografía en la que se mueven durante toda la saga, surge Buenos Aires en trance ecológico con la historia. Condiciona a los que participan de la novela y a la vez tiene un estatuto propio, preciso. Es tan sórdida esa ciudad, tan artificial con sus hombres que se vuelven de goma en las fábricas, que penetra en Haffner (“La ciudad entra en su corazón y se vuelca por sus arterias en fuerza de negación”). Así, la voz del personaje es la de muchos: “¿Qué hago aquí, en esta ciudad? (...) Mi vida no tiene objeto, cualquier día me matan”, dice.

Los soliloquios de Haffner se combinan con imágenes urbanas, donde el autor incorpora elementos de la vanguardia futurista<sup>10</sup>, con su exacerbación de la máquina, la sociedad industrial y un hincapié en formas de vida superadoras asociadas al desarrollo de la tecnología. Además de un vocabulario que rescata lo artificial, lo nuevo, la desorganización que es germen de un diferente (des)ordenamiento, también se nota una descomposición cubista (dada por la desarticulación y el desmembramiento) y una irrupción de sonidos, olores y colores que conforman un cuadro de nuevo tipo. “Obstruían el tráfico hileras de automóviles y 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 hierro rojo. Las torres de los edificios enfocadas desde las crestas de los octavos pisos, por proyectores, recortan la noche, con una claridad azulada de blindaje de aluminio”. Metáforas de una experiencia distinta a la de la típica aldea, ahora gran ciudad que es parida por sí misma y que se ofrece como un espectáculo, generalmente desolador para el hombre que la mira como algo enorme, gigantesco, poderoso, ajeno. “Suspendidas de cables negros, centenares de lámparas eléctricas proyectan claridad de agua incandescente sobre empolvados checoslovacos, ágiles entre las cadenas engrasadas de los guinches que elevan cubos de greda amarilla”. En ninguno de estos dos fragmentos aparece el hombre: las máquinas y su majestuosidad tienen vida propia y le dan vida a la ciudad. “Los letreros de gases de aire líquido reptan las columnatas de los edificios. Tuberías de gases amarillos fijadas entre armazones de acero rojo. Avisos de azul de metileno, rayas verdes de sulfato de cobre.” ¡Una pintura! Y después está la gente, que no es gente sino “encorvados cuerpos” entre remachadoras eléctricas que semejan ametralladoras. Toda una alegoría.

Como en un *collage*, y haciendo juego con este paisaje abrumador, se insertan las patéticas reflexiones de Haffner, *flâneur* aquí. Deambulante de una ciudad que no se detiene: la noche es momento de suma actividad en *Los Lanzallamas*: obreros explotados, ascensores que caen junto a potreros baldíos estilo Far West, fruteros vendiendo mercadería, mujeres que circulan en presuntuosos autos y guardianes cojos o mancos que las custodian, letreros luminosos y vidrieras que nunca se apagan con el fin de hacer desear a los transeúntes por su contenido .



Arlt, en su carácter de autor moderno que incorpora e impone a la ciudad como un tópico privilegiado, comenta la modernización socioeconómica de la Buenos Aires de entreguerras, más allá de todo canon dominante. Otra arquitectura que explota hacia arriba, nuevos medios de transporte y comunicación, máquinas prepotentes y transformadoras inundan la narración. *Haffner cae* es un texto denso e identitario, porque releva situaciones de la vida diaria del hombre común desde un punto de vista transgresor. Tal como su autor, encolumnado a la tendencia de decir cosas nuevas y distintas desde un discurso más acorde con la realidad. Y esa realidad está llena de formas perceptivas extrañas por lo novedosas, de un proceso de apropiación de lo tecnológico como herramienta<sup>11</sup>, de un acostumbramiento (o no) a vivir en la ciudad de masas, de unos ritmos y unas velocidades antes impensadas.

Aunque Arlt quisiera pasar por anarquista y conservar su independencia ante las intencionalidades de derechas e izquierdas traducidas a la literatura, esta elección de tema y discurso (lenguaje prosaico) implica un claro posicionamiento, como más arriba señalábamos con respecto a Borges. Un posicionamiento del lado de la gente, con la que Arlt se identifica por no ser un miembro de la clase alta. En *Haffner cae* el que habla es un excluido que sólo tiene opciones desesperadas, que desdeña a los intelectuales [“Erdosain está loco con su teoría de la castidad. (...) Es un intelectual que sintoniza mal. (...) Y yo soy un hombre lógico, positivo. Plata en mano en mano y culo en tierra.”] y que da cuenta de otros marginales, de otros desesperados.

B.3.- En el episodio “Los sueños del inventor” la ciudad aparece como disparador privilegiado para desarrollar los temas que le interesan a Arlt. Resulta impactante en ese sentido el fragmento que casi se diría abre el episodio: “Tenía necesidad de estar solo, de olvidarse las voces humanas y de sentirse tan desligado de lo que lo rodeaba como un forastero en cuya estación perdió el tren”. Genial y sintética expresión de esa sensación que comienza a experimentar el ciudadano de cualquier urbe moderna y que aún hoy percibimos. Este personaje, ejemplo de una nueva forma perceptiva colectiva, siente esa contradicción de amar y a la vez rechazar a la geografía que lo cobija. Como en *Haffner cae*, el personaje-protagonista del episodio, esta vez Erdosain, se inmiscuye en la ciudad, ejerce la práctica del vagabundeo en combinación e interpenetración con esa urbanidad llena de posibilidades, la mayoría vedadas por su condición de ser que en primer lugar se siente profundamente malo y repugnante. Automarginación en lo personal como producto de otras barreras culturales, sociales, económicas.<sup>12</sup> “Anduvo, (...) apeteciendo el espectáculo de esas calles magníficas en arquitectura, y negadas para siempre a los desdichados. (...) Aquél era otro mundo dentro de la ciudad canalla que él conocía, otro mundo para el que ahora su corazón latía con palpitaciones lentas y pesadas”. Explícita revelación de la necesidad del sujeto de deambular para explorarse a sí mismo, de mirar a los otros y sus cosas para poder autobuscarse y encontrarse, a tal punto que puede llegar a convertirse en un fantasma. “¿Qué había hecho de su vida? ¿Era ésa o no hora de preguntárselo? ¿Y cómo podía caminar si su cuerpo pesaba setenta kilos? ¿O era un fantasma que recordaba sucesos de la tierra?”. Así como en la aguafuerte *El placer de vagabundear* es la ciudad la que desaparece, aquí es el propio personaje el que se volatiliza en su desesperación, tormento que en sus diferentes graduaciones acompañará a Erdosain durante toda la novela.

Mirada singular de la ciudad, con sus detalles precisos, como las descripciones de las casas lujosas y su ubicación topográfica exacta, pero a la vez subjetiva en extremo, dada la hipersensibilidad que abruma al personaje y que Arlt utiliza como recurso para evidenciar lo

monstruoso que puede resultar el espacio urbano. Paisajes y seres se combinan en planos desordenados, guiados solo por el delirio de Erdosain, que funciona como hilo conductor de fragmentos yuxtapuestos. Así, Remo puede ver una sala majestuosa que alberga una escena en el puerto o en una fábrica pero también a su mujer cuando era su novia. Retórica vanguardista, salpicada por el surrealismo y el cubismo. Lenguaje figurado, analógico. Aleaciones humanas y metálicas, des-figuraciones a las que dan forma a la vez el ciudadano y el forastero que había perdido el tren, dos instancias que se conjugan y caracterizan al porteño de marras desde la perspectiva de Arlt.

Las atribuladas ocurrencias de Erdosain, tanto respecto de la ciudad como de su propia persona, resultan descabelladas a simple vista pero al fin y al cabo sintonizan con una época donde La Argentina no entrevé demasiadas respuestas racionales, de ahí que en 1930 se produce el primer golpe de Estado a manos de los militares. Erdosain se transforma en botón de muestra de la sociedad del período, de la que su creador decide dar cuenta convirtiéndose así en un lúcido autor moderno y hasta se diría profético. En ese sentido, aunque junto con Borges advierte la ciudad y la cultura del momento, se nota a las claras que su mirada apunta al futuro, mientras que la del otro se recuesta sobre el pasado.

#### **Notas y referencias**

- Sarlo, Beatriz. "Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930". Buenos Aires, Editorial Nueva Visión, 1988
- Sarlo, Beatriz. "El imperio de los sentimientos". Buenos Aires, Catálogos, 1985
- Romero, Luis A. "Buenos Aires en la entreguerra: libros baratos y cultura de los sectores populares" en Mundo urbano y cultura popular.
- Romero, Luis A. "Breve historia contemporánea de la Argentina". Editorial Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 1994
- Bourdieu, Pierre. "Algunas propiedades de los campos". Conferencia dirigida a un grupo de filósofos e historiadores de la literatura, en la Ecole Normale Supérieure en noviembre de 1976
- García Canclini, Néstor. "La sociología de la cultura de Pierre Bourdieu".
- Gironde, Oliverio. "Veinte poemas para ser leídos en el tranvía". Centro Editor de América Latina.
- Artículos periodísticos

---

<sup>1</sup> La transformación profunda se produce, entre otras cosas, por la incorporación de las propuestas de las vanguardias europeas. El simbolismo, el cubismo, el expresionismo, el surrealismo y el futurismo, entre otros, desplazan el eje de referencia hacia el escenario de las ciudades modernas.

<sup>2</sup> Desde un punto de vista no mecanicista, el orden de lo estratégico se vincula necesariamente a las prácticas y depende de la fuerza relativa que se tenga en el campo. Recordar que la estructura del campo es un estado de las relaciones de fuerzas entre los agentes que luchan por el capital específico. Y lo que genera estrategias es el *habitus*. Determinado por las estructuras objetivas, despierta o dispara a su vez las prácticas individuales, dando a la conducta esquemas básicos de percepción, pensamiento y acción. Si bien el *habitus* tiende a reproducir las condiciones objetivas que lo engendraron, un nuevo contexto o la apertura de posibilidades históricas diferentes permite reorganizar las disposiciones adquiridas y producir prácticas transformadoras.

<sup>3</sup> El ultraísmo se opone a las formas anquilosadas y rebuscadas del modernismo, propugna la metáfora por sobre la historia.

<sup>4</sup> *Caminata, de Fervor de Buenos Aires*. Aquí se expone el relegado lugar de la mujer en la época, niñas que en el rutilante e inquietante espacio urbano que se desgrana sólo tienen cabida en los estrechos balcones. Más adelante se mencionará a las muchachas para las que toca el organillero, ubicadas también junto a sus puertas. Así, el sexo femenino parece adosado a componentes del universo doméstico, por contraposición a un vasto mundo ciudadano que el autor detalla hasta hacerlo deseable. Esto se condice con el imaginario de que la mujer no sale de su casa, debe casarse y llegar virgen al matrimonio.

<sup>5</sup> Era típico de fines del siglo XIX que los criollos se batieran en duelo. Entonces no había un ordenamiento jurídico sólido y la única ley era la del coraje individual, un valor que se reitera en Borges por ser aparentemente positivo.

<sup>6</sup> Las aguafuertes son notas costumbristas, de color, pero no por eso tratan de trivialidades. La elección de figuras *arrabaleras* contadas desde un lenguaje popular trasuntan un posicionamiento ideológico y hasta político, en términos de puja de relación de fuerzas. De todos modos, Arlt no es un autor que se proponga adoctrinar.

<sup>7</sup> Recordar que los herejes del campo cultural incorporan la retórica periodística, de la fotografía y el cine, que son los grandes medios de comunicación del período estudiado.

---

<sup>8</sup> Pura demagogia arltiana para entrar en complicidad con el lector. Él también es un escritor de libros que contribuye a engrosar el cúmulo de producciones literarias, aunque no se considere ni poeta ni tonto. Más aún, si no entra en una u otra categoría significa que los libros pueden ser escritos por otro tipo de sujetos también.

<sup>9</sup> “Los rasgos de genialidad de Arlt se manifiestan –como sucede a menudo con los escritores originales- en la fundamental incapacidad de sujetarse a los cánones apreciados en su medio y en su tiempo, y en la capacidad, por otro lado, de crear su propia temática y su propio sistema de ‘discurso literario’, despreocupándose de las técnicas y echando mano (...) al monólogo interior, al diálogo dramático o al soliloquio. La índole de los expresado dicta la forma”. En Prólogo de Mirta Arlt a la novela “Los siete Locos”, Editorial Losada, Buenos Aires, 1999

<sup>10</sup> El futurismo es un movimiento que tuvo mucho desarrollo en Italia y por eso está ligado al fascismo. En un momento de auge de las tecnologías, de la producción en serie y la sociedad de masas, depositaba las esperanzas de la evolución humana en su convivencia con la máquina.

<sup>11</sup> Arlt tenía un gran interés por la tecnología, un interés pragmático. Su primer libro fue “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, donde se apropia de los saberes populares. Por otra parte, la obsesión de Remo Erdosain por fabricar la rosa de cobre es la suya propia: tenía una visión casi mágica de la tecnología, acorde con el imaginario de su época.

<sup>12</sup> En este episodio se aprecia la tensión entre la cultura popular y la alta, donde el corte entre una y otra se registra con crudeza. Por una parte, “los pasamanos que en los balcones negros fulguraban redondeces de barras de oro, las ventanas pintadas de color gris perla o leche teñida con unas gotas de café, los cristales por cuyo espesor debía tomar aguanosa las imágenes de los transeúntes. Las cortinas de gasas, tan livianas que sus nombres debían ser bonitos como la geografía de los países distantes. ¡Qué distinto debía ser el amor a la sombra de esos tules que ensombrecen la luz y atemperan los sonidos!”. Por otra parte, “él era el fraudulento, el hombre de los botines rotos, de la corbata deshilachada, del traje lleno de manchas, que se gana la vida en la calle mientras la mujer enferma lava ropas en la casa. Él era todo eso y nada más”.