

2000

## Roberto Arlt y el Vizconde de Lascano Tegui: dos cronistas urbanos

Guillermo García

Follow this and additional works at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti>

---

### Citas recomendadas

García, Guillermo (Otoño-Primavera 2000) "Roberto Arlt y el Vizconde de Lascano Tegui: dos cronistas urbanos," *Inti: Revista de literatura hispánica*: No. 52, Article 17.

Available at: <https://digitalcommons.providence.edu/inti/vol1/iss52/17>

This Ensayo is brought to you for free and open access by DigitalCommons@Providence. It has been accepted for inclusion in *Inti: Revista de literatura hispánica* by an authorized editor of DigitalCommons@Providence. For more information, please contact [dps@providence.edu](mailto:dps@providence.edu).

## ROBERTO ARLT Y EL VIZCONDE DE LASCANO TEGUI: DOS CRONISTAS URBANOS

Guillermo García

Universidad Nacional de Lomas de Zamora

**L**a paulatina modificación de los espacios ciudadanos junto a la (re)categorización de los tipos que les son propios, constituirá, dentro de lo que bastante genéricamente se podría denominar narrativa urbana, una temática que con mucho excede las fronteras de una obra como la de Roberto Arlt, si bien ésta no deja de resultar paradigmática en lo que atañe a tales procesos.

Al respecto, deviene sumamente interesante acercar y poner en contacto determinados aspectos relativos al tratamiento que el imaginario arltiano hace de aquellos tópicos, con otros pertenecientes a la obra de un atípico escritor hoy prácticamente olvidado, el Vizconde de Lascano Tegui (1887-1966). De su extensísima producción rescataremos aquí una serie de colaboraciones que de abril de 1945 a julio de 1951 publicó con regularidad semanal en la revista *Patoruzú*. Bien observados, esos escritos guardarían numerosos puntos de contacto con las aguafuertes que Roberto Arlt había publicado desde más de tres lustros antes y hasta la fecha de su muerte en 1942.

En un trabajo anterior<sup>1</sup>, ya hemos analizado, aunque muy escuetamente, el tratamiento que en los citados escritos se hace de un ámbito urbano en vías de transformación; tratamiento que se hallaba encuadrado, por lo demás, en aquello que por entonces convinimos en denominar “estética del repliegue”, siguiendo los lineamientos que previamente había trazado el crítico Pablo Besarón en relación a la obra estrictamente poética del Vizconde<sup>2</sup>, y a partir de los cuales resultaba notable cómo la mirada de Lascano Tegui, aun en fechas de producción tan tardías como las mencionadas para los artículos de *Patoruzú*, igual insistía, ante el estímulo de los “síntomas de lo moderno”,

en remontarse a un período casi mítico pero vital para la generación de su escritura, aproximadamente situable en los años de transición del siglo XIX al XX. Las siguientes notas, entonces, obrarán a modo de complemento y ampliación de las consideraciones vertidas en aquel trabajo.

A la luz de lo que se acaba de exponer no deja de ser ilustrativa, por ejemplo, la reseña titulada "Postal del 1900" [*Patoruzú*, 27-3-50]: "Buenos Aires, cuando era gran aldea, conoció un momento de perplejidad. En su crecimiento vio echar abajo (...) las ventanas de las salas sobre la calle, construir puertas y vidrieras y transformar las salas en locales de comercio"<sup>3</sup>. El cambio se expresa aquí a través de los códigos arquitectónicos de la casa y su relación con la calle. Si en la gran aldea -nos dice el cronista- la vereda constituía una suerte de prolongación de la casa, en el nuevo orden ciudadano, muy por el contrario, la calle se distancia del antiguo vecindario, el cual de pronto se vería "pospuesto y desplazado" al devenir patrimonio de una multitud creciente y despersonalizada. La ciudad se torna cada vez más impersonal y comienza a ser, como bien expresó Roberto Arlt en una de sus aguafuertes, "un desierto de interminables calles rectas, de innumerables casas de puertas abiertas o cerradas (¿qué más da que estén abiertas o cerradas si es como si estuvieran cerradas con siete cerrojos?) por donde el angustiado pasa con la certidumbre de que nada puede domar el drama que lleva en el corazón" ["El desierto en la ciudad", *El Mundo*, 26-I-29]<sup>4</sup>. La idea es la misma: la casa, lugar donde se cifra el viejo orden -del padre, la familia, la estirpe- se repliega, se cierra sobre sí dándole la espalda al nuevo estado de cosas. El hecho de transformar las ventanas que miran a la calle en vidrieras resulta más que elocuente respecto de ese proceso de extrañamiento urbano signado por una especie de mercantilización de los espacios. La dirección de las miradas renuncia a la orientación adentro-afuera a fin de revertirse, lo que también equivale a decir que renuncia a la identificación del habitante de la casa a cambio del anonimato del paseante callejero, signos éstos que podrían leerse como otras tantas marcas del sostenido ensanchamiento de los espacios públicos, en detrimento de los privados en la época de la modernidad adulta.

Al devenir la relación del sujeto con su ámbito de arraigada a contingente, casual o azarosa, se torna recurrente en el campo de la imaginación la representación de tipos novedosos, los cuales se oponen y de a poco van desplazando a aquellos personajes anclados a su inmediato entorno. Estos últimos serán característicos en las evocaciones del Vizconde -la novia en su balcón, el novio apostado en la esquina, el vecindario que sale a la puerta a "tomar el fresco" o bien el joven poeta soñador o el filósofo pensativo que ocupan sendos bancos en la plaza-. Figuraciones todas ellas que en el espacio de la ciudad moderna habrán de tener cada vez menor cabida, hasta quedar relegados a sus márgenes y ser rescatados por manifestaciones artísticas de sesgo popular. Así en la poesía de Evaristo Carriego o en las

letras de numerosos tangos perdurarán reconvertidos en tipos de raigambre suburbana.

Por su parte, y al constituir un aspecto identificable de la multitud creciente, el nuevo tipo ciudadano también podría ser definido a partir de la relación conflictiva que mantiene con su espacio. En lo que hace a este punto, tampoco redundará comparar ciertos enfoques de Roberto Arlt con otros de Lascano Tegui. Una aguafuerte publicada por el primero en 1929, "En las calles de la noche" [EM, 16-VI-29], establece una filiación directa y explícita con "El hombre de la multitud", el cuento de Edgar Allan Poe de 1840, y sus componentes temáticos son, en gran medida, los de aquel relato memorable: los escenarios de una gran ciudad durante la noche, los secretos que esconden los habitantes de sus calles, el intento de la voz narrativa por desentrañar su psicología y la acción compulsiva de vagabundear. Arlt insiste sobre todo en la angustia que provoca el hecho de no poseer un lugar propio (léase: un lugar donde dormir) como origen y motor del vagabundeo. De ahí la recurrencia a esos sitios de tránsito tan comunes en su obra como son las pensiones, los hoteles por una noche o los cafetines<sup>5</sup>, no-lugares, en rigor de verdad, o la reversión plena de la casa familiar del antiguo orden.

Lascano Tegui, por su parte, esboza consideraciones semejantes al inicio de "Croquis porteño" [Patoruzú, 25-IX-49], al exponer el caso de personas que, al no tener casa ni muebles, "hacen cada noche ocho largos viajes en tranvía para poder dormir"<sup>6</sup>. Seres extremos en lo que atañe a la carencia de un arraigo con su entorno, conformarían la exacerbación del *homo errans* arltiano y la contracara más acabada de aquellos personajes típicos del Buenos Aires tradicional, tan anclados a su lugar, tan identificables, en fin, a partir del ámbito al que de manera indisoluble aparecían asociados.

La vagancia parecería ser un tema recurrente ligado a la plasmación de los tipos de las grandes ciudades, y si bien presenta, como se pudo apreciar, un aspecto nocturno y acaso negativo, parejamente podría rastrearse otro de carácter diurno y algo más positivo. Así contamos con otras dos aguafuertes de Roberto Arlt, "El placer de vagabundear" [20-IX-28] y "Elogio de la vagancia" [18-III-29], donde el término 'vagar' adquiere el doble sentido de 'errar' y 'no trabajar'. El vago se perfilará entonces como aquel subtipo de las ciudades en acelerado proceso de expansión ubicado al margen de cualquier circuito productivo y 'descentrado' en lo relativo al espacio; vale decir, un sujeto carente de lugar propio (de casa y familia) y cuya única ocupación pareciera ser recorrer incansablemente las calles y 'mirar'. El fragmento que a continuación transcribimos no deja lugar a dudas acerca de lo expresado:

**"Para un ciego, de esos ciegos que tienen las orejas y los ojos bien abiertos inútilmente, nada hay que ver en Buenos Aires, pero, en cambio, ¡qué grandes, qué llenas de novedades están las calles de la ciudad**

**para un soñador irónico y un poco despierto! ¡Cuántos dramas escondidos en las siniestras casas de departamentos! ¡Cuántas historias crueles en los semblantes de ciertas mujeres que pasan! ¡Cuánta canallada en otras caras! Porque hay semblantes que son como el mapa del infierno humano.** Ojos que parecen pozos. Miradas que hacen pensar en las lluvias de fuego bíblico. Tontos que son un poema de imbecilidad. Granujas que merecerían una estatua por buscavidas. Asaltantes que meditan sus trapacerías detrás del cristal turbio, de la lechería.” [“El placer de vagabundear”].

Nótese que la actitud del sujeto enunciador guarda demasiados puntos de contacto con la del narrador de “El hombre de la multitud”, el citado cuento de Poe, en tanto también ése, al menos en la primera mitad del relato, se hallaba reducido a la pura mirada y, todavía más, ubicado tras la gran ‘vidriera’ de un local londinense, se abocaba a contemplar y clasificar a los tipos de la multitud según los signos ‘visibles’ de su aspecto externo. Las calles, en fin, se constituyen en escenario privilegiado de la mirada.

Si la visión de Arlt idealiza en parte a esta clase de personajes, la de Lascano Tegui, siempre más conservadora, los rechaza. En una nota titulada “La bancarrota de los bancos” [2-V-49], por ejemplo, se lamenta de que las plazas públicas hayan dejado de pertenecer a “los espíritus selectos, la joven ilusa, el poeta tierno, el filósofo distraído y el niño inocente”, quienes “incapaces de defenderse de la adversidad que representa la promiscuidad con los desocupados profesionales, han perdido el derecho de un salón que la ciudad había preparado especialmente para ellos”<sup>8</sup>. Se torna claro a partir de este fragmento que la mirada del Vizconde, de signo inverso a la de Arlt, se resiste a aceptar una nueva realidad ciudadana al captarla a través de las formas que dicta el pasado.

El tratamiento que ambos escritores hacen de lo que podríamos llamar espacios urbanos marginales -las plazas y el suburbio-, o esos lugares donde la ciudad deja de serlo, también impone notables diferencias de perspectiva.

Respecto de las plazas, Lascano Tegui las representa como un reducto donde la ciudad del pasado aún pugnaría por perdurar. Ellas son comparadas a un salón ciudadano y el salón, en el orden antiguo, figuraba el ámbito donde las casas, a través de la ventana, se integraban a la calle, donde “los novios” y el vecindario le tomaban “el pulso a la vida suavemente”<sup>9</sup>. Sin embargo, nuestro autor pareciera percibir la contradicción que esos “salones verdes de la ciudad”, esos enclaves de un tiempo pasado en el presente, implican, y así lo lamenta: “¡Extraño destino el de los parques y las plazas que no pueden ser útiles sino a personas inútiles!”<sup>10</sup>. El nuevo tipo urbano, el vago, ha hecho de aquéllas su habitación transformándolas en lugares, igual que ellos, desocupados<sup>11</sup>.

Por su parte, Roberto Arlt muestra respecto de las plazas una actitud un tanto ambigua que merecería ser considerada. En la aguafuerte titulada “El desierto en la ciudad” [26-1-29], se expide sobre el tema. Allí equipara a la

ciudad con un desierto y luego a sus plazas con islas, también desiertas, donde hombres desesperados -el hombre Robinson Crusoe, así lo definen- buscan refugio; finalmente culmina homologando a dichos espacios con "un pedazo de desierto encastrado en la ciudad", con un "tembladeral" del cual resulta difícil escapar ya que su fealdad, su aridez, lo grotesco de sus estatuas y "el espectáculo de los desechos humanos que se adormilan en sus bancos" contribuyen a fomentar la idea del suicidio en el hombre desesperado<sup>12</sup>. Por el contrario, en "Los tomadores de sol en el botánico", vuelve a encarar el tema pero de un modo menos trágico y parece coincidir en su percepción con el Vizconde. Concluye en que el Jardín Botánico es un antro de la "vagancia semiorganizada" y que ofrece "un aspecto de desolación que espanta", para preguntarse después por los lugares de encuentro de los enamorados, ya que "en el Botánico lo que más escasea (*sic*) son las parejas amorosas"<sup>13</sup>.

A ambos escritores no se les escapa que plazas y parques, en tanto áreas de vacío urbano, se perfilan como lugares eminentemente anacrónicos en el nuevo medio; de ahí las fluctuaciones de la mirada arltiana, de ahí, también, la perspectiva irremediamente nostálgica del Vizconde.

Resulta innegable que la actitud de desconfianza frente al progreso manifestado a través de los cambios en la geografía urbana, constituirá un motor para la creación en lo que se refiere a un vastísimo sector de los registros populares: sin ir más lejos, ciertas letras de tango representarían a este respecto un ejemplo contundente<sup>14</sup>. Aunque también pueden encontrarse rastros de dicha actitud en creadores de sesgo menos masivo<sup>15</sup>.

Sin embargo, y en relación a las obras de Arlt y demás ejemplos citados, las fechas bastante tardías de las colaboraciones de Lascano Tegui en *Patoruzú*, nos obligan a no perder de vista que tales escritos corresponden a una fase muy avanzada de la revolución urbana comenzada a finales de los años veinte -época de las primeras aguafuertes-, y desarrollada a lo largo de la década del treinta. En rigor de verdad, las viñetas del Vizconde estarían enmarcadas en un momento posterior: aquel que señala el pasaje de las formas de la 'ciudad moderna' a las de la 'urbe industrial'. Los textos de Roberto Arlt, ya que no los registraron, previeron los avatares de ese cambio; los de Lascano se encuentran inmersos en ellos aunque, fieles a sus principios constructivos, parecen resistirse a aceptarlos e insisten una y otra vez en oponerles los códigos propios de los tiempos idos o, en su defecto, rescatan los espacios donde esos mismos tiempos simulan perdurar.

No obstante, los síntomas de la urbe industrial en expansión no dejan de infiltrarse en su escritura, de tal modo que observamos desfilar a lo largo de esas páginas toda una secuencia de elementos que ilustran el advenimiento de un nuevo modo de vida al que, tomando todos los recaudos necesarios que el caso exige, bien podría caracterizárselo a partir de los parámetros de una incipiente cultura de masas. El acceso al automóvil, la multiplicación de

electrodomésticos, las motocicletas, las vacaciones en Mar del Plata, la compra de lotes en lugares de veraneo, el fútbol como espectáculo y entretenimiento de multitudes, en fin, elementos-íconos todos ellos que ya bosquejan las formas germinales y los efectos de una naciente sociedad de consumo<sup>16</sup>.

Ello no impide que, de modo reiterado, el apóstrofe alarmado, alerta o condenatorio siga a esas alusiones a una modernidad en estado avanzado:

“Estamos frente al mobiliario del hijo pródigo que se niega a volver a la casa y es la propaganda más cruenta que se puede hacer contra una época que anda detrás de una heladera, un piano o una máquina de coser y no la encuentra sino en la calle y se resiste a dejar la calle y subir a casa.” [“Croquis porteño”, 25-VII-49].<sup>17</sup>

“El hombre ha crecido y ha perdido el encanto infantil del niño que conoce y goza de la sorpresa y de lo sobrenatural o es un bicho de cesto de la ciudad, ciego e insensible, que sólo sabe darse vuelta en el ataúd de su departamento, bajar encajonado en el ascensor o trasladarse hacia otro agujero incógnito, en la lanzadera de un tranvía subterráneo. Una espesa capa asfáltica, cementosa, metálica, lo envuelve y protege o lo inhibe. Carece de ese susurro que compartía otrora con su hermano lobo y con su hermana agua, con su hermana rosa.” [“Los primeros fríos”, 23-V-49].<sup>18</sup>

La estética del repliegue le impone al Vizconde un punto de vista distanciado hacia los nuevos tiempos; y en caso de que momentáneamente tolere un acercamiento a los acontecimientos del ‘ahora’, será para contraponerle, al punto, las ventajas nacidas del ‘antes’. Se construye así una perspectiva sumamente crítica hacia el progreso y los cambios que dicta, algo diferente de la ensayada por Roberto Arlt, más fluctuante o indecisa entre la nostalgia del ayer y la fascinación ante las promesas técnicas del futuro. Cabe comparar aquí “Para andar a pie” [*Patoruzú*, 27-VI-49] con los “Fantásticos proyectos para modernizar Buenos Aires” que un joven Arlt publicara en la revista *Don Goyo*, dirigida por su amigo Conrado Nalé Roxlo, en fecha muy anterior [12-X-26]<sup>19</sup>. Ambos constituyen ejemplos de fantasías anticipatorias, pero mientras en Arlt predomina un tono jocoso y quizá celebratorio, en el otro ganan los tonos irónicos no exentos de cierto desencanto. Desde esta perspectiva, bien podría concluirse que su escritura opera una especie de extrañamiento de lo inmediato al abordarlo a través de una constante actitud comparativa con lugares, tiempos, objetos y situaciones desaparecidos. En las aguafuertes de Roberto Arlt, según se adelantó, ello se funda en una posición un tanto oscilante entre el antes y el ahora, las márgenes y el centro: “Ya no están más ni el molino ni el mirador ni el pino. Todo se lo llevó el tiempo. (...) Pero nos queda el orgullo de haber progresado, eso sí, pero la felicidad no existe. Se la llevó el diablo.” [“Molinos de viento en Flores”, 10-IX-28]<sup>20</sup>.

En varios de sus cuentos Arlt optará, en cambio, por una franca escritura del 'despliegue', donde el efecto de distancia se sustentaría en la imposición y acercamiento de un paisaje urbanístico aún no existente a un contexto narrativo presumiblemente inmediato. No deja de ser ilustrativa la presentación del escenario ciudadano con que se abre el relato "Noche terrible" [*Mundo Argentino*, 26-VIII-31]:

"Distancia encajonada por las altas fachadas entre las que parece flotar una neblina de carbón. A lo largo de las cornisas, verticalmente con las molduras, contramarcos fosforescentes, perpendiculares azules, horizontales amarillas, oblicuas moradas. Incandescencias de gases de aire líquido y corrientes de alta frecuencia. Tranvías amarillos que rechinan en las curvas sin lubricar. Ómnibus verdes trepidan sordamente lienzos de afirmados y cimientos. Por encima de las terrazas plafón de ciclo sucio, borroso, a lo lejos rectángulos anaranjados en fondos de tinieblas. La luna muestra su borde de plato amarillo, cortado por cables de corriente eléctrica."<sup>21</sup>

De más está aclarar que ese Buenos Aires era del todo imposible en la década de 1930, por lo cual no resultaría arriesgado conjeturar que, al menos diez años antes de las figuraciones urbanas de "La muerte y la brújula", Roberto Arlt también haya intentado en distintos sectores de su narrativa procedimientos de distanciamiento a partir de un marco ciudadano reconocible equivalentes a los que Borges acomete en aquel cuento de 1942. El modo: distorsionar la percepción de referentes contiguos por medio de la lente deformante de la tecnología y sus productos.<sup>22</sup>

Queda para el Vizconde de Lascano Tegui, pues, la evocación de un estadio preurbano del todo superado y cuyas postales, astilladas por el progreso y confinadas a las tierras de la memoria, serán sólo accesibles a través de los intrincados senderos que traza la escritura<sup>23</sup>.

## NOTAS

1 LASCANO TEGUI, Vizconde de: *Mis queridas se murieron*. Edición y Estudio Preliminar de Gastón Gallo y Guillermo García. Bs. As., Simurg, 1997.

2 BESARÓN, Pablo: "Lascano Tegui: poesía, oscilación y repliegue". En: *Proa. En las Letras y en las Artes*, Tercera época, Número 22, Marzo/Abril 1996, pp. 73-75. La bibliografía sobre el Vizconde de Lascano Tegui no es extensa. Además de los citados, consignemos los siguientes trabajos: ZAND, Nicole: "¿Todavía quedan genios ocultos?". Trad. de Claudia Martínez. En: *Clarín*, "Cultura y Nación", 29-IX-94, pp. 6-7. SCAVINO, Dardo: "Quién es el vizconde entrerriano". *Ibid.* MANZONI, Celina: "El Vizconde de Lascano Tegui y *De la elegancia mientras se duerme*: los márgenes de una poética". En: V.L.T.: *De la elegancia mientras se*

*duerme*. Bs. As., Simurg, 1995. Y también: “Ocio y escritura en la poética del Vizconde de Lascano Tegui”. Jitrik, Noé (comp.): *Atípicos en la Literatura Hispanoamericana*. Bs. As., CBC-UBA, 1996. BORINSKY, Alicia: “Los secretos del Vizconde”. En: *Clarín*, “Cultura y Nación”, 11-I-96, p. 8. OLGUÍN, Sergio S.: “El discreto encanto de la perversión”. En: *Página 12*, “Primer plano”, 14-I-96, p. 8. GALLO, Gastón: “Noticia de Lascano Tegui”. En: *Proa. En las Letras y en las Artes*. Tercera época, Número 22, Marzo/Abril de 1996, pp. 61-64. KOREMBLIT, Bernardo Ezequiel: “Emilio: muchacho de San Telmo y del mundo”. *Ibid.*, pp. 65-68. SERRANO PÉREZ, Manuel: “Actualidad de la obra del Vizconde de Lascano Tegui”. *Id.*, pp. 69-71.

3 LASCANO TEGUI, Vizconde de: *Mis queridas se murieron*. Bs. As., Simurg, p. 117. En nuestra literatura y a pesar de ser bastante temprana -1884-, la siguiente referencia no deja de resultar significativa en cuanto a las vinculaciones existentes entre las vidrieras y ciertas transformaciones ciudadanas notables como las que nos ocupan: “Las tiendas europeas de hoy, híbridas y raquíticas, sin carácter local, han desterrado la tienda porteña de aquella época (...). ¡Oh, qué tiendas aquellas! Me parece que veo **sus puertas sin vidrieras**, tapizadas con los últimos percales recibidos, cuyas piezas avanzaban dos o tres metros al exterior sobre la pared de la calle; y entre las piezas de percal, la pieza de pekín lustroso de medio ancho, clavada también en el muro, inflándose con el viento y lista para que la mano de la marchanta conocedora apreciase la calidad del género entre el índice y el pulgar, sin obligación de penetrar en la tienda. **Aquella** era buena fe comercial y no la de hoy, en que **la enorme vidriera engolosina los ojos** sin satisfacer las exigencias del tacto que reclaman nuestras madres con un derecho indiscutible.” [LÓPEZ, Lucio Vicente: *La gran aldea*. Bs. As., EUDEBA, 1960, p. 46. Subrayado nuestro].

4 ARLT, Roberto: *Aguafuertes porteñas; Buenos Aires, vida cotidiana*. Introducción, selección y notas de Sylvia Saïtta. Bs., As., Alianza, 1993, pp. 16-17.

5 Resulta elocuente el siguiente tramo de la aguafuerte titulada “Elogio de la vagancia” [*El Mundo*, 18-III-29]: “Y los que no pueden vagabundear de día, los empleados, la gente de trabajo, vagabundean de noche. Basta recorrer los cafés del centro para comprobarlo. Sentados a las mesas -ya han cerrado los teatros sus puertas- hay racimos de gentes que no se resuelven a ir a dormir. Los retiene a la mesa un extraño magnetismo. Saben que al día siguiente tendrán un sueño espantoso y que levantarse les costará un triunfo; y sin embargo, la mejilla apoyada en la mano y el codo en el mármol, permanecen frente a la taza vacía dejando caer el tiempo, dejándose estar en una inercia que es vivir sin hacer nada, absolutamente nada.”. *Id.*, p. 31.

6 *Mis queridas se murieron*. Op. cit., p. 97.

7 ARLT, Roberto: *Aguafuertes porteñas*. Bs. As., Nuevo Siglo, 1996, p. 88. Los énfasis son nuestros. La comparación se impone: “No a todos es dado tomar un baño de multitud: gozar de la muchedumbre es un arte; y únicamente puede, a expensas del género humano, permitirse un exceso de vitalidad aquel a quien un hada insufló ya en su cuna el gusto por el disfraz y por la máscara, el odio al domicilio y la pasión por el viaje. (...) El paseante solitario y pensativo extrae una singular borrachera de

esta universal comunión. Aquel que con facilidad se desposa con la muchedumbre experimenta goces febriles de los que por siempre se verán privados el egoísta, aherrojado como caja de caudales, y el perezoso, recluso cual molusco. El paseante solitario adopta como suyas todas las profesiones, todas las alegrías y todas las miserias que las circunstancias le deparan.” [BAUDELAIRE, Charles: “Las muchedumbres”. En *El esplín de París*. Traducción, introducción y notas de Francisco Torres Monreal. Madrid, Alianza, 1999, pp. 55-56]. He aquí la versión que Baldomero Fernández Moreno nos da del vagabundeo del sujeto anónimo en una ciudad populosa: “La calle, amigo mío, es vestida sirena/ que tiene luz, perfume, ondulación y canto./ Vagando por las calles uno olvida su pena,/ yo te lo digo que he vagado tanto./ Te deslizas por ellas entre el mar de la gente,/ casi ni la molestia tienes de caminar,/ eres como una hoja marchita, indiferente,/ que corre o que no corre como quiere ese mar./ Y al fin todas las cosas las ves como soñando:/ el hombre, la mujer, el coche, la arboleda./ El mundo en torbellino pasa como rodando./ Tú mismo no eres más que otra cosa que rueda.” [“La calle”. En: FERNÁNDEZ MORENO, Baldomero: *Setenta balcones y ninguna flor*. Selección a cargo de Clara y Manrique Fernández Moreno y Mario Benedetti. Bs. As., Planeta, 1997, p. 47]. Sujeto pasivo u ‘objetualizado’ por el entorno y movilidad exasperada de los componentes de ese mismo entorno, son también aquí los rasgos fundamentales de la representación.

8 *Mis queridas...*, p. 79.

9 “Postal del 1900”. *Mis queridas...*, p. 117.

10 *Id.*, p. 79.

11 Una representación bastante parecida a la de Lascano Tegui puede encontrarse en el poema “Plaza”, de Oliverio Girondo y fechado en Buenos Aires en diciembre de 1920 [Cf. GIRONDO, Oliverio: *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía. Calcomanías*. Bs. As., Losada, 1996, pp. 54-55]. Otra representación afín y coetánea de las plazas: “Quiero hablar también de las plazas. Y en Buenos Aires las plazas -nobles piletas abarrotadas de frescor, congresos de árboles patricios, escenarios para las citas románticas- son el remanso único donde por un instante las calles renuncian a su geometralidad persistente y rompen filas y se dispersan corriendo como después de una pueblada”. La prosa se titula “Buenos Aires”, es de Borges y está fechada en 1925 [Cf. BORGES, Jorge Luis: *Inquisiciones*. Madrid, Alianza, 1998, p. 90. Énfasis nuestro].

12 *Aguafuertes porteñas; Buenos Aires, vida cotidiana*. Ed. cit., pp. 15-18. Para la relación entre el suicidio y los espacios públicos, puede ser consultado un breve cuento de Leopoldo Lugones de fecha muy anterior. “Un sujeto ilógico” fue publicado en *Caras y Caretas* el 29-VI-07 y narra la extraña historia de un cincuentón que se ‘enamora’ perdidamente de una mujer muerta que fuera novia suya en su ya lejana juventud. Finalmente se ahorca en un árbol de los bosques de Palermo. El cuento pertenece a un género de ficciones psicopatológicas muy prolífico a principios de siglo [Cf. LUGONES, Leopoldo: *Cuentos desconocidos*. Compilación, estudio preliminar y notas de Pedro Luis Barcia. Bs. As., Ediciones del 80, 1982, pp. 85-87].

13 *Aguafuertes porteñas*, pp. 66-70.

14 Resulta concluyente, por citar un caso al azar, la letra 'elegíaca' del tango "Puente Alsina" [Benjamín Tagle Lara, 1926]: "¿Dónde está mi barrio, mi cuna querida?/ ¿Dónde la guarida, refugio de ayer?/ Borró el asfalto, de una manotada,/ la vieja barriada que me vio nacer...". Y también: "Puente Alsina, que ayer fuera mi regazo,/ de un zarpazo la avenida te alcanzó.../ Viejo puente, solitario y confidente,/ sos la marca que, en la frente,/ el progreso le ha dejado/ al suburbio revelado/ que a su paso sucumbió." Vertiente que dos décadas más tarde hallará su consumación en el imaginario lírico de Homero Manzi, en el cual la contraposición entre un pasado 'ideal' y un presente gris y signado por la pérdida de los valores que aquél representaba, suele obrar como factor desencadenante de la voz poética. Así en "Sur" [1948]: "Nostalgia de las cosas que han pasado,/ arena que la vida se llevó,/ pesadumbre de barrios que han cambiado/ y amargura del sueño que murió." También puede rastrearse esa temática referida a tiempos y lugares que se repliegan acorralados por el progreso, en la figuración del organito que, precisamente, se hace en el tango "El último organito", de expresa filiación, además, con la obra de Carriego: "Saludarán su ausencia las novias encerradas/ detrás de las ventanas que dan al callejón,/ y el último organito se perderá en la nada/ y el alma del suburbio se quedará sin voz." El 'cuadro' de las 'novias encerradas' que subrepticamente escuchan la música -prohibida- del organillero, constituye uno de los episodios iniciales de la película *Así es la vida* [Francisco Mugica, 1939], muy significativa en lo que hace al tratamiento de estos tópicos. Por su parte, así considera el Vizconde a los espacios suburbanos: "Hacia los suburbios de las grandes ciudades -donde casualmente aparecen los árboles- pasa el camino trillado del amor. La calle arbolada es ya parte de un parque que se perdió o de un parque que vendrá y que no fue ni será más que un pobre remedo del **primero de ellos que se llamó Paraíso.**" ["Flirts", 14-III-49. *Mis queridas...*, pp. 73-74. Énfasis nuestro]. Veinte años antes, Roberto Arlt no difería demasiado: "Y es que estos pueblos son el apcadero de la ciudad que necesita soñar. Para eso tienen casas con tejados en punta, calles que se tuercen, ventanales labrados a mano, hombres gordos, jardines para la hora de 'te quiero', de '¡ay!' y de 'suspiro', y colegialas que pasan, le miran, sonríen y desaparecen. Desaparecen dejándole una sabrosa angustia en el fondo del corazón." ["Pueblos de los alrededores", 31-III-29. En: *Aguafuertes porteñas; Buenos Aires, vida cotidiana*. Ed. cit., p. 41].

15 Es el caso de Arturo Cancela. En su cuento "Las últimas Hamadriades" [1922], resultan elocuentes las figuraciones de una antigua casa solariega del sur de la ciudad, su único habitante y sus jardines, asediados por los signos del progreso -casa de departamentos, gran fábrica, gran cinematógrafo, hasta morir asfixiados "como en una mazmorra" [*Tres relatos porteños*. Bs. As., Nuevo Siglo, 1995, pp. 140-143]. Asimismo Oliverio Girondo. En el poema "Otro nocturno", de la serie de *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía* y fechado en París en julio de 1921, se lee: "Noches en las que nos disimulamos bajo la sombra de los árboles, **de miedo de que las casas se despierten de pronto y nos vean pasar**, y en las que el único consuelo es la seguridad de que nuestra cama nos espera, **con las velas tendidas hacia un país mejor.**" [Op. cit., p. 49.]. El primer Borges, entre otras figuraciones que sería largo enumerar, recurre a un curioso paralelo entre la ciudad de Buenos

Aires y la de Montevideo; expresa de esta última: “Eres el Buenos Aires que tuvimos, el que en los años se alejó/quietamente.” El poema se titula “Montevideo” y pertenece al libro *Luna de enfrente* [1925].

16 A fin de reconstruir la cosmovisión dominante en ese momento de nuestra historia, puede resultar de gran ayuda la lectura que Eduardo Romano realiza sobre los treinta primeros números de *Rico Tipo*, revista que, si bien presentaba un sesgo mucho menos ‘conservador’ que *Patoruzú*, también resulta paradigmática en lo que hace al modo de vida argentino de mediados de los años cuarenta [Cf. “Inserción de ‘Juan Mondiola’ en la época inicial de *Rico Tipo*”. En: FORD, Aníbal; RIVERA, Jorge B.; ROMANO, Eduardo: *Medios de comunicación y cultura popular*. Bs. As., Legasa, 1987, pp. 197-217].

17 *Mis queridas...*, p. 99.

18 Id., p. 87. Es notable, además, la similitud ‘ideológica’ de este texto con ciertos poemas ciudadanos de Baldomero Fernández Moreno -como el conocido “Setenta balcones y ninguna flor”-, donde adquiere un estatuto central el tópico del encierro vinculado a la vida en las ciudades. Por ejemplo, estos versos del titulado “Departamento”: “Casi no se ve el sol, no se oye el viento,/ no hay donde cultivar una violeta;/ los pasos quedos y la voz discreta,/ no se enoje un vecino soñoliento.” [Cf. FERNÁNDEZ MORENO, Baldomero: Op. cit., p. 64]. También Arlt: “Ahora nos levantamos a la mañana, nos metemos en un coche que corre en un subterráneo; salimos después de viajar entre luz eléctrica; respiramos dos minutos de aire de la calle en la superficie, nos metemos en subsuelo o en una oficina a trabajar con luz artificial. A mediodía salimos, prensados entre luces eléctricas, comemos con menos tiempo que un soldado en época de maniobras, nos enfrentamos nuevamente a un subterráneo, entramos a la oficina a trabajar con la luz artificial, salimos y es de noche, viajamos entre luz eléctrica, entramos a un departamento, o la pieza de un departamentito a respirar aire cúbicamente calculado por un arquitecto, respiramos a medida, dormimos con metro, nos despertamos automáticamente.” [“¿Para qué sirve el progreso?”. *El Mundo*, 23-XI-29].

19 *Mis queridas...*, pp. 93-95 y ARLT, Roberto: *El resorte secreto y otras páginas*. Bs. As., Simurg, 1996, pp. 116-118, respectivamente.

20 *Aguafuertes porteñas*, cit., pp. 13-17. Un soneto de Baldomero Fernández Moreno desarrolla la misma idea a propósito del mismo barrio capitalino: “Hoy me fui a caminar alrededor de Flores,/ entre viejos portones y tristes miradores./ Aquella hermosa quinta de cuando era estudiante,/ tan noble, tan oscura, tan fresca, tan fragante; / la que tenía al centro patriarcal caserón/ y ramas florecidas en cada paredón/ yace toda deshecha y en el amplio solar/ un sin fin de viviendas se quieren levantar./ El césped está lleno de múltiples despojos,/ no hay más que andamios grises y tirantillos rojos./ Al pie de una palmera se abre un pozo de cal/ y entre cascotes sucios se defiende un rosál. /La ciudad se transforma, dice alegre la gente./ También lo digo yo. Mi tono es diferente.”

21 ARLT, Roberto: *Cuentos completos*. Edición a cargo de Ricardo Piglia y Omar Borré. Bs. As., Seix Barral, 1996, p. 117. En relación a este punto, *El amor brujo*,

la última novela de Arlt, se encuentra literalmente cruzada de representaciones urbanas inauditas que merecerían una lectura específica. Los siguientes ejemplos se tomaron de “En nombre de nuestra moral”, uno de los segmentos en que se divide el capítulo III: “Entre un nimbo verdoso amarillea la luna. Sonrosadas y grises moles de rascacielos, respaldados por noche tan espesa, que las tinieblas fingen un morro perforado por agujeros luminosos.” [p. 114] “La calzada parece pavimentada de adoquines de bronce. Se apaga un letrero luminoso, y el granito adquiere una lustrosa obscuridad violeta.” [p. 115] “Los automóviles doblan en torno de una columna de hierro en el centro de la calzada, algunos transeúntes corren por la vereda de la estación, se produce un segundo de obscuridad en la calle al combinarse el apagamiento de tres letreros inmensos, (...)” [p. 116] “Balder clava los ojos en un tranvía que desciende por una rampa asfaltada, el motorman sobre un fondo luminoso mantiene abiertos los brazos sobre la plataforma frenando en la pendiente en curva, suenan tres campanadas broncíneas (...). Suenan silbatos agudos de locomotoras en maniobras, el aire se carga de olor a aceite quemado al pasar una fila de ómnibus (...)” [pp. 117-118] [Cf. ARLT, Roberto: *El amor brujo*. Bs As., Talleres tipográficos de Lorenzo Rañó, 1932]. Figuras éstas que recuerdan otras de Oliverio Gironde en lo que hace a la constante movilidad de un paisaje artificial: “En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa entre las mesas. El ruido de los automóviles destiñen las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana.” El poema citado es “Apunte callejero” y estaría fechado entre 1920 y 1922 [Cf. GIRONDO, Oliverio: Op. cit.]. A tal punto similares, que de los experimentos de Arlt bien podría expresarse lo que el primer Borges apuntó de Gironde hacia 1926: “Lo he mirado tan hábil, tan apto para desgajarse de un tranvía en plena largada y para renacer sano y salvo entre una amenaza de claxon y un apartarse de transeúntes, que me he sentido provinciano junto a él.” [BORGES, Jorge Luis: *El tamaño de mi esperanza*. Madrid, Alianza, 1998, p. 96]. Por último, ¿qué singulares vinculaciones estéticas mediarán entre ese hiperdistorsionado Buenos Aires imaginado por Arlt, la onírica ciudad escenario de “La muerte y la brújula” y la Aquilea del filme *Invasión*, de Hugo Santiago y con guión de Borges, Bioy Casares y el propio Santiago?

22 El cielo es un plafón sucio; la luna, un plato amarillo cortado por cables de alta tensión; las nubes, manchas de alquitrán violeta; la neblina es de carbón; una mujer intenta atraer a su interlocutor llamando “a su sexo con ondas cortas”; las puertas de los ‘dancings’ semejan “la boca de altos hornos” que vomitan “atmósferas incandescentes”. Los objetos nacidos de la técnica y los mecanismos que los producen hacen así su ingreso en la literatura argentina y, literalmente, ‘se imponen’ -en el sentido heideggeriano de la expresión- a los parámetros previos de representación, tornándolos extraños. Al respecto apunta Beatriz Sarlo: “Arlt usa lo que tiene a mano, especialmente los saberes técnicos de la química, la metalurgia y la física, para construir esa ciudad que todavía no existe. Y cuando describe lugares que realmente existen, enfatiza o imagina objetos futuristas: rascacielos, fachadas escalonadas, carteles de neón, acorazados, máquinas bélicas, grúas y cables. Su relación con las utopías y distopías de la modernidad tiene la intensidad inventiva de la ciencia ficción. En Arlt, los escenarios modernos no son meramente

arquitectónicos. Son espacios fáusticos de violencia constructiva o destructiva.” Un poco antes había expresado: “Roberto Arlt descubrió en la ciudad y en la máquina la materia misma de su ficción. Sus figuraciones tienen la exageración de la metrópolis imaginada por Fritz Lang: un lleno completo de líneas de alta tensión y trenes elevados sobre cielos lívidos.” [SARLO, Beatriz: “Ciudades y máquinas proféticas”. En *La Nación*. “Cultura”. Bs. As., domingo 26 de diciembre de 1999, p. 3]. No obstante, resulta innegable que procedimientos semejantes a los de Arlt ya habían sido ensayados, aunque de manera incipiente, por Oliverio Girondo en ciertas composiciones del citado *Veinte poemas para ser leídos en el tranvía*, de 1922. Así, es notoria la operación de desplazamiento que por medio de comparaciones y personificaciones, artificios técnicos efectúan sobre elementos naturales: (...) “Telaraña que los alambres tejen sobre las azoteas.” (...) “y cuál será la intención de los papeles que se arrastran en los patios vacíos.” (...) “Hora en que los muebles viejos aprovechan para sacarse las mentiras, y en que las cañerías tienen gritos estrangulados, como si se asfixiaran dentro de las paredes.” (...) “A veces se piensa, al dar vuelta la llave de la electricidad, en el espanto que sentirán las sombras (...)” “Y a veces las cruces de los postes telefónicos, sobre las azoteas, tienen algo de siniestro (...)” “¡Silencio! -grillo afónico que nos mete en el oído-. ¡Cantar de las canillas mal cerradas! -único grillo que le conviene a la ciudad-.” El poema se titula “Nocturno” y está fechado en noviembre de 1921. En “Otro nocturno” (París, julio de 1921), se representa a la luna “como la esfera luminosa del reloj de un edificio público” y se exclama: “¡Canto humilde y humillado de los mingitorios cansados de cantar! ¡Y silencio de las estrellas, sobre el asfalto humedecido!” [GIRONDO, Oliverio: Op. cit., pp. 31-32 y 49, respectivamente]. En 1921, la mirada de Borges demostraba mucha menos audacia: “A despecho de la humillación transitoria que logran infligirnos algunos eminentes edificios, la visión total de Buenos Aires nada tiene de enhiesta. No es Buenos Aires una ciudad izada y ascendente que inquieta la divina limpidez con éxtasis de asiduas torres o con chusma brumosa de chimeneas atareadas. Es más bien un trasunto de la planicie que la ciñe, cuya derechura rendida tiene continuación en la rectitud de las calles y casas. **Las líneas horizontales vencen a las verticales.** Las perspectivas (...) son demasiado fáciles para no parecer inverosímiles. Atraviesan cada encrucijada cuatro infinitos.” [El texto es el citado en nota 11. Cf. *Inquisiciones*. Ed. cit., pp. 87-88. Todos los énfasis nos pertenecen].

23 Una actitud similar a la del Vizconde de Lascano Tegui en lo que hace a la técnica del repliegue también puede rastrearse en la obra de Atilio Chiáppori, otro escritor prácticamente olvidado. Además de las ficciones de sesgo psicopatológico y decadente agrupadas en *Borderland* [1907], *La eterna angustia* [1908] y *La isla de las rosas rojas* [1925], Chiáppori escribió a principios de los años treinta una serie de relatos entre costumbristas y evocadores ambientados en los suburbios del oeste de Buenos Aires a finales del XIX y a los que dio el título genérico de *Relatos de La Floresta*. Originalmente publicados en las páginas de *El Hogar*, nunca llegaron al libro hasta 1986, en que fueron editados por su hijo Sergio. Dijo de esas piezas Roberto Giusti: “(...) Confieso que hasta entonces había ignorado las páginas costumbristas publicadas en revistas y periódicos de vasta circulación por mi siempre recordado colega (...). A los cuatro cuentos iniciales del presente libro,

los *Relatos de La Floresta*, les da unidad el ambiente común, **entre urbano y campesino**, que prolongaba **a fines del siglo pasado y a comienzos del presente**, un entonces suburbio residencial de Buenos Aires, separado por muchas manzanas de tierra poco menos que baldíos, del pueblecito de Flores, delicioso competidor del de Belgrano en quintas solariegas cercadas de ligustro o cinacina, escondidas entre añosos árboles poblados de pájaros cantores y ricas de frutales y de florales colores y aromas. (...). Y también: “Muy vivamente **evocaba mi amigo a la distancia de algunos decenios aquellos tipos y sucesos de La Floresta**. Sus cuentos eran la tragicomedia del pueblecito donde se entremezclaban tantos episodios: fiestas, amores, muertes, todo ello animado por el **diálogo natural**, en prosa desenvuelta y llana, abundante en **idiotismos locales**, muy diversa de aquella otra que él contribuyó a su utilizar, junto a los de su generación, en sus primeras narraciones antes citadas, expresiones del más **quintaescenciado esteticismo**.” [Citado *in extenso* en CHIÁPPORI, Sergio: “Advertencia” a: CHIÁPPORI, Atilio: *Prosa narrativa*. Noticia preliminar y selección de Sergio Chiáppori. Bs. As., Academia Argentina de Letras, 1986, pp. XXI-XXII. Los énfasis nos corresponden].