

# JOVEN CRÍTICA

*Miradas entrecruzadas de espacios urbanos  
periféricos.*  
*Paisajes transitorios y transiciones narrativas en Los siete locos  
y Los lanzallamas*

CHRISTINA KOMI KALLINIKOS  
Universidad de París III

**Resumen**

Este artículo trata sobre miradas y paisajes de zonas periféricas, y en particular de la periferia urbana industrial de Buenos Aires, en *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) de Roberto Arlt. Lo que intenta señalar nuestro trabajo es, por un lado, la literaturización de lugares feos, incoherentes y antiestéticos y, por otro, la significación que estos espacios obtienen en el proceso narrativo. La transición topológica del personaje hacia las afueras de la ciudad se combina con tentativas de escaparse de la «vida puerca», en el sentido de la abolición de los valores morales y legales establecidos que culmina con la actividad delictuosa y conspirativa, el invento y la mentira. El paisaje se presenta como un elemento complejo cuyo papel no es solamente decorativo.

**Palabras clave:** Roberto Arlt / Ciudad y campo / Sujeto moderno.

**Abstract**

The article deals with views and settings of peripheral zones, and in particular with the urban industrial periphery of Buenos Aires, in Roberto Arlt's novels *Los siete locos* (1929) and *Los lanzallamas* (1931). The aim is to highlight the making of literature from ugly, incoherent and anti-aesthetic places and also the significance that these places gain in the process of narration. The character's topological transition from the outskirts of the city is combined with attempts to escape from the «pig's life», in the sense of an abolition of established moral and legal values which culminates in criminal and conspiratorial activities, in inventions and deceit. The setting is presented as a complex element which plays a role that is not simply decorative.

**Key words:** Roberto Arlt / City and country / The modern self.

## 1. Personaje – ciudad – paisaje: cruzando las fronteras

Este artículo trata sobre miradas y paisajes de zonas periféricas, y en particular de la periferia urbana industrial de Buenos Aires, en *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) de Roberto Arlt<sup>1</sup>. Lo que presenta un interés particular —y que nuestro trabajo intenta señalar— es, por un lado, el tratamiento por la literatura de lugares feos y antiestéticos y, por otro, la significación que estos espacios obtienen en el proceso narrativo.

En el universo paradójico de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, la ciudad es «un espacio urbano modelado por la pobreza inmigratoria, el bajo fondo y la tecnología». Este espacio, donde hasta «los sueños se construyen con materiales surgidos del paisaje casi futurista de la ciudad moderna» es el escenario de una vida implacablemente miserable, la «vida puerca», sombreada por el concepto del fracaso como probable desenlace de todo acto, y de la que sólo se puede huir por la violencia, el ensueño o el batacazo, es decir, el golpe de fortuna<sup>2</sup>.

Un elemento clave para la generación de las configuraciones espaciales en la narración es el sujeto-personaje que percibe y describe el espacio circundante; y lo percibe mediante un proceso participativo (vivir y experimentar) o un proceso contemplativo (ser situado afuera y observar). Según la clasificación de Gerard Genette cabe, además, hablar de espacios en el nivel *diegético e intradiegético* si se trata de espacios donde se desarrolla la acción, o si son espacios que surgen de la fantasía y el ensueño de los personajes. Teniendo en cuenta, justamente, la mediación del sujeto-personaje hay que observar que las representaciones del espacio que aparecen en el nivel diegético constituyen en gran parte una proyección, hacia el exterior, de espacios y construcciones —en el sentido más amplio— del nivel intradiegético que habitan el alma de cada personaje. Espacios diegéticos e intradiegéticos colaboran así en la composición de un universo fuertemente subjetivo que, sin embargo, no deja de revelar «la faz oculta de un mundo gazmoño y neurótico, de una sociedad hartó alejada, pese a sus logros técnicos, del cielo ambicionado»<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup> Las ediciones que utilizamos en el presente trabajo son las siguientes:

R. Arlt. *Los siete locos*. Madrid: Cátedra, 1998, y R. Arlt. *Los lanzallamas*. Barcelona: Montesinos, 1995.

<sup>2</sup> B. Sarlo. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1999 (1988), págs. 58, 59, 61.

<sup>3</sup> M. Renaud. «La ciudad babilónica o los entretelones del mundo urbano en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt». En R. Campra. *La selva en el damero: espacio literario y espacio urbano en América Latina*. Pisa: Giardini, 1989, pág. 197.

En las novelas de Arlt, se encuentran ejemplos numerosos de una puesta en escena narrativa de tales procesos perceptivos que [...] apuntan en dos direcciones aparentemente opuestas: hacia afuera y adentro, la ciudad de Buenos Aires y el mundo interior del protagonista [...] Ambos contextos, la ciudad como espacio social y exterior y el sujeto como espacio individual e interior de percepción ya no forman un conjunto coherente de sentido, sino fragmentario e incoherente<sup>4</sup>.

Las representaciones del espacio que aparecen en el nivel diegético se refieren, principalmente, a la ciudad de Buenos Aires (y sus barrios diversos), a la quinta del Astrólogo en Temperley (zona no urbana, zona de campaña) y a una región intermedia, la del anillo periurbano industrial que marca un espacio fronterizo entre las dos entidades mencionadas. El personaje arltiano se pone en contacto con el espacio circundante por medio de la *observación* y el *desplazamiento*. El paisaje se construye a partir de la relación de este sujeto con los elementos espaciales (como la cercanía, la lejanía y los objetos). El comienzo y el final del paisaje coinciden con el campo visual del personaje y están determinados, por un lado, por el límite que impone el horizonte y, por otro, por la posición que ocupa el cuerpo en el espacio<sup>5</sup>. En este sentido, todo sueño o pesadilla que habita el mundo interior del personaje, todo espacio fantasmal que constituye una figuración metafórica de estados psíquicos, contribuye a la per-

<sup>4</sup> R. Spiller. «¿Modernidad cambalachesca? La puesta en escena de miradas, deseo e intersubjetividad en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*». En J. M. Saravia y B. Schuchard (eds.). *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Frankfurt: Vervuert, 2001, págs. 61-75, págs. 64, 65.

<sup>5</sup> En este punto tenemos que señalar la falacia de querer trazar una rígida línea de separación entre «espacio» y «paisaje» ya que se trata de dos categorías que pertenecen a niveles nocionales distintos: la noción del espacio constituye una categoría fundamental del pensamiento, una de las condiciones para poder concebir la realidad (la otra es el tiempo). El paisaje es una expresión de tal condición, una experiencia particular. (E. Cassirer. *An Essay on Man*. London: Yale University Press, 1972). El ojo y el cuadro que se crea por la mirada y por la posición del sujeto, introduciendo así la cuestión del punto de vista, son considerados como elementos necesarios para poder hablar de paisaje. (A. Cauquelin. *L'invention du paysage*. París: PUF, 2000, pág. 74) Sin embargo, la subjetividad y la proyección de estados interiores hacia afuera ¿podrían acaso considerarse como elementos estrictamente reservados al «paisaje»? Tal hipótesis implicaría que las demás configuraciones literarias del espacio estén privadas de punto de vista, de perspectiva, de subjetividad y de la implicación emocional del sujeto, excluyendo así el elemento de experiencia. En este caso no cabría hablar de «poética del espacio» sino que debería hablarse únicamente de «poética del paisaje». (G. Bachelard. *La poétique de l'espace*. París: PUF, 1964). Este esfuerzo es tan vano como el que trata de imponer una rígida línea de separación entre «discours» y «récit». Resulta que «il y a presque toujours une proportion de récit dans le discours et une certaine dose de discours dans le récit [...] le récit n'existe pour ainsi dire nul part dans sa forme rigoureuse» (Cfr. G. Genette. «Frontières du récit». *Communications*, n.º 8, 1966, págs. 161, 162).

cepción del mundo circundante y del paisaje que «es siempre un doble del paisaje imaginario»<sup>6</sup>.

Habría que señalar que en sus *Aguafuertes porteñas*, Arlt describe y comenta esta misma ciudad con un lenguaje que se aleja menos de la variante escolarizada del español y un punto de vista periodístico, que implica un pacto de lectura diferente del ficcional. La ciudad de las *Aguafuertes* es y al mismo tiempo no es la ciudad de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Esta última está hecha de deshechos léxicos; las miradas de los que la perciben y la transmiten están condicionadas por una saturación de saberes populares, de saberes «aprendidos en diarios, revistas y manuales baratos, en bibliotecas populares y talleres de inventores descabellados»<sup>7</sup>. Sin embargo, las dos intenciones (la ficcional y la periodística) no se excluyen entre sí, sino que dan visiones del referente que movilizan procedimientos de aprehensión distintos<sup>8</sup>.

ErDOSAIN, habitante de la gran ciudad, es un individuo angustiado que experimenta con intensidad sus estados de *empleado echado* (después del descubrimiento de su fraude), de *marido engañado* (al asistir a la escena de la fuga de su mujer con el amante) y de *hombre abofeteado* (al recibir la bofetada, la última de las humillaciones, del temido y odiado primo de su mujer, Barsut). Está en búsqueda de una salvación que lo saque de la miseria en la que vive, miseria generalizada que el personaje experimenta en el nivel material, en el nivel identitario, en el nivel emocional. Esa búsqueda de salida constituye una *aventura*, sobre todo interior, relacionada con la evolución psicológica del personaje, que se exterioriza mediante su acción a lo largo del relato<sup>9</sup>.

Esta aventura aspira a la demolición —y reestructuración— del edificio de relaciones establecidas entre el *saber*, el *poder* y el *dinero* e incluye tanto la concepción de planes de orden personal —que el «comentador» intenta explicar

<sup>6</sup> M. Collot. «L'horizon du paysage». En *Lire le paysage / Lire les paysages*, Actes du Colloque 24-25/11/1983, C.I.E.R.E.C, pág. 125.

<sup>7</sup> B. Sarlo. *La imaginación técnica*. Buenos Aires: Nueva Visión, 1997 (1992), pág. 54.

<sup>8</sup> Más allá de una transcripción o de un reflejo, la Buenos Aires literaria *trata sobre* la Buenos Aires extra-literaria. El discurso ficcional trata sobre el mundo referencial de una forma global aunque no se puedan rastrear correspondencias aisladas entre los componentes del primero y los del segundo. A través de un procedimiento metafórico, en el sentido amplio del término, la ficción hace surgir un mundo *análogo*, un universo de marcas que deben ser interpretadas analógicamente. La ficción funde la realidad de nuevo creando así el mundo del texto que interviene en el mundo de la acción para transfigurarlo. (P. Ricoeur. *Du texte à l'action*. París: Point Essais, 1986).

<sup>9</sup> Hay que anotar que tanto ErDOSAIN como los demás personajes son «representantes» no de los tipos de los que salen sino de una instancia histórica que podríamos designar como «la crisis», N. Jitrik. «Presencia y vigencia de Roberto Arlt». En N. Jitrik. *La vibración del presente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1987, pág. 119.

mediante un freudismo frecuente en los melodramas sociales— como también la adhesión a planes de orden colectivo que impliquen una supuesta reforma radical del contexto social: Erdosain acepta participar en el proyecto de la sociedad secreta, que constituye la máxima refutación y contramodelo de la «vida puerca», asumiendo así un papel en el universo ficcional de los *mundos posibles* que sugiere el Astrólogo<sup>10</sup>.

El «bosque de ladrillos» es un espacio opresivo: Erdosain experimenta allí una cotidianeidad miserable. Tanto para él como para otros de los personajes (Los Espila o Hipólita), es un espacio de indignidades humanas sin precedente (los patios sucios, las «lívidas caras de los comerciantes», los «asquerosos interiores» de las casas entrevistados desde la calle) y ofrece a la vista paisajes odiosos. Única excepción son los barrios ricos que representan «otro mundo dentro de la ciudad canalla». La estancia de Erdosain en la ciudad de Buenos Aires está asociada con momentos de angustia y de sufrimiento. Al contrario, el paisaje campesino de la quinta de Temperley es idílico y lleno de inocencia («afuera ondulaban los caminos, iluminados por el sol, y el peso de los pájaros doblaba las ramas de los granados, consteladas de asteriscos escarlatas»<sup>11</sup>) y funciona como modelo ejemplar de lo que sería una humanidad feliz. Este lugar es la sede de los mundos posibles del Astrólogo. La percepción de este paisaje está asociada con la salvación que promete la acción conspirativa: «una alteración de todos los órdenes que gobiernan la vida puerca»<sup>12</sup>.

Fuga real de la ciudad al campo y fuga imaginaria por medio del sueño y la evasión; destrucción de toda la ciudad, una especie de suicidio colectivo o suicidio individual como último recurso [...] La fuga de la ciudad es una obsesión en las obras de Arlt. La felicidad del hombre, de la humanidad, depende de cómo resuelva el problema de la ciudad, lugar antinatural para el hombre<sup>13</sup>.

Entre Buenos Aires y la quinta de Temperley, entre la ciudad «canalla» y el campo, «donde se salvan las almas que enfermó la civilización», se interpone una zona que delimita y separa; una zona fronteriza, comienzo y fin de lo urbano y de lo rural: la zona periurbana industrial. Es el *locus*, por excelencia, de las aplicaciones técnicas. Tal zona forma, sin duda, parte de la ciudad; es una pro-

<sup>10</sup> R. Piglia. *Crítica y ficción*. Buenos Aires: Siglo Veinte, 1993.

<sup>11</sup> R. Arlt. *Los siete locos*, *op. cit.*, pág. 114.

<sup>12</sup> B. Sarlo. *Una modernidad periférica*, *op. cit.*, pág. 61.

<sup>13</sup> S. Gostautas. «La evasión de la ciudad en las novelas de Roberto Arlt». *Revista Iberoamericana*, vol. 38, n.º 80, 1972, págs. 441-462, págs. 442, 448.

longación del espacio urbano que se extiende ocupando el campo circundante. La extensión desordenada de la urbe, acompañada por la destrucción de los espacios abiertos, el crecimiento de la periferia que causa un *alejamiento* progresivo del espacio campesino, separándolo definitivamente del centro de la ciudad, recuerda escenas de la «ciudad paleotécnica»<sup>14</sup>. Ese alejamiento, esa separación, implica la aparición, y el establecimiento en el horizonte visual del observador, del espectáculo de *factory-slum*<sup>15</sup> entre el centro urbano y la zona rural.

Se trata de un paisaje donde domina, no solamente la anarquía arquitectónica, sino también un desorden generalizado: entran en escena los *crisscross* de cables telegráficos, de *trolley-poles*, las vías y puentes de ferrocarril, las estructuras en obras y los carteles de publicidad comercial que terminan al *colapso de toda forma*. Las viejas formas no pueden satisfacer las nuevas exigencias. La nueva época exige nuevas formas ya que la vida está invadida por nuevas funciones, y que nuevos rituales cívicos se han introducido en la ciudad junto con una nueva actitud hacia el universo y el espacio natural. Las transformaciones de la modernidad implican la transición de un mundo de seguridades a un mundo que genera incertidumbres. La repercusión de esta transición, en el nivel visual, es la solidificación del caos<sup>16</sup>.

El paisaje tecnológico y justamente el *factory-slum* están muy presentes en la novela doble de Roberto Arlt. El colapso de las formas al servicio de la funcionalidad mecánica y tecnológica y la aparición de construcciones gigantescas en obras caracterizan no solamente la periferia urbana sino que invaden hasta el núcleo de la ciudad, introduciendo rupturas en la textura de la ciudad moderna industrial, modelo al que se aproxima el Buenos Aires arltiano.

En la esquina de Maipú y la diagonal se detuvo. Obstruían el tráfico largas 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 de hierro rojo. Las torres de los edificios enfocadas desde las crestas de los octavos pisos por proyectores, recortaban la noche con una claridad azulada de blindaje de aluminio<sup>17</sup>.

Sin embargo, tal paisaje domina, sobre todo, la periferia de la ciudad, creando así un mundo aparte, un universo oculto para los que no suelen ir más allá

<sup>14</sup> L. Mumford. *The Culture of Cities*. London: Harcourt Brace & Company, 1977 (1938).

<sup>15</sup> Esta expresión puede traducirse como «paisaje de fábricas y villas miseria».

<sup>16</sup> Así define L. Mumford la modernidad urbana y el nacimiento de la metrópolis-megalópolis.

<sup>17</sup> R. Arlt. *Los lanzallamas*, *op. cit.*, pág. 63.

de las «solitarias ochavas de las calles Arenales y Talcahuano [...], las esquinas de Charcas y Rodríguez Peña [...], los cruces de Montevideo y Avenida Quintana», «de las calles magníficas en arquitectura y negadas para siempre a los desdichados»<sup>18</sup>. Erdosain cruza numerosas veces la zona periurbana. A veces se encuentra en posición de observador, sentado en el sillón de un tren, otras es un *flâneur* que camina, solo o acompañado, entre «calles [que] parecen bocas de hornos apagados» y «silos de portland agrupados como gigantes»<sup>19</sup>.

## 2. Transiciones y transgresiones

### a) Espacios y significación

A lo largo de esta novela doble, las descripciones de la zona periférica porteña están relacionadas con momentos de acción o de introspección de los personajes y, en consecuencia, con la evolución general del relato. La organización interior de las áreas descriptivas, su posición en el relato y su relación con el nivel de acción nos lleva a la evaluación de la función narrativa de esta zona industrial. Tal esquematización presenta una articulación de orden *sintagmático* como también de orden *paradigmático*: toda *mímesis* geográfica y toda repartición de la acción en el espacio están asociadas a una correspondiente repartición en los sistemas de valores<sup>20</sup>. Así a la serie de vínculos *horizontales*, que implica la sucesión de los paisajes y las demás configuraciones espaciales a lo largo de la narración, se suman vínculos *verticales* que nos llevan al corazón simbólico de los espacios y, a veces, a la comunicación «subterránea» de los elementos de la intriga. En este sentido, el estudio del paisaje es algo más que un estudio de la descripción.

En este punto se plantea la relación estrecha entre tres elementos: (i) la problemática de la identidad del sujeto-perceptor angustiado, (ii) la fealdad, incoherencia y fragmentación del objeto percibido (el espacio) y su descripción por medio de un lenguaje-pastiche, (iii) la función de esta topografía, semánticamente enriquecida, a la evolución del relato. En el presente trabajo nos concentramos más bien en la relación entre los dos últimos elementos<sup>21</sup>.

<sup>18</sup> R. Arlt. *Los siete locos*, op. cit., pág. 102.

<sup>19</sup> R. Arlt. *Los lanzallamas*, op. cit., pág. 151.

<sup>20</sup> H. Mitterand. *Le discours dans le roman*. París: PUF, 1980.

<sup>21</sup> Para un análisis más detallado sobre la relación entre los dos primeros elementos vea R. Spiller, op. cit.



Saliendo de la ciudad, el lector de Arlt no está frente a un paisaje bucólico pampeano. La pampa y sus asociaciones simbólicas no parecen preocuparlo, a diferencia de varios entre sus contemporáneos que se dedican a glorificar el campo<sup>22</sup>. Saliendo de la ciudad el lector se enfrenta a la zona fea y desolada del anillo periurbano que aparece, como lo veremos en detalle más adelante, en los trayectos de Erdosain entre Buenos Aires y Temperley, en el trayecto de Erdosain hacia la casa de los Espila, en el paseo de Erdosain y el Astrólogo por el Dock Sur. En los tres casos este espacio aparece con un carácter doble: por un lado, como un paisaje sombrío, un infierno desnaturalizado, un *no man's land*; por otro, como un espacio que permite la *transición* —física y metafórica a la vez. Transición física: de la «ciudad canalla» hacia el espacio natural y redentor de la quinta de Temperley. Transición metafórica: zona amorfa, zona en obras y en mutación perpetua, la periferia industrial es el *locus* que permite (y promete) la esperanza de transición hacia la utopía, hacia una posible supresión de los estados de angustia y de infelicidad que experimenta el personaje en la ciudad de Buenos Aires.

b) *De Buenos Aires a Temperley o el secuestro de un hombre*

El subcapítulo titulado «Ser a través de un crimen» abre con la descripción del paisaje nocturno de la estación de tren.

Un trozo de andén de la estación de Temperley estaba débilmente iluminado por la luz que salía de la puerta de la oficina de los telegrafistas. Erdosain sentose en un banco junto a las palancas para los cambios de vías, en la oscuridad. Tenía frío y tal vez fiebre. Además, experimentaba la impresión de que la idea criminosa era la continuación de su cuerpo, como el hombre de tiniebla que pudiera arrojar en la luz. Un disco rojo brillaba al extremo del brazo invisible del semáforo; más allá otros círculos rojos y verdes estaban clavados en la oscuridad, ya la curva del riel galvanoplastiado de esas luces sumergía en las tinieblas su redondez azulena o carminosa. A veces la luz roja o verde descendía. Luego todo permanecía quieto, dejando de rechinar las cadenas en las roldanas y cesando el roce de los alambres en las piedras<sup>23</sup>.

Las estaciones de tren pertenecen igualmente a este espacio intermedio ya que son los puntos donde empieza —y termina— la franja periurbana que se

<sup>22</sup> Como Güiraldes, Lynch, Payró y hasta Gálvez y Amorím en algunas de sus novelas.

<sup>23</sup> R. Arlt.. *Los siete locos*, op. cit., pág. 153.

para la ciudad del campo. Además, las líneas de ferrocarril constituyen el medio principal para acceder a esta zona. Erdosain va y viene de la estación de Constitución a la estación de Temperley a partir de la concepción del proyecto de secuestrar a Barsut y de su decisión de participar en los planes del Astrólogo. El plan de vengarse de Barsut, su humillador, constituye la perspectiva de una satisfacción ya que da una sensación de poder al angustiado Erdosain. Este último experimenta la satisfacción sadomasoquista que le produce la idea de «ser a través de un crimen». En su trayecto entre la ciudad de Buenos Aires y la quinta de Temperley se consolida, en la mente de Erdosain, el plan de secuestro y experimenta por primera vez la sensación de su nueva identidad.

La idea criminal es la prolongación de su cuerpo: por un lado, el cuerpo y, por otro, la oscuridad delimitan el acceso visual del personaje al plano del espacio inmediato, que es también un espacio provisorio y transitorio, el de la estación donde dominan las formas geométricas y los objetos funcionales. El ojo de Erdosain percibe el espacio circundante a través de la presencia de los objetos que sirven para funciones concretas: los discos rojos y verdes suben y bajan en la oscuridad regulando la circulación ferroviaria. La luz débil que sale de la oficina de los telegrafistas es el único elemento de presencia humana en una noche poblada solamente por el rechinar de cadenas y los semáforos. La configuración geometrizada y mecanizada de la estación ferroviaria es un espacio formado desde un *yo*, en función del punto *Yo-Aquí-Ahora*, e incluye todo comportamiento posible e imaginable del sujeto<sup>24</sup>.

Este paisaje, que es más bien un contra-paisaje<sup>25</sup> —ya que sale de los marcos tradicionales de la noción y no se trata de naturaleza contemplada— se encuentra en relación no sólo con el estado psíquico del momento sino también con los *esquemas conceptuales* del sujeto que lo ve y lo experimenta: Erdosain, habitante solitario de la metrópolis moderna. Según G. Simmel, «*l'évolution de la civilisation moderne se caractérise par la prédominance de ce qu'on peut appeler l'esprit objectif par rapport à l'esprit subjectif*». Este predominio del espíritu objetivo, en las formas gigantescas del espacio urbano, que resultan cada vez más «societarias» y menos «comunitarias», remite a la cuestión de la alienación del individuo que habita la forma metropolitana<sup>26</sup>.

<sup>24</sup> M. Collot. «L'horizon du paysage», *op. cit.*

<sup>25</sup> Me refiero aquí al contraste con los paisajes bucólicos, que constituyen la ilustración por excelencia del término «paisaje».

<sup>26</sup> G. Simmel. «Les grandes villes et la vie de l'esprit». En F. Choay. *L'urbanisme, utopies et réalités*. París: Seuil, 1965, pág. 419.

El acto criminal de la posible salvación, el secuestro de Barsut, se realiza mediante el desplazamiento de éste de la ciudad de Buenos Aires hacia la quinta de Temperley. Es la ejecución de la primera etapa de una rebelión al nivel personal (una reacción frente a las humillaciones padecidas, pero también la búsqueda de una nueva forma de «ser») y el comienzo de participación en una rebelión generalizada, en los planes de la sociedad secreta.

Durante ese acto de desplazamiento de la ciudad hacia la quinta, verdugo y víctima cruzan la zona periurbana industrial sentados uno al lado del otro en un tren. La mirada de Erdosain abraza el espacio que se extiende del otro lado de la ventanilla de tren y percibe el paisaje de esta zona obrera que describirá más tarde al narrador.

Y sin embargo, todo continuaba lo mismo; el sol lucía allá en los campos; habíamos dejado atrás los frigoríficos, las fábricas de estearina y jabón, las fundiciones de vidrio y de hierro, los bretes con el vacuno oliendo los postes, las avenidas a pavimentar con sus llanuras manchadas de yeso y de surcos. Y ahora comenzaba, traspuesto Lanús, el siniestro espectáculo de Remedios de Escalada, monstruosos talleres de ladrillo rojo y sus bocazas negras, bajo cuyos arcos maniobraban las locomotoras, y a lo lejos, en las entrevías, se veían cuadrillas de desdichados, apaleando grava o transportando durmientes.

Más allá, entre una raquíta vegetación de plátanos intoxicados por el hollín y los olores de petróleo, cruzaba la senda oblicua de los chalets rojos para los empleados de la empresa, con sus jardincitos minúsculos, sus persianas ennegrecidas por el humo y los caminos sembrados de escoria y carbonilla<sup>27</sup>.

Los ojos, los oídos, la nariz y la piel, todos los sentidos del cuerpo humano participan de la experiencia de la ciudad paleotécnica. Un observador contemporáneo puede ver lo que sólo escritores y poetas habían visto hace cien años: una realidad que aquellos que se sentían seducidos por sueños utilitaristas rechazaban como una exageración sentimental o aceptaban con entusiasmo como indicios de «progreso». Conectada sin duda a la modernidad y al progreso, esa zona deteriorada y privada de vida, donde el negro es el color dominante, es la otra cara de las calles majestuosas del centro urbano que abraza; es la causa y el efecto de la metropolización de la ciudad<sup>28</sup>.

El personaje arltiano dirige su mirada hacia lo feo que se vuelve así objeto de contemplación y tema de literatura. Arlt procede entonces a una *estetización*

<sup>27</sup> R. Arlt. *Los siete locos*, pág. 192.

<sup>28</sup> L. Mumford. *The Culture of Cities*, *op. cit.*

y estilización de la ferocidad de las zonas deshumanizadas de la mecanización y la tecnología. Actitud de una vanguardia «heterodoxa» que pone el acento en la manipulación de la conciencia narrativa sobre lo narrado y utiliza el realismo para crear ámbitos paradójicos, extraordinarios cuyo carácter estético es puesto en el primer plano<sup>29</sup>. Las técnicas expresionistas del proyecto arltiano conducen a la generación de ámbitos marcados por las sombras del mundo interior del personaje, a contrastes semejantes a los claroscuros de un folletín pero privado de todo sentimentalismo.

Al igual que las locomotoras, los seres humanos forman parte de este paisaje y aparecen moviéndose automáticamente ejecutando gestos que contribuyen al funcionamiento de las fábricas o a la transformación perpetua de esta región en obras. Los pocos árboles que quedan están agonizando. La naturaleza no solamente está expulsada de esta zona sino alejada definitivamente de la ciudad. A partir del establecimiento del extenso desorden de zonas industriales y desoladoras —que con razón nos hacen evocar las escenas de la ciudad paleotécnica— el habitante de la selva en damero tendrá que cubrir distancias largas en búsqueda de la naturaleza o limitarse al parque, única alternativa a la grilla interminable y la anomía metropolitana del paisaje urbano porteño<sup>30</sup>.

c) *La rosa de cobre: «en el miserable cuchitril [...] exfoliaba sus pétalos bermejos»*

El tren eléctrico cruzaba ahora por Villa Luro. Entre montes de carbón y los gasómetros velados por la neblina relucían tristemente los arcos voltaicos. Grandes huecos negros se abrían en los galpones de las locomotoras, y las luces rojas y verdes, suspendidas irregularmente en la distancia, hacían más tétrica la llamada de las locomotoras<sup>31</sup>.

En sus momentos de desesperación y de angustia, Erdosain no solamente deambula por las calles del centro sino que, con medios de transporte, recorre distancias más largas y sale del núcleo urbano para dirigirse hacia la periferia. La noche anterior al asesinato de Barsut (acto que completaría el plan de secues-

<sup>29</sup> B. Herrera. *Arlt, Borges & Cía: narrativa rioplatense de vanguardia*. Editorial de la Universidad de Costa Rica, 1997.

<sup>30</sup> A. Gorelik. «La búsqueda del centro. Ideas y dimensiones del espacio público en la gestión urbana y en las polémicas sobre la ciudad: Buenos Aires 1925-1936», *Boletín del Instituto de Historia de Argentina y América*, n.º 9, 1994, págs. 41-73.

<sup>31</sup> R. Arlt. *Los siete locos*, op. cit.

tro), Erdosain sube a un tranvía y cruza un barrio tras otro hasta llegar a las afueras de Buenos Aires. Baja en un pueblo obrero en el que fábricas y residencias están mezcladas.

El tren se detuvo en Ramos Mejía. El reloj de la estación marcaba las ocho de la noche. Erdosain bajó.

Una neblina densa pesaba en las calles fangosas del pueblo.

Cuando se encontró solo en la calle Centenario, bloqueado de frente y las espaldas por dos murallas de neblina, recordó que al día siguiente asesinarían a Barsut. Era cierto, lo asesinarían. Hubiera querido tener un espejo frente a sus ojos para ver su cuerpo asesino, tan inverosímil le parecía ser el (el yo) que con tal crimen se iba a separar de todos los hombres<sup>32</sup>.

Una vez caída la noche, en los pueblos de carbón prevalece el color negro. Negra es la neblina, negras las vías del ferrocarril, negra la ceniza que contamina el aire. La iluminación artificial es una invención indispensable en este espacio, donde han llevado al personaje sus pasos y su conciencia de asesino. Frente a sus ojos, Erdosain no tiene un espejo para ver a su cuerpo asesino. Lo que tiene es la vista del pueblo en el que está caminando. El campo visual está limitado por la oscuridad y la opacidad de la iluminación escasa de los faroles, que, sin embargo, lo dejan entrever las calles desiertas y las fachadas de fábricas. Las calles son fangosas y el personaje que las recorre está triste y angustiado.

En el interior de una fábrica abandonada que sirve de residencia a la familia de Los Espila, familia con pasado glorioso pero actualmente hundida en la peor miseria, Erdosain se vuelve testigo de la realización de su propia invención paradójica: la rosa de cobre («En el miserable cuchitril la maravillosa flor metálica exfoliaba sus pétalos bermejos»<sup>33</sup>).

Tal acontecimiento confirma el carácter contradictorio de la tecnología y sus efectos en el marco de la obra. Por un lado la industrialización, con la inquietante presencia de intoxicación y contaminación, desemboca en la miseria e incluso en la muerte, en la liquidación sistemática de la raza humana<sup>34</sup>:

—La realidad mecánica ensordece la noche de los hombres con tal balumba de mecanismos que el hombre se ha convertido en un simio triste. [...]

<sup>32</sup> *Ibid.*, pág. 267.

<sup>33</sup> *Ibid.*, pág. 270.

<sup>34</sup> M. Renaud. «La ciudad babilónica...», *op. cit.*

—¿Se le ocurrirá a esos químicos que con los gases que ellos han inventado pueden quemárseles en el futuro los pulmones a sus hijos, agrietarles las carnes, vaciarles las órbitas?<sup>35</sup>

Por otro lado, tanto Erdosain como El Astrólogo ven en la ciencia, y en sus aplicaciones técnicas, un instrumento de rebelión y de cambio radical, el medio, por excelencia, para el establecimiento de un nuevo orden.

El cuchitril de Los Espila, la fábrica abandonada, es símbolo no solamente de miseria y de aniquilación, de muerte y desolación sino también de maravillas raras. La zona industrial está, entonces, asociada con la realización de los proyectos soñados, con la milagrosa transición hacia un orden deseado que, sin embargo, no es menos agobiante que la realidad angustiante que experimenta el personaje.

El Rayo volaba las ciudades, esterilizaba campos, convertía en cenizas las razas y los bosques. Se perdería para siempre el recuerdo de toda ciencia, de todo arte y belleza. Una aristocracia de bandoleros sobresaturados de civilización y escepticismo, se adueñaba del poder, con él en la cabeza<sup>36</sup>.

Si la ciencia ha «cercenado toda fe» se trata, al mismo tiempo, del único recurso por el cual se puede devolver mitos a una cotidianeidad desastrosa. El infierno tecnológico y la violencia científica constituyen el único medio que queda para abolir un orden en el que la incorporación social del sujeto ya no es posible y la evasión por el sueño tampoco<sup>37</sup>. («-Es necesario instalar fábricas de gases asfixiantes. Conseguirse químico. Células en vez de automóviles, camiones. [...] Donde haya prostíbulos, matar dueños. Banda asesinos en aeroplano»)<sup>38</sup>. Sin embargo, la mecanización y la realidad industrial son fuentes de belleza, promesas de liberación, materias de sueños: los batacazos de inventor milagrosamente salvarán al personaje de su miseria («soñaba enriquecerse con un descubrimiento. Su imaginación ocupaba las noches de máquinas extraordinarias, trozos incompletos de mecanismos girando sus engranajes lubricados»)<sup>39</sup>. Las posibilidades mortíferas se combinan con delirios poéticos.

«Para Erdosain, inventar es una operación demiúrgica destinada a encontrar la piedra filosofal moderna»: como utilizar los nuevos saberes para transformar

<sup>35</sup> R. Arlt. *Los lanzallamas*, op. cit. págs. 177, 189.

<sup>36</sup> *Ibid.*, pág. 327.

<sup>37</sup> B. Sarlo. *Una modernidad periférica*, op. cit.

<sup>38</sup> R. Arlt. *Los siete locos*, op. cit., pág. 307.

<sup>39</sup> *Ibid.*, pág. 285.

la miseria en dinero<sup>40</sup>. La rosa es sin duda un elemento que surge de y remite a un paisaje bucólico y natural; este símbolo de inocencia y de hermosura aparece alienado y hecho de un material que pertenece al mundo de los artificios concretos: no está hecha siquiera de oro sino de un metal barato, el cobre. Se trata de un objeto cuya utilidad y valor estético se agotan en su uso decorativo kitsch. La rosa de cobre es el oro que no lo es, es una rosa que se ennegrece, que se pierde en la oscuridad del espacio en el que se ha producido. Símbolo no del éxito ni de la salvación sino de la *impotencia* y la esperanza efímera —según lo observa pertinentemente Jorge Rivera<sup>41</sup>.

d) *El Dock Sur: en el margen de la ciudad se sitúan los saberes marginales*

El paisaje de la zona industrial aparece de nuevo en *Los lanzallamas*, durante la caminata silenciosa de Erdosain y El Astrólogo. El Astrólogo, por un lado, es un orador, el creador de un discurso polífono, incoherente y oportunista, privado de toda dirección ideológica o moral y por eso *modulable* y al servicio de cualquier objetivo; materialismo y mística, comunismo y fascismo, todo lo que podía pasar por las mentes de personas desconfiadas e ilusas, gente desesperada, que anhelaría un cambio sin atinar a dar el primer paso para iniciarlo<sup>42</sup>. Por otro lado, Erdosain, cuyos actos son de hecho incoherentes y sin sentido, está atrapado en un círculo vicioso de angustia. Estas dos entidades representan las dos caras del hombre moderno descentrado, fragmentado, disperso, cuya forma de pensar y de actuar tiene las características de un laberinto desmitificado, ya que no esconde ningún secreto sagrado en su centro —una multitud de vías que conducen a un punto muerto— al igual que la ciudad que recorre<sup>43</sup>.

Erdsain y el Astrólogo cruzan el Dock Sud. Las calles parecen bocas de hornos apagados. De distancia en distancia un bar alemán pone en la oscuridad el rectángulo rojo y amarillo de su vidriera. La carbonilla cruje bajo los pies de los dos hombres.

Marchan silenciosos, dejando atrás silos de portland agrupados como gigantes, oblicuos brazos de guinches rebasando las cabriadas de los talleres, torres de transformadores de alta tensión erizadas de aisladores

<sup>40</sup> R. Piglia. *Crítica y ficción*, op. cit., pág. 36.

<sup>41</sup> J. Rivera. *Roberto Arlt: Los siete locos*. Buenos Aires: Hachette, 1981, pág. 62-63.

<sup>42</sup> N. Jitrik. *La vibración del presente*, op. cit.

<sup>43</sup> J. Premat. *Haroldo Conti et Antonio di Benedetto: deux écritures de l'espace*. Tesis, París III, 1992.

y más enrejadas que cúpulas de «superdreadnaught». De la boca de los altos hornos se escapan flechas de gas azul, la comba de una cadena corta el espacio entre dos plataformas de acero, y un cielo con livideces de mostaza se recorta sobre las callejuelas que más allá de los emporios ascienden como si desearan fundirse en un camino escoltado de pinos<sup>44</sup>.

El modo de organización de la representación espacial implica la composición de un mundo. Los dos personajes (o el personaje doble) están caminando, observando e insertando las impresiones del espacio exterior en los esquemas de su propio mundo. La descripción detallada de los objetos que componen el paisaje presupone el reconocimiento de las formas contempladas. La mirada clasifica, selecciona, jerarquiza<sup>45</sup>. Las torres no son simplemente torres, sino que contienen transformadores de alta tensión y aisladores. Las llamas que se escapan de los altos hornos son de gas azul. Lo que cruje bajo los pies es la carbónilla. El personaje que percibe y describe está familiarizado con el volumen, el sonido y el olfato de los instrumentos y los productos de las aplicaciones técnicas. La percepción sensorial es detallada y precisa; ojos y oídos están atentos a los estímulos del mundo industrial. Hasta las metáforas se construyen con referencia al mundo de la mecánica y la técnica: la imaginación de los personajes (sobre todo Erdosain) está invadida por esos inventos y lo poco de naturaleza que queda en el espacio está percibido y descrito con el vocabulario de este universo artificial. La altura y el volumen de las torres y de los hornos contrastan con la pequeñez del ser humano.

Lo novedoso y lo interesante en tal paisaje no es solamente el nuevo referente —la literaturización de una zona fea, amorfa, poblada de elementos que rompen con el paisaje bucólico tradicional— sino también la emergencia de una nueva *conciencia contemplativa*, la de un sujeto-personaje capaz de poner de relieve dicho objeto-referente. En el contexto de la relación *constitutiva* entre objeto y sujeto de contemplación cabe señalar que este último dirige la mirada hacia donde otros no la dirigen, ve lo que otros no ven, reconoce esquemas, sonidos, olores y los articula como puede mediante un léxico proveniente de discursos ajenos a la literatura.

*Une constante révolution agite le couple comprendre-voir. Je comprends parce que je vois, et autant que je vois, mais je ne vois que par et à l'aide de ce que je comprends qu'il faut voir dans ce que je vois*<sup>46</sup>.

<sup>44</sup> R. Alt. *Los lanzallamas*, *op. cit.*, pág. 151.

<sup>45</sup> N. Goodman. *Ways of Worldmaking*. New York: Hackett Publishing Company, 1978.

<sup>46</sup> A. Cauquelin. *L'invention du paysage*, *op. cit.*, pág. 74.



La nueva topografía se combina así con una nueva subjetividad literaria, la de la mirada que ve y del lenguaje que articula, tributario —tanto en su diccionario como en sus metáforas— de un discurso que combina técnica, ciencia y saberes populares. Entre el sujeto y estos espacios antiestéticos de la ciudad, la coincidencia lingüística establece una solidaridad: referente, ojo y lenguaje llegan a constituir así un todo inseparable, lo que el lector percibe como un paisaje novedoso<sup>47</sup>.

[...] camina extrañado, como a través de una ciudad desconocida. Algunos techos, pintados de alquitrán, parecen tapaderas de ataúdes inmensos. En otros parajes, centelleantes lámparas eléctricas iluminan rectangulares ventanillas pintadas de ocre, de verde, de lila. En un paso a nivel rebrilla el cúbico farolito rojo que perfora con taladro bermejo la noche que va hacia los campos<sup>48</sup>.

Ahí termina la ciudad y la noche va hacia los campos. Caminar por Buenos Aires, ver, pensar, escribir-describir, imaginarse, desplazarse imaginariamente es un proyecto no muy distinto del del primer Borges. Sin embargo, la representación de la zona obrera de la «orilla» en la obra arltiana es sin duda diferente de la de Borges:

La calle era de casas bajas y aunque su primera significación fuera de pobreza, la segunda era ciertamente de dicha. Era de lo más pobre y de lo más lindo. Ninguna casa se animaba a la calle: la higuera oscurecía sobre la ochava; los portoncitos [...] parecían obrados en la misma sustancia infinita de la noche. La vereda era escarpada sobre la calle; la calle era de barro elemental, barro de América no conquistado aún. Al fondo, el callejón ya pampeano, se desmoronaba sobre el Maldonado. Sobre la tierra turbia y caótica, una tapia rosada parecía no hospedar luz de luna sino efundir luz íntima. No habrá manera de nombrar la ternura mejor que ese rosado<sup>49</sup>.

«A los rosa pastel del primer Borges, Arlt opone una coloración pura, sin blancos y contrastada; a un paisaje amable (el borgeano *locus amoenus* de las orillas y los barrios), una iconografía de trincheras abiertas y erecciones agresivas [...] Ve una ciudad en construcción, donde otros escritores, sus contem-

<sup>47</sup> R. Arlt. *Los lanzallamas*, op. cit., pág. 152.

<sup>48</sup> C. Gilman. «*Los siete locos*: novela sospechosa de Roberto Arlt», *Cuadernos Hispanoamericanos*, *Los complementarios*, 11 julio 1993, págs. 77-94.

<sup>49</sup> J. L. Borges. *El idioma de los argentinos* (Obras Completas). Buenos Aires: Emecé, 1974, págs. 130-131.

poráneos, ven una ciudad que se está perdiendo»<sup>50</sup>. A diferencia de Borges, quien nos introduce en el arrabal porteño en su obra temprana, Arlt se hace escritor en la ciudad (en *El juguete rabioso* la acción se limita más bien en el núcleo urbano de Buenos Aires) y después sale a la «orilla» (*Los siete locos* y *Los lanzallamas*) para ir nada más que hasta Temperley. Sus trayectos «orilleros» no evocan el pasado, no están asociados con rememoraciones y nostalgias; a través de la mirada de Erdosain surge un paisaje futurista que sacrifica el ayer y el hoy para un mañana de cálculos imposibles. Ya no hay higueras ni portoncitos y la pobreza no tiene ninguna gracia. La ternura está expulsada. En el mundo arltiano, la mitificación adquiere otras dimensiones: es la mitificación de la *nada*, de la falta de pasado, de secretos y de una forma urbana fija. Condenada a un cambio perpetuo, esta ciudad no se parece a sí misma; se podría confundir con cualquier otra<sup>51</sup>. Realismo, ideología de lo social y elaboración futurista confluyen en la creación de lo que, a la vez, es y no es y que, por eso, será, para siempre, Buenos Aires.

Calla el Astrólogo investigando en la oscuridad una franja de pampa casi virgen, colindante con poblados siniestros formados por cubos de conventillos más vastos que cuarteles. Es aquella una sucesión de cuartujos forrados de chapas de cinc, donde duermen con modorra de cadáveres cientos de desdichados, calles con baches espantosos, donde se descuadrilaría una carreta para montaña<sup>52</sup>.

Los personajes avanzan y se pierden en el corazón de este desierto de la técnica. Una estética industrial barroca domina la *fundación literaria* del desorden y de la falta de formas<sup>53</sup>.

El camino que siguen marcha a través de campos y está sembrado de carbonilla; a veces el viento trae un olor de alfalfa húmeda; luego el camino se bifurca y entran nuevamente en la zona de la barracas que despararraman hedores de sangre, lana y grasa; usinas de las que escapan vaharadas de ácido sulfúrico y de azufre quemado; calles donde, entre muros rojos, zumba maravilloso un equipo de dínamos y transformadores humeando aceite recalentado. Los hombres que descargan carbón y tienen el pelo rubio y rojo se calafatean en los bares ortodoxos y hablan un imposible idioma de Checoslovaquia, Grecia y los Balcanes [...] Al fin, se detuvieron frente a una charca. Un letrero de chapa de cinc, colgado de un poste que sostenía la puerta de tablas, rezaba un aviso<sup>54</sup>.

<sup>50</sup> B. Sarlo. *La imaginación técnica*, op. cit., pág. 46.

<sup>51</sup> J. Premat. *Haroldo Conti et...*, op. cit., pág. 590.

<sup>52</sup> R. Arlt. *Los lanzallamas*, op. cit., pág. 155.

<sup>53</sup> B. Sarlo. *La imaginación técnica*, op. cit.

<sup>54</sup> R. Arlt. *Los lanzallamas*, op. cit., pág. 156.

El paisaje es casi bíblico y recuerda la construcción de la torre de Babel, edificio sin fin, en cambio perpetuo y poblado de individuos que no tienen ningún lazo con esta tierra extranjera y desolada. El fin del trayecto es una charca: la charca de los falsificadores anarquistas. En el margen de la ciudad se sitúan los saberes marginales, los saberes que conspiran para la conquista de la ciudad.

La falsificación de dinero, que forma parte de los proyectos ficcionales del Astrólogo, permite las ilusiones, permite la transgresión de los límites que imponen la miseria, el anonimato, la falta de identidad en la metrópoli. En el marco de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, estafa, fraude, falsificación y delación se identifican a menudo con la ficción y aspiran a producir efectos sobre la realidad. La sociedad secreta es una industria de producir cuentos y de buscar dinero. El dinero es una máquina de producir ficciones al igual que las aplicaciones técnicas pueden producir invenciones. Más aún, el dinero se identifica con la ficción misma porque desrealiza el mundo: enriquecerse es siempre un mito, una epopeya de una apropiación mágica y fuera de la ley. El poder del dinero se asimila entonces con el poder de la ficción, y la tarea de los personajes de hacer dinero (en vez de ganarlo) está asociada con la falsificación, la estafa, procesos muy cercanos a la magia, las artes teosóficas y la alquimia.

Identificado con la potencia y con la falsificación [el dinero] expresa, reprime, transforma y es el soporte de la ficción<sup>55</sup>.

### 3. Conclusión

Las transiciones geográficas de los personajes de la ciudad hacia las afueras se combinan con tentativas de escaparse de la «vida puerca» en el sentido más amplio de la transgresión y abolición de los valores morales y legales establecidos.

En el marco de tales transiciones, observamos que, mientras que en *El juguete rabioso* la acción evoluciona en el interior del núcleo urbano, a partir del ciclo de Erdosain, Arlt cruza la frontera urbana. Mientras que en *El juguete rabioso* la acción transgresiva —tanto en el sentido de la acción delictuosa como en el de la huida a través de la ensoñación— es limitada, en el ciclo de Erdosain la transgresión, la acción conspirativa y delictuosa llega a su apogeo

---

<sup>55</sup> R. Piglia. «Roberto Arlt: la ficción del dinero». En M. Goloboff (ed.). Roberto Arlt. *Los siete locos / Los lanzallamas, edición crítica*. Colección Archivos, Madrid, 2000, pág. 809.

y coincide así con la salida de la ciudad y el desplazamiento más allá de la frontera urbana.

Por un lado, entonces, transgresión del límite de la ciudad, periferia, fealdad, colapso de las formas; por el otro, culminación de las tentativas de huida: acción delictuosa y conspirativa, invenciones, ficción y mentira. El punto de convergencia es el sujeto; un sujeto que se desplaza, contempla y describe; un sujeto que actúa y espera los resultados de su acción, del esfuerzo que hace de «pasar al otro lado, de zafarse de la opacidad turbia de la vida cotidiana»<sup>56</sup>; en un programa descriptivo que va del impresionismo al expresionismo. La periferia de la urbe industrializada en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se presenta como un paisaje que encarna la conciencia literaria y contemplativa del sujeto y un lugar que marca la transición de una sociedad. Al mismo tiempo, es el espacio de transiciones físicas e imaginarias de los personajes novelescos, asociado con varios momentos de su acción conspirativa: el crimen, la invención, la falsificación —esta última en el sentido más amplio de la mentira y de la ficción.

---

<sup>56</sup> *Ibid.*