

ARLT: LA CIUDAD EXPRESIONISTA

Analía Capdevila
Universidad Nacional de Rosario

*“El expresionista ya no ve, tiene ‘visiones’”
Lotte H. Eisner*

*“Un vigilante se detiene frente a Erdosain y lo examina detenidamente. Se da cuenta de que el individuo es un visionario a la orilla de un callejón mental...”
Roberto Arlt*

En un ensayo que lleva por único título “Arlt”, uno de los mejores que se le hayan dedicado a este escritor, César Aira supo plantear la clásica distinción entre impresionismo y expresionismo convirtiéndola en fábula —casi una alegoría de la condición del artista— que cuenta “la genealogía del monstruo” y se resume en el párrafo siguiente: “para el expresionista —dice Aira— el mundo ha perdido su naturaleza cristalina, se hace gomoso, opaco, de barro. Un mundo de contacto. Y se deforma para hacerle lugar a él, al intruso, se estira, se aplasta, en anamorfosis terroríficas. Obstinado en la inadecuación, el artista se aferra a pesar de todo a los patrones visuales de la representación (no existen otros), y su obra se llena de monstruos.”

Discutiendo como es su costumbre con algunos lugares comunes de la crítica literaria, Aira intentaba reformular en ese ensayo el valor de la explicación en Arlt y su vinculación con “lo novelesco puro”, a partir de lo que definía como “método del expresionismo”. Para Aira, no se trataba, como se hace evidente en la cita anterior, de la adhesión retórica por parte de Arlt a uno de los movimientos más importantes de las vanguardias europeas de principios de siglo, sino más bien de la concreción de una verdadera poética de la obra literaria, en la que ocurre una relación particular del artista con el mundo, que debe evaluarse en función de los alcances de su proyecto estético. “En Arlt —concluía Aira— el mundo es expresionista, de contigüidades excesivas y deformaciones por falta de espacio en un ámbito limitado, un interior (su mundo es un interior), es una opción formal. Es inútil pensarlo en términos psicológicos o socio-históricos o lo que sea. La opción formal crea un mundo y de un mundo pueden fluir todas las explicaciones que uno quiera.”¹

¹ Aira, César (1993): “Arlt”, en *Paradoxa* N° 7, Beatriz Viterbo, Rosario.

Según la planteaba Aira, la oposición entre impresionismo y expresionismo se correspondía con una oposición más general, de orden gnoseológico si se quiere, entre dos modos diversos de concebir la relación entre sujeto y objeto, entre interior y exterior, entre yo y mundo.

En el primer caso, el del impresionismo, el sujeto se mantiene a distancia del objeto para reflejar su naturaleza cambiante, su diversidad fugaz tal como se le presenta “a la mirada”. En el caso del expresionismo, el sujeto ha dejado de ser perceptivo porque desconfía de las apariencias del objeto. Un impulso esencialista lo lleva a buscar la forma verdadera. Y la encuentra en la visión interior —espiritual, intelectual— que ese objeto le provoca; visión que no es más que la proyección de su yo (absoluto, totalitario) sobre el objeto al que se enfrenta.

En el expresionismo ya no es seguro que cada término (sujeto/objeto; interior/ exterior, etc.) se encuentre en el lugar que antes, cuando el mundo era transparente, le correspondía.

Entendido así, en un sentido amplio, el expresionismo importa una variación fundamental en el sistema de formas con las que se le da sentido a la experiencia; una verdadera revolución formal que atenta contra los presupuestos sobre los que se basa la representación entendida como mimesis. Y se convierte en la perspectiva de lectura privilegiada para volver a considerar algunos aspectos de la obra de Arlt a partir del problema de la representación, en función de comenzar a definir, una vez más, los términos del realismo arltiano².

En Arlt el expresionismo es una suerte de realismo visionario, alucinado. Y se encuentra gobernado por la lógica que le impone la visión, a la vez, el instrumento adecuado para apreciar la esencia formal del mundo y el resultado de esa operación, la imagen de lo que se encuentra “más allá” —o mejor, tratándose del expresionismo “más acá”— del espacio de la mirada.

(Los expresionistas llamaron a la visión “el ojo del espíritu”. Una especie de vista con sentido del tacto, que toca lo que mira, que no reproduce lo que ve a distancia sino que instaura un mundo de roce, de fricción, totalmente nuevo, regido por leyes distintas de las que rigen el mundo que se conoce a través de los sentidos.)³

En las notas que siguen se analizará el tema de la ciudad moderna desde la perspectiva del expresionismo partiendo de la siguiente hipótesis: Arlt no solamente da de la modernidad una representación en términos perceptivos

² La vinculación de Arlt con el expresionismo ha sido planteada también por Beatriz Sarlo (“Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada”, *Punto de vista* N° 42, abril 1992 y “Arlt: la técnica en la ciudad” en *La imaginación técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1992), que trabaja las distintas figuraciones urbanas producidas por Arlt a partir de su percepción de la modernidad. Muchas de las postulaciones de Sarlo resonarán en este trabajo.

³ Cfr. Bahr, Hermann (1998): *Expresionismo*, Colección de Arquitectura, Murcia.

sino que transmite, a partir de la *visión*, lo que la constituye como *experiencia* particular del sujeto en el mundo. Sus personajes no sólo perciben la modernidad, sino que además la alucinan, y en su alucinación nos muestran lo que hay en juego en esa experiencia: la presencia del futuro en el presente y el cambio de naturaleza que provoca el orden de la realidad⁴.

A partir de las visiones de una ciudad en vías de convertirse en metrópolis y de las ensoñaciones de algunos de los personajes de sus novelas, verdaderas proyecciones de futuro que anticipan una versión apocalíptica del porvenir, Arlt diseña una imagen de la ciudad cuya potencia evocadora consiste en darnos de la modernidad su “fisonomía latente”.

El plano oblicuo

*“La diagonal desencadena por su violencia expresiva
una reacción insólita en el espíritu del espectador”*

Rudolf Kurtz

*“Una diagonal puede por sí sola expresar
el grado extremo de una emoción”*

Hans Richter

En Arlt el expresionismo se convierte en el método apropiado para trascender el orden de la percepción —en particular el de la mirada— y descubrir, en lo que a la experiencia de la modernidad se refiere, la substancia del mundo en estado de vibración continua. A la imagen que surge de ese procedimiento los expresionistas la llaman “fisonomía latente”: se trata de la configuración dinámica de lo real antes que de su figuración cristalizada en imagen⁵.

En la ciudad futura que imaginan los personajes de Arlt la “fisonomía latente” de la modernidad se resuelve en *imagen hiperbólica*⁶. Una imagen

⁴ Cfr. Koselleck, Reinhart (1993), quien propone pensar el concepto de modernidad a partir de dos nociones fundamentales: “espacio de experiencia” y “horizonte de expectativa”, nociones esencialmente formales que permiten “tematizar” la relación interna entre el pasado y el futuro, no reduciéndola a la de la simple cronología. Para Koselleck, lo específico de la modernidad en tanto experimentación con el tiempo, es su aceleración creciente y la orientación hacia el futuro (*Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Paidós, Barcelona).

⁵ El concepto de “fisonomía latente” de Bela Balazs (*El hombre invisible*) aparece expuesto sucintamente en el libro de Eisner, Lotte (1988): *La pantalla diabólica*, Cátedra, Madrid.

⁶ Me permito esta transposición terminológica apoyándome en la definición de hipérbole que aparece en el libro *Elementos de retórica literaria* de Heinrich Lausberg:

en la que la modernidad se hace *expresiva* a través de un trabajo particular de escritura sobre la descripción con el que se intenta provocar mediante procedimientos específicos esa “reacción insólita” del sujeto, esa “emoción de grado superior” que conmueve los fundamentos del acto de percibir.

Básicamente, el efecto se consigue en la evocación al subrayar en exceso el relieve de un objeto, reforzando el volumen de sus formas, presentando al objeto en toda su potencialidad plástica —dimensión que parece convertirse en Arlt en su realidad esencial, en “su expresión más expresiva”. Tal el caso de la imagen descrita en el capítulo “Capas de oscuridad”, en la que Erdosain fantasea el futuro de su esposa, que acaba de abandonarlo por el capitán Belaúnde, en una ciudad imaginaria:

“Veía a su desdichada esposa en los tumultos monstruosos de la ciudad de portland y de hierro, cruzando diagonales oscuras a la oblicua sombra de los rascacielos bajo una amenazadora red de negros cables de alta tensión. Pasaba una multitud de hombres de negocios protegidos por paraguas. Su carita estaba más pálida que nunca, pero ella lo recordaba mientras el aliento de los desconocidos se cortaba en su perfil. —¿Dónde estará mi muchachito?” (158)⁷.

Como superpuesta a la imagen de la ciudad conocida, la ciudad imaginada por Erdosain se distingue claramente porque en ella ciertos rasgos se encuentran señalados en exceso: oscuridad, opresión, soledad, amenaza. Con un poder de síntesis que habría que destacar, Arlt logra transmitir esas “sensaciones” mediante la evocación visual, eminentemente plástica, del espacio de la calle. En este caso lograda, por un lado, por el trazado de líneas oblicuas que lo saturan de ángulos (las calles son “*diagonales oscuras*” sobre las que se extienden las “*sombras oblicuas* de los edificios” bajo una “amenazadora *red de negros cables*”) y por otro, por el juego de luz y de sombra —característico del cine expresionista— en el que la oscuridad está indicada tres veces (en lo oscuro de las diagonales, en la sombra de los edificios, en lo negro de los cables) para promover el contraste con la palidez de la imagen de Elsa (“su carita estaba más pálida que nunca”)⁸.

“La *hypérbole* es una amplificación creciente aplicada a los *verba singula*, y precisamente con la clara intención alienante que trasciende la verosimilitud”. Sirve para “la evocación patética de afectos en el público” y para “la provocación afectiva de representaciones que superan la realidad.”

⁷ *Los siete locos*, Carlos Lolh e, Buenos Aires, 1981. En adelante todas las citas de esta novela pertenecen a esa edición; el número entre paréntesis indica la página.

⁸ Esta proliferación de figuras geométricas en las descripciones de la ciudad, que tiende hacia la abstracción geométrica del espacio, hizo que algunos críticos plantearan la relación de Arlt con el cubismo. Cfr. en particular Jitrik, Noé (1987): “Entre el dinero y el ser”, en *La memoria compartida*, Buenos Aires, Cedral.

La calle se convierte en un espacio cercado, en el que a pesar de la proximidad ya no hay posibilidad de un contacto frontal, cara a cara, entre los sujetos (“pero ella lo recordaba mientras el aliento de los desconocidos se cortaba en su perfil”), en el que el hombre pierde dos veces su condición de ser individual: inmerso en la multitud, es pura forma informe (“tumultos monstruosos”); pero además no se distingue de los otros hombres de su misma clase (“una multitud de hombres de negocios”).

Estas imágenes, recurrentes en la obra de Arlt, se asocian para configurar el motivo de la ciudad como prisión. La sensación de encierro, esa suerte de claustrofobia urbana que es una de las causas de la angustia, atenta contra la intimidad (“pero allí, en el corazón de una ciudad, en una pieza perfectamente cúbica y sometida a disposiciones del digesto municipal, es absurdo para Erdosain pensar en una confesión...”). La multiplicación de los espacios interiores produce como efecto contrario, contradictorio, una sensación de impotencia, de imposibilidad de expresar la interioridad. Para los personajes de Arlt la ciudad es una cárcel en la que la subjetividad se encuentra definitivamente amenazada.

La imaginación de Balder proyecta una imagen semejante en el capítulo “La voluntad tarada” de *El amor brujo*⁹. En la desolación de su cuarto, acostado frente a su esposa que duerme en la otra cama, Balder imagina que cruza la ciudad “sobre telones de oscuridad, ángulos de rascacielos y obeliscos”, “bajo cables aéreos”, mientras “un estrépito espantoso” se amon-tona en sus oídos (569-579). Otra vez las sombras que proyectan ángulos en una calle en la que es imposible ver el cielo, tapado por los cables de la luz eléctrica; otra vez confusión y desorden, y de nuevo oscuridad: la figuración de la ciudad futura es el resultado de la “abstracción expresiva” de la ciudad moderna y nace “de la gran inquietud que siente el hombre, aterrorizado por los fenómenos que constata en torno suyo y de los que no es capaz de descifrar las relaciones”¹⁰.

Se trata del “terror de la calle”, descrito por Arlt pero también reproducido como efecto en el interior de la frase, a partir del aprovechamiento de las virtudes sonoras de la lengua, sobre todo del recurso de la aliteración. El sentido que estas imágenes evocan dentro de la descripción de la que forman parte se encuentra reforzado por aquél que se desprende de la repetición de los fonemas. Un adjetivo que se asocia por sentido y por sonido a un sustantivo, que lo modifica en la dirección semántica ya indicado, acentuando así la sensación que se quiere sugerir en la imagen; acentuación que no se

⁹ Carlos Lolhé, Buenos Aires, 1981. En adelante todas las citas de esta novela pertenecen a esa edición; el número entre paréntesis indica la página.

¹⁰ Eisner, Lotte: op. cit. De allí las excesivas especificaciones que en las descripciones de Arlt se hacen de los objetos sobre el tamaño, el color, su posición en el espacio, su relación con los demás objetos, etc.

resuelve en redundancia sino en “exceso expresivo”, por llamarlo de algún modo.¹¹

A partir de los recursos primarios del estilo, Arlt logra dotar de tensión al enunciado descriptivo, logrando transmitir en el nivel del significante lo mismo que en el del significado: una “cristalización intensiva (y momentánea) de la forma”.

De la estilización de estas imágenes en las que se fabula el porvenir de la ciudad surgen las figuraciones más logradas de Arlt, ya sea que se trate de la descripción de “una ciudad negra y distante”, “con graneros cilíndricos de cemento armado” y “vitrinas de cristales gruesos” o de la descripción de “el camino tenebroso de la vida”.

La metrópolis se prolonga siempre hacia arriba, en una vertical que parece tocar el cielo (“ciudades tremendas en cuyas terrazas cae el polvo de las estrellas”) y hacia abajo, más abajo del suelo (“en cuyos subsuelos, triples redes de ferrocarriles subterráneos superpuestos arrastran una humanidad pálida...”) ¹². O es un camino, un “subsuelo planetario” “iluminado oblicuamente por un sol torcido”, “cortado por callejones de tinieblas” que se extiende por debajo del plano de las ciudades sobre el que se levantan, a su vez, más rascacielos cúbicos, más calles semiluminadas, más trenes eléctricos... ¹³

Se trata de registrar, en todos los casos, los efectos de la aceleración del progreso, “un infinito progreso de mecanismos inútiles”, dirigido a instaurar en las ciudades una “supercivilización espantosa”.

Tomada también de la iconografía del cine expresionista, la imagen de la multitud —“una humanidad pálida”, “una humanidad de larvas densas”, prehumana o maquínica, de “almas” que giran “como peonzas”, chocando alternativamente en “cohabitación transitoria”— aparece en estas figuraciones con un contenido “ideológico” más que evidente: de ellas se deriva una visión crítica del antihumanismo de las sociedades modernas, en las

¹¹En el primer caso, el de “tumultos monstruosos”, la repetición de las vocales /o/ y /u/ comprendidas en grupos silábicos en los que aparecen predominantemente las consonantes /m/ y /t/ refuerza los sentidos que luego se desplegarán en la descripción: la oscuridad envolvente y opresiva de la metrópolis. En el segundo caso, “estrépito espantoso”, dos palabras de cuatro sílabas que comienzan con la misma, el estruendo de la calle se repite como efecto en el interior de la frase, que parece estallar a la altura de la sílaba /tre/ del primer término, y que, como una onda, se expande a partir de la sílaba /pan/ del segundo.

¹² Es más que evidente el sentido de la aliteración de la /r/ en el sintagma “triples redes de subterráneos...”

¹³ Estas descripciones recuerdan el fotograma del film de Fritz Lang del año 1926 *Metrópolis*, tantas veces reproducido en los libros sobre cine expresionista alemán, que puede haber inspirado las figuraciones arltianas de la ciudad futura, según la hipótesis sostenida por Beatriz Sarlo en el artículo de *Punto de vista* antes citado.

que la individualidad de los sujetos está perdida para siempre a causa de los mecanismos perversos sobre los que se asienta su funcionamiento.

En este sentido, quizás la imagen en la que mejor se expresa esta dimensión crítica de la modernidad sea la siguiente:

“Crestas puntiagudas de ciudades modernas, cemento, hierro, cristal, enturbian un momento la quietud de Erdosain. Es el recuerdo terrestre. Pero él quiere escaparse de las prisiones de cemento, hierro y cristal, más cargadas que condensadores de cargas eléctricas. Las jazz-bands chillan y serruchan el aire de ozono de las grandes ciudades. Son conciertos de monos humanos que se queman el trasero. Erdosain piensa con terror en las “cocottes” que ganan cinco mil dólares semanales, y en los hombres que tienen atravesados los maxilares por dolores tetánicos. Erdosain quiere escaparse de la civilización; dormir en el sol de la noche, que gira siniestro y silencioso al final de un viaje, cuyos boletos vende la muerte.” (471/472)

A la descripción de una ciudad que aparece reducida nuevamente a sus componentes elementales (el cemento, el hierro, el cristal), con su atmósfera enrarecida por los gases y crispada por el ruido (las jazz-bands “chillan” y “serruchan” un ambiente de por sí cargado de tensiones), se agrega un elemento simbólico, o por lo menos altamente metafórico: “son conciertos de monos humanos que se queman el trasero”. La propensión al simbolismo de los elementos, que ocurre siempre en un contexto de extrema abstracción, es típica del expresionismo, pero aquí sufre una variación considerable. Procesado por la visión arltiana del mundo, lo sublime del símbolo expresionista se transforma en vulgaridad, casi en grosería, una de las fuerzas que ponen en tensión el estilo de Arlt y lo vuelven singular, inconfundible¹⁴.

Ciudad futura / ciudad canalla

Es evidente que otra es la economía que rige la descripción de “la ciudad canalla”. Las cáscaras de naranja de los zaguanes de los prostíbulos, el mármol ennegrecido por el roce de las manos y la ceniza de los cigarrillos de los bares del centro son detalles que cumplen una función muy precisa en la descripción arltiana: son rentables a los efectos de la representación mimética de la realidad. Su valor se desprende, por un lado, de su relación verosímil con un referente tipificado, y por otro, de su vinculación con los otros elementos de la descripción, con los que componen un “cuadro”.

¹⁴ “Quizá no podamos juzgar más que ligeramente el escándalo contemporáneo de la lengua arltiana: la vulgaridad. Las malas palabras siempre se refieren al cuerpo: en la cotidianeidad del cuerpo —sus funcionamientos y acoples, su producción, el simple mapa— se constituye la maldad de la lengua.” Ver Sánchez, Matilde (1987): “La ciudad, el cuerpo”, en revista *Vuelta* N° 8, México.

En la ciudad futura, en cambio, el valor de algunos detalles les viene de su potencia simbólica, o al menos, de su tendencia al símbolo.

Me detengo en un fragmento de “Capas de oscuridad” para comprobar esta afirmación. Sumergido en un estado de angustia extrema, Erdosain se siente un monstruo “enroscado en sí mismo” en “el vientre negro de su habitación” convertida en “un cubo de portland”. Cito textualmente:

“¡Sensación de otro mundo! Un sol invisible iluminaba para siempre los muros; de un anaranjado color de tempestad. El ala de un ave solitaria soslayaba lo celeste sobre el rectángulo de los muros, pero él estaría para siempre en el fondo de aquel cubo taciturno, iluminado por un anaranjado sol de tempestad.” (160)

La sombra de “el ala de un ave solitaria” que “soslaya” “lo celeste” del cielo sobre el rectángulo de los muros —el sentido de lo oblicuo y el juego de luz y de sombra que por lo general promueve descansa aquí en el verbo “soslayaba”— adquiere su valor simbólico a partir del contraste semántico que mantiene con los elementos en juego en la descripción: los muros de portland, con sus hiladas de ladrillos, constituyen el paisaje artificial, geométrico, en suma, el contexto necesario sobre el que se destaca el elemento de lo sublime, la belleza de lo natural. Se trata de “el ala de un ave solitaria”, una de esas imágenes que vuelven al estilo de Arlt “desmayadamente literario”, según lo notó alguna vez Ismael Viñas¹⁵.

Con todo, la síntesis de los significados en juego en esta imagen —otra vez la soledad, la angustia, el aislamiento— se realiza con una eficacia inigualable en una hipálage inconfundiblemente arltiana: “pero él estaría para siempre en el fondo de aquel *cubo taciturno*, iluminado por un anaranjado sol de tempestad”. (Mi subrayado)

El caso de la fantasía persecutoria de Silvio Astier narrada en el capítulo III de *El juguete rabioso* podría ser otro ejemplo de esta tendencia al símbolo. Allí, en un paisaje desolado semejante al descrito anteriormente:

“En una llanura de asfalto, manchas de aceite violeta brillaban tristemente bajo un cielo de buriel. En el cenit otro pedazo de altura era de un azul purísimo. Dispersos sin orden, se elevaban por todas partes cubos de portland. Unos eran pequeños como dados; otros, altos y voluminosos como rascacielos.” (76)¹⁶

¹⁵ Podría pensarse que el estilo arltiano se resuelve en el exceso de estas dos tendencias aquí apuntadas, hacia lo feo o lo bajo por un lado y hacia lo bello o lo sublime por el otro, conceptos que Arlt opone en principio para luego, en una segunda instancia, proponer algún tipo de superación o síntesis del tipo “la belleza de lo negro”. Cfr. mi nota “Roberto Arlt”, en “Grandes Líneas”, suplemento de *El ciudadano*, Rosario, 10 de noviembre de 1998.

¹⁶ *El juguete rabioso*, Carlos Lolh , Buenos Aires, 1981. En adelante todas las citas de esta novela pertenecen a esa edición; el número entre paréntesis indica la página.

se sobreimprimen dos imágenes que parecen asomarse desde el horizonte: la de un brazo “horriblemente flaco”, “amarillo como un palo de escoba”, “con los dedos envarados”, y la de un rostro —“un pedazo de frente abultada, una ceja hirsuta y después un trozo de mandíbula. Bajo el párpado arrugado estaba el ojo, un ojo de loco. La córnea inmensa, la pupila redonda y de aguas convulsas”—. El desmembramiento, que consiste en presentar un cuerpo dividido en sus partes constitutivas (un brazo y un rostro), divididas, a su vez, en sus componentes elementales, de los que, en algunos casos, aparecen fragmentos (del rostro, un pedazo de frente, una ceja, un trozo de mandíbula; del ojo, una córnea y una pupila) y la desproporción de las imágenes, proyectadas en el horizonte, figuran la persecución imaginada por Astier, una alucinación que se desliza en el interior de un sueño denso y oscuro, reverso de un deseo imposible de realizar —“Mañana me iré a Europa. Puede ser...”, es lo que piensa el personaje antes de dormirse.¹⁷

En otros términos, podría decirse que la diferencia entre el valor del detalle en la figuración de la “ciudad canalla” y el de la “ciudad futura” es la misma que separa la economía del régimen de la descripción del naturalismo de la del expresionismo. Se ha dicho que, así como el naturalismo se encuentra sometido a “las tentaciones del detalle”, siempre dispuesto a acrecentar el valor de autenticidad de la representación, el expresionismo cae bajo “el dominio del objeto”, en el que el detalle tiende a veces a constituirse en símbolo, y deja de ser signo o indicio de una realidad exterior.

La revelación

Lo que en las descripciones de la ciudad futura se trasmite es una experiencia traumática, de signo negativo, pero profundamente intensa, que Arlt supo resumir en una sola frase en el episodio “Haffner cae” de *Los lanzallamas*: “la ciudad entra en su corazón y se vuelca en sus arterias en fuerza de negación” (Mi subrayado). Es el poder de la calle, que para los personajes de Arlt se convierte en “la llamada del destino”, y en ese sentido en el principio de lo novelesco. El lugar por excelencia donde es posible la aventura. Y donde es posible la aventura comienza una novela.

La versión de una experiencia contraria, en la que ocurre lo que podría llamarse la introyección feliz del entorno, aparece narrada en “La revelación”, episodio donde Ergueta “entra en el conocimiento de Dios”. A la descripción de una imagen de la ciudad como lugar opresivo, lograda fundamentalmente a partir de la geometrización del espacio y de la proliferación de referencias espaciales:

¹⁷La densidad simbólica de la alucinación de Astier, una verdadera pesadilla, bien podría marcar un posible deslizamiento en Arlt del expresionismo al surrealismo.

“Un paralelepípedo de luna ponía un rectángulo azul en el encalado del muro frente a su cama. A través de los barrotes de la ventana abierta se veía el cielo encuadrado por el contramarco, un cielo poroso y seco de azul como yeso teñido de metileno. En el retículo de los hierros temblaban los hilos de agua de una estrella. (...) Ahora veía como en el fondo de un cajón, el sanatorio entre los blancos cubos de las casas era otro cubo, las calles azuleaban entre sábanas de sombra, las luces verdes de los semáforos del F.C.S. lucieron débilmente...” (288)

se le opone la de un paisaje natural, esplendoroso, donde las líneas ya no son oblicuas sino curvas y la luz plateada de la luna se convierte en reflejo dorado:

“De la tierra hacia la cual se volvía su caridad, veía los redondeados bordes verdosos lamidos por el éter azul. (...) En la tersura celeste atisbó de pronto el escalonamiento de un roquedal. Una luz de oro bañaba el pedrerío a pesar de la noche, y lo azul en la distancia caía en profundos barrancos de lomas doradas. (...) El cielo era sobre su cabeza una cúpula de yeso azul. Giraban en las elípticas remotos planetas como naranjas, y Ergueta miró humildemente el pedregal dorado.” (298)

La revelación, que consiste como se dijo en la introyección feliz del entorno, (“el espacio entró en él como el océano en una esponja”) importa la anulación del tiempo (“mientras el tiempo dejaba de existir”), pero además se describe metafóricamente como el derrumbamiento de los muros opresivos de la ciudad:

“Caían las alturas a través de su delicia. Ergueta sentía quietud, estancamiento de bondad para sí mismo, por la voluntad de una fuerza exterior.” (289)

Su momento final, que es recuperación momentánea de la consciencia, instaure nuevamente el espacio agobiante, plagado de cuerpos y de figuras geométricas:

“Gravemente se inclinó sobre el cadáver, iba a pronunciar las palabras de Vida, mas súbitamente los muros de la sala giraron los *planos del cubo* ante sus ojos, un viento oscuro aulló en sus orejas y otra vez tuvo tiempo de ver los tres locos recuadrados por el *celestes rectángulo de luna*, con los camisones inflados por el viento, mientras que él resbalaba por *una tangente* que cortaba el gigante torbellino de tinieblas, en la inconsciencia. “ (292; mi subrayado)

Coda

Una última aclaración. Para Beatriz Sarlo las figuraciones arltianas de la ciudad futura no son metafóricas; poseen, en cambio, un grado de referencialidad muy particular: son capaces de potenciar el futuro contenido en el presente. “Arlt ve en la Buenos Aires del treinta —dice Sarlo— lo que va a ser la ciudad de los años cuarenta y cincuenta, hace una elipsis de

tiempo, salta sobre el presente porque unos pocos signos de presente se convierten en la masa compacta del futuro.” Tal “el poder de predicción” —así lo llama— de la literatura de Arlt. Pero, en tal caso, se trata de una predicción calculada, “datable” en diez o veinte años. Cuando se habla de “fisonomía latente” de la modernidad, en cambio, más que de la presencia del futuro en el presente se está hablando de la disposición del presente hacia el futuro. Disposición que caracteriza a la modernidad en tanto que experiencia.

En ese sentido, tal vez se podría decir que de la modernidad concebida como experiencia sólo se puede dar su “fisonomía latente”, lo que en el presente se orienta hacia el futuro, pero no hacia el futuro en particular, esto es, hacia una etapa precisa del tiempo que vendrá, sino más bien hacia *el futuro en general*¹⁸.

Bibliografía específica

- Aira, César (1993): “Arlt”, en *Paradoxa* N° 7, Rosario.
- Bahr, Hermann (1998): *Expresionismo*, Colección de Arquitectura, Murcia. (Edición original: 1916).
- Borello, Rodolfo (1994): “Los siete locos: tiempo, espacio, título, narrador”, en *Boletín de la Academia Argentina de Letras* N° 231-232, Enero-Junio.
- Deleuze, Gilles (1987): *El bergsonismo*, Madrid, Cátedra.
- Eisner, Lotte (1988): *La pantalla demoníaca*, Madrid, Cátedra.
- Freidemberg, Daniel (1990): “Fantasmas de la modernidad”, en *Clarín Cultura y Nación*, Buenos Aires, 5 de abril.
- Giordano, Jaime (1985): “El espacio en la narrativa de Roberto Arlt” y “Roberto Arlt: Escritura expresionista”, en *La edad de la náusea*, Monografías del Maiten, 1985.
- Gostautas, Stasys (1972): “Roberto Arlt: novelista de Buenos Aires”, en *Eco* N° 141-2, Bogotá, Enero-Febrero.
- Jarkowski, Aníbal (1989): “*El amor brujo*: la novela “mala” de Roberto Arlt” en Montaldo, Graciela y colaboradores: *Historia Social de la Literatura Argentina*, tomo VII, Buenos Aires, Contrapunto.
- Jitrik, Noé (1967): “Arlt, *El juguete rabioso*”, en *Escritores Argentinos*, Buenos Aires, Ediciones del Candil.

¹⁸ La fórmula en cursiva es una transposición de la de Gilles Deleuze (1987) “el pasado en general”. Para este punto cfr. el capítulo “La memoria como coexistencia virtual” de *El bergsonismo* (Cátedra, Madrid).

- Jitrik, Noé (1981): "Presencia y vigencia de Roberto Arlt" "Prólogo" a Arlt, Roberto: *Antología*, México, Siglo XXI.
- Jitrik, Noé (1987): "Entre el dinero y el ser", en *La memoria compartida*, Buenos Aires, Cedral.
- Klee, Paul (1979): *Para una teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Libros de Tierra Firme.
- Koselleck, Reinhart (1993): *Futuro pasado. Para una semántica de los tiempos históricos*, Barcelona, Paidós.
- Lienur, Jorge y Silvestri, Graciela (1993): *El umbral de la metrópolis*, Buenos Aires, Sudamericana.
- Kracauer, Siegfried (1985): *De Caligari a Hitler. Una historia psicológica del cine alemán*, Barcelona, Paidós.
- Masiello, Francine (1986): *Lenguaje e ideología*, Buenos Aires, Hachette.
- Masotta, Oscar (1965): *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Jorge Alvarez editor.
- Montaldo, Graciela (1989): "Literatura de izquierda: humanitarismo y pedagogía" en Montaldo, Graciela y colaboradores: *Historia Social de la Literatura Argentina*, tomo VII, Buenos Aires, Contrapunto.
- Perinetti, Darío (1996): "Kitsch et modernité urbaine: fleurs métalliques des Sept Fous de Roberto Arlt" en *Séductions du kitsch. Roman, art et culture*, Québec, XYZ Éditeur.
- Pío del Corro, Gaspar (1971): *La zona novelística de Roberto Arlt*, Universidad Nacional de Córdoba.
- Prieto, Adolfo (1968): "La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt", "Prólogo" a Arlt, Roberto: *Un viaje terrible*, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo.
- . (1986): "Prólogo" a *Los siete locos - Los lanzallamas*, Buenos Aires, Hyspamérica.
- Rama, Angel (1958): "Roberto Arlt o de la Imaginación" en *Marcha* N° 934, octubre.
- Rest, Jaime (1985): "Arlt y el descubrimiento de la ciudad" en *El cuarto en el recoveco*, Buenos Aires, Cedral.
- Sánchez, Matilde (1987): "La ciudad, el cuerpo", en *Vuelta* N°8, México.
- Sarlo, Beatriz (1988): "Guerra y conspiración de saberes" en *Una modernidad periférica*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Sarlo, Beatriz (1992 a): "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada" en *Punto de Vista* N° 42, Buenos Aires, Abril.
- Sarlo, Beatriz (1992 b): "Arlt: la técnica en la ciudad", en *La Imaginación técnica*, Buenos Aires, Nueva Visión.