

CIUDADES REVISITADAS

Sylvia Saítta

Universidad de Buenos Aires – CONICET

Resumen

En el marco de los múltiples discursos que piensan la ciudad, la literatura es central en la constitución de nuevos imaginarios urbanos. La literatura argentina provee representaciones culturales de la ciudad de Buenos Aires que construyen sentidos fuertes y perdurables sobre la experiencia de vivir la ciudad y sobre los modos de percibirla. Así lo demuestra la textualización que de ella hacen tanto Roberto Arlt, como Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y Ricardo Piglia, cuyos textos analizamos en este trabajo. A través de esas diferentes figuraciones literarias, se va tramando un diálogo intertextual porque describir una ciudad es, de alguna manera, visitar las ciudades ya escritas para reinscribirlas en otras tradiciones, para corregirlas, para reinventarlas.

Palabras claves: literatura argentina - espacio urbano - Roberto Arlt - Leopoldo Marechal - Jorge Luis Borges - Ricardo Piglia.

Abstract

In the framework of the multiple discourses which think the city, literature is central to the constitution of new urban imageries. Argentine literature provides cultural representations of Buenos Aires city which build strong and long-lasting senses of life in the city and its perception. This is shown in the textualization of Roberto Arlt, Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges, and Ricardo Piglia, whose works are analyzed in this paper. Through these different literary representations, an intertextual dialogue is created because describing a city is, in a way, revisiting cities already written to reinscribe them in other traditions, to correct them, to reinvent them.

Key words: argentine literature - urban space - Roberto Arlt - Leopoldo Marechal - Jorge Luis Borges - Ricardo Piglia.

En los años veinte, la ciudad moderna, la ciudad cosmopolita de la mezcla y de la modernización urbana, es el gran escenario del conflicto estético, ideológico, cultural y social de la literatura de Roberto Arlt. El imaginario urbano en Arlt es hegemónico porque organiza tanto los materiales narrativos como el aparato perceptivo con los cuales sus figuraciones literarias dan cuenta de su presente y vislumbran el futuro. Se trata de una literatura en la cual aparecen todos los tópicos de la ciudad moderna: en *Los siete locos*, aparece el hombre de las grandes concentraciones urbanas, el hombre perdido en la multitud, el hombre masa, que busca salir del anonimato de la ciudad moderna a través de la invención o del asesinato. En la novela, aparecen representadas la ciudad como infierno, la ciudad como espacio del crimen, la ciudad opuesta a la naturaleza, la ciudad como un laberinto tecnológico. Sin embargo, Arlt elabora una representación no realista de los tópicos de la ciudad moderna, ya que construye una ciudad y una subjetividad a partir de la percepción distorsionada de sus referentes. Nada más alejado del Buenos Aires real de finales de los años veinte, que la ciudad que camina Erdosain. Si bien lo percibido, lo escuchado, lo imaginado a lo largo de ese deambular constante por las calles de la ciudad desencadenan la narración y conforman un sutil registro de los cambios y de los efectos de la modernización¹ esas percepciones se incorporan en la novela de modo exacerbado. Porque la Buenos Aires que camina Erdosain tiene un cielo cruzado por arcos voltaicos que, en las bocacalles, caen bajo la forma de cilindros de luz. En las noches de la novela, rueda “la luna sobre la violácea cresta de una nube”, las veredas a trechos, bajo la luz lunar, están “cubiertas de planchas de zinc”, los charcos de agua “centellean profundidades de plata muerta”, y los adoquines de la calle mojada por la lluvia “parecen soldados por reciente fundición de estaño”. Erdosain entra y sale de “las sombras celestes que oblicuamente cortan las fachadas”². En la construcción de su ciudad, Arlt apela, por un lado, al léxico de la química, la física, la geometría, la electricidad y el magnetismo, junto a discursos que son ajenos al campo de

los escritores, esos saberes sin prestigio -los “saberes del pobre”, en términos de Beatriz Sarlo- como el discurso de la teosofía, la tecnología, la invención que le proporcionan a Arlt una enciclopedia con la cual representar una nueva subjetividad y un paisaje urbano novedoso³; por otro lado, recurre a modos de representación provenientes del expresionismo alemán como la geometrización del espacio, los cuadros descriptivos donde predomina el contraste de negros y blancos, el patetismo vinculado a los tintes sombríos y agresivos de la ciudad “canalla”⁴. La cara oculta de la modernización, la alienación, el aislamiento, el anonimato y la masificación se acentúan con el uso de los contrastes, lo deforme, la percepción distorsionada, que vinculan el paisaje arltiano a las formas de representación del cine expresionista, principalmente al Fritz Lang de *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene (1919): los buceos introspectivos de la narración se vinculan con los insistentes primeros planos del cine expresionista; la exacerbada actuación de los personajes, la distorsión del decorado urbano de perfiles abruptos, incisivos, geométricos. En este sentido, Barbara Schuchard, sostiene que en Arlt aparecen el estilo y las estructuras expresionistas de ciertas películas de las décadas del veinte y del treinta como, por ejemplo, *Raskolnikoff*, la filmación de *Crimen y Castigo* de Dostoiewski dirigida por Robert Wiene en 1922, o el diseño de la gran urbe en *Metropolis* de 1926⁵.

En sus novelas, Arlt registra tanto los cambios de los procesos de modernización urbana como los efectos de esta modernización. El personaje de Arlt se constituye en la angustia producida por el ritmo que la transformación social y política de la modernización exige a quienes viven esos procesos, y muestra el continuo esfuerzo de adaptación subjetiva interna que ocasiona violentas crisis de acomodación. En este sentido, *Los siete locos*, rompe con la ensoñación modernista o romántica y propone la ensoñación tecnológica. El léxico de la química, la física, la geometría, la electricidad y el magnetismo le proporcionan una enciclopedia con la cual representar la subjetividad:

Existía otro sentimiento y ése era el silencio circular entrado como un cilindro de acero en la masa de su cráneo, de tal modo que lo dejaba sordo para todo aquello que no se relacionara con su desdicha [...] Esta atmósfera de sueño y de inquietud que lo hacía circular a través de los días como un sonámbulo, la denominaba Erdosain, la

“zona de la angustia”. Erdosain se imaginaba que dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se le representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están revelados por óvalos de puntos, tan espesos como las ovas en un arenque⁶.

A su vez, Arlt elabora una representación no realista de los tópicos ideológicos que atraviesan su época, ya que la obsesión por el poder, como ha estudiado José Amícola en *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*, atraviesa toda la novela y es el centro del delirio de sus personajes⁷. Se discuten y se representan, desde las perspectivas distorsionadas de un loco, de un delirante o de un visionario, los modelos de un orden social posible -como el fascismo o el comunismo-, las vinculaciones entre los valores y el poder, o los modos de alterar las relaciones entre el poder y el saber. La novela se pregunta una y otra vez qué hacer con un mundo de donde los dioses se han ido, y cómo ofrecer, a una sociedad desencantada e incrédula, una nueva mitología que organice un sistema de creencias y otorgue sentido a los actos de una vida. Tanto el Astrólogo como Erdosain, ofrecen respuestas. El Astrólogo se propone crear “el misticismo industrial”, para que los hombres conquisten la felicidad por medio de la industria; los nuevos ídolos son entonces Edison o Ford, los reyes del petróleo, del acero, del trigo, a quienes se les construyen las bases de una nueva mitología a través de los medios masivos de comunicación. En su discurso aparece entonces la idea de que es posible instaurar nuevos dioses pero bajo la forma de una mentira metafísica y de una utopía industrialista. Erdosain, en cambio, sostiene que las relaciones de poder sólo podrán ser modificadas por el saber: “Algo estudia uno -sostiene Erdosain- para destruir esta sociedad”⁸. En este postulado de destrucción de la sociedad se afirma al mismo tiempo a la violencia como el modo de alterar las relaciones de fuerzas existentes. Es por ello que todas las ensoñaciones de Erdosain tienen como tópico la violencia:

Inventaría el Rayo de la Muerte, un siniestro relámpago violeta cuyos millones de amperios fundirían el acero de los *dreadnoughts*, como un horno funde una lenteja de cera, y haría saltar en cascajos las ciudades de portland, como si las soliviantaran volcanes de trinitrotolueno. Veíase convertido en Dueño del Universo. [...] Los

Estados debían entregarle sus flotas de guerra, millares de cañones y gavillas de fusiles. [...] El Rayo volaba las ciudades, esterilizaba los campos, convertía en cenizas las razas y los bosques⁹.

Los siete locos, habla de la modernidad de un mundo que ha perdido su fe -y que, por lo tanto, ha perdido el sentido de sus actos-; de una sociedad en crisis, que ha perdido sus valores y sus creencias. Habla del desencanto de una sociedad ante las formas democráticas de gobierno que no pueden cumplir con los ideales de igualdad social. Y habla también de una sociedad que busca otro tipo de liderazgo, que es el liderazgo personal como base de la organización del sistema político, y otra forma de organización del poder, que es la sociedad secreta, un modelo de organización clandestino, que reaparecerá en la narrativa de Ricardo Piglia.

En los años cuarenta, esa misma ciudad de los años veinte, reaparece en *Adán Buenosayres* de Marechal, en 1948. Sin embargo, si bien la ciudad representada en la novela es la ciudad de los veinte, la perspectiva ha cambiado. La novela se abre con una panorámica aérea de la ciudad de Buenos Aires:

Lector agreste, si te adornara la virtud del pájaro y desde tus alturas hubieses tendido una mirada gorrionesca sobre la ciudad, bien sé yo que tu pecho se habría dilatado según la mecánica del orgullo, ante la visión que a tus ojos de porteño leal se hubiera ofrecido en aquel instante. Buques negros y sonoros, anclando en el puerto de Santa María de los Buenos Aires, arrojaban a sus muelles la cosecha industrial de los dos hemisferios, el color y sonido de las cuatro razas, el yodo y la sal de los siete mares. [...] Si desde allí hubieses remontado el curso del Riachuelo hasta la planta de los frigoríficos, te habría sido posible admirar los bretes desbordantes de novillos y vaquillonas que se apretaban y mugían al sol [...] Trenes orquestales entraban en la ciudad, o salían rumbo a las florestas del norte [...] Desde Avellaneda la fabril hasta Belgrado ceñíase a la metrópoli un cinturón de chimeneas humeantes [...] Rumores de pesas y medidas, tintineos de cajas registradores, voces y ademanes encontrados como armas, talones fugitivos parecían batir el pulso de la ciudad tonante: aquí los banqueros de la calle Reconquista manejaban la rueda loca de la Fortuna; más allá ingenieros graves como la Geometría meditaban

los nuevos puentes y caminos del mundo. Buenos Aires en marcha reía: Industria y Comercio la llevaban de la mano¹⁰.

Con este comienzo, la ciudad industrial moderna irrumpe en la literatura argentina. No se trata de la ciudad cosmopolita de Arlt -aunque la novela transcurre en los años veinte- sino del imaginario abierto por la ciudad de los años cuarenta: una ciudad puerto, una ciudad fabril, una ciudad comercial, abierta al mundo y en cuyas calles se concentran las masas, los medios de transporte, los negocios, los sonidos, los edificios. Es una ciudad “en marcha”; es una ciudad de la industria y del comercio; es la ciudad del imaginario peronista de la producción y del trabajo.

En el marco de esa ciudad, la mirada aérea se detiene en un barrio de Buenos Aires, Villa Crespo, que, lejos de ser el arrabal malevo, lejos de ser el reservorio de un pasado criollo, es el lugar de la mezcla racial, de la mezcla lingüística, de la mezcla cultural. Espacio abigarrado, espacio de lo diverso, el barrio es la concretización de la Argentina “crisol de razas” pues en su perímetro se concentran todas las nacionalidades, todas las religiones, todas las culturas, todas las lenguas¹¹.

Sin embargo, no se trata de la mezcla carnavalesca de un tango de Enrique Santos Discépolo. Si bien lo carnavalesco -en la yuxtaposición de estilos, niveles de lengua y géneros discursivos, la ruptura de las jerarquías entre lo alto y lo bajo, lo culto y lo popular, lo serio y lo cómico- es uno de los procedimientos constructivos más importantes de la novela, la pluralidad de voces y de estilos contrapuestos quedan supeditados a una voz hegemónica que organiza los materiales e impone una sola valoración: la síntesis -entre lo nacional y lo universal, entre Santos Vega y Homero, entre el habla de la calle y los preceptos de San Agustín- como metáfora de la cultura argentina¹². David Viñas señala, precisamente, que este esfuerzo de síntesis es

el resultado de una propuesta mística de unión amorosa, quiero decir, donde sin violencia la cultura y las masas, América Latina y París, las novedades y lo tradicional, el lunfardo y lo clásico, nación y mundo, líder y pueblo, se fundan. Su cristianismo creía en la posibilidad de instaurar un orden nuevo por yuxtaposición de los contrarios, por conciliación o por amorosa fusión de los opuestos¹³.

En esta búsqueda de una síntesis, la novela de Marechal introduce, como una de sus problemáticas centrales, la revisión de los modos en que ha sido definido el ser nacional. Esa revisión se realiza a través de una representación no mimética de los discursos ajenos ya que las voces de los otros entran en la novela bajo las formas de la parodia, la estilización, la hibridación o la cita. En esta revisión de las resoluciones literarias al problema del ser nacional, la novela incorpora las representaciones de la ciudad que la literatura ya ha construido: en este diálogo intertextual, Marechal ajusta cuentas con la literatura argentina que lo precede.

Con la excursión a Saavedra de los siete escritores para asistir al velorio del taita Juan Robles, la novela abandona Villa Crespo para ingresar en esa “región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo tal dos gigantes empeñados en singular batalla”¹⁴. En Saavedra, punto de encuentro entre la ciudad y el campo, ajusta cuentas con “el espíritu de la tierra” del criollismo telúrico de Raúl Scalabrini Ortiz, ajusta cuentas con “el neocriollo” del criollismo vanguardista de Xul Solar, y ajusta cuentas, principalmente, con las representaciones de las orillas del criollismo urbano de vanguardia de Jorge Luis Borges.

El ingreso al velorio del taita Robles marca el ingreso a las orillas, las orillas de la poesía de Evaristo Carriego, las orillas del tango, las orillas borgeanas. Porque es en ese ámbito donde Marechal introduce las figuras arquetípicas de las orillas: las comadres, las cuñadas y las lloronas de Carriego, la muchacha que dio el mal paso -“la Otra” de las letras de tango-, los taitas y los malevos de Borges. Estos arquetipos y los tropos de las orillas no ingresan del mismo modo: mientras hay una estilización del sentimentalismo de Carriego y de las letras de tango, el criollismo urbano de vanguardia de Borges es fuertemente parodiado¹⁵.

Marechal reintroduce el sentimentalismo ausente en las orillas de Borges. Ya que la versión poética de las orillas de Borges se compone de la observación del barrio, del coraje y del guapo, y de algunos momentos: la fiesta, la pelea y el velorio porque en esos momentos aparece la conversación, la “voz de los mayores”¹⁶. Borges expulsa de su Palermo a las comadres de barrio, a las costureritas que dieron el mal paso y a la tísica de enfrente que conforman el espacio mítico de Carriego, para construir un espacio que es previo a los efectos de la modernización: en

las orillas borgeanas no hay inmigrantes, ni medios masivos, ni las luces de neón en las calles, ni mezcla cultural. Al reintroducir el sentimentalismo ausente en Borges, Marechal excluye -en una de las mejores escenas paródicas de la literatura argentina, en que la puñalada criolla deviene en vulgar zapatillazo- el mito del coraje y la bravura criolla del compadrito borgeano¹⁷.

La violenta y corrosiva lectura que Marechal realiza con respecto al Buenos Aires de Borges coincide, significativamente, con la relectura que el mismo Borges está realizando de su propia literatura. De los años cuarenta es “La muerte y la brújula”, relato en el cual Borges abomina de su propia exuberancia de color local para oponerle un Buenos Aires de pesadilla. En el prólogo a *Ficciones*, libro donde se recopila “La muerte y la brújula”, Borges sostiene que el cuento “pese a los nombres alemanes o escandinavos, ocurre en un Buenos Aires de sueños: la torcida Rue de Toulon es el Paseo de Julio; Triste-le-Roy, el hotel donde Herbert Ashe recibió y tal vez no leyó, el tomo undécimo de una enciclopedia ilusoria”. Años más tarde, a comienzos de los años cincuenta, en “El escritor argentino y la tradición”, ensayo en el que Borges clausura la polémica sobre cómo escribir literatura argentina desde un lugar periférico -sobre cuál es la tradición de la literatura argentina y con qué materiales se debe escribirla-, reniega de la construcción mitológica de sus comienzos y explicita su operación de relectura:

Durante muchos años, en libros ahora felizmente olvidados, traté de redactar el sabor, la esencia de los barrios extremos de Buenos Aires; naturalmente abundé en palabras locales, no prescindí de palabras como cuchilleros, milonga, tapia y otras, y escribí así aquellos olvidables y olvidados libros; luego, hará un año, escribí una historia que se llama “La muerte y la brújula” que es una suerte de pesadilla, una pesadilla en la que figuran elementos de Buenos Aires deformados por el horror de la pesadilla; pienso allí en el Paseo Colón y lo llamo Rue de Toulon, pienso en las quintas de Adrogué y las llamo Triste-le-Roy; publicada esa historia, mis amigos me dijeron que al fin habían encontrado en lo que yo escribía el sabor de las afueras de Buenos Aires. Precisamente porque no me había propuesto encontrar ese sabor, porque me había abandonado al sueño, pude lograr, al cabo de tantos años, lo que antes busqué en vano¹⁸.

Borges reniega así de sus orillas por la exuberancia de palabras locales y le opone el Buenos Aires de pesadilla de “La muerte y la brújula”. Es en este Buenos Aires no referencial, donde emerge el “sabor de las afueras” porque la topografía del relato es, como analiza María Luisa Bastos, tan verdadera, que la ciudad de Buenos Aires emerge, inconfundible, a pesar de los nombres extraños de las calles y los lugares¹⁹.

“La muerte y la brújula” despliega la narración de una trama policial en un Buenos Aires artificialmente enmascarado por topónimos y apellidos franceses, alemanes, judíos, irlandeses, y nórdicos. Borges *traduce* a Buenos Aires, pero en dirección inversa: pone los nombres europeos en vez de los locales -Rue de Toulon en lugar de Paseo de Julio; Triste-le-Roy en lugar de Adrogué-, gesto que obliga al lector, a su vez, a traducir lo extranjero para recobrar lo argentino. Como analiza Sergio Waisman, las sustituciones y el desplazamiento de los topónimos y apellidos europeos al mapa de Buenos Aires funcionan a un nivel simbólico y léxico para re-inscribir a lo europeo en un contexto argentino²⁰. Dichas sustituciones ilustran los vínculos entre el desplazamiento borgeano y la traducción, ya que la traducción siempre trabaja con sustituciones, con el desplazamiento de signos y nombres, de una lengua a otra, de un sistema literario a otro.

Con la ciudad de “La muerte y la brújula”, Borges refunda a Buenos Aires como una ciudad que tiene un referente real que no se nombra y a partir del que se despliega la construcción de un espacio imaginario. A su vez, con esta Buenos Aires, Borges funda, en palabras de Ricardo Piglia, la idea de Buenos Aires como una ciudad mundial, una ciudad abstracta e imaginaria hecha de restos verbales y culturales de múltiples tradiciones²¹. Ésta es, de alguna manera, la ciudad de *62 Modelo para armar* de Julio Cortázar, donde aparece la idea de un espacio urbano poroso en el cual coexisten varios espacios, una ciudad atópica cuyos centros van desplazándose. Y es, sobre todo, la ciudad modelo de *La ciudad ausente* de Piglia.

Como el relato de Borges, la acción de la novela de Piglia transcurre en una Buenos Aires distorsionada, una Buenos Aires “de pesadilla”; en ambos casos, sobre esa ciudad imaginaria se despliega una trama policial a través de la cual ambos relatos son, también, una lectura y una

reformulación de los modelos genéricos -el policial de enigma, el policial negro- con los cuales dialogan.

La ciudad de Piglia, si bien conserva los topónimos, es una maqueta cuya escenografía es artificiosa: es una ciudad iluminada artificialmente día y noche, patrullada constantemente por coches y helicópteros, sobreimpresa sobre otra ciudad, subterránea, atravesada por túneles y pasadizos secretos. En el prólogo que Piglia escribe para la versión *comic* de *La ciudad ausente*, cuenta la historia de un hombre que en su casa guarda la réplica de una ciudad en la que trabaja desde hace años. Dice Piglia: “No es un mapa, ni una maqueta, es una máquina sinóptica; toda la ciudad está ahí, pero reducida a su esencia, concentrada en sí misma e ilusoria como en un sueño. Lo real no es el objeto de la representación sino el espacio donde un mundo fantástico tiene lugar”²². Esa categoría de “ciudad sinóptica”, donde la ciudad está reducida a su esencia y donde lo real no está representado sino que lo real es aquello que puede ocurrir, describe la representación de lo urbano en la novela.

En esta ciudad, y también como en el cuento de Borges, un investigador busca develar un enigma y reconstruir un sentido. En *La ciudad ausente*, Junior pretende reconstruir una trama reuniendo lo comunicable -“todos parecían vivir en mundos paralelos, sin conexión. La única conexión soy yo, pensó Junior”-: reunir circuitos de la ciudad y circuitos de relatos. Junior lee o escucha los relatos de la máquina como si estuviera recorriendo la ciudad, a tal punto que la ciudad se convierte en una metáfora de la novela, y viceversa, ya que el mapa de la ciudad se constituye de la serie de ficciones que se originan en la máquina. De este modo, la red de relatos, a medida que estos relatos se interrumpen y se cruzan como calles y avenidas, forman el enigma del texto y la textualización de la ciudad²³. Como analiza Cristina Iglesia, Junior se desplaza en un espacio imaginario donde se enfrentan dos saberes, el saber de la represión del Estado y el saber de la resistencia²⁴. Y es el complot, en la hipótesis de Adriana Rodríguez Pérsico, lo que vertebra la novela, tanto por parte del Estado como por los grupos contestatarios²⁵. Piglia muestra entonces una ciudad invadida por el terror y la muerte, una ciudad donde las historias circulan anónimamente, una ciudad violenta donde los aparatos del Estado construyen versiones de la realidad, y buscan controlar la proliferación de historias. En este sentido, en la

elección de la violencia controlada de la novela negra, Piglia se separa de Borges.

En el marco de los múltiples discursos que piensan la ciudad, la literatura es central en la constitución de nuevos imaginarios urbanos. La literatura argentina provee representaciones culturales de la ciudad de Buenos Aires que construyen sentidos fuertes y perdurables sobre la experiencia de vivir la ciudad y sobre los modos de percibirla. A través de esas diferentes figuraciones literarias, se va tramando un diálogo intertextual porque describir una ciudad es, de alguna manera, visitar las ciudades ya escritas para reinscribirlas en otras tradiciones, para corregirlas, para reinventarlas.

NOTAS

¹ Guillermo García sostiene que en la literatura de Arlt “los cambios espaciales son constantes e incluso podría argüirse que la contraposición de lugares entre los que se va y se viene, obra de recurso articulador en muchas de sus ficciones. De ahí la importancia de la pieza de hotel como (no) lugar de tránsito y desarraigo. De ahí, también, la necesidad de situar ciertas historias en espacios inestables, ya sean trenes, tranvías o embarcaciones. Típicas marcas del sujeto de la urbe metropolitana en ciernes, el no anclaje a un lugar y su consecuencia, el descentramiento, tampoco serán ajenos a concepciones de raigambre existencial: el *homo errans* arltiano es el hombre des-orientado por haber perdido su centro”. Guillermo García. “Arlt y las ciudades”. En AA/VV. *Diez lecturas de Arlt*. Buenos Aires, Fundación El Libro, 2000, p. 108.

² Roberto Arlt. *Los siete locos*. Buenos Aires, Losada, 1985, p. 225.

³ Beatriz Sarlo. “Guerra y conspiración de saberes”. En: *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

⁴ Maryse Renaud. “*Los siete locos* y *Los lanzallamas*: audacia y candor del expresionismo”. En: Roberto Arlt. *Los siete locos. Los lanzallamas*. México, Fondo de Cultura Económica, Colección Archivos, 2000. Edición a cargo de Mario Goloboff.

⁵ Barbara Schuchard. “Roberto Arlt - Fritz Lang. Homología intertextuales e intermediales argentino-europeas en la década del treinta del siglo pasado”. En: *Revista Iberoamericana*. N° 3, 2001.

⁶ Roberto Arlt. *Los siete locos*. Ed. cit., p. 9.

⁷ José Amícola. *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*. Buenos Aires, Weimar, 1985.

⁸ Roberto Arlt, *Los siete locos*. Ed. cit., p. 43.

⁹ *Ibid.*, p. 231.

¹⁰ Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*. Barcelona, Edhasa, 1981, p. 15.

¹¹ “Ubicados en la primera línea del redondel, Adán Buenosayres estudió a los combatientes. Allí estaban los íberos de pobladas cejas que, desertando de Ceres,

conducen hoy tranvías orquestales; y los que bebieron un día las aguas del torrentoso Miño, varones duchos en el arte de argumentar; y los de la tierra vascuense, que disimulan con boinas azules la dureza natural de sus cráneos; y los andaluces matadores de toros, que abundan en guitarras y peleas; y los ligures fabriles, dados al vino y la canción; y los napolitanos eruditos en los frutos de la Pomona, o los que saben empuñar escobas edilicias; y los turcos de bigote renegrido, que venden jabones, aguas de color y peines destinados a un uso cruel; y los judíos que no aman a Belona, envueltos en sus frazadas multicolores; y los griegos hábiles en las estratagemas de Mercurio; y los dálmatas de bien atornillados riñones; y los siriolibaneses, que no rehuyen las trifulcas de Teología; y los nipones tintóreos. Estaban, en fin, todos los que llegaron desde las cuatro lejanías, para que se cumpliera el alto destino de la tierra”. *Ibid.*, p. 117.

¹² Para una lectura ideológica de *Adán Buenosayres*, ver Noé Jitrik. “*Adán Buenosayres*, la novela de Marechal”. En: *Contorno*. N° 5/6, 1955; Adolfo Prieto. “Los dos mundos de *Adán Buenosayres*”. En: *Estudios de literatura argentina*. Buenos Aires, Galerna, 1959; y Renata Rocco-Cuzzi. “Las epopeyas de Leopoldo Marechal”. En: Sylvia Saítta (directora). *El oficio se afirma*. tomo 9 de la *Historia crítica de la literatura argentina*, Buenos Aires, Emecé, 2004.

¹³ David Viñas. “Cotidianidad, clasicismo y tercera posición: Marechal”. En: *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires, Siglo Veinte, 1974.

¹⁴ Leopoldo Marechal. *Op. cit.*, p. 183.

¹⁵ La estilización, siguiendo a Mijael Bajtín, presupone la existencia de un estilo ajeno; el estilizador lo incorpora como tal, sin oponerse a las orientaciones de ese estilo ajeno; por el contrario, lo que al estilizador le importa es el conjunto de procedimientos del discurso ajeno, precisamente en tanto expresión de un peculiar punto de vista. Mijael Bajtín. *Problemas de la poética de Dostoievski*. México, Fondo de Cultura Económica, 1986. Por ejemplo, cuando la Beba -la hija de Robles que dio el mal paso- ingresa al velorio de su padre y percibe la hostilidad en sus hermanos y vecinos, el narrador estiliza la letra del tango (¿Cascabel?): “¡Tu historia cabía en la letra de un tango, se floreaba en la *viruta* de los bandoneones y tenía perfiles de leyenda en la voz luctuosa de los malevos que ladran su melancolía frente a los incendiados crepúsculos de Villa Ortúzar! Ayer tus quince abriles erguidos como flores, tu pollerita cortona y tus trenzas al sol encendían fuegos locos en el alma sensible del barrio, y hacían suspirar a los

carreros que avanzaban rumbo a la tarde con un clavel en la oreja y una trifulca en el corazón. [...] ¡Fue la locura del Centro, y la Ciudad que levanta en la noche su peligroso canto de sirena! ¡Y el barrio se quedó como desierto! Allá dos almas buenas guardaron tus percales y enterraron tu risa infantil al pie de una higuera que todavía llora. ¿Qué fue de tu vida entonces, Cascabel, Cascabelito? Fue un ciego revolotear en torno de luces malditas, y un rápido quemarse de tus alas allá, en el cabaret sin gloria que a medianoche da tumbos de borracho al son de fuelles y violines [...] Ahora sos la flor de trapo (brillante, sí, pero sin savia) que se prende como lujo de un día en la existencia inútil de los magnates [...] Y mañana, cuando tu primavera se derrumbe como la arquitectura de una flor; cuando huyan todas las miradas y se te nieguen todas las sonrisas [...] entonces volverás al suburbio, y será en una tarde con olor a aguas muertas; y el eco de tus pasos en la calle despertará recuerdos y exaltará fantasmas”. *Ibid.*, pp. 276-277.

¹⁶ Beatriz Sarlo. *Borges, un escritor en las orillas*. Buenos Aires, Ariel, 1995.

¹⁷ “Cuando la lucha parecía inevitable, cuando Juan José y Di Pasquo trataban de sujetar a Flores, cuando palidecía Samuel y los heterodoxos atrincherábanse detrás de la mesa, entonces ocurrió algo insólito: el *pesado* Rivera, que se había mantenido en una quietud distante, se puso de pie, lento y digno, silencioso y grave, y con un solo ademán petrificó a los combatientes. Inmóviles de sorpresa quedaron los unos y los otros. Visto lo cual el *pesado* Rivera, sin decir mu, ejecutó la siguiente maniobra: dio algunos pasos hasta colocarse frente al indómito israelita; detuvo allí la marcha; cruzó su pierna derecha sobre su muslo izquierdo; se descalzó de una zapatilla; la levantó en el aire y descargó sobre Tesler un concienzudo, parsimonioso y frío zapatillazo. Después volvió a calzarse, giró sobre sus talones y recuperó, no sólo su asiento, sino también su actitud meditativa”. Leopoldo Marechal. *Adán Buenosayres*. Ed. cit, p. 284.

¹⁸ Jorge Luis Borges. “El escritor argentino y la tradición”. En: *Discusión*, Buenos Aires, Emecé, 1989, p. 214. Primera edición: “El escritor argentino y la tradición”. En: *Cursos y Conferencias*, enero-febrero-marzo de 1953. Se incorpora en *Discusión* (1932) a partir de 1957.

¹⁹ María Luisa Bastos. “Literalidad y transposición: ‘Las repercusiones incalculables de lo verbal’”. En: *Revista Iberoamericana*. Nº 100-101, julio-diciembre de 1977.

²⁰ Sergio Waisman. “De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires”. En *CiberLetras*. N° 9, julio de 2003. En el sitio: www.lehman.cuny.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v09/waisman.html - 48k.

²¹ Reportaje a Ricardo Piglia realizado por Sergio Waisman y citado en “De la ciudad futura a la ciudad ausente: la textualización de Buenos Aires”. *Op. cit.*

²² Ricardo Piglia. “Prólogo” a Ricardo Piglia y Pablo de Santis. *La ciudad ausente*; con dibujos de Luis Scafati, Buenos Aires, Océano, 2000.

²³ Sergio Waisman. “Piglia entre Joyce y Macedonio: una revalorización estética y política”. En: *Revista de Estudios Hispánicos*. Washington University, enero 2004.

²⁴ Cristina Iglesia. “Crimen y castigo: las reglas del juego. Notas sobre *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia”. En: *La violencia del azar. Ensayo sobre literatura argentina*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2002.

²⁵ Adriana Rodríguez Pérsico. “Introducción” a Ricardo Piglia. *Cuentos morales*. Buenos Aires, Austral, 1995.