



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO

TESIS DOCTORAL

La figura del flâneur y la ciudad moderna
en la novela argentina del siglo XX

D. Mirko Olivati

2023



UNIVERSIDAD DE MURCIA
ESCUELA INTERNACIONAL DE DOCTORADO
TESIS DOCTORAL

La figura del flâneur y la ciudad moderna
en la novela argentina del siglo XX

Autor: D. Mirko Olivati

Director/es: D. Vicente Cervera Salinas



**DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD
DE LA TESIS PRESENTADA PARA OBTENER EL TÍTULO DE DOCTOR**

Aprobado por la Comisión General de Doctorado el 19-10-2022

D./Dña. Mirko Olivati

doctorando del Programa de Doctorado en

Artes y Humanidades: Bellas Artes, Literatura, Teología, Traducción e Interpretación y Lingüística General e Inglesa

de la Escuela Internacional de Doctorado de la Universidad Murcia, como autor/a de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor y titulada:

La figura del flâneur y la ciudad moderna en la novela argentina del siglo XX

y dirigida por,

D./Dña. Cervera Salinas Vicente

D./Dña.

D./Dña.

DECLARO QUE:

La tesis es una obra original que no infringe los derechos de propiedad intelectual ni los derechos de propiedad industrial u otros, de acuerdo con el ordenamiento jurídico vigente, en particular, la Ley de Propiedad Intelectual (R.D. legislativo 1/1996, de 12 de abril, por el que se aprueba el texto refundido de la Ley de Propiedad Intelectual, modificado por la Ley 2/2019, de 1 de marzo, regularizando, aclarando y armonizando las disposiciones legales vigentes sobre la materia), en particular, las disposiciones referidas al derecho de cita, cuando se han utilizado sus resultados o publicaciones.

Si la tesis hubiera sido autorizada como tesis por compendio de publicaciones o incluyese 1 o 2 publicaciones (como prevé el artículo 29.8 del reglamento), declarar que cuenta con:

- *La aceptación por escrito de los coautores de las publicaciones de que el doctorando las presente como parte de la tesis.*
- *En su caso, la renuncia por escrito de los coautores no doctores de dichos trabajos a presentarlos como parte de otras tesis doctorales en la Universidad de Murcia o en cualquier otra universidad.*

Del mismo modo, asumo ante la Universidad cualquier responsabilidad que pudiera derivarse de la autoría o falta de originalidad del contenido de la tesis presentada, en caso de plagio, de conformidad con el ordenamiento jurídico vigente.

En Murcia, a 22 de mayo de 2022

Fdo.:

Esta DECLARACIÓN DE AUTORÍA Y ORIGINALIDAD debe ser insertada en la primera página de la tesis presentada para la obtención del título de Doctor.

Información básica sobre protección de sus datos personales aportados	
Responsable:	Universidad de Murcia. Avenida teniente Flomesta, 5. Edificio de la Convalecencia. 30003; Murcia. Delegado de Protección de Datos: dpd@um.es
Legitimación:	La Universidad de Murcia se encuentra legitimada para el tratamiento de sus datos por ser necesario para el cumplimiento de una obligación legal aplicable al responsable del tratamiento. art. 6.1.c) del Reglamento General de Protección de Datos
Finalidad:	Gestionar su declaración de autoría y originalidad
Destinatarios:	No se prevén comunicaciones de datos
Derechos:	Los interesados pueden ejercer sus derechos de acceso, rectificación, cancelación, oposición, limitación del tratamiento, olvido y portabilidad a través del procedimiento establecido a tal efecto en el Registro Electrónico o mediante la presentación de la correspondiente solicitud en las Oficinas de Asistencia en Materia de Registro de la Universidad de Murcia

AGRADECIMIENTOS

Antes de nada deseo dar mi más sincero agradecimiento a mi maestra de la escuela primaria, Calogera Marchetta, la primera de una larga serie de educadores que me han empujado a seguir estudiando. El último de esta serie es el profesor Vicente Cervera Salinas, a quien le agradezco la confianza y la paciencia con que me ayudó a llevar a cabo este trabajo.

Muchas personas recibirán mis agradecimientos presencialmente, pero aquí me parece imprescindible dar las gracias a mi familia y a los amigos que, a pesar de la distancia, han sabido estar cerca de mí.

Finalmente, gracias a Paula, que ha querido caminar conmigo y aún seguimos en el camino.

*A R. R.,
flâneur de la música popular veronesa.*

Forse un mattino andando...
(Eugenio Montale – *Ossi di seppia*)

ÍNDICE

AGRADECIMIENTOS.....	3
ÍNDICE.....	9
RESUMEN.....	11
INTRODUCCIÓN.....	13
PRIMERA PARTE – LA FIGURA DEL <i>FLÂNEUR</i>: DEFINICIONES, RECONSTRUCCIÓN Y ANÁLISIS.....	25
1. ANTECEDENTES.....	25
1.I – Jean-Jacques Rousseau: pasear, pensar, escribir.....	25
1.II – De los románticos alemanes a los trascendentalistas americanos.....	30
2. EL <i>FLÂNEUR</i> EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX – DEBUT Y AUGE.....	37
2.I – <i>Physiologies</i> y literatura panorámica.....	37
2.II – Los <i>flâneurs</i> de Balzac.....	46
3. EL <i>FLÂNEUR</i> COMO FIGURA MÍTICA DE LA MODERNIDAD.....	63
3.I – El declinar de la <i>flânerie</i>	63
3.II – Flaubert y el <i>flâneur</i> desposeído.....	69
3.III – La <i>flânerie</i> heroica de Baudelaire.....	78
3.IV – La <i>flânerie</i> imposible de Zola.....	100
3.V – La práctica de la <i>flânerie</i> literaria a lo largo del siglo XX en Europa.....	123
SEGUNDA PARTE – EL <i>FLÂNEUR</i> EN LA NARRATIVA ARGENTINA DEL SIGLO XX.....	139
1. REPRESENTACIONES LITERARIAS DE LA CIUDAD Y PRESENCIA DE LA FIGURA DEL <i>FLÂNEUR</i> EN EL CONTEXTO ARGENTINO ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX.....	139
1.I – Situación histórica, demográfica y urbanística de Buenos Aires a lo largo del siglo XIX.....	139
1.II – Del romanticismo al naturalismo.....	144
1.III – El modernismo. Entre Rubén Darío y Leopoldo Lugones.....	150
1.IV – Los posmodernistas. Evaristo Carriego. Baldomero Fernández Moreno.....	157
1.V – Las vanguardias. Buenos Aires entre Florida y Boedo.....	171
2. ROBERTO ARLT.....	188
2.I – Roberto Arlt, reportero y detective – La <i>flânerie</i> en las <i>Aguafuertes porteñas</i>	188
2.II – El aprendizaje del <i>flâneur</i> – <i>El juguete rabioso</i>	200
2.III – La angustia del <i>flâneur</i> – <i>Los siete locos/Los lanzallamas</i>	211

2.IV – De la pequeña burguesía al lumpenproletariado. <i>El amor brujo</i> y los cuentos de <i>El jorobadito</i>	223
3. LEOPOLDO MARECHAL.....	237
3.I – Trayectoria poética de Leopoldo Marechal – Desde el debut a la <i>Historia de la calle Corrientes</i>	237
3.II – Adán Buenosayres – El <i>flâneur</i> celeste.....	250
4. RICARDO PIGLIA	277
4.I – Para una <i>flânerie</i> crítica.....	277
4.II – La ciudad de los relatos. El <i>flâneur</i> en <i>La ciudad ausente</i>	291
CONCLUSIONES.....	299
BIBLIOGRAFÍA	307

RESUMEN

El *flâneur* aparece como figura típica del ambiente metropolitano en el París de principio del siglo XX. Se trata de un personaje que gasta su tiempo en pasear por las calles y los bulevares de la capital francesa, observando con atención el ambiente circundante que está rápidamente cambiando a causa del advenimiento de las dinámicas capitalistas. La figura del *flâneur* entra con fuerza en la literatura gracias a las obras de varios escritores importantes, pero es sobre todo Baudelaire quien llegará a convertirla en una figura fundamental para la comprensión y el análisis del mundo moderno. El filósofo alemán Walter Benjamin, a su vez, estudia con detalle la figura desde varias perspectivas (histórica, sociocultural y literaria) e individualiza características esenciales que hacen del *flâneur* una figura extremadamente compleja y que se confunde con otras: con el periodista y el detective por un lado, con el arqueólogo y el coleccionista por otro, manteniendo en todo caso una clara estatura heroica. El *flâneur* en el curso del siglo XX entra como personaje en numerosas novelas de distintos países, configurándose así como una herramienta indispensable para los novelistas a la hora de enfrentarse con el análisis, siempre actual, de la vida urbana. En Buenos Aires, ciudad que presenta varias características parecidas al París decimonónico, el interés hacia la metrópolis moderna es muy intenso, y son muchos los escritores que presentan en sus obras personajes que tienen claras características de *flâneur*. Objetivo de este trabajo es ofrecer una mirada analítica sobre la historia de la figura del *flâneur* y su evolución desde su aparición hasta finales del siglo XX y mostrar cómo algunos novelistas porteños de ese siglo han propuesto al *flâneur* como protagonista de sus obras. Los autores seleccionados son Roberto Arlt y Leopoldo Marechal, activos en la primera mitad del siglo, y Ricardo Piglia, que empieza a publicar sus obras en 1975; los tres manejan esta figura para proponer sus propias visiones del contexto ciudadano en el mundo moderno.

ABSTRACT

The *flâneur* appears as a typical figure of the metropolitan environment in Paris at the beginning of the 20th century. He is a character who spends his time strolling through the streets and boulevards of the French capital, observing with attention the surrounding atmosphere that is rapidly changing due to the advent of capitalist dynamics. The figure of the *flâneur* enters overpoweringly in literature thanks to the works of several important writers, but it is above all Baudelaire who turns it into a fundamental figure for the understanding and analysis of the modern world. The German philosopher Walter Benjamin, in turn, studies the figure in detail from various perspectives (historical, social, cultural and literary) and identifies essential characteristics that make the *flâneur* an extremely complex figure, which is confused with others: with the journalist and the detective on the one hand, with the archaeologist and the collector on the other, maintaining in any case a clear heroic stature. The *flâneur* in the course of the 20th century became a character in numerous novels from various countries, becoming an indispensable tool for novelists when faced with the ever-present analysis of urban life. In Buenos Aires, a city that presents several characteristics similar to those of nineteenth-century Paris, the interest in the modern metropolis is very intense, and many writers present characters in their works that have clear *flâneur* characteristics. The objective of this work is to offer an analytical look at the history of the figure of the *flâneur* and its evolution from its beginning until the end of the 20th century, and to show how some Buenos Aires novelists in that century have proposed the *flâneur* as the protagonist of their works. The authors selected are Roberto Arlt and Leopoldo Marechal, active in the first half of the century, and Ricardo Piglia, who began publishing his works in 1975; all three of them use this figure to propose their own visions of the citizen context in the modern world.

INTRODUCCIÓN

Algunos tipos de personajes literarios deben su aparición a situaciones históricas particulares, en las cuales el contexto social, político y económico determina la necesidad de adquirir nuevas herramientas artísticas capaces de afrontar la realidad. Es éste el caso del *flâneur*, una figura literaria surgida en un momento histórico y en un contexto social único, la Francia de las primeras décadas del siglo XIX y en particular su capital, ese París sacudido por revoluciones y contrarrevoluciones y que, sin embargo, iba agigantándose a consecuencia de los avances de la revolución industrial que, mientras favorecía la especulación de los industriales y de los grandes comerciantes burgueses, dejaba atrás las capas más pobres de la población, el proletariado urbano, los pequeños burgueses y los intelectuales, dando lugar a un desequilibrio social que a su vez alimenta los conflictos sucesivos. En este contexto el *flâneur* inicia su trayectoria como figura literaria, como herramienta artística capaz de afrontar la realidad de la modernidad urbana.

El *flâneur* aparece, como se ha dicho, en las primeras décadas del siglo XIX, recorriendo sin rumbo las calles de París. Los primeros en delinear sus características fueron los escritores de las *physiologies* y los recopiladores de obras colectivas populares como *Paris ou Le livre des Cent-et-un est* y *Les Français peints par eux-mêmes*, una literatura costumbrista para el gran público que tenía la pretensión de dar cuenta de la conformación de la capital francesa y de cómo iban cambiando sus habitantes junto con la ciudad. El más ilustre entre estos autores fue sin duda Honoré de Balzac, quien participó a la redacción de esos libros colectivos con numerosos textos en los cuales se preocupaba de ofrecer una caracterización muy precisa de los nuevos habitantes de París, entre ellos el *flâneur*, relacionado por el gran novelista a la actividad del artista que se mueve en el contexto urbano para poder reproducirlo estéticamente. Tarea, esta, que el mismo Balzac asumió al escribir la serie de novelas de su *Comedie Humaine*, donde escenifica numerosos personajes con características de *flâneur* brindando a su público lector una verdadera epistemología del espacio urbano según la cual la figura del *flâneur*-artista ocupa un espacio privilegiado en las calles de la capital.

Pero fueron las reflexiones de Charles Baudelaire sobre la modernidad las que contribuyeron decisivamente al auge de la figura del *flâneur*, gracias a la peculiaridad de su mirada hacia el entorno urbano moderno. Para Baudelaire, la modernidad no solo era una cuestión de innovación tecnológica, sino que también implicaba un cambio profundo en la forma en que los individuos se relacionaban entre sí y con su entorno. El *flâneur*

baudelaireano, entonces, no era sólo un paseante ocioso, sino que también era un observador agudo y crítico de la sociedad moderna y de su transformación constante. La peculiaridad de su mirada se hizo imprescindible para la observación del entorno urbano, un espacio en constante transformación que necesitaba de un punto de vista nuevo, moderno a su vez, para poder ser contemplado e investigado desde una perspectiva artística.

El *flâneur* es el descendiente directo de los caminantes románticos del siglo XVIII, cuyo precursor más importante es sin duda Jean-Jaques Rousseau. Estos practicaban el paseo en la naturaleza como método de recogimiento y reflexión, alejándose del apremiante caos de la ciudad, como se puede comprobar al leer la obra ensayística, inacabada y publicada póstuma en 1782, *Les Rêveries du promeneur solitaire*.

Sin embargo, el paseante del principio del siglo XIX es muy diferente. Como ya se ha dicho, el *flâneur* se originó y desarrolló sus características en las calles y bulevares de la gran ciudad moderna, específicamente en París, la metrópolis por antonomasia en aquel momento, la urbe que inauguró el advenimiento de los tiempos modernos en Europa. Como afirma Tester, «originally, the figure of the *flâneur* was tied to a specific time and place: Paris, the capital of the nineteenth century» (2015: 1).

El siglo XIX llevó consigo una serie de cambios profundos, especialmente económicos y sociales, como el desarrollo del capitalismo y del consumismo masivo, que transformaron el tejido social y el paisaje humano. En particular, en París, el paseante adquirió gradualmente nuevos rasgos, atraído por nuevos fenómenos y alterando su fisionomía con el paisaje urbano. En este contexto, el término *flâneur*, que ya se usaba en los siglos XVI y XVII con el significado negativo de «ir paseando, perder tiempo», empezó a adquirir una identidad propia y nuevas características gracias, sobre todo, a varios escritores que lo emplearon en sus obras. Los cambios en la vida ciudadana se hicieron evidentes, y objetos inéditos sobre los cuales reflexionar se presentaron ante los ojos del observador: almacenes, fábricas y ferrocarriles, nuevas arquitecturas en hierro y vidrio y, sobre todo, las grandes masas de personas: la multitud. Muchas contribuciones literarias describieron este nuevo fenómeno moderno, y análisis literarios de la multitud se encuentran en escritos de autores como Edgar Allan Poe, Friedrich Engels y Víctor Hugo, entre otros. Pero el poeta de la multitud y de la metrópolis por excelencia es Charles Baudelaire, quien en *Les Fleurs du mal* y en *Le Spleen de Paris* parece obsesionado con la imagen de las muchedumbres humanas y de la gran ciudad moderna. Con sus escritos, la figura del *flâneur* irrumpió definitivamente en la escena literaria europea.

Este personaje, con sus rasgos típicos, lejos de permanecer en el dominio de la poesía lírica y de los poemas en prosa baudelerianos, se hizo fundamental para el desarrollo de la novela y, en general, de la narrativa, desde la segunda mitad del siglo XIX en adelante. El *flâneur* se convirtió en un instrumento cognoscitivo para el contexto del ambiente social urbano, especialmente metropolitano. Personajes novelescos con rasgos de *flâneur* son, por ejemplo, Frédéric Moreau de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert de 1869, y muchos de los personajes de las novelas que componen el ciclo de los *Rougon-Macquart*, publicado entre 1871 y 1893. A lo largo del siglo XX el fenómeno, lejos de interrumpirse, se reproduce en personajes como en el caso del protagonista de la única novela de Rainer Maria Rilke, publicada en 1910, *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge*; del Leopold Bloom de *Ulysses* de Joyce de 1922 y del protagonista del cuento breve *El paseo*, publicado en 1917 por el suizo Robert Walser: se trata sólo de algunos ejemplos de personajes que invisten su sensibilidad en la observación del ambiente circundante y de su especificidad, configurándose así como variaciones de la figura del *flâneur* en los respectivos contextos nacionales y temporales.

El primer estudio profundizado de la figura del *flâneur* se ha de adscribir a las especulaciones de Walter Benjamin y en particular a sus ensayos sobre Baudelaire y a la obra, magmática e incompleta, el *Libro de los Pasajes*, tentativa de proponer una historia del siglo XIX a través de una imagen fragmentaria de París.

El proyecto que Benjamin quería desarrollar con su *Libro de los Pasajes* consistía en primer lugar en una búsqueda de los signos, de las metáforas y de las ilusiones de la modernidad; en este sentido el *flâneur* adquiriría, para el filósofo, el rol del arqueólogo que desentierra los hallazgos, en este caso los mitos y los ensueños colectivos, de la modernidad. Pues «el capitalismo fue una manifestación de la naturaleza con la que le sobrevino un nuevo sueño onírico a Europa y, con él, una reactivación de las energías míticas» (Benjamin, 2005: 396). El protagonismo que se atribuye al *flâneur* será el de acompañar a la humanidad a través del despertar y de la comprensión de la modernidad.

En este sentido, el *flâneur* se convierte en un personaje clave para capturar la esencia de la vida urbana moderna y desentrañar sus misterios. Su actitud curiosa, su observación detallada y su paseo sin rumbo fijo son reflejos que se encuentran en otras figuras típicas de la modernidad, como el reportero y el detective, cuya actividad se desarrolla en la ciudad y que también son herramientas fundamentales para entender la complejidad de la sociedad capitalista moderna.

Las reflexiones de Benjamin sobre el *flâneur* atrajeron el interés de filósofos, artistas y literatos hacia esta figura emblemática, que ya no estaba ligada únicamente al París del siglo XIX. En cambio, fue reapareciendo en nuevos contextos y con nuevos rasgos, ofreciéndose como un instrumento útil para descifrar los misterios de la modernidad y sus mutaciones progresivas, como es natural, también fuera de Europa.

El caso de la literatura argentina del 900 es llamativo debido al modo en que las características del *flâneur* europeo se han entrelazado con el substrato cultural porteño dando lugar a nuevos personajes muy peculiares. Es notable cómo en la primera parte del siglo los intelectuales argentinos vivían una especie de obsesión por el espacio público: muchos poetas se dedicaban a escribir sobre los barrios, sus calles y los habitantes que allí vivían. Autores destacados como Jorge Luis Borges, Oliverio Girondo y Alfonsina Storni, en sus obras líricas, convierten a la ciudad en el epicentro de su reflexión.

Pero es mayoritariamente en la narrativa donde la figura del *flâneur* se hace central, permitiendo análisis de las problemáticas de la ciudad e influyendo en modo determinante sobre contenido y forma de las obras, en particular desde el principio del siglo XX, cuando Buenos Aires se enfrenta a mutaciones demográficas, sociales y urbanísticas que recuerdan los cambios que reconfiguraron París en el curso del siglo XIX.

En la obra de dos grandes escritores activos en la primera mitad del siglo XX, la presencia del *flâneur* es fundamental y determinante: se trata de Roberto Arlt y de Leopoldo Marechal, quienes manejan esta figura llenándola de nuevas características y entregándole nuevos objetivos.

Arlt, gran admirador de Baudelaire, escribió sus *Aguafuertes porteñas* de 1928 a 1942. Se trata de artículos literarios publicados en periódicos que describen momentos y situaciones de la vida de un Buenos Aires que crece sin aparentes límites y cambia constantemente de fisonomía. En esta obra, el propio Arlt desempeña el papel de *flâneur*, un *flâneur* periodista y detective que viaja por la ciudad observando la vida, las personas, los idiomas y las relaciones. Esta actitud de investigador también se puede percibir claramente en las novelas de Arlt, en particular en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, que son de hecho una reconstrucción detectivesca de los acontecimientos que conciernen al protagonista. En las novelas, como en muchos de sus cuentos, es evidente el vivo interés del autor por la ciudad.

Los personajes de las obras de Marechal también muestran tener una mirada de *flâneur*. En particular, la fisonomía del *flâneur* que camina por la ciudad observando el entorno entra con fuerza en el *Adán Buenosayres* cuyo protagonista, durante toda la primera parte

de la obra, vagabundea observando a sus conciudadanos en sus actividades cotidianas. La imagen de la ciudad es central: la reflexión sobre la metrópoli, sobre los orígenes de Buenos Aires, sobre la vida de sus habitantes es una constante a lo largo del desarrollo de la novela. Además, algunas de las opciones estructurales de Marechal se asemejan al método de Benjamin en el *Libro de los Pasajes*, más concretamente, una cierta fragmentación de la novela y la intertextualidad sobre la que se asienta el relato de Marechal, en el que las citas textuales de libros sagrados o de clásicos griegos y latinos van acompañadas por fragmentos poéticos contemporáneos, a veces del propio Marechal; un método que recuerda de cerca la deriva del *flâneur* como arqueólogo propuesta por el propio Benjamin.

La tendencia a escenificar, entre los varios personajes de la novela, la figura del *flâneur*, continúa en Argentina a lo largo de todo el siglo. En la obra de Ricardo Piglia, activo desde finales de los años 70 y gran admirador de Arlt y de Marechal, su presencia adquiere rasgos absolutamente peculiares: la actividad eminentemente física del *flâneur*, el paseo por las calles de la ciudad, deja espacio a otras características. Los protagonistas de sus novelas, desde *Respiración artificial* hasta llegar a *La ciudad ausente*, son detectives de la historia y de la ficción. Los recorridos que realizan están hechos de palabras, de relatos y de genealogías literarias. No obstante, se puede reconocer en ellos la misma voluntad de ofrecer una comprensión de la metrópolis y de la modernidad que caracterizan a los *flâneurs* desde los poemas de Baudelaire.

En esta tesis doctoral se propone analizar la evolución de la figura del *flâneur* desde sus primeras apariciones por los bulevares de París hasta su persistencia en las obras literarias del siglo XX, para luego enfocarse en el análisis de su presencia en la literatura argentina y mostrar cómo esta figura ha sido determinante en el desarrollo de la obra, especialmente narrativa, de los tres escritores argentinos mencionados anteriormente. En concreto, se pretende identificar las características literarias y sociales del *flâneur* en la narrativa argentina del siglo XX y analizar su función literaria en las obras de Roberto Arlt, Leopoldo Marechal y Ricardo Piglia.

El trabajo de investigación se centra en un enfoque crítico-comparativo. A partir del estudio de la figura del *flâneur* en su evolución histórica, buscamos confirmar su presencia en obras literarias que trascienden el contexto de su surgimiento, el París de la primera mitad del siglo XIX. Se pretende demostrar la importancia de la figura del *flâneur* en la forma y en los contenidos de dichas obras. Específicamente, buscamos mostrar cómo esta figura se convierte en un instrumento esencial en la literatura argentina del siglo XX,

permitiendo a varios escritores enfrentarse de manera propositiva con el tema de la ciudad y de la vida social en el entorno urbano.

Para desarrollar la tesis se han seleccionado tres escritores representativos de la literatura urbana argentina: Roberto Arlt y Leopoldo Marechal, ambos de la primera mitad del siglo XX, y Ricardo Piglia, activo en la segunda mitad del siglo. Se busca analizar detalladamente la importancia que el escenario urbano tiene en la obra de dichos autores, así como la incidencia de la figura del *flâneur* en sus elecciones formales, estructurales y temáticas. Paralelamente, proponemos una comparación de dicha figura y del tratamiento de la ciudad en las obras de estos novelistas, manteniendo como base las reflexiones de Benjamin sobre el *flâneur* en el contexto urbano moderno.

En términos metodológicos, se realizará una lectura atenta de las obras seleccionadas, tomando en cuenta los elementos formales y estructurales, así como los temas y motivos recurrentes. Se utilizará un enfoque crítico-comparativo, que permita cotejar las obras y establecer similitudes y diferencias en cuanto a la presencia de la figura del *flâneur* y el tratamiento de la ciudad y la vida urbana. Se recurrirá también a la literatura secundaria, particularmente a los textos de Walter Benjamin, para establecer un marco teórico que permita comprender la importancia de la figura del *flâneur* en la literatura y en la cultura urbana en general.

A través de este tipo de análisis esperamos ante todo demostrar la pervivencia de la figura del *flâneur* en el ámbito de la narrativa argentina a lo largo del siglo XX. En segundo lugar, mostrar cómo dicha figura ha sido moldeada por los escritores considerados según sus exigencias y cómo estas variaciones han permitido a cada uno de ellos una aproximación al tema urbano original y profundo y, sobre todo, útil para la comprensión de las problemáticas de la vida social en la ciudad moderna.

Entre los estudios que he consultado para enfrentar tal investigación los más importantes son las ya mencionadas obras de Walter Benjamin; en particular se han tomado en consideración sus trabajos sobre Baudelaire, recogidos en la edición de Abada de 2014 titulada justamente *Baudelaire*, y el *Libro de los Pasajes*. Aun así, el filósofo alemán ha dejado otros textos que han sido útiles para complementar conceptos e ideas sobre el papel de la ciudad en la sociedad capitalista modernas, entre ellos cabe señalar el ensayo *El narrador – Consideraciones sobre Nikolái Léskov*, las *Tesis sobre el concepto de historia* y la breve y sin embargo muy densa reseña del libro *Paseos por Berlín* de Franz Hessel, titulada significativamente «El retorno del *flâneur*».

El desarrollo de las metrópolis modernas y de la vida social en ellas ha sido argumento analizado por diversos estudiosos de diferentes disciplinas. Para el presente trabajo han sido imprescindibles las reflexiones de algunos de ellos; de particular relevancia en este sentido han sido las obras del sociólogo alemán Georg Simmel, en particular el breve pero contundente ensayo «Las grandes urbes y la vida del espíritu» de 1903. Otros autores que se han ocupado de la ciudad de la época moderna y que han sido importantes en la redacción de este trabajo de investigación son Marshal Berman, autor del importante ensayo *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, publicado en 1982, y David Harvey que, en su *París, capital de la modernidad* de 2003, interpreta y desarrolla las ideas benjaminianas sobre el concepto de modernidad y de vida urbana.

Existen numerosas aportaciones académicas sobre la figura del *flâneur*, sobre todo a partir de la segunda mitad del siglo XX; la mayor parte de estos estudios se centra principalmente en analizar e interpretar las reflexiones dejadas por Benjamin, intentando así una reconstrucción del *flâneur* como figura mítica, cristalizada en el París del siglo XIX. Igualmente no faltan tentativas de presentar las evoluciones del *flâneur* a lo largo del siglo, considerándolo en varios contextos y a través de perspectivas diversas; entre estos textos han sido de particular relevancia para esta tesis el trabajo de Catherine Nesci *Le flâneur et les flâneuses - Las femmes et la ville à l'époque romantique* publicado en 2007, la recopilación de ensayos coordinada por Keith Tesler en 2015 y publicada bajo el título *The flâneur* y la obra colectiva *Promenade et flânerie : vers une poétique de l'essai entre xviii^e et xix^e siècle* de 2017.

Para analizar la importancia del ambiente urbano, la presencia de la figura del *flâneur* y su desarrollo a lo largo del 900 en la literatura argentina han sido de fundamental importancia numerosos textos. Entre ellos cabe señalar los trabajos de Beatriz Sarlo *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930* y *Escritos sobre literatura argentina* respectivamente de 1988 y 2007.

Por fin, la consulta de las primeras ediciones de los libros de literatura panorámica como *Paris ou Le livre des Cent-et-un est* y *Les Français peints par eux-mêmes* ha sido posible gracias al servicio de consulta en red puesto a disposición por «Gallica», la biblioteca digital de la Bibliothèque National Française. Por otra parte, he podido tener acceso a una gran cantidad de revistas argentinas de las primeras décadas del 900 gracias al servicio ofrecido por la página web del «Archivo Histórico de Revistas Argentinas».

Así pues, se ha organizado el texto en dos partes.

En la primera presentamos analíticamente la evolución histórica de la figura del *flâneur* a partir de los precursores prerrománticos y románticos del siglo XVIII y hasta las apariciones de la figura en varias obras, poéticas y novelísticas, del siglo XX, teniendo presente como marco teórico, en particular, las obras de Walter Benjamin sobre Baudelaire y el París moderno.

La primera parte se desarrolla en orden cronológico y consta de tres capítulos. El primero de ellos se centra en la actividad del paseo antes del surgimiento de la figura del *flâneur*, a partir de las reflexiones de Jean-Jacques Rousseau hasta el romanticismo alemán; en el segundo se analiza la aparición del *flâneur* en el contexto urbano del París del siglo XIX, considerando las obras de literatura panorámica y, sucesivamente, el desarrollo de la figura ofrecido por Balzac en su *Comedie Humaine*; el tercero evidencia cómo, con las obras de Flaubert y sobre todo de Baudelaire, la figura del *flâneur* sufre una primera gran metamorfosis, convirtiéndose en un personaje ambiguo, cuya característica principal es su mirada crítica hacia el entorno urbano moderno; en este mismo capítulo se ofrece un detenido análisis de la presencia de la figura del *flâneur* en la obra novelística de Zola y, finalmente, se plantea una visión general de la introducción del *flâneur* en la literatura europea del 900, tanto en la poesía como en la narrativa.

En la segunda parte ofrecemos un estudio de la figura del *flâneur* y de sus nuevas características en las obras de Roberto Arlt, de Leopoldo Marechal y de Ricardo Piglia, y se muestra cómo los autores escenifican personajes con evidentes rasgos de *flâneur* y como la presencia de esta figura ha influido sobre contenidos y formas de las obras seleccionadas.

A su vez la segunda parte se compone de cuatro capítulos.

En el primero pretendemos ofrecer una visión general de la importancia que la temática urbana ha tenido en la literatura argentina, desde su surgimiento al final del siglo XIX hasta su auge en las primeras décadas del siglo XX.

Los tres capítulos siguientes están dedicados al análisis de la obra, respectivamente, de Roberto Arlt, Leopoldo Marechal y Ricardo Piglia. El segundo capítulo consta de cuatro partes: la primera sobre la obra periodística de Arlt, la segunda sobre *El juguete rabioso*, la tercera sobre *Los siete locos/Los lanzallamas* y la cuarta sobre *El amor brujo* y algunos cuentos de *El jorobadito*. Abarcando así gran parte de la producción narrativa de Arlt y una parte consistente de su producción periodística.

El tercer capítulo está dedicado a Leopoldo Marechal: en la primera de sus dos partes se presenta la trayectoria poética de este autor desde su exordio a la publicación del ensayo

Historia de la calle Corrientes, mientras que la segunda parte se centra en el análisis de su obra maestra, *Adán Buenosayres*, novela en la cual la ciudad es a la vez escenario y tema fundamental y cuyo protagonista actúa como un *flâneur* absolutamente original.

Finalmente, en el cuarto capítulo se estudia la presencia de la figura del *flâneur* en algunas de las obras de Ricardo Piglia. En la primera parte de este capítulo se consideran la *nouvelle* «Homenaje a Roberto Arlt», contenida en el libro *Nombre falso*, así como la primera novela de Piglia, *Respiración artificial* y el cuento breve contenido en la edición de 2007 de *La invasión*, titulado «Un pez en el hielo». Las tres obras reflejan una figura de *flâneur* peculiar, como un personaje interesado en la investigación histórica y en la crítica literaria, una especie de detective de la historia y de la literatura. La segunda parte de este capítulo es una lectura de la novela *La ciudad ausente* con la cual Piglia se enfrenta de modo absolutamente original con el tema de la ciudad y pone en escena un *flâneur* capaz de despertar reflexiones muy profundas sobre la sociedad moderna en el contexto urbano.

Cabe señalar, por fin, que la elección del tema de investigación y del corpus de obras tomadas en consideración no ha sido casual sino que se ha impuesto con el tiempo, tras intensas y constantes reflexiones sobre la ciudad moderna y la relación que la literatura, en particular la narrativa, mantiene con ella. El afán personal de entender el funcionamiento e interpretar la lógica que subyace a este monstruoso conglomerado social que define la forma de vida de una gran parte de la población mundial ya desde hace más de dos siglos, la metrópolis, babélica y en constante transformación, ha encontrado aliento en el estudio de obras como el *Libro de los Pasajes* de Walter Benjamin. Este libro, tan oscuro cuanto iluminante, muestra cómo la literatura ha sido capaz de asumir una importante tarea interpretativa hacia un espacio tan complejo y ambiguo.

La idea de que la novela, género tan proteiforme y de difícil definición, pueda representar una herramienta fundamental en este sentido, justo por esas características, y que la figura del *flâneur* como personaje novelesco sea la más apta para llevar a cabo esa tarea, ha sido consecuencia natural de dichas reflexiones.

La decisión de centrar el presente estudio sobre la literatura argentina y la selección de los tres autores analizados depende en gran medida de criterios objetivos: una cierta analogía estructural entre el París de las grandes obras de Haussmann y el Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX, la voluntad de mostrar las diferentes visiones de la ciudad que han tenido autores contemporáneos como Roberto Arlt y Leopoldo Marechal, la idea de ofrecer una visión del desarrollo de la figura del *flâneur* hasta final de siglo gracias al abordaje de las obras de Ricardo Piglia son solo algunos de ellos.

Aun así, resulta innegable que la fascinación hacia la capital porteña y la pasión personal por la literatura argentina han jugado un papel fundamental a la hora de desarrollar el proyecto de investigación. Esta fascinación pudo enriquecerse merced a una estancia en Argentina en el año 2011 durante la cual tuve la oportunidad de estudiar detenidamente la obra de Leopoldo Marechal, en particular su gran novela, *Adán Buenosayres*, y, gracias al apoyo de la fundación regida por la hija del escritor, María de los Ángeles Marechal, que me permitió conocer la biblioteca personal en Rosario de su padre. Del detenido estudio de esta imprescindible novela ha surgido la idea de centrar la investigación sobre la figura del *flâneur*, ya que su protagonista asume en sí todas las características de los *flâneurs* del siglo XIX, pero remodeladas para adaptarse a las exigencias ideológicas y estéticas del novelista; me pareció así evidente el hecho de que dicha figura represente una herramienta insustituible a la hora de narrar artísticamente la ciudad moderna desarrollando a la vez los puntos de vistas personales del escritor que se sirve de ella.

Fue justamente durante esta estancia cuando me acerqué a la asombrosa obra periodística de Roberto Arlt, cuyas *Aguafuertes porteñas* me hicieron descubrir los lados más recónditos e interesantes de Buenos Aires. Apasionarme luego por su producción narrativa fue un proceso inevitable y enriquecedor. Por fin, el abordaje de las obras de Ricardo Piglia, tanto de sus estimulantes ensayos como de sus peculiares ficciones narrativas, ha abierto nuevas perspectivas en ese personal recorrido en la literatura argentina; la atracción hacia este autor tan original se ha concretizado en 2018 en la traducción de su obra teórica más lucida, *Crítica y ficción*, que tuve la ocasión de verter al italiano para la editorial «Mimesis». El estudio de la obra de estos importantes escritores ha confirmado la idea fundamental de que el *flâneur* se configura como un instrumento literario moldeable y útil para ofrecer una visión personal de la cuestión urbana.

El presente trabajo de investigación ha surgido y se ha desarrollado también gracias a la pasión que me ha acercado a estos escritores, y a su vez ha hecho que esa misma pasión haya seguido, y aun siga, creciendo.

PRIMERA PARTE – LA FIGURA DEL *FLÂNEUR*: DEFINICIONES, RECONSTRUCCIÓN Y ANÁLISIS

1. ANTECEDENTES

1.1 – Jean-Jacques Rousseau: pasear, pensar, escribir

Je ne puis méditer qu'en marchant.
(J. J. Rousseau, *Les Confessions*)

La peculiar actividad de caminar al aire libre, moviéndose de un sitio a otro sin un destino específico, observando y reflexionando sobre el entorno, se puede remontar a los paseos de los ociosos atenienses, motor y causa primera de los diálogos desplegados entre ellos y Sócrates en los alrededores de Atenas. Desde aquel entonces el hombre siempre ha viajado y paseado, por las más variadas razones: peregrinajes religiosos, campañas bélicas, para buscar mejores condiciones de vida o simplemente para pasar el tiempo y contemplar la naturaleza, relatando esos movimientos en muy numerosas obras literaria. Los ejemplos se pueden multiplicar, desde el peregrinaje ultraterreno de Dante Alighieri en la *Divina Comedia* a las andanzas de los caballeros como Amadís de Gaula, luego parodiadas por Cervantes en su *Don Quijote*, para llegar a los protagonistas de las novelas picarescas españolas como el anónimo *Lazarillo de Tormes*, el *Guzmán de Alfarache* de Mateo Alemán y el *Buscón* de Quevedo, que tanta influencia tendrán en el desarrollo del arte de la novela europea, y cuyo rasgo fundamental es, justamente, la movilidad de los personajes principales.

Pero, desde la segunda mitad del 1700 esa actividad, junto a la costumbre del viaje de formación e iniciación, empezó a adquirir un importante valor social e intelectual, y con el romanticismo se convirtió en un imprescindible elemento literario y cultural:

Au cours du XVIII siècle, la promenade devient une pratique habituelle, d'abord comme passe-temps social (on se promène à deux ou à plusieurs, en conversant), ensuite comme activité solitaire et rêveuse. Les écrivains s'approprient alors cette pratique, et les réflexions ou rêveries qu'elle suscite, pour les raconter ou le décrire (Farrugia; Loubier; Parmentier, 2017: 7).

La práctica de los paseos se transformó de este modo hasta convertirse en una especie de obsesión en la que participaron varios escritores europeos. Un caso ejemplar a este respecto lo proporciona el pensador suizo Jean-Jaques Rousseau quien hizo de su manía ambulante el argumento de muchas de sus reflexiones convirtiéndola en el centro de irradiación de su creatividad: «Des vagabondage de sa tendre enfance, narré dans *Les Confessions*, aux promenades du sage décrites dans *La Rêveries du promener solitaire*, Rousseau s'est toujours promené» (Farrugia, 2017: 38). Justamente con la publicación póstuma, en 1782, de *Les Rêveries du promeneur solitaire*, cuyos diez paseos representan los pretextos para una serie de reflexiones sobre el hombre y la naturaleza de su espíritu, el pensador suizo vincula indisolublemente el género relativamente joven del ensayo a la actividad del paseo. Con la obra de Rousseau, y en particular con *Les Rêveries*, la acción de caminar hace su primera aparición en literatura como un acto cultural consciente.

Las características de los paseos rousseauianos están moduladas sobre una concepción prerromántica de la existencia, así que las andanzas que tanto alaba tienen siempre lugar en la naturaleza, campos o bosques, lugares alejados del urbanismo y donde pueda tener una relación íntima con el entorno natural. La naturaleza que más agrada a Rousseau para sus andanzas es de clara índole romántica, los paisajes que más aprecia son abruptos y cambiantes, se trata, en definitiva, de una naturaleza de una belleza absolutamente sublime:

J'aime à marcher à mon aise, et m'arrêter quand il me plaît. La vie ambulante est celle qu'il me faut. Faire route à pied par un beau temps, dans un beau pays, sans être pressé, et avoir pour terme de ma course un objet agréable : voilà de toutes les manières de vivre celle qui est la plus de mon goût. Au reste, on sait déjà ce que j'entends par un beau pays. Jamais pays de plaine, quelque beau qu'il fût, ne parut tel à mes yeux. Il me faut des torrents, des rochers, des sapins, des bois noirs, des montagnes, des chemins raboteux à monter et à descendre, des précipices à mes côtés qui me fassent bien peur (Rousseau, 1992: 227).

Como se puede apreciar por este párrafo de *Les Confessions*, la independencia, entendida como posibilidad de decidir por sí mismo su propio rumbo, su propia manera de andar, es una necesidad para Rousseau, a la hora de dedicarse a sus paseos en la naturaleza; por esto la soledad se configura como otro elemento esencial de los paseos rousseauianos, tal como se puede percibir leyendo la composición lírica titulada *L'Allée de Sylvie*:

Qu'à m'égarer dans ces bocages
mon cœur goûte de voluptés !
Que je me plais sous ces ombrages !
Que j'aime ces flots argentés !
Douce et charmante rêverie,
Solitude aimable et chérie,

Puissiez-vous toujours me charmer !
De ma triste et lente carrière
Rien n'adoucirait la misère,
Si je cessais de vous aimer.

(Rousseau, 2012: 82).

Soledad y naturaleza son, a los ojos de Rousseau, dos presupuesto fundamentales para perseguir la felicidad tranquila y serena a la cual siempre ha aspirado. Por otra parte, en el ambiente urbano ese acercamiento parece imposible; la ciudad y los recorridos por sus calles tienen un efecto opresivo para el espíritu del hombre que sólo en la naturaleza puede sentirse plenamente libre. Así que el paseo urbano se convierte en mero obstáculo entre el caminante y el lugar idílico, el bosque o la campiña, y la suspirada soledad, Rousseau lo explica de forma tajante, describiendo el comienzo de sus paseos cuando vivía en París:

En sortant de chez moi je soupire après la campagne et la solitude, mais il faut l'aller chercher si loin qu'avant de pouvoir respirer à mon aise je trouve en mon chemin mille objets qui me serrent le cœur, et la moitié de la journée se passe en angoisses avant que j'aie atteint l'asile que je vais chercher. Heureux du moins quand on me laisse achever ma route. Le moment où j'échappe au cortège des méchants est délicieux, et sitôt que je me vois sous les arbres, au milieu de la verdure, je crois me voir dans le paradis terrestre et je goûte un plaisir interne aussi vif que si j'étais le plus heureux des mortels.
(Rousseau, 2009: 162).

Otra importante característica del paseo, según el filósofo suizo, se ha de buscar en la peculiar manera en que la meditación y, por consecuencia la escritura, se vinculan con esa actividad.

En numerosas situaciones Rousseau hace una crítica radical del pensamiento pues en su opinión toda reflexión es negativa, tratándose de una actividad antinatural; por ejemplo, en la pieza teatral *Narcisse ou l'Amant de lui-même* se lee: «L'homme est né pour agir [...], et non pour réfléchir. La réflexion ne sert qu'à le rendre malheureux sans le rendre meilleur ni plus sage» (Rousseau, 2008: 43). Sobre todo la consideraba una ocupación penosa, un verdadero obstáculo entre el ser humano y la anhelada felicidad, prefiriendo antes decididamente las dulces y espontáneas ensoñaciones, como explica en el séptimo paseo de *Les Rêveries*:

J'ai pensé quelquefois assez profondément ; mais rarement avec plaisir, presque toujours contre mon gré et comme par force : la rêverie me délasse et m'amuse, la réflexion me fatigue et m'attriste; penser fut toujours pour moi une occupation pénible et sans charme. Quelquefois mes rêveries finissent par la méditation, mais plus souvent mes méditations finissent par la rêverie, et durant ces égarements mon âme erre et plane dans l'univers sur les ailes de l'imagination dans des extases qui passent toute autre

jouissance. Tant que je goûtai celle-là dans toute sa pureté toute autre occupation me fut toujours insipide (Rousseau, 2009: 133-134).

Los paseos adquieren entonces un gran valor y una importancia fundamental para Rousseau, en la medida en que permiten por un lado vaciar la mente de pensamientos dolorosos, cancelar todos los sufrimientos producidos por ellos y permitiendo contemplar la naturaleza con el espíritu ya libre de cualquier preocupación racional: «J’errais nonchalamment dans le bois et dans les montagnes, n’osant penser de peur d’attiser mes douleurs» (Rousseau, 2009: 135), y a la vez proporcionan la condición ideal para las ensoñaciones, así que los pensamientos se pueden desarrollar siguiendo los modos de una reflexión meditativa, libre y sin constricciones impuestas por un programa mental preestablecido o por alguna convención exterior.

De esta manera los paseos en la naturaleza se convierten en parte integrante de la labor intelectual del Rousseau literato, y el entorno natural se transforma en el taller donde el pensador suizo puede desarrollar, con plena tranquilidad, su trabajo:

Je destinai, comme j’avais toujours fait, mes matinées à la copie, et mes après-dînées à la promenade, muni de mon petit livret blanc et de mon crayon : car n’ayant jamais pu écrire et penser à mon aise que *sub dio*, je n’étais pas tenté de changer de méthode, et je comptais bien que la forêt de Montmorency, qui était presque à ma porte, serait désormais mon cabinet de travail (Rousseau, 1992: 243).

Es esta concepción de la actividad intelectual, vinculada a la naturaleza y a la soledad, la que se encuentra objetivada en *Les Rêveries du promener solitaire*, una obra personal e intimista, cuyo verdadero destinatario es el propio Rousseau, tal como él mismo declara en el primero de los paseos:

J’appliquerai le baromètre à mon âme, et ces opérations bien dirigées et longtemps répétées me pourraient fournir des résultats aussi sûrs que les leurs. Mais je n’étends pas jusque-là mon entreprise. Je me contenterai de tenir le registre des opérations sans chercher à les réduire en système. Je fais la même entreprise que Montaigne, mais avec un but tout contraire au sien : car il n’écrivait ses Essais que pour les autres, et je n’écris mes rêveries que pour moi. Si dans mes plus vieux jours, aux approches du départ, je reste, comme je l’espère dans la même disposition où je suis, leur lecture me rappellera la douceur que je goûte à les écrire et, faisant renaître ainsi pour moi le temps passé, doublera pour ainsi dire mon existence. En dépit des hommes, je saurai goûter encore le charme de la société et je vivrai décrépité avec moi dans un autre âge comme je vivrais avec un moins vieux ami (Rousseau, 2009: 50).

Lo que el caminante está intentado hacer en sus paseos, soñando con los ojos abiertos, lo que de hecho quiere hacer, es dejarse transportar de una idea a otra, dejar que las ideas

desfilen ante su espíritu, renunciando al control racional sobre ellas. En esta actitud reside la originalidad de los paseos que componen *Les Rêveries*:

Il a créé une ambiguïté féconde en dénommant promenade l'unité de composition des *Rêveries*, ni chant ni chapitre, mais mouvement agréable dans une lieu plaisant qui accueille la rêverie sans la déranger ni la solliciter. Ce n'est ni l'aventure ni l'errance, ce qui métaphoriserait une pensée pleine d'audace et d'imprévu, mais un parcours libre sans effort (Crogiez, 2009: 18).

Una peculiaridad muy llamativa de los ensayos que forman *Les Rêveries du promener solitaire* consiste justamente en esto, en la propuesta de una nueva manera de enfrentarse a la escritura, realizando el programa de escribir sin programa, caminar y soñar, divagar y registrar por escrito todo lo que se presenta a la mente, el error y el vagabundeo, poniendo el énfasis en el curso del pensamiento más que en el orden del pensamiento, favoreciendo el flujo del tiempo, más que el orden del tiempo. En palabras de Rousseau:

Ayant donc formé le projet de décrire l'état habituel de mon âme dans la plus étrange position où se puisse jamais trouver un mortel, je n'ai vu nulle manière plus simple et plus sûre d'exécuter cette entreprise que de tenir un registre fidèle de mes promenades solitaires et des rêveries qui les remplissent quand je laisse ma tête entièrement libre, et mes idées suivre leur pente sans résistance et sans gêne (Rousseau, 2009: 53).

Los peculiares paseos relatados por Rousseau en *Les Rêveries* se pueden así considerar como el exordio de esta práctica en ámbito literario:

La promenade rousseauiste est un métaphore et une métonymie : elle appelle certes les images de liberté et de loisir, évoque un espace et un temps qui compensent la contrainte et l'angoisse, mais elle va bien au-delà du sens descriptif qui la réduirait à un vagabondage en liberté, elle désigne par métonymie une nouvelle façon d'écrire et de composer (Crogiez, 2009: 18).

A partir de la obra de Rousseau, y en particular de la publicación de este libro intimista los paseos se convierten en una actividad con un fuerte valor cultural, y muchos escritores disfrutarán de ella en sus obras, modificándola según sus propias exigencias y entregándole siempre mayor importancia.

1.II – De los románticos alemanes a los trascendentalistas americanos

Las instancias prerromántica de Rousseau tuvieron un gran eco en toda Europa y su influencia ha dejado huellas visibles en los siglos sucesivos; en particular, las reflexiones del pensador suizo acerca de la naturaleza tuvieron un fuerte impacto ya en los artistas del *Sturm und Drang* en Alemania y siguieron teniendo vigencia a lo largo de todo el periodo romántico europeo. Tampoco su pasión por los paseos se quedó en un caso aislado durante el siglo XVIII, y varios escritores aprovecharon la posible productividad de esta actividad en el ámbito literario. Un ejemplo de suma importancia es el del poeta y filósofo Friedrich Schiller, quien escribió en 1795, una larga elegía, «Der Spaziergang» («El paseo»), un poema filosófico impregnado de simbolismo clasicista, en el cual desplegó su estética del paisaje y su filosofía de la historia.

Europa estaba viviendo entonces las primeras grandes mutaciones causadas por la evolución industrial recientemente iniciada; siendo las más evidentes el crecimiento de las ciudades y el proceso de la industrialización y la racionalización de ambas, cambios que se habían reflejado, en el campo filosófico y artístico, con el desarrollo de la Ilustración y de un pensamiento de matriz fuertemente racionalista.

En este contexto los artistas del *Sturm und Drang*, y Schiller entre ellos, proponen, en reacción al pensamiento ilustrado, una vuelta a una relación virginal con la naturaleza: el poeta debe redescubrir, por medio de un planteamiento libre e imaginativo del arte, ese fuerte vínculo con la naturaleza, corrompido por el proceso de industrialización y racionalización; como propugnaba Friedrich Schlegel, uno de los teóricos más importantes del Romanticismo alemán, el objetivo del programa romántico consistía en «superar el proceder y las leyes de la razón racionalmente pensante y transportarnos nuevamente al bello desorden de la fantasía, al caos originario de la naturaleza humana» (Schlegel, 2005: 67).

En la elegía «El paseo» Schiller reconstruye la historia filosófica de la relación entre el hombre y la naturaleza, expresando las reflexiones y emociones, ya definitivamente románticas, experimentadas por un peregrino solitario que huye la ciudad. El caminante que emprende su viaje, después de dejar atrás la opresiva estrechez del hogar, es recibido por una naturaleza serena y primaveral:

¡Te saludo, montaña mía, con tu rosada cima radiante,
te saludo, sol, que tan dulcemente la iluminas!
También a vosotros os saludo, campos vivaces, tilos susurrantes,

y al coro alegre que se mece entre las ramas,
también a ti, azul sereno, que se extiende inmenso
en torno a la parda montaña, sobre el verde bosque,
y también en torno a mí, liberado por fin de la prisión de mi estancia
y de la angosta conversación, feliz de estar confiado a ti

(Schiller, 2002: 115).

A continuación, asciende por un sendero empinado, a través de un paisaje ahora más salvaje, hasta la cima de una montaña. A su pie ve campos cultivados y murallas, fortalezas, puertos y mercados, en una palabra, el mundo transformado por la mano del hombre. A partir de este punto, el paseo se convierte más bien en una ruta ideal y el caminante en un espectador que observa las huellas dejadas en la tierra por los acontecimientos históricos. Desde el mundo arcaico del campo, regido por la circularidad de los ciclos naturales, pasando por la consolidación y el desarrollo de las actividades productivas y del florecimiento de las artes de la Grecia clásica, para llegar al triunfo de la ciencia y de la técnica de la época de la Ilustración. Sin embargo, lo que en un principio parece ser el resultado positivo de la laboriosidad e ingenio del hombre, se convierte repentinamente en conflicto, y surge una visión desconsolada de la miseria moral y de la represión disfrazada de ley nacida de la afirmación de la racionalidad, inconsciente de las limitaciones impuestas por la naturaleza:

Mas, ¿quién me roba en un instante esta grata visión?
Un espíritu foráneo se extiende veloz sobre los campos extranjeros!
Hostil se aísla cuantos amorosamente se vinculaba sin mezclarse
y sólo es igual aquello que como tal se ordena:
veo formarse castas, una generación orgullosa como chopos
se levanta airada con ordenada pompa,
todo se convierte en regla, en elección y significado,
este séquito de siervos me anuncia la llegada de un dominador,
desde lejos lo anuncia el brillo de las cúpulas iluminadas,
sobre base rocosa se alza la elevada ciudad

(Schiller, 2002: 119).

Con elegante simetría, la imagen de la naturaleza vuelve a la escena pocos versos más adelante, ahora en su aspecto más sublime y romántico, y junto con ella reaparece el yo lírico del viandante, que siente cómo la naturaleza vuelve a manifestarse, esta vez en forma de una intuición totalizante:

Mas ¿dónde estoy? El camino se oculta. Escarpados barrancos me impiden
el paso hacia adelante y por detrás como abismos que bostezan.
Tras de mí queda la fiel compañía de los jardines y los setos,
ya no hay huella alguna de trabajo humano.

Tan sólo veo ruda materia, de donde puede brotar la vida,
y la roca bruta que aguarda la mano del artista,
el torrente se precipita impetuoso a través de la garganta
y bajo las raíces del árbol abre furiosamente una salida.
todo es aquí salvaje, terrible yermo. Sólo el águila se alza
en el cielo desierto y une el mundo con las nubes.
Ningún soplo de viento me alcanza el eco perdido
de las fatigas y placeres humanos.
¿Estoy realmente solo? No. Estoy de nuevo en tus brazos,
naturaleza, en tu corazón

(Schiller, 2002: 125-127).

Otro ejemplo de escritor romántico fascinado por la naturaleza y que aprovecha las andanzas en ella para su producción literaria es Joseph von Eichendorff, representante del tardío romanticismo alemán.

Su novela breve del año 1826, *Vida de un vagabundo aventurero*, narra las aventuras de un joven holgazán que, abandonado el hogar, se dedica a andar por el mundo. La influencia directa de la picaresca española es evidente, como lo reconoce Mínguez Sender en el «Estudio preliminar» a la traducción española de la novelita: «el relato en primera persona, la ingenuidad, la simpleza (no la simplicidad) del “vagabundo”, el estilo, todos son elementos procedentes de la influencia de la picaresca española» (1974: 38).

Una característica que diferencia decididamente esta obra de las novelas picarescas es la motivación de los viajes del «vagabundo», ya que el protagonista de *Vida de un vagabundo aventurero* no deja la casa de su familia por necesidad económicas, ni por una aspiración a mejorar su condición social, sino por amor al ocio y por la ingenua voluntad de buscar aventuras, como se deduce por el principio del relato, cuando el padre del joven lo sorprende tumbado al sol, ocioso en lugar de trabajar, y le reprende, medio en serio y medio en broma, invitándole a ir a buscarse la vida por el mundo:

«¡Eres un vagabundo! Otra vez te veo tomando el sol y estirándote y repantigándote hasta que sientes cosquilleos en los huesos. Y yo, entretanto, tengo que hacer todo el trabajo solo. No te puedo seguir cebando por más tiempo y, como la primavera se acerca, será mejor que salgas a ver el mundo y a ganarte el pan por tu propio esfuerzo». «Bueno» dije yo, «si es verdad que soy un vagabundo, no está mal, voy a salir a ver mundo y buscar en él la aventura». Y la verdad es que la idea no me parecía nada mal, porque hacía poco se me había ocurrido a mí mismo salir a hacer algunos viajes (Eichendorff, 1974: 51).

De este modo también el sentido mismo de los viajes del joven holgazán cambia, y el vagabundeo se convierte en apología del ocio frente a una vida sedentaria y laboriosa, representada, esta última, por el discurso del jardinero con quien el protagonista trabaja por

un breve lapso de tiempo, y al cual reacciona con irónica indiferencia, quejándose para sí mismo del mucho trabajo a realizar:

Por fin llegó el jardinero, gruñó algo de cierta gentuza aldeana para su barba y me llevó al jardín, aprovechando el camino para lanzarme toda una filípica: que no debía ser sino poco bebedor, muy trabajador, nada de vagabundear por el mundo, nada de ejercer artes no productivas ni hacer tonterías; al fin y al cabo, si tal hacía, un día llegaría al fin a ser hombre de provecho... Y me propinó toda una larga tanda de hermosas y bien trabadas, útiles enseñanzas; lo malo es que desde aquellos tiempos hasta hoy, he olvidado casi todo lo que me dijo. Y la verdad es que tampoco sabía yo cual era el motivo de aquellos discursos, así que no hacía sino repetir a todo «sí, sí» [...] En aquel jardín la vida era fácil. Cada día tenía yo mi comida caliente, a plato lleno, y más dinero del que necesitaba para tomar vino. Lo malo era que también era mucho lo que tenía que hacer (Eichendorff, 1974: 55).

Este amor al ocio es un elemento que acerca el joven vagabundo de la novela al ideal de artista romántico. Eichendorff, siendo representante de un romanticismo tardío, confiere a este ideal un toque de ironía visible en la manera de presentar al vagabundo, «al que el ocio no le parece nada deshonoroso; al contrario, encuentra en él motivo de alegre orgullo. Evidentemente, hay que ver en ello una banalización infantil del tema romántico del “divino ocio del poeta”» (Sender, 1974: 37). Así, el escritor alemán traza un paralelismo, que resultará particularmente productivo, entre la actividad del vagabundeo y la figura del artista, al mismo tiempo que reitera el tema de la «contraposición del entusiasmo por la naturaleza e idealismo, por un lado, y del seco espíritu práctico por otro» (Sender, 1974: 39).

La idealización de la naturaleza operada por Rousseau y propulsada por los varios movimientos románticos europeos llegó a influenciar de manera significativa también a los pensadores estadounidenses del principio del siglo XIX, en particular al movimiento de los trascendentalistas, basado sobre un concepto totalizante y hasta místico de la naturaleza como reacción al racionalismo absoluto de la ilustración, y en consonancia, justamente, con el pensamiento de los románticos europeos.

Uno de los intelectuales más representativos del movimiento trascendentalista es sin duda Henry David Thoreau, quien hizo de las andanzas en la salvaje naturaleza norteamericana el eje principal de muchas de sus obras, entre las cuales destacan el ensayo *Walden or life in the Woods*, publicado en 1854 y *Walking*, un discurso leído en varias ocasiones por el escritor entre 1851 y 1860, y publicado, póstumamente, ya en forma de ensayo en 1862.

En *Walden* Thoreau redacta un informe sobre el periodo de dos años, dos meses y dos días durante el cual vivió en una cabaña que él mismo construyó cerca del lago Walden,

ubicado en Concord, un pequeño pueblo de Massachusetts, como explica el mismo escritor en el prólogo de la obra:

When I wrote the following pages, or rather the bulk of them, I lived alone, in the woods, a mile from any neighbor, in a house which I had built myself, on the shore of Walden Pond, in Concord, Massachusetts, and earned my living by the labor of my hands only. I lived there two years and two months (Thoreau, 1975: 245).

Con su experimento de ascetismo en las orillas del lago Walden, Thoreau pretendía demostrar que para vivir una existencia auténtica y libre el hombre debería alejarse de la sociedad industrial y urbana, sumergiéndose en la naturaleza incontaminada. Se trató de una verdadera prueba de supervivencia y, al mismo tiempo, una especie de protesta pasiva en contra de la vida extremadamente mercantilizada de las ciudades americanas. Para el escritor, no sólo el hombre puede vivir prescindiendo de riquezas materiales, sino que el contacto íntimo con la naturaleza es la única manera para acercar al ser humano a una comprensión profunda de su propio espíritu. En el fondo lo que propugna Thoreau es una vida simple, despojada de toda materialidad superflua; con sus propias palabras:

I went to the woods because I wished to live deliberately, to front only the essential facts of life, and see if I could not learn what it had to teach, and not, when I came to die, discover that I had not lived. I did not wish to live what was not life, living is so dear; nor did I wish to practice resignation, unless it was quite necessary. I wanted to live deep and suck out all the marrow of life, to live so sturdily and Spartan like as to put to rout all that was not life, to cut a broad swath and shave close, to drive life into a corner, and reduce it to its lowest terms, and, if it proved to be mean, why then to get the whole and genuine meanness of it, and publish its meanness to the world; or if it were sublime, to know it by experience, and be able to give a true account of it in my next excursion. For most men, it appears to me, are in a strange uncertainty about it, whether it is of the devil or of God, and have somewhat hastily concluded that it is the chief end of man here to «glorify God and enjoy him forever» (Thoreau, 1975: 304-305).

En *Walking* Thoreau reitera estas mismas ideas en un apasionado discurso-ensayo en el cual el tema de la naturaleza salvaje está puesto en relación directa con la actividad de las excursiones por ella. El principio del texto consiste en una apología de la marcha, que adquiere a sus ojos un valor absolutamente espiritual, de comunión íntima con el mundo natural; en estos párrafos introductorios el vagabundeo en la naturaleza está comparado por el autor a los viajes hacia la Tierra Santa de los peregrinos religiosos medievales:

I have met with but one or two persons in the course of my life who understood the art of Walking, that is, of taking walks who had a genius, so to speak, for *sauntering*, which word is beautifully derived «from idle people who roved about the country, in the Middle Ages, and asked charity, under pretense of going *a la Sainte Terre*», to the Holy

Land, till the children exclaimed, «There goes a *Sainte-Terrer*», a Saunterer, a Holy-Lander. They who never go to the Holy Land in their walks, as they pretend, are indeed mere idlers and vagabonds; but they who do go there are saunterers in the good sense, such as I mean. Some, however, would derive the word from *sans terre* without land or a home, which, therefore, in the good sense, will mean, having no particular home, but equally at home everywhere. For this is the secret of successful sauntering. He who sits still in a house all the time may be the greatest vagrant of all; but the saunterer, in the good sense, is no more vagrant than the meandering river, which is all the while sedulously seeking the shortest course to the sea. But I prefer the first, which, indeed, is the most probable derivation. For every walk is a sort of crusade, preached by some Peter the Hermit in us, to go forth and reconquer this Holy Land from the hands of the Infidels (Thoreau, 1975b: 660).

Como se ha podido comprobar, muchos intelectuales románticos del final del siglo XVIII y del principio del XIX hicieron del paseo una actividad cultural y literaria central en sus reflexiones, anclándola decididamente a la naturaleza, cuya importancia es, para esos artistas y filósofos, sobresaliente: una entidad que acerca al hombre a descubrir y conocer su propio espíritu y que dichos intelectuales oponen a la gradual e inexorable industrialización, mecanización y mercantilización de las nuevas ciudades, tan engrandecidas y transformadas por el advenimiento de la Revolución Industrial y por su intrínseco desarrollo.

No obstante, ya a partir de los primeros años del siglo XIX el ambiente urbano irrumpe en las reflexiones de muchos intelectuales, entre ellos también algunos románticos. Un ejemplo peculiar de esta tendencia está representado, justo al principio del siglo XIX, por Karl Gottlob Schelle, quien propuso, en 1802, un prontuario sobre el paseo, *Der Spaziergänge (El arte de pasear)*. El escritor ofrece aquí una especie de vademécum para el correcto desempeño de esta actividad por medio de la cual la mente «entra en relación directa con la naturaleza y el género humano, los cuales conmueven las fibras más delicadas de su ser» (Schelle, 1993: 46).

Schelle incluye en su tratado también el paseo en la ciudad, y, con estilo delicado y sutil, considera al acto de caminar de manera bastante distinta de cómo lo hacía Rousseau, poniendo el énfasis y su atención hacia el entorno social y humano y sobre la manera en que los sentidos inducen reacciones, tanto espirituales como sensuales en el viandante.

La otra gran diferencia entre los dos escritores-caminantes reside precisamente en el distinto enfoque que presentan en la relación entre la ciudad y la naturaleza. Mientras que para Rousseau la ciudad es un lugar sospechoso, donde es imposible conseguir la quietud y la felicidad que sólo la naturaleza puede ofrecer, el paseante de Schelle quiere y debe disfrutar de las sensaciones que brindan tanto la naturaleza como la ciudad, y por esto los

bordes de la ciudad adquieren en el opúsculo del escritor alemán una relevancia estratégica en su idea de andanza:

Mientras, para Rousseau, el borde de la ciudad es un lugar proclive a conflictos y peligros que no puede ayudar al equilibrio armónico entre cultura y naturaleza, para Schelle es precisamente deambulando a lo largo del perímetro de la muralla de la ciudad cómo el paseante puede disfrutar de la naturaleza desde la seguridad para alcanzar la armonía entre razón y sensualidad que el caminar proporciona. (Saíñz-Calleja, 2016: 145).

Entre el fin del siglo XVIII y el comienzo del XIX el paseo sufre repetidas mutaciones y adquiere nuevas significaciones culturales, dejando huellas en las obras literarias y artísticas de ese periodo.

El enfoque hacia la ciudad se va potenciando cada vez más, el paseante se va transformando de esta manera en un personaje esencialmente urbano, después de haber encontrado en la naturaleza su ambiente ideal, y sufre por consecuencia fuertes cambios que conciernen tanto a sus percepciones como a su modo de actuar y vivir el espacio a su alrededor. Sobre todo en las grandes ciudades, que están rápidamente metamorfoseándose en metrópolis, surgen tipos de paseantes con nuevas peculiaridades, y que llevan consigo maneras inéditas de observar la nueva realidad urbana y así enfrentarse con ella.

El *flâneur* es una de estas figuras que gozan de una posición privilegiada en la nueva situación, y la ciudad símbolo donde este tipo de personaje mueve sus pasos es París, en esos entonces, indiscutiblemente, la capital cultural del mundo occidental.

2. EL FLÂNEUR EN LA PRIMERA MITAD DEL SIGLO XIX – DEBUT Y AUGE

Errer est humain; flâner est Parisien.
(V. Hugo, *Les Misérables*)

2.1 – *Physiologies* y literatura panorámica

El hecho de que el *flâneur* haga su debut en las calles de París al comienzo del siglo XIX no es casual. Los cambios que se estaban produciendo en toda Europa como consecuencia de la revolución industrial fueron radicales y dramáticos: el tejido social comenzó a sufrir una serie de transformaciones que afectaron a todos los sectores sociales del continente. Estos cambios, en particular de naturaleza tecnológica, económica y social, llevaron gradual, pero rápidamente, al surgimiento de las dinámicas del capitalismo y del consumo de masas, y en consecuencia, a una metamorfosis radical de la sociedad y del paisaje humano y urbano.

En París esos acontecimientos hallaron un desarrollo de una intensidad y velocidad únicas, por lo que en esa época la capital francesa se consolidó cada vez más en su papel de principal centro cultural del continente y se convirtió además en el laboratorio político más avanzado y activo de Europa. En resumen, París se encontraba en aquel camino que la llevará a ser, tras el siglo XIX, «la capital del universo literario, la ciudad dotada del prestigio literario más grande del mundo». Así definida, en su trabajo *La Republica mundial de las Letras*, por Pascale Casanova, quien añade que

simboliza la Revolución, el derrocamiento de la monarquía, la invención de los Derechos del Hombre [...] pero es también la capital de las letras, de las artes, del lujo y de la moda. París es así, pues, a la par capital intelectual, árbitro del buen gusto y lugar fundador de la democracia política (o reinterpretada como tal en el relato mitológico que ha circulado por el mundo entero) (2001: 40-41).

Justamente por todas estas razones, para poder trazar una historia de la evolución de la figura del *flâneur* en el contexto parisino del siglo XIX, desde su debut, hasta su auge y su repentina decadencia, hay que tener en cuenta las peculiaridades de la capital francesa que ya hemos subrayado, más en el detalle:

As France moves through three revolutions in less than a century, through two republics, two empires, and two monarchies, and as Paris experiences the long-term disruptions of urbanization and the shorter-term but more violent dislocation of urban

renewal at mid-century, writers recast the *flâneur* in the image of their own changing conceptions of the social and cultural landscape (Ferguson, 2015: 22-23).

Los primeros personajes que se pueden considerar *flâneurs* aparecieron en sus recorridos a través de las calles de este nuevo e inestable París, caminando sin rumbo, disfrutando de la amplitud de los bulevares, frecuentando plazas y cafés, observando a los nuevos e inquietos ciudadanos parisinos, haciéndose notar y observar por su elegancia y su despreocupación. El *flâneur* se convirtió de inmediato en una figura importante para los escritores, a los cuales la urgencia de dar cuenta de la nueva realidad urbana no se hizo esperar.

El lugar literario privilegiado para presentar, describir y alabar la figura del *flâneur* durante la primera mitad del siglo XIX, junto con algunos esbozos propuestos en los grandes folletines, fue la nueva literatura panorámica y las *physiologies*, cuyo precursor más celebre y temprano se ha de buscar en la obra de Louis-Sébastien Mercier, *Tableau de Paris*, publicada entre el 1782 y el 1788. Se trata de una recopilación de descripciones de lugares y escenarios parisinos, pero sobre todo de los habitantes de la capital, de sus costumbres y hábitos, de sus maneras de vivir en la gran ciudad. Aunque el *Tableau de Paris* deja en evidencia la influencia directa del Rousseau de las *Rêveries*, esta obra de Mercier introdujo, ya a finales del siglo XVIII, al caminante en un entorno urbano, permitiéndole observar, reflexionar y luego describir los nuevos fenómenos ciudadanos. Además, el autor del *Tableau*, a diferencia de Rousseau, no escribe tanto para sí mismo ni con la mera intención de dejarse llevar en reflexiones de ensueño por sus paseos, sino más bien con la voluntad de ser leído por sus contemporáneos, y por eso hace explícita su ambición en varias ocasiones, por ejemplo escribe, ya en el prefacio del texto:

Je vais parler de Paris, non de ses édifices, de ses temples, de ses monuments, de ses curiosité, &c. assez d'autres ont écrit là-dessus. Je parlerai des mœurs publiques & particulières, des idées régnantes, de la situation actuelle des esprits, de tout ce qui m'a frappé dans cet amas bizarre de coutumes folles ou raisonnables, mais toujours changeantes. Je parlerai encore de sa grandeur illimitée, de ses richesses monstrueuses, de son luxe scandaleux. Il pompe, il aspire l'argent & les hommes ; il absorbe & dévore les autres villes, *quaerens quem devoret*. [...] Beaucoup de ses habitants sont comme étranger dans leur propre ville : ce livre leur apprendra peut-être quelque chose, ou du moins leur remettra sous un point de vue plus net plus précise, des scènes qu'à force de les voir, ils n'apercevaient pour ainsi dire plus ; car les objets que nous voyons tous les jours, ne sont pas ceux que nous connaissons le mieux. (Mercier, 1782: II-III)

Los paseos que Mercier nos presenta en su libro se estructuran en torno a tres elementos interrelacionados: la descripción de uno o más lugares a donde el escritor se desplaza, un

marco narrativo por medio del cual se organiza la descripción, y que coincide con la historia de cada paseo y por último algunas reflexiones, desencadenada por las descripciones anteriores y generalmente puestas al final de cada capítulo. Esta estructura vincula indisolublemente los paseos con la reflexión y la escritura, creando un dispositivo en el que el sentido de la vista resulta fundamental para el desarrollo del pensamiento y por ello de la escritura, como el mismo Mercier subraya: «Il est impossible à quiconque a des yeux, de ne point réfléchir, malgré qu'il en ait» (Mercier, 1782: 6). Así lo indica Marie Parmentier en su ensayo sobre la literatura panorámica como precursora del género ensayístico, «c'est précisément cette alliance de la réflexion et des yeux sollicité par la promenade qui donne sa dimension essayistique au *Tableau de Paris*» (Parmentier, 2017: 138).

La considerable importancia dada a la mirada del caminante en el *Tableau* abre el camino a nuevas formas de relación entre el paseo y la ciudad. Con la aparición repentina de la literatura panorámica en la primera mitad del siglo XIX, la mirada se vuelve más analítica, convirtiéndose gradualmente en interpretación: París se transforma así en el libro que el nuevo caminante, el *flâneur*, se dedica a leer y a contar. La obra de Mercier será el modelo esencial para todas las recopilaciones de este tipo a lo largo del siglo, justamente por el hecho de que «ce dernier, observateur expérimenté et flâneur philosophe, rend compte de la mobilité du sens dans la ville, dont il lit les infimes détails comme autant de signes de la totalité urbaine et de ses foisonnantes contradictions» (Nesci, 2007: 54).

El término «literatura panorámica» fue acuñado a posteriori por Walter Benjamin, quien en la *exposé* de su *Livre des passages, Paris, capital del siglo XIX*, relaciona esa serie de obras literarias, todas publicadas entre el principio del siglo y el 1843 y muchas de ellas fruto de un trabajo colectivo, con la pintura de panoramas tan en boga en la época:

El escritor, una vez puesto el pie en el mercado, miró en derredor como en un panorama, y sus primeros intentos de orientación los captaría un género literario propio: una literatura panorámica. *Le livre de cent-et-un, Le français peints par eux-mêmes, Le diable à Paris* o *La grande ville* gozaron de los favores de la capital no por casualidad al mismo tiempo que los panoramas mencionados. Estos libros consisten en una especie de esbozos individuales que, con su anecdótico revestimiento, imitan el primer término plástico que era propio de aquellos panoramas, así como, con su fondo informativo, el muy tenso trasfondo que aquéllos tenían (Benjamin, 2014: 67).

Particularmente acertada, ciertamente gracias a la participación de importantes autores como Balzac, Hugo y Alexandre Dumas, pero también a la idea sobre la que se estructuran sus 15 volúmenes, es la obra colectiva publicada por Pierre-François Ladvoat entre 1831

y 1834 bajo el título *Paris, ou Le livre des cent-et-un*. El editor mismo, en el prefacio a los lectores, indica las intenciones perseguidas por la obra a la vez que reivindica como modelo fundamental al *Tableau* de Mercier:

Le plan de ce livre est très-simple. Il faut passer en revue le Paris moderne ; il faut le montrer tel qu'il est, incertain, fantasque, colère, impatient, pauvre, ennuyé, encore avide d'art et d'émotions, mais difficile à émouvoir, absurde souvent, quelquefois sublime ; il faut faire pour le Paris d'aujourd'hui ce que Mercier a fait pour le Paris de son temps (Ladvocat, 1831: VI).

Pero inmediatamente después siente la obligación de avisar que la ciudad actual poco tiene que ver con la París del *Tableau* y que «il faudra pour le peindre une autre plume que celle de Mercier» (Ladvocat, 1831: VI), justificando así la elección de desarrollar una obra colectiva, «eh bien ! donc, renoncez à l'unité pour une peinture multiple» (Ladvocat, 1831: VII), y la consiguiente necesidad de crear una especie de marco ideal, en el cual insertar los textos de los numerosos autores. La configuración de este marco ideal, ya presentado parcialmente en la nota a los lectores, está encargada a Julien Janin quien abre el capítulo inicial del *Livre de Cent-et-un* con una invocación a Asmodée, diablo cojo y deforme de la tradición católica y que aparece aquí como parodia del *Diable boiteux*. Personaje de una novela de Luis Vélez de Guevara, *El diablo cojuelo*, traducida al francés por Alain-René Lesage en 1707¹, capaz de transportar al héroe protagonista sobre los techos de los edificios de Madrid, para que pueda contar las historias cotidianas que suceden en el interior de las casas. En el íncipit del capítulo Janin se pregunta si sería posible el advenimiento de Asmodée en el mundo moderno:

Où donc est-il Asmodée ? Qui nous le rendra ? Quand viendras-tu, ange ou démon, nous guider dans cette longue galerie des mœurs modernes, telles que deux révolutions nous les ont faites ? Vous qui voyez le monde comme il est, posé, sévère, calme et triste, croyez-vous donc qu'Asmodée soit possible dans ce monde ? Sera-t-il à l'aise notre Asmodée dans cet univers tout d'une pièce ? Trouvera-t-il assez de variété et de désordre dans cette comédie de chaque jour, je ne dis pas pour l'applaudir, mais seulement pour se donner la peine de la siffler ? (Janin, 1831: 1-2).

La respuesta le llega al lector hacia el final del texto, después de haber detallado escrupulosamente la genealogía de este diablo. Desde el punto de vista temporal y espacial, Janin explica cómo en el mundo moderno, ya inmerso en la revolución industrial, resulta inútil buscar a Asmodée, simplemente porque cada uno puede tomar su papel, y hacerse cargo de una crítica de las costumbres y de la sociedad moderna:

¹ *Le Diable boiteux* de Alain-René Lesage es una adaptación, más que una traducción, de la novela del

Appelez Asmodée à haute voix ! Asmodée ne répondra pas, Asmodée n'est plus nulle part; c'est qu'en effet Asmodée est partout ; Asmodée n'est plus quelqu'un, Asmodée c'est tout le monde. Il n'y a plus de railleur en particulier, en revanche tout le monde étudie et corrige les mœurs ; il n'y a plus de bouffon individuel, mais les censeurs généraux ne se comptent pas. [...] Soyez-lui donc favorables, de grâce, reconnaissez-le sous sa nouvelle forme vous l'avez connu analyse, analyse élégante et joviale ; reconnaissez-le synthèse à présent, synthèse grave, décente, révérencieuse. Nous entrons encore une fois dans une nouvelle manière de peindre les mœurs (Janin, 1831: 14).

Así pues, Asmodée adopta el papel de acompañante de los autores y de los lectores de esta galería de cuadros de costumbres modernos y es a la vez sus espejo, aún más, él mismo es identificable con todo el mundo porque como afirma Catherine Nesci en su trabajo, «notre Asmodée révolutionné, et avec lui la France, a absorbé le monde, dont il est devenu la conscience critique. En même temps, figure anhistorique, il semble incarner une sagesse universelle et des valeurs transcendantes» (2007: 58).

El tomo VI del *Livre de cent-et-un* incluye un artículo dedicado al *flâneur* y titulado significativamente «une flâneur en Paris», ya que «le flâneur peut naître partout ; il ne sait vivre qu'à Paris» (un flâneur, 1832: 98). Aunque el capítulo lleve la firma anónima de «un flâneur», el texto se atribuye a Asmodée en persona; el diablo cojo se apresura de avisar al lector que, vista la naturaleza del personaje que va a describir, quien realiza su actividad constantemente al aire libre, no le hará falta esta vez levantar los techos de las casas para vigilar el interior: «il n'est pas besoin, pour cette fois, que je mette en pratique l'art dangereux d'enlever le toit des maisons, et que je vous initie aux mystères de la vie domestique. L'existence du flâneur est tout en dehors ; elle se passe au grand jour» (un flâneur, 1832: 100).

Todo el texto consiste en el intento reiterado de legitimar la existencia y la utilidad social del *flâneur* en el mundo moderno. Más concretamente, Asmodée parece muy interesado en justificar la gran cantidad de tiempo que el *flâneur* dedica al ocio, explicando cómo la sociedad urbana moderna, a causa de su complejidad, requiere que ese caminante ciudadano consagre todo el día al pasear y observar su entorno. Este factor, que será reconocido como fundamental en las obras de Benjamin sobre París y Baudelaire, se explicita con cierta vehemencia e insistencia por el autor de «Un flâneur en Paris», quien, por ejemplo, señala a los lectores cómo el *flâneur* moderno no puede dedicarse a la filosofía o a la poesía, ya que debe emplear su tiempo a la actividad aparentemente fútil de la observación:

Mais que ces temps sont loin de nous ! Le flâneur, tel qu'il se développe à nos yeux, n'est plus ni poète, ni philosophe. C'est un des effets de la division du travail dans nos sociétés qui se croient perfectionnées parce qu'elles sont vieilles. Elles offrent d'ailleurs un champ si vaste à l'observation, qu'il ne reste à ceux qui s'y livrent, ni force ni temps pour accomplir une autre tâche. Tenez-vous donc pour averti que mon flâneur à moi, le flâneur du dix-neuvième siècle, est flâneur, et rien de plus (un flâneur, 1832: 97-98).

También la metáfora del mundo como un gran y variado teatro, situada al principio del capítulo, especifica dicho objetivo:

Ce monde est un vaste théâtre où mille acteurs différents d'humeur, de costume, de caractère, masqués, musqués, grimés, gourmés, tondu, frisés, bariolés en cent manières, se disputent les premiers rôles et se montrent à peine dignes des moins importants. La scène n'en est que plus animée et plus curieuse à étudier (un flâneur, 1832: 96).

Es precisamente a través de la citada metáfora que el autor del texto delinea la caracterización más interesante del *flâneur*: una vez más, como ya había pasado con la *flânerie* de Mercier, la importancia del sentido de la vista es preponderante hasta el punto que el *flâneur*, además de ser el tipo analizado, asume también el papel de espectador. Se establece además una relación activa y en cierto sentido voyerista, entre el redactor del texto, la figura que él describe y el lector, poniendo de relieve el papel reflexivo que el *flâneur* desempeña en su actividad de caminante y observador: «jouant son double rôle de flâneur et d'observateur, il est à son tour décrit par un “confrère” qui l'observe et qui en fait le portrait. Asmodée, sous le masque d'“un flâneur”, transforme ainsi le lecteur en spectateur du spectateur et double du flâneur» (Nesci, 2007: 59); en este sentido, también el anonimato del autor del texto contribuye a crear una confusión y superposición de roles entre escritor, *flâneur* y lector.

Además del artículo explícitamente dedicado al *flâneur*, el *Livre de cent-et-un* está densamente poblado de otros caminantes que comparten esas mismas características. De particular interés son aquellos textos en los que el paseo está directamente relacionado con la reflexión y la escritura, especialmente cuando el acto de caminar por las calles de la ciudad se elige conscientemente como generador de reflexiones, limitando así el factor de azar que vincula la *flânerie* con el pensamiento y la escritura: el *flâneur* elige el paseo como medio privilegiado de sus meditaciones, y sale a la calle con la intención precisa de recoger material para escribir su artículo para el libro; un ejemplo muy evidente en este sentido se nos presenta en «Un Parisien à Vienne», en el tomo XIV: «je flânais l'autre jour, cherchant de par les rues de Paris, les monuments de Paris, les promenades de Paris, un sujet d'article pour les Cent-et-Un» (D'Abrantès, 1834: 241). Esta relación entre el paseo y

la reflexión decae sólo en un curioso capítulo, «Voyage en omnibus de la barrière du Trône à la barrière de l'Étoile» (Fouinet, 1832: 59-82): en este caso las numerosas anécdotas, descripciones y reflexiones surgen a partir de una *flânerie sui generis*, «avec une promenade sans marche, ce qui revient à la vider de son substrat – l'alliance entre la marche et la pensée» (Parmentier, 2017: 145).

Otra forma en que el *flâneur* aparece en el *Livre de cent-et-un* consiste en las numerosas invocaciones que los autores le dedican en sus artículos, por ejemplo en «Le bois de Boulogne» Amédée Gratiot escribe: «Vous êtes-vous arrêtés quelquefois, flâneur que vous êtes, au milieu de cette longue avenue, bordée d'arbres poudreux, qui conduit de la place Louis XVI à l'arc de triomphe de l'Étoile?» (Gratiot, 1832: 109), y en «Les passages de Paris» Amédée Kermel se dirige directamente a los *flâneurs* anunciando haber escrito su texto «pour vous, flâneurs obstinés, que rien ne contrarie plus dans le cours de vos observations systématiques, à l'abri que vous êtes des variations de l'atmosphère sous cette voûte protectrice» (Kermel, 1832: 50). De esta manera, la figura del *flâneur* en dicha recopilación adquiere una complejidad aún mayor puesto que se identifica a la vez con los distintos autores y con el lector, como bien explica Parmentier:

Dans le *Livre de cent-et-un*, la figure du flâneur joue plusieurs rôles: il est tantôt le thème de l'article, tantôt son énonciateur, tantôt son énonciataire, comme en témoignent quelques apostrophes qui lui sont destinées [...] autrement dit, à l'échelle du *Livre de cent-et-un*, le flâneur est tout à la fois sujet, énonciateur, et il arrive même que ces positions énonciatives coïncident sein d'un même chapitre (2017: 145).

En definitiva, el *Livre de cent-et-un* ofrece una caracterización muy compleja de la figura del *flâneur*, tanto cuando uno de los autores se detiene para trazar de él un retrato puntilloso, como cuando sus paseos ayudan a los demás autores a describir París y a trazar una exposición de las costumbres y de los comportamientos de los personajes que se mueven en esta ciudad recién llegada a la modernidad. En cualquier caso, el intento repetido de legitimar socialmente al *flâneur* y de justificar su comportamiento ocioso y antieconómico resulta siempre de importancia capital.

El logro de un mayor grado de legitimidad social por el *flâneur* se percibe claramente en la recopilación de textos panorámicos publicada, diez años después del *Livre de cent-et-un*, por el editor Léon Curmer con el título *Les Français peints par eux-mêmes*. Esta obra de 9 volúmenes ilustrados por artistas como Paul Gavarni y Henry Monnier, cuenta con las contribuciones de algunos de los escritores y periodistas más exitosos de su tiempo, entre

ellos Honoré de Balzac, Teophile Gautier, Jules Janin y Charles Nodier. Se hace cargo del artículo dedicado al *flâneur*, que aparece en el tercer tomo, Auguste de Lacroix.

El primer rasgo llamativo de este retrato es precisamente la legitimidad social que Lacroix confiere al *flâneur*; el autor caracteriza esta figura, destacando sus aspectos más fascinantes, incitando al lector a empatizar con ella, asumiendo con vehemencia sus defensas, en la conclusión del texto, llegando incluso a proponer una asociación audaz entre el *flâneur* y la prostituta evangélica salvada y perdonada por Cristo:

Qui de nous ne sentira dans son cœur quelque secrète sympathie pour cet être si bon, si facile, si inoffensif et si gai qu'on appelle le flâneur ? Qui de nous, en interrogeant sa conscience, osera se proclamer assez pur du péché de flânerie pour jeter au flâneur la première pierre ? Qui êtes-vous enfin, vous qui lisez ces lignes ? Et qui suis-je, moi qui les écris ?

Un flâneur (Lacroix, 1841: 35).

Respecto al *flâneur* del *Livre de cent-et-un* el de Lacroix tiene una relación mucho más estricta con las artes y las letras: «dans les arts, dans les lettres, le flâneur est sur ses terres» (Lacroix, 1841: 31); en particular, la literatura está firmemente ligada a la *flânerie*, como lo demuestra esta afirmación: «La flânerie est le caractère distinctif du véritable homme de lettres. Le talent n'existe, dans l'espèce, que comme conséquence ; l'instinct de la flânerie est la cause première. C'est le cas de dire, avec une légère variante : littérateurs *parce que flâneurs*» (Lacroix, 1841: 31). A continuación Lacroix enumera una serie de famosos *flâneurs*-escritores, en la que menciona, entre otros, a Mercier, La Fontaine, Rousseau y Racine, todos escritores por los cuales «la littérature se fond même dans les lettres, dans une relation de cause à effet» (Nesci, 2007: 69).

La conexión entre el *flâneur* y la ciudad, esencialmente París, está plenamente confirmada por Lacroix que excluye explícitamente la posibilidad de una *flânerie* de provincias: «Nous n'admettons pas même l'existence du flâneur autre part qu'à Paris. Qu'est-ce, en effet, y qu'un flâneur en province, sinon un pitoyable rêveur dont les yeux fatigués et l'esprit émoussé par la contemplation des mêmes objets finissent par ne plus s'arrêter sur aucun ?» (Lacroix, 1841: 26). Una característica de ese *flâneur* es en efecto la de conocer París hasta en su rincón más escondido, París se convierte en el libro del *flâneur*, «le grande livre du monde toujours ouvert sous leurs yeux» (Lacroix, 1841: 26). Sobre todo, el *flâneur* sabe dónde están las mejores galerías de arte, las exposiciones más interesantes y novedosas, las bibliotecas con las ediciones más raras: «Paris devient le

musée imaginaire du flâneur, qui transforme la capitale de l'art et de savoirs en son propre intérieur» (Nesci, 2007: 71).

Todas las características que Lacroix atribuye al *flâneur*, la mayoría de las cuales ya estaban indicadas por el autor del artículo dedicado a él en el *Livre de cent-et-un*, dan, si cabe, mayor lustre a esta figura que ya ha alcanzado su punto de mayor esplendor.

La admiración del autor por el *flâneur* es evidente, y su intención clara: «Aux yeux d'August de Lacroix, l'essentiel est de rendre désirable l'éminente distinction du flâneur, tout en lui enlevant son caractère de qualité à l'encan ou l'article de masse» (Nesci, 2007: 73).

Las mismas intenciones son el fundamento del librito publicado en ese mismo 1841 por Philippe Huart, la *Physiologie du flâneur*, un retrato lleno de elogios a esta figura. En este caso, la tendencia a justificar socialmente la actividad del *flâneur* impele a Huart a decir que: «Non-seulement le flâneur n'a pas l'idée de commettre le plus petit délit, même forestier, mais encore on peut parier qu'il n'a pas commis dans tout le cours de son existence une faute qui puisse avoir fait ouvrir sur lui l'œil de la Justice et des sergents de ville» (1841: 25-26), garantizando así la honestidad de sus intenciones, junto con la voluntad de diferenciar esa actividad respecto a la de la de otros tipos de caminantes parisinos, como el *musard* y el *baudard*, lo cual se acompaña de una abierta admiración hacia él, tanto que Huart llega a afirmar que «le flâneur est le seul homme heureux qui existe sur la terre, on n'a pas encore cité l'exemple d'un seul flâneur qui se soit suicidé» (Huart, 1841: 82).

2.II – Los *flâneurs* de Balzac

El florecimiento de la literatura panorámica y de las *physiologies* en la Francia de la primera mitad del siglo XIX suponía, como ya se ha señalado, la participación de varios artistas, escritores, periodistas e intelectuales que, adecuadamente retribuidos, daban su aportación a esas ediciones cuya popularidad y cuyas ventas dependían también, y mucho, de la fama de los autores de los textos recopilados y de las ilustraciones adjuntas. El gran novelista Honoré de Balzac fue sin duda uno de los más importante y asiduos participantes en la redacción de artículos para tales obras, por lo menos a partir de 1840, cuando se editó el primer volumen de *Les français peints par eux-mêmes* que contenía el texto «L'épicier»; Balzac entregó a León Curmer para la misma obra otros cuatro artículos: «La femme de province», «Monographie du rentier», «Le notaire» y «La femme comme il faut». Además participó en otras obras colectivas del género: colaboró con cinco textos en *Scènes de la vie privée et publique des animaux*, curiosa recopilación publicada por Hetzel entre 1840 y 1842, en la cual los artículos y las breves novelas satirizan tipos humanos por medio de animales dotados de antropomorfismo; escribió una larga «Monographie de la presse parisiennes» para el libro *La Grand Ville. Nouveau tableau de Paris, comique, critique et philosophique* publicado en 1843; finalmente participó con otros cinco textos («Un espion à Paris», «Philosophie de la vie conjugale à Paris», «Ce qui disparaît de Paris», «Une marchande à la toilette», «Un Gaudissart de la Rue Richelieu») a la recopilación publicada entre 1845 y 1846, una vez más por Hetzel, de *Le diable à Paris. Paris et les Parisiens. Mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de leur vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle*.

A pesar de las críticas que recibió Balzac por participar en numerosas obras colectivas tanto como por su actividad periodística, aplicando su genio literario en función económica y comercial – célebre en este sentido es el artículo de 1845 «Comment on paie ses dettes quand on a du génie» (Baudelaire, 1976: 6-8) en el cual Baudelaire estigmatiza esta actividad con feroz sarcasmo – no debe minusvalorarse la importancia fundamental de los textos panorámicos y de las *physiologies* del novelista, ni tampoco su relación con las ediciones de las obras colectivas, en la concepción y en el desarrollo de la *Comédie Humaine*, como explica Ségolène Le Men refiriéndose a la colaboración con Curmer en *Les français peints par eux-mêmes*: «Réduire cette participation à une affaire financière, même si la question de la rémunération était pour lui un réel enjeu, revient à minimiser l'importance d'un livre qui, dans l'élaboration mentale de *La Comédie Humaine*, apparaît

comme un moment important» (Le Men, 2002: 74). Sin duda la participación en dichas recopilaciones y la tipología de trabajo literario que implicaba, ha influido decididamente en muchos aspectos de la obra novelística de Balzac. Desde este contexto pudo profundizar la concepción de París como personaje literario y depurar su arte en la creación de figuras parisienses: «La contribution de Balzac au livre illustré romantique, et particulièrement aux *Français peints par eux-mêmes* l'exerce à une écriture de peintre, au voisinage des grands illustrateurs contemporains et selon le vœu de l'éditeur» (Le Men, 2002: 93).

Una de esas figura, sobre la cual Balzac vuelve a escribir una y otra vez, confiriéndole un estatuto de extrema importancia en la economía de su obra, es seguramente el *flâneur*, el interés hacia esta figura alcanza en la *Comédie* niveles exclusivos: «Nowhere does the *flâneur* triumph more impressively than with Balzac» (Ferguson, 2015: 29).

El principal mérito de Balzac respecto al *flâneur* es el de haber trasladado esta figura fisiognómica, típica de la literatura popular de costumbre en ese entonces, al mundo de la novela, así como de dotarle del estatus propio de personaje esencial, aunque proteiforme, polifacético y profundamente ambiguo; pero anticipando y promoviendo prácticamente cualquier tipo de reflexión posterior sobre él, y evidenciando, además, las innumerables declinaciones susceptibles de otorgarle.

El interés hacia las diferentes maneras del andar ciudadano acompañó a Balzac por toda su trayectoria artística. La importancia que por él obtuvo la actividad del paseo se hace explícita ya en 1833, con la publicación en la revista «L'Europe Littéraire» de una *Théorie de la démarche* que se abre con una rotunda queja contra la falta de estudios científicos y filosóficos sobre la actividad del andar:

N'est-il pas réellement bien extraordinaire de voir que, depuis le temps où l'homme marche, personne ne se soit demandé pourquoi il marche, comment il marche, s'il marche, s'il peut mieux marcher, ce qu'il fait en marchant, s'il n'y aurait pas moyen d'imposer, de changer, d'analyser sa marche : questions qui tiennent à tous les systèmes philosophiques, psychologiques et politiques dont s'est occupé le monde ? (Balzac, 1998: 90-91).

En este tratado Balzac pretende ofrecer un estudio empírico de lo que es el arte de caminar y cimienta su investigación en la observación directa de los caminantes parisiños, para luego redactar, en forma de aforismos, un manual prescriptivo de la forma correcta de explotar esta actividad:

Je résolus de constater simplement les effets produits en dehors de l'homme par ses mouvements, de quelque nature qu'ils fussent, de les noter, de les classer ; puis,

l'analyse achevée, de rechercher les lois du beau idéal en fait de mouvement, et d'en rédiger un code pour les personnes curieuses de donner une bonne idée d'elles-mêmes, de leurs mœurs, de leurs habitudes : la démarche étant, selon moi, le prodrome exact de la pensée et de la vie (Balzac, 1998: 114).

Resulta muy peculiar, y sin duda irónico, que, justo después de explicar su método de investigación de las formas del andar, Balzac compare su resultado con la labor de un botánico acarreado las plantas que acaba de analizar, figura que recuerda en cierta manera a Rousseau y sus paseos por la naturaleza: «Et, ce jour-là, je récoltai les observations les plus profondément curieuses que j'aie faites dans ma vie. Je revins chargé comme un botaniste qui, en herborisant, a pris tant de plantes, qu'il est obligé de les donner à la première vache venue» (Balzac, 1998: 114-115). A Balzac, por contra, le interesa únicamente un tipo de andadura ciudadana que se produce en los bulevares de París, donde el entorno parisino es elemento fundamental, y por esto escoge para su análisis un punto de observación muy específico: «J'allai donc le lendemain m'asseoir sur une chaise du boulevard de Gand, afin d'y étudier la démarche de tous les parisiens qui, pour leur malheur, passeraient devant moi pendant la journée» (Balzac, 1998: 114). Lo que quiere describir y enseñar el escritor francés es la forma correcta del andar por la ciudad, es decir, esencialmente, la *flânerie* en su forma física y mecánica más perfecta:

pour bien marcher, l'homme doit être droit sans raideur, s'étudier à diriger ses deux jambes sur une même ligne, ne se porter sensiblement ni à droite ni à gauche de son axe, faire participer imperceptiblement tout son corps au mouvement général, introduire dans sa démarche un léger balancement qui détruit par son oscillation régulière la secrète pensée de la vie, incliner la tête, ne jamais donner la même attitude à ses bras quand il s'arrête (Balzac, 1998: 150).

En efecto, Balzac había alabado la *flânerie* como actividad parisina ya en un texto anterior, la *Physiologie du mariage* de 1829. El personaje que se describe en esta obra representa al *flâneur* en sus modales más excelentes, se trata del *flâneur-artista*, una figura que goza con plena conciencia de su actividad: para él

flâner est une science, c'est la gastronomie de l'œil. Se promener, c'est végéter ; flâner c'est vivre [...] flâner, c'est jouir, c'est recueillir des traits d'esprit, c'est admirer de sublimes tableaux de malheur, d'amour, de joie, des portraits gracieux ou grotesques ; c'est plonger ses regards au fond de mille existences (Balzac, 1980: 937).

La actividad del privilegiado *flâneur-artista*, presentado y alabado por Balzac en la *Physiologie du mariage*, presupone una epistemología de la ciudad que le permita, además de disfrutar del aparente ocio de los paseos, lograr interpretar los signos internos que ésta

hace filtrar de su superficie para poder afrontar objetivamente y sin temor alguno sus lados más desconocidos y elusivos:

Pour l'artiste de la *Physiologie du mariage*, flâneur fasciné par l'expérience de l'inconnu que lui procurent le foule et son fouillis de paroles, le savoir gagné à l'épreuve de la grande ville ne paraît ni problématique ni dangereux : scientificité du déchiffrement, lisibilité des signes, unité du sens et régulation du désir semblent aller de soi (Nesci, 2007: 116).

Estas características del *flâneur* balzaquiano completan el perfil que en los mismos años iban ofreciendo las recopilaciones de textos panorámicos y las *physiologies*, haciéndolo así más complejo en su relación con la sociedad parisina. En particular, la aceptación social obtenida y su vinculación con el arte son los elementos que, a mediados del siglo XIX, acompañarán a esta figura en su momento de mayor esplendor y popularidad.

Pero, como ya se ha señalado, Balzac no limita su discurso sobre el *flâneur* a un análisis costumbrista, ni a un mero elenco de características, ni tampoco a un listado de prescripciones para desarrollar de manera correcta la *flânerie*, sino que convierte la figura del *flâneur* en un elemento imprescindible de su vasta obra novelística. Y aquí, una vez más, el protagonismo de París es un elemento sobresaliente, al punto que se puede hablar de la gran capital como de un espacio-personaje, un personaje ambiguo e híbrido, cuya principal característica es la capacidad ilimitada de engendrar historias, de ser «la ville aux cent mille romans» (Balzac, 1970: 41).

La coexistencia e interdependencia de estos dos personajes, París y el *flâneur*, tiene en la obra narrativa de Balzac consecuencias formales y de contenido muy importantes e innovadoras, tanto por lo que concierne el tratamiento de la ciudad en la novela, como por la funcionalidad de la figura del *flâneur* en el análisis y la representación de los cambios que París sigue sufriendo adentrándose en la modernidad.

Muy evidente y de gran relevancia es el tránsito efectuado por Balzac: de una visión panorámica, vertical y estática de la ciudad, tal como era en el célebre «Paris a vol d'oiseau» de *Notre dame de Paris* de Victor Hugo o en «Paris, élévation» del poeta Alfred de Vigny, a otra visión totalmente opuesta y más apropiada a las transformaciones que estaba experimentando en aquel momento la capital:

L'écriture romanesque de la ville doit s'adapter à la réalité de l'espace, à son caractère fragmenté, discontinu, fugace, mais aussi à son énormité, à son aspect massif et débordant. Le flâneur a ici son rôle. Pour simplifier, on passe d'une vision panoramique, verticale, statique, de caractère souvent allégorique, à une vision

horizontale, mobile, fragmentée, d'apparence très littérale, référentielle (Loubier, 2001: 144).

Numerosas son las novelas de Balzac cuyo exordio ejemplifica a la perfección este descenso de la focalización descriptiva a ras del suelo, del detalle: centrando la atención en elementos como una calle o un cruce, a veces un sencillo edificio o un tugurio, donde se desarrollarán las vicisitudes de la narración. En ciertos casos el narrador se ciñe a delimitar el espacio de la acción con unos pocos elementos topográficos, como en el íncipit de *Facino Cane*: «Je demeurais alors dans une petite rue que vous ne connaissez sans doute pas, la rue de Lesdiguières : elle commence à la rue Saint-Antoine, en face d'une fontaine près de la place de la Bastille et débouche dans la rue de La Cerisaie» (Balzac, 2006: 542). En otras ocasiones, por ejemplo en *Une double famille*, la descripción espacial se hace más precisa y detallada, brindando así al lector elementos importantes sobre la condición económica y social del entorno en que se desarrollan los dramas de los personajes:

La rue du Tourniquet-Saint-Jean, naguère une des rues les plus tortueuses et les plus obscures du vieux quartier qui entoure l'Hôtel-de-Ville, serpentait le long des petits jardins de la Préfecture de Paris et venait aboutir dans la rue du Martroi, précisément à l'angle d'un vieux mur maintenant abattu. En cet endroit se voyait le tourniquet auquel cette rue a dû son nom, et qui e fut détruit qu'en 1823, lorsque la ville de Paris fit construire, sur l'emplacement d'un jardinet dépendant de l'Hôtel-de-Ville, une salle de bal pour la fête donnée au duc d'Angoulême à son retour d'Espagne. La partie la plus large de la rue du Tourniquet était à son débouché dans la rue de la Tixeranderie, où elle n'avait que cinq pieds de largeur. Aussi, par les temps pluvieux, des eaux noirâtres baignaient-elles promptement le pied des vieilles maisons qui bordaient cette rue, en entraînant les ordures déposées par chaque ménage au coin des bornes. Les tombereaux ne pouvant point passer par-là, les habitants comptaient sur les orages pour nettoyer leur rue toujours boueuse ; et comment aurait-elle été propre ? lorsqu'en été le soleil dardait en aplomb ses rayons sur Paris, une nappe d'or, aussi tranchante que la lame d'un sabre, illuminait momentanément les ténèbres de cette rue sans pouvoir sécher l'humidité permanente qui régnait depuis le rez-de-chaussée jusqu'au premier étage de ces maisons noires et silencieuses (Balzac, 1976: 17).

Otras veces con este tipo de mirada el narrador puede llevar al lector de la mano para hacerle descubrir una zona de un barrio de París, evocando plásticamente sus calles y sus edificios, pero también la oscuridad, el frío, la suciedad, la angustia de la multitud andando y el terror de la desolación nocturna:

La rue de Langlade, de même que les rues adjacentes, dépare le Palais-Royal et la rue de Rivoli. Cette partie d'un des plus brillants quartiers de Paris conservera longtemps la souillure qu'y ont laissées les monticules produits par les immondices du vieux Paris, et sur lesquels il y eut autrefois des moulins. Ces rues étroites, sombres et boueuses, où s'exercent des industries peu soigneuses de leurs dehors, prennent à la nuit une physionomie mystérieuse et pleine de contrastes. En venant des endroits lumineux de la rue Saint-Honoré, de la rue Neuve-des-Petits-Champs et de la rue de Richelieu, où

se presse une foule incessante, où reluisent les chefs-d'œuvre de l'Industrie, de la Mode et des Arts, tout homme à qui le Paris du soir est inconnu serait saisi d'une terreur triste en tombant dans le labyrinthe de petites rues qui cerclent cette lueur reflétée jusque sur le ciel. Une ombre épaisse succède à des torrents de gaz. De loin en loin, un pâle réverbère jette sa lueur incertaine et fumeuse qui n'éclaire plus certaines impasses noires. Les passants vont vite et sont rares. Les boutiques sont fermées, celles qui sont ouvertes ont un mauvais caractère : c'est un cabaret malpropre et sans lumière, une boutique de lingère qui vend de l'eau de Cologne. Un froid malsain pose sur vos épaules son manteau moite. Il passe peu de voitures. Il y a des coins sinistres, parmi lesquels se distingue la rue de Langlade, le débouché du passage Saint-Guillaume et quelques tournants de rues (Balzac, 1970b: 27-28).

En definitiva, el narrador balzaquiano pasea por París como lo haría un *flâneur*, observando los alrededores, disfrutando del ambiente de la capital y devolviendo su imagen de forma cinética, quitando todo lo estático que hay en las descripciones clásicas desde las alturas; «fait descendre le roman dans la rue et instaure un nouveau régime de la représentation, fondé non plus sur un panoptique conquérant mais sur une physique de la ville, plus proche des sensations et des rythmes de la marche» (Loubier, 2001: 144).

A lo largo de esta marcha por París el narrador está lejos de imponer una imagen monolítica de la ciudad, al contrario, se precia de sondear cualquier esquina de ella, de comprender las peculiaridades y las problemáticas de cada calle. Para demostrar esta manera de representar la ciudad dentro del texto narrativo es útil citar la apertura de la primera de las novelas de la trilogía llamada *Histoire des Treize*, «Ferragus, Chef de dévorantes». En ella cual Balzac decide, otra vez, no dar una visión general de París, sino más bien describir sus calles atribuyéndoles defectos y cualidades humanas, construyendo una especie de pseudopsicología o, más bien, de ética de las calles, y resaltando así las particularidades, bellezas y peligros que cada rincón de la ciudad puede ofrecer:

Il est dans Paris certaines rues déshonorées autant que peut l'être un homme coupable d'infamie ; puis il existe des rues nobles, puis des rues simplement honnêtes, puis de jeunes rues sur la moralité desquelles le public ne s'est pas encore formé d'opinion ; puis des rues assassines, des rues plus vieilles que de vieilles douairières ne sont vieilles, des rues estimables, des rues toujours propres, des rues toujours sales, des rues ouvrières, travailleuses, mercantiles. Enfin, les rues de Paris ont des qualités humaines, et nous impriment par leur physionomie certaines idées contre lesquelles nous sommes sans défense (Balzac, 1970: 39).

Para completar la fisonomía de este espacio-personaje que es el París de Balzac interviene una miríada de personajes que hacen aún más movedizo este escenario metropolitano: son los parisinos. El novelista presenta esta multitud hormigueante como una inmensa y convulsa mascarada, «un formidable portrait de groupe en mouvement» (Guichardet, 2007: 272). Los hombres y las mujeres de París se desplazan constantemente,

movidos por la necesidad y el interés, la miseria y la avidez, sobre todo por el dinero y por el placer; el cuadro que se nos presenta en el exordio de «La Fille aux yeux d'or», novela conclusiva de la *Histoire des Treize*, se asemeja a un furioso baile de máscaras en una especie de círculo infernal:

Un des spectacles où se rencontre le plus d'épouvantement est certes l'aspect général de la population parisienne, peuple horrible à voir, hâve, jaune, tanné. Paris n'est-il pas un vaste champ incessamment remué par une tempête d'intérêts sous laquelle tourbillonne une moisson d'hommes que la mort fauche plus souvent qu'ailleurs et qui renaissent toujours aussi serrés, dont les visages contournés, tordus, rendent par tous les pores l'esprit, les désirs, les poisons dont sont engrossés leurs cerveaux ; non pas des visages, mais bien des masques: masques de faiblesse, masques de force, masques de misère, masques de joie, masques d'hypocrisie; tous exténués, tous empreints des signes ineffaçables d'une haletante avidité ? Que veulent-ils ? De l'or, ou du plaisir ? (Balzac, 1970: 371).

Ha de detectarse justamente aquí otra gran novedad en el tratamiento de la figura del *flâneur* por parte de Balzac. Esto es: haciendo hincapié en la gran variedad de tipos humanos que se amontonan en los bulevares de París, otorga el estatus de *flâneur* a muchos de ellos, individuos muy diferentes entre sí y cuya actuación puede resultar a veces hasta contradictoria, pero todos, de alguna manera, movidos por los caprichos de la metrópoli. Al lado, pues, de los privilegiados *flâneurs*-artistas de la *Physiologie du mariage*, esos «hommes d'étude et de pensée, de poésie et de plaisir qui savent récolter, en flânant dans Paris, la masse de jouissances flottantes, à toute heure, entre ses murailles» (Balzac, 1970: 41), dotados plenamente de la capacidad de interpretar los signos de la ciudad, y en consecuencia capaces de disfrutar de sus estímulos de forma productiva; también pululan numerosos *flâneurs* ordinarios, pasivos e ineptos, los cuales, aunque gocen del placer de los paseos ciudadanos, hasta el punto que Balzac los considera, ya antes de Luis Huart, «les seuls gens réellement heureux à Paris» (Balzac 1970: 387); son a menudo criticados por el propio novelista, que ve en su falta de conocimiento y creatividad un consecuente vacío de utilidad y sentido:

The ordinary *flâneurs* are passive readers of the urban text, taken up, and taken in, by the surface agitation [...] the incompetent *flâneur* lacks knowledge. He neither knows the city nor knows how to use the city. His inactivity betokens lack of opportunity rather than ideological conviction since it derives from the inability to channel, that is, to use productively, the desires roused by the city (Ferguson, 2015: 29-30).

Es por esta razón que aparecen en *La Comédie Humain* varios personajes que fracasan al entregarse a la *flânerie* sin los instrumentos, el estatus y las competencias necesarias para enfrentarse a la ciudad y a sus ambigüedades.

«Ferragus» es un claro ejemplo de como la *flânerie* inconsciente refleja una actividad arriesgada, de cómo el orden espacial de París tiene sus reglas y cuándo es imprudente transgredirlas. En esta novela cada uno de los personajes experimenta inéditas modalidades de desplazarse: empujados por el afecto, como le pasa a Madame Clémence Desmaretes que se aventura inquieta por los barrios míseros de la ciudad para encontrar a Ferragus, su padre; por la curiosidad, como es el caso de Auguste de Maulincour que, viendo a Madame Desmaretes en ese lugar inadecuado para su estatus social, asume una actitud de cazador, «se desprende de su capa civilizada, se inicia en las artimañas y modos de deambular del cazador, estudia el terreno, se dota de un puesto de acecho y se reencarna en el ancestral ojeador emboscado» (Calatrava, 2018: 83); o, como le ocurre a Monsieur Jules, marido de Clémence, por el celo y la desconfianza que prueba hacia su mujer, lo cual le impele a adquirir el papel de detective y de espía.

Ninguno de ellos tiene un claro dominio del espacio y, moviendo sus pasos en territorios equivocados, se encuentran fuera de lugar, se ven atrapados por las calles y perdidos en el laberinto que es la ciudad: «Los personajes fuera de lugar perturban la armonía del entorno, contaminan el orden moral y deben pagar el precio. Esto hace que la ciudad sea un lugar peligroso en el que resulta demasiado fácil perderse, ser arrollado por la impetuosa corriente y acabar en el lugar equivocado» (Harvey, 2008: 55).

Ferragus es el único que domina el espacio de París, apoyado por los miembros de la sociedad secreta de «Los Trece», trece hombres todopoderosos que se ayudaban entre sí en cualquier ocasión, y que «s'étant fait des ailes pour parcourir la société du haut en bas, dédaignèrent d'y être quelque chose, parce qu'ils y pouvaient tout» (Balzac, 1970: 17). Él, buscado por la policía, por su hija Clémence y por su amante Ida, por Auguste y por Monsieur Jules, es el único que tiene el poder de permanecer siempre oculto y manifestarse cuándo y dónde desea. A pesar de las fuerzas ocultas de las que dispone, también Ferragus fracasa, no pudiendo evitar la muerte de su hija. Su condición de desarraigado y su falta de una identidad aceptada socialmente no le permiten ganar su enfrentamiento con París, y se confunde así, al final de la novela, en una de esas criaturas errantes que vagan por la ciudad,

semblables à des arbres qui se trouvent à moitié déracinés au bord d'un fleuve, elles ne semblent jamais faire partie du torrent de Paris, ni de sa foule jeune et active. Il est impossible de savoir si l'on a oublié de les enterrer, ou si elles se sont échappées du cercueil ; elles sont arrivées à un état quasi fossile (Balzac, 1970: 169).

En la novela *Le colonel Chabert* el protagonista, privado de su identidad, de su riqueza y de su familia se encuentra vagabundeando por París, en un ambiente hostil donde con la ayuda de Derville, su abogado, trata de reconquistar sus capitales perdidos. La suya es una *flânerie* forzada, un vagabundeo inútil por las calles de una ciudad que sigue rechazándolo:

Depuis le jour où je fus chassé de cette ville par les événements de la guerre, j'ai constamment erré comme un vagabond, mendiant mon pain, traité de fou lorsque je racontais mon aventure, et sans avoir ni trouvé, ni gagné un sou pour me procurer les actes qui pouvaient prouver mes dires, et me rendre à la vie sociale (Balzac, 1966: 22).

Rodeado por una sociedad que no lo reconoce, traicionado y rechazado por su propia mujer, el coronel fracasa totalmente y decide retirarse en un hospicio de viejos. Sin el reconocimiento social necesario no puede de ninguna manera enfrentarse victoriosamente con la ciudad: «Trahi, rejeté aux lisières de la ville, le valeureux colonel de jadis, décoré de la légion d'honneur n'est plus à la fin de son épuisant et vaine quête d'identité que l'un de ces vieux pauvres. [...] Homme annulé par ce Paris où règne l'argent» (Guichardet, 2007: 277). El final que le espera a este personaje no es muy distinto al de Ferragus. Si éste había llegado a convertirse en un estado casi fósil, Chabert sufre una regresión psicológica tal que llega hasta negar su propia identidad, pidiendo ser reconocido sólo por el número de su habitación del hospicio: «Pas Chabert ! pas Chabert ! je me nomme Hyacinthe, répondit le vieillard. Je ne suis plus un homme, je suis le numéro 164, septième salle, ajouta-t-il en regardant Derville avec une anxiété peureuse, avec une crainte de vieillard et d'enfant» (Balzac, 1966: 78). Aún más evidente resulta la reacción de Derville frente al desenlace de la historia del coronel; el procurador, decepcionado por la inmoralidad de la capital, decide marcharse de allí para ir a vivir en el campo, manifestando explícitamente otro *leitmotiv* usual en la obra de Balzac, a saber, el eterno contraste entre París, la gran capital, y la periferia, la provincia, el campo:

Combien de choses n'aie pas apprises en exerçant ma charge ! J'ai vu 141 mourir un père dans un grenier, sans sou ni maille, abandonné par deux filles auxquelles il avait donné quarante mille livres de rente ! J'ai vu brûler des testaments ; j'ai vu des mères dépouillant leurs enfants, des maris volant leurs femmes, des femmes tuant leurs maris en se servant de l'amour qu'elles leur inspiraient pour les rendre fous ou imbéciles, afin de vivre en paix avec un amant. J'ai vu des femmes donnant à l'enfant d'un premier lit des goûts qui devaient amener sa mort, afin d'enrichir l'enfant de l'amour. Je ne puis

vous dire tout ce que j'ai vu, car j'ai vu des crimes contre lesquels la justice est impuissante. Enfin, toutes les horreurs que les romanciers croient inventer sont toujours au-dessous de la vérité. Vous allez connaître ces jolies choses-là, vous ; moi, je vais vivre à la campagne avec ma femme. Paris me fait horreur (Balzac, 1966: 78).

En la *Comédie Humaine* también actúan personajes que saben enfrentarse a la gran ciudad, o que aprenden a manejarse en ella, dominando sus mecanismos. Uno de ellos llega justamente de la provincial Angoulême a París con la intención de estudiar Derecho y aquí desarrolla su aprendizaje a la vida de la capital, lo cual le lleva a convertirse sucesivamente en un escalador social sin escrúpulos, en banquero, en ministro, en conde y, por último, en par de Francia: se trata de Eugène de Rastignac.

En la primera novela en la cual el joven Eugène aparece, *Le père Goriot*, Balzac cuenta precisamente su iniciación, por una parte a la vida adulta, y por otra a la vida parisiense. Cuando llega a París, Eugène es un estudiante cándido e ingenuo que tiene la ambiciosa aspiración de llegar a las más altas esferas de la sociedad parisina, su temperamento parece bueno por naturaleza, espontáneamente asume las defensas del pobre Père Goriot y rechaza horrorizado las propuestas fraudulentas del malvado Vautrin. Además, sufre varias veces remordimiento por los sacrificios que su familia está haciendo para que pueda vivir en París. No obstante, su inquietud por llegar a formar parte del mundo de la alta sociedad, lo empuja a un recorrido que lo llevará desde seducir mujeres de alto rango, entre las cuales está Delphine, una de las dos hijas de Père Goriot, hasta tolerar con cobardía la muerte del mismo Goriot, causada por las privaciones impuesta por sus hijas y la indiferencia de ellas ante su infortunio.

El drama de Goriot y la trayectoria de Rastignac se desarrollan en un París fundamentalmente hostil, descrito la mayoría de las ocasiones recurriendo a comparaciones metafóricas con elementos salvajes de la naturaleza; al principio, por ejemplo, la ciudad es relacionada con el océano:

Mais Paris est un véritable océan. Jetez-y la sonde, vous n'en connaîtrez jamais la profondeur. Parcourez-le, décrivez le, quelque soin que vous mettiez à le parcourir, à le décrire ; quelque nombreux et intéressés que soient les explorateurs de cette mer, il s'y rencontrera toujours un lieu vierge, un autre inconnu, des fleurs, des perles, des monstres, quelques chose d'inouï, oublié par les plongeurs littéraires. La maison Vauquer est une de ses monstruosités curieuses (Balzac, 1971: 20).

Y cuando Eugène decide dejar temporalmente de frecuentar la universidad, de él se dice que «il avait ainsi quinze mois de loisirs pour naviguer sur l'océan de Paris, pour s'y livrer à la traite des femmes, ou y pêcher sa fortune» (Balzac, 1971: 100).

Por su parte Vautrin en una de sus conversaciones iniciáticas con Eugène le habla de París como de un terreno de caza donde no tienen lugar sentimientos ni escrúpulos, una verdadera floresta salvaje, una selva para el hombre ambicioso:

Paris, voyez-vous, est comme une forêt du Nouveau Monde, où s'agitent vingt espèces de peuplades sauvages, les Illinois, les Hurons, qui vivent du produit que donnent les différentes chasses sociales ; vous êtes un chasseur de millions. Pour les prendre, vous usez de pièges, de pipeaux, d'appeaux. Il y a plusieurs manières de chasser. Les uns chassent à la dot; les autres chassent à la liquidation ; ceux-ci pêchent des consciences, ceux-là vendent leurs abonnés pieds et poings liés (Balzac, 1971: 128).

Este discurso de Vautrin delata otro importante componente de la capital francesa de ese tiempo, o sea: la estratificación y división entre clases. París es una ciudad abiertamente fracturada desde el punto de vista social y cuyas rupturas se reflejan en el modelo espacial. De manera que la acción de la novela se desarrolla en tres espacios muy característicos y aparentemente incompatibles entre sí: la zona degradada y pobre del lado oriental de la Montagne Sainte-Geneviève, donde está situada la pensión de madame Vauquer; la zona aristocrática del Faubourg Saint-Germain y el nuevo y lujoso barrio de la rue de la Chaussée-d'Antin. Pero tales particiones, en apariencia inquebrantables, esconden una porosidad a veces realmente desconcertante: como señalaba el mismo Balzac en otra novela de la *Comédie Humaine*, en París «le fils du riche épicier se fait notaire, le fils du marchand de bois devient magistrat» (Balzac, 1970: 380). En el París de Balzac «la société est perçue comme un lieu désormais opaque, profondément et obscurément divisé entre le public et le privé, entre les classes dominantes et les classes “dangereuses” et plus généralement entre les fractions sociales (le Faubourg Saint-Germain, la Chaussée-d'Antin, le Quartier Latin...)» (Sekeruš, 2012: 119), así que no hay que sorprenderse si Rastignac, que vive entre los miserables huéspedes de la pensión de Madame Vauquer, gracias a los consejos de su prima, la condesa de Beauséant, y al apoyo económico de su familia, consiga presentarse en la alta sociedad y procurarse el vestuario que le permita moverse con discreción entre la nobleza.

La iniciación de Eugène se juega esencialmente entre estos espacios separados y en conflicto, pero comunicantes y también permeables. El joven se mueve de uno a otro frenéticamente, siguiendo los éxitos y tratando de huir de los fracasos originados por sus tentativas de escalada social.

En este contexto constituido por apariencias materiales, el hecho de desplazarse caminando por las calles de París conlleva varios riesgos, tanto que no hay trazas de una

auténtica *flânerie* y la actividad del paseo es reservada a pocos sitios exclusivos, como el Jardín de Luxemburgo. El barro que suele cubrir las calles de la capital es el mayor inconveniente para quien quiere formar parte de la alta sociedad sin poseer un carruaje; ese barro se convierte hasta en metáfora de la suciedad moral de los parisienses: para Vautrin París «est un drôle de boubier [...]». Ceux qui s’y crottent en voiture sont d’honnêtes gens, ceux qui s’y crottent à pied sont des fripons» (Balzac, 1971: 60). A su vez, la presencia de numerosos carruajes convierte cualquier deambular en una actividad difícil, cuando no abiertamente peligrosa, y, sobre todo, denota una debilidad social frente a quien circula con un vehículo, como se puede deducir por el episodio en que Goriot es casi aplastado por el carro de Maxime de Trailles, un joven rico y aristocrático, amante de su hija:

Le père Goriot débouchait près de la porte cochère par la sortie du petit escalier. Le bonhomme tirait son parapluie et se disposait à le déployer, sans faire attention que la grande porte était ouverte pour donner passage à un jeune homme décoré qui conduisait un tilbury. Le père Goriot n’eut que le temps de se jeter en arrière pour n’être pas écrasé [...] Ce jeune homme détourna la tête d’un air de colère, regarda le père Goriot, et lui fit, avant qu’il ne sortît, un salut qui peignait la considération forcée que l’on accorde aux usuriers dont on a besoin, ou ce respect nécessaire exigé par un homme taré, mais dont on rougit plus tard (Balzac, 1971: 69)

A pesar de todo esto, el joven Eugène adquiere el papel de *flâneur* por lo menos en dos ocasiones a lo largo de la novela, tratándose de dos momentos clave en su progresión hacia el éxito social. El primero de estos paseos se localiza en las Tullerías, donde Eugène, con su nuevo y lujoso vestuario, pasea absorto, esperando la hora de presentarse en casa de madame de Beusèante. Es aquí donde se da cuenta definitivamente de hacia dónde van sus ambiciones; al verse admirado por las mujeres que lo observan se olvida totalmente de los sacrificios de las hermanas y se centra de una vez por todas en sus objetivos; sobre todo se deja admirar mientras pasea, evaneciéndose al mostrar su nueva imagen a las miradas de las transeúntes, como si fuera el oscuro objeto del deseo de esas mujeres que lo observan encantadas:

Cette promenade fut fatale à l’étudiant. Quelques femmes le remarquèrent. Il était si beau, si jeune, et d’une élégance de si bon goût! En se voyant l’objet d’une attention presque admirative, il ne pensa plus à ses sœurs ni à sa tante dépouillées, ni à ses vertueuses répugnances. Il avait vu passer au-dessus de sa tête ce démon qu’il est si facile de prendre pour un ange, ce Satan aux ailes diaprées, qui sème des rubis, qui jette ses flèches d’or au front des palais, empourpre les femmes, revêt d’un sot éclat les trônes, si simples dans leur origine, il avait écouté le dieu de cette vanité crépitant dont le clinquant nous semble être un symbole de puissance (Balzac, 1971: 136).

El segundo breve paseo sucede al final de la novela, cuando Eugène, triste y solo, acompaña el cadáver del pobre Goriot, abandonado a su infausto destino por las dos hijas tan queridas, en su último viaje al cementerio de Père-Lachaise. Se trata de un momento importante y cargado de simbolismo, el joven estudiante ha llegado al fin de su educación parisiense y debe de dictaminar qué tipo de hombre quiere ser entre esos «deux ou trois hommes qui sont dans un jeune homme de Paris» (Balzac, 1971: 175). Lo hace después de velar brevemente el cuerpo sin vida de Goriot, y caminando hacia el punto más alto del Père-Lachaise, desde donde puede abarcar con la mirada toda la gran ciudad, lanza su reto:

Rastignac, resté seul, fit quelques pas vers le haut du cimetière et vit Paris tortueusement couché le long des deux rives de la Seine, où commençaient à briller les lumières. Ses yeux s'attachèrent presque avidement entre la colonne de la place Vendôme et le dôme des Invalides, là où vivait ce beau monde dans lequel il avait voulu pénétrer. Il lança sur cette ruche bourdonnante un regard qui semblait par avance en pomper le miel, et dit ces mots grandioses : – À nous deux maintenant ! Et pour premier acte du défi qu'il portait à la Société, il revint à pied rue d'Artois, et alla dîner chez madame de Nucingen (Balzac, 1971: 309).

Esta escena de fuerte carácter dramático devuelve al lector una imagen nueva del personaje que ahora ha aprendido cómo manejar la gran ciudad. Ya está preparado para hacer frente a París, como demuestra provocativamente yendo a cenar a casa de Delphine justo después de haber enterrado a su padre. Y esta transformación se concreta en un lugar de potente significación: un cementerio; donde el estudiante Eugène muere simbólicamente para dejar espacio al hombre nuevo, Rastignac:

Après ses pérégrinations en pays parisien, Eugène arrive au sommet du Père-Lachaise lequel réunit bien, semble-t-il, les conditions pour en faire ce centre à la fois géographique et symbolique où l'homme est appelé à une confrontation avec lui-même [...]. Au moment où l'on ensevelit le père Goriot, Eugène est exactement au point d'intersection de la terre où l'on a descendu le cercueil, du ciel une dernière fois contemplé et de l'enfer parisien sur lequel il abaisse ses regards de futur conquérant. L'initiation commencée à la pension Vauquer s'achève ici. Eugène dépouille le vieux jeune homme et l'on voit naître l'homme nouveau : Rastignac. R comme rapace, comme roué et comme roue de fortune qui, déjà, tourne (Guichardet, 2007 : 278-279).

Rastignac es uno de esos personajes balzaquianos que reaparece en otras varias novelas de la *Comédie Humaine* y, también, en los textos cuya acción se desarrolla posteriormente a *Le Père Goriot*, Eugène demuestra haberse convertido en un hombre de mundo, con pocos escrúpulos y dispuesto a seguir su suerte cueste lo que cueste. Estos cambios se hacen muy evidentes ya en la novela *La peau de chagrin*, escrita por Balzac en 1831, cuatro años antes de *Le Père Goriot*, pero ambientada aproximadamente diez años después.

El protagonista de esta novela, el joven marqués y estudioso de letras Raphaël de Valentin, le atribuye a su amigo Rastignac un profundo conocimiento de la sociedad parisiense, se deja varias veces aconsejar por él, e incluso le supone poderes proféticos cuando tiene éxito en sociedad gracias a su asesoramiento: «Pour la millième fois de sa vie Rastignac fut prophète» (Balzac, 1989: 157).

Raphaël, aunque sea un hombre de letras, se revela como otro ejemplo de *flâneur* inepto, que fracasa por su incapacidad de entender el mundo en el que se mueve. En el exordio de la novela pierde su última moneda jugando a la ruleta y se lanza en una *flânerie* delirante y suicida ya que tiene la intención de tirarse al Sena. Así pues, el pasear del joven desesperado está cargado de pensamientos de muerte:

Il marchait comme au milieu d'un désert, coudoyé par des hommes qu'il ne voyait pas, n'écoulant à travers les clameurs populaires qu'une seule voix, celle de la mort. Enfin perdu dans une engourdissant méditation, semblable à celle dont jadis étaient saisis les criminels qu'une charrette conduisait du Palais à la Grève, vers cet échafaud, rouge de tout le sang versé depuis 1793 (Balzac, 1989: 31).

La imagen del desierto proyectada sobre París no es casual, evidencia la imposibilidad de Raphaël de poder comunicarse, de expresar sus sentimientos; en fin, de ser un verdadero artista:

La imagen de una persona que camina en un desierto permite visualizar la mutua indiferencia (la *reserva mutua* de Simmel) entre los transeúntes: nadie vuelve la cabeza para ver a su semejante, cada uno es "invisible" para el resto. En el caso de Raphaël, nadie toma conciencia de su estado, predispuesto al suicidio. Para un espíritu artístico e intelectual, que siente la necesidad de comunicar sus ideas, la ciudad es un terreno baldío en el que no encontrará ningún interlocutor (Cuvardic García, 2012: 85).

Salvado por el encuentro que tiene con un anticuario que le entrega una piel de zapa mágica, capaz de realizar cualquier deseo a cambio de acortar su vida, Raphaël se ve atrapado por una desgracia aún más grande que la pobreza o la falta de amor. Para huir del demoníaco poder de la piel de zapa se ve obligado a dejar la ciudad y, por consiguiente, la vida social, el arte y la *flânerie*:

El problema es que cada expresión de deseo encoge la piel y acerca a Raphaël a la muerte. [...] Habida cuenta de que el movimiento es una función del deseo, Raphaël tiene que encerrarse a sí mismo en el espacio e imponer un estricto orden temporal sobre sí mismo y sobre los que le rodean para evitar cualquier expresión de deseo (Harvey, 2008: 66).

Y así acabará su vida en una inmovilidad pasiva e impotente, lejos de la sociedad y del lujo largamente soñado.

La vida de Raphaël, en constante equilibrio entre el deseo de la muerte y el éxtasis de la acción y de la posesión, se contrapone fuertemente a la concepción propuesta por el viejo anticuario, un coleccionista que practica el sutil arte de una *flânerie* de la conciencia, de la sabiduría y de la imaginación, en la cual el *flâneur* «serait capable de s'abstraire du mouvement urbain même. Le stade ultime de la flânerie, c'est le voyage immobile» (Loubier, 2001: 155). En este viaje inmóvil el sentido de la vista se une a la actividad intelectual para crear un mundo imaginario del que disfrutar plenamente; así le habla el anticuario a Raphaël:

Ma seule ambition a été de voir. Voir n'est-ce pas savoir ? Oh ! savoir, jeune homme, n'est-ce pas jouir intuitivement ? n'est-ce pas découvrir la substance même du fait et s'en emparer essentiellement ? Que reste-t-il d'une possession matérielle ? une idée. Jugez alors combien doit être belle la vie d'un homme qui, pouvant empreindre toutes les réalités dans sa pensée, transporte en son âme les sources du bonheur, en extrait mille voluptés idéales dépouillées des souillures terrestres. La pensée est la clef de tous les trésors, elle procure les joies de l'avare sans donner ses soucis. Aussi ai-je plané sur le monde, où mes plaisirs ont toujours été des jouissances intellectuelles. Mes débauches étaient la contemplation des mers, des peuples, des forêts, des montagnes ! J'ai tout vu, mais tranquillement, sans fatigue ; je n'ai jamais rien désiré, j'ai tout attendu ; je me suis promené dans l'univers comme dans le jardin d'une habitation qui m'appartenait. Ce que les hommes appellent chagrins, amours, ambitions, revers, tristesse, sont pour moi des idées que je change en rêveries ; au lieu de les sentir, je les exprime, je les traduis ; au lieu de leur laisser dévorer ma vie, je les dramatise, je les développe, je m'en amuse comme de romans que je lirais par une vision intérieure (Balzac, 1989: 63).

Con este discurso en que el anticuario de *La peau de chagrin* alaba la alianza entre ojo y saber, Balzac hace evidente la estricta relación que vincula al *flâneur* con el artista, y en particular al novelista que puede combinar la observación con la reflexión para llegar a una productividad creativa.

La coincidencia entre la actividad de la *flânerie* y la labor del novelista se hace patente también en el preámbulo de un cuento largo del novelista francés, *Facino Cane*, cuyo protagonista, que también es el narrador y propone un texto que presenta rasgos claramente autobiográficos, recoge todas las aptitudes que conforman este ideal de *flâneur*-artista:

J'accordais peu de temps à mes distractions ; je me promenais quand il faisait beau sur le boulevard Bourdon ; je vivais frugalement, et j'avais accepté toutes les conditions de la vie monastique. Une seule passion m'entraînait en dehors de mes habitudes studieuses, mais c'était encore l'étude. J'allais observer les mœurs du faubourg, ses habitants et leurs caractères ; vêtu comme eux, indifférent au décorum, je ne les mettais point en garde contre moi, je pouvais me mêler à leurs groupes, et les voir conclure leurs marchés, se disputer à l'heure où ils quittent le travail. Chez moi l'observation

était déjà devenue intuitive, elle pénétrait l'âme sans négliger le corps, ou plutôt elle saisissait si bien les détails extérieurs qu'elle allait sur-le-champ au-delà, puis elle me donnait la faculté de vivre de la vie de l'individu sur laquelle elle s'exerçait, en me permettant de me substituer à lui comme le derviche prenait le corps et l'âme des personnes sur lesquelles il prononçait certaines paroles. [...] Quitter ses habitudes, devenir un autre que soi par l'ivresse des facultés morales, et jouer ce jeu à volonté, telle était ma distraction. À quoi dois-je ce don ? Est-ce une seconde vue ? est-ce une de ces qualités dont l'abus mènerait à la folie ? Je n'ai jamais recherché les causes de cette puissance ; je la possède et m'en sers, voilà tout. Sachez seulement que, dès ce temps, j'avais décomposé les éléments de cette masse hétérogène nommée le peuple, et que je les avais analysés de manière à pouvoir évaluer ses qualités bonnes et mauvaises (Balzac, 2006: 542-543).

El *flâneur*-artista es un tipo de observador muy peculiar, la suya es «una ciencia ligera, un divertimento hermético que se abandona a voluntad, que se aprende fuera del tiempo y que mantiene una peculiar tensión con el espacio» (Pinillas Cañadas, 2012: 27); es un observador que sabe mantenerse en el anonimato y, gracias a su valiosa empatía hacia el pueblo, sabe descubrir y descifrar los dramas de la gente de París para luego hacerlo público por medio de sus narraciones; es un intérprete de los signos que la ciudad y sus habitantes dejan ver a quien posee esta actitud de observador y la declina con la justa dosis de actividad intelectual. El *flâneur*-artista de Balzac, en definitiva, se configura como una síntesis de aptitudes:

La synthèse de la finesse de l'observation, de l'acuité du processus déductif, de la capacité intuitive de "faire converger les phénomènes vers un centre" et de la compétence (imagination et rhétorique) de l'écrivain [...]. Pour compléter cette synthèse, on ajouterait volontiers d'autres activités comme la collection, et surtout l'archéologie (Loubier, 2001: 159).

Como se ha podido comprobar, Balzac ha trabajado constantemente la figura del *flâneur* en su obra, descubriendo en ella un instrumento indispensable a la hora de narrar París y la vida en la gran capital. La complejidad de que le ha dotado es notable, el *flâneur* aparece tanto en obras ligeras como la *Théorie de la démarche* como en verdaderos dramas trágicos como *La peau de chagrin*; puede ser un antihéroe que no sabe manejarse dentro de la gran ciudad, como le pasa a los personajes de *Ferragus* y al Coronel Chabert, o un hombre de talento que empujado por la ambición aprende a moverse por las calles de París hacia el éxito social, como es el caso de Rastignac; es una figura tan proteiforme que puede asumir alternativamente varias identidades: investigador, conspirador, bandido, farsante, espía, historiador, observador, arqueólogo o novelista.

En fin, el *flâneur* de Balzac es ya una figura lanzada hacia la modernidad, que actúa en su obra tanto como personaje que como narrador, determinando la forma y los contenidos de sus novelas.

Pero el desarrollo de la figura del *flâneur* no se acaba con la creación balzaquiana; a partir de la segunda mitad del siglo XIX, se torna cada vez más problemática: su encuentro con los nuevos mecanismos capitalistas y el inédito contexto urbano en el que se mueve, profundamente transformado por la revolución urbana acaecida durante el Segundo Imperio, lo convierten en un bastión del artista contra la burguesía y el mercado y, al mismo tiempo, en un espejo capaz de reflejar las peculiaridades de la modernidad naciente, confiriéndole así un estatuto heroico, reconocible de modo particular en la actitud y en las obras de artistas como Flaubert y aún más Baudelaire: el poeta-*flâneur* por antonomasia.

3. EL *FLÂNEUR* COMO FIGURA MÍTICA DE LA MODERNIDAD

3.1 – El declinar de la *flânerie*

A mediados del siglo XIX se produjo en Francia una increíble serie de acontecimientos que llevaron tras de sí consecuencias enormes, tanto en la historia política global como en la fisonomía socio-cultural francesa, afectando de manera sobresaliente la estructura urbana y social de la capital.

Entre febrero de 1848 y diciembre de 1852 se produjeron en rápida sucesión una revolución contra la Monarquía de Luis Felipe I, la instauración de la República y la formación de un gobierno provisional y, en cierta medida, progresista; la represión brutal de otra fuerte revuelta popular en junio de 1848 y un subsecuente claro retorno al conservadorismo burgués; la elección por sufragio universal de Carlos Luis Napoleón Bonaparte a Presidente de la República, seguida en 1851 por un golpe de estado llevado a cabo por el mismo Napoleón III, que pocos meses más tarde cierra la experiencia republicana para instaurar, tras el plebiscito del diciembre 1852, el Segundo Imperio Francés.

Estos sucesos, descritos detalladamente y juzgados con lucidez ya en su momento por estudiosos coetáneos, entre los cuales cabe señalar a Carlos Marx con sus obras *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850* y *El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*, supusieron consecuencias profundas en el tejido social y político francés. Una vez más, el escenario principal de todas estas convulsiones fue, sin duda, París, que vio revolucionar su fisonomía social y urbana especialmente tras la toma del poder de Napoleón III y durante los años de su Imperio.

Pero las transformaciones sociales de la capital procedían de lejos. Los efectos de la revolución industrial seguían a la vista, en particular desde el punto de vista demográfico: entre 1831 y 1846 la población de París había pasado de 786.000 a más de 1.000.000 (Harvey, 2008: 121). Es éste el periodo en que el fenómeno de las multitudes urbanas aparece con toda su visibilidad no sólo en la capital francesa. En 1840 Edgar Allan Poe publicaba su cuento «The Man of the Crowd», mientras que Friederich Engels escribía en 1846, en su obra sobre la clase obrera en Inglaterra:

Una ciudad como Londres, en la que se puede caminar horas enteras sin llegar al principio del fin, sin encontrar el más mínimo signo que anuncie la vecindad del campo, constituye algo totalmente particular. Esta colosal centralización, esta reunión de tres

millones y medio de hombres en un solo punto, ha centuplicado su fuerza. [...] El tumulto de las calles tiene ya algo de desagradable, algo contra lo cual nuestra naturaleza se rebela. Estos centenares de miles de individuos de todas las clases y de todas las condiciones, urgiéndose los unos a los otros, ¿no son todos hombres de la misma calidad y capacidad y con el mismo interés de ser felices? ¿Y no deben todos fatigarse para obtener al fin la felicidad, con los mismos medios y por el mismo camino? Sin embargo, avanzan juntos como si no tuvieran nada en común, nada que hacer uno con otro, y el único acuerdo entre ellos, tácito acuerdo, es conservar su derecha en el tránsito para que las dos corrientes de la multitud no se estorben el paso recíprocamente, sin que ninguno se digne lanzar una mirada a otro (Engels, 1976: 55-56).

De la multitud parisina surgió y se hizo evidente por primera vez la fuerza de la clase trabajadora francesa, que desde las barricadas permitió la victoria de la revolución del febrero del 48, haciendo así patente como nunca antes su fuerza, por lo menos dentro de la capital, como indica Marx: «Si París, en virtud de la centralización política, domina a Francia, los obreros, en los momentos de sacudidas revolucionarias, dominan a París» (1992: 93).

Fue justamente el miedo al despliegue de esta fuerza social inédita lo que les lleva a los burgueses a deshacerse de la alianza con la clase trabajadora y, por directa consecuencia, de la misma revolución: la cruel represión llevada a cabo por Cavaignac contra una rebelión obrera en el junio del '48 sanciona definitivamente el fracaso de la revolución de febrero y el definitivo antagonismo entre burgueses y proletarios.

En este momento París se presenta como una ciudad llena de contradicciones, donde riqueza y pobreza chocan constantemente, donde la lucha de clase ha llegado a su apogeo sin dejar claro cuál será el futuro de la gran metrópolis:

Desde un punto de vista social, económico y político, París en 1850 era una ciudad rebotante de problemas y posibilidades. Algunos la veían como una ciudad enferma, arruinada por las tormentas políticas, desgarrada por las luchas de clase, hundiéndose bajo el peso de su propia decadencia, de la corrupción, el crimen y el cólera. Otros la veían como una ciudad llena de oportunidades para sus ambiciones privadas o para el progreso social; si se encontraran las claves adecuadas que resolvieran el misterio de sus posibilidades, se podría transformar el conjunto de la civilización occidental (Harvey, 2008: 121).

Luis Napoleón Bonaparte fue hábil en aprovechar la situación, aparentando una fuerte cercanía con el bajo proletariado de París por un lado y apoyándose en las grandes masas de campesinos franceses, la gran mayoría del país, por el otro. Obtuvo así en un primer momento la nominación a Presidente de la República y, posteriormente, después del golpe de estado, la proclamación por plebiscito a Emperador de Francia.

Si el periodo 1848-1851 se caracterizó por las agitaciones políticas a la vez que también artísticas e intelectuales, económicas y sociales, con el Segundo Imperio París asiste a la instauración de un autoritarismo que, junto con un fuerte impulso capitalista y a la especulación salvaje, tuvo consecuencias profundas en la estructura y en el tejido social de la ciudad. Protagonista indiscutible de los cambios radicales sufridos por París a lo largo de la segunda mitad del siglo XIX fue Georges-Eugène Haussmann. Nombrado en junio de 1853, siete meses después de la proclamación del Imperio, prefecto del Sena, con el encargo de reformar amplia y profundamente la fisionomía de la capital.

Los objetivos de los *grand travaux* de Haussmann eran múltiples, y varios de ellos muy valiosos: no cabe duda de que París necesitaba unos cambios urbanísticos racionalistas, pues su trama urbana medieval resultaba ser incompatible con las nuevas situaciones demográficas y sociales. Ya en 1832 y en 1849 las precarias condiciones higiénicas debidas a la concentración de gente en espacios angostos e insalubres habían provocado dos epidemias de cólera; la mayor parte de la población de la capital, que como se ha visto vivió en escasas décadas un crecimiento rápido y constante, se alojaba en el centro, engrosando las filas de los miserables, los delincuentes, las prostitutas, y provocando problemas de hacinamiento y descontento social; también el transporte se veía perjudicado por la sobrepoblación y la estrechez de las calles del centro medieval, resultando que el tráfico estaba sistemáticamente congestionado.

Pero las preocupaciones principales del Emperador y de su prefecto eran de otro orden, y tenían que ver por un lado con el autoritarismo del régimen napoleónico y por otro con el triunfo del capitalismo, tras el fracaso de la revolución de 1848, y el consecuente aumento del flujo de capital financiero y la especulación inmobiliaria. Las transformaciones de la nueva París perseguían en su conjunto estos ideales.

El problema principal era de tipo estratégico, París había vivido entre final del siglo XVIII y el fatídico 1848 una serie de innumerables revueltas populares caracterizadas por el alzamiento de barricadas, Napoleón III quería preservar la capital de los motines obreros futuros: «El verdadero objetivo de los trabajos de Haussmann era proteger la ciudad de una guerra civil. Quería acabar para siempre con la posibilidad de levantar barricadas en París» (Benjamin, 2005: 47). Para alcanzar este objetivo el prefecto trabajó con la línea recta y con el ensanche de los bulevares creando una red de amplias vías rectas que impidían la erección de barricadas, y así facilitaban el movimiento de las tropas y el fuego de los cañones en una eventual insurrección, como explica Sennet:

Al enderezar las calles, Haussmann dificultó la formación de barricadas. Por ejemplo, en la calle comúnmente conocida como bulevar de Sebastopol, pidió a los ingenieros que calcularan tramos rectos y lo suficientemente anchos como para que, en caso de insurrección, los cañones tirados por caballos pudieran desplazarse por el bulevar en filas de a dos y disparar por encima y detrás de las casas que bordeaban ambos lados de la calle (Sennet, 2019: 35).

Las obras de Haussmann tuvieron consecuencias profundas y patentes también para el tejido social de París, en particular, por medio de expropiaciones y de la subida artificial de los alquileres, el prefecto hizo que la parte pobre de la población se moviera del centro a las periferias, convirtiendo estas últimas en zonas poco recomendables: «El alza de los alquileres arroja al proletariado a los suburbios. Los barrios de París pierden así su fisionomía propia» (Benjamin, 2005: 47).

Por otra parte el ingente flujo de capital que los *travaux* suponían eran muy favorable a la alta burguesía financiera, a los jugadores de bolsa y a los grandes especuladores: «La actividad de Haussmann se encuadra en el imperialismo napoleónico. Éste favorece el capitalismo financiero. París vive el florecimiento de la especulación» (Benjamin, 2005: 47). Si es innegable que la nueva París que iba desarrollándose bajo las órdenes de Haussmann tenía un gran valor estético y era la vanguardia de la modernidad urbana, con sus edificios de hierro y vidrio, sus grandes almacenes y sus imponentes monumentos, también es verdad que el protagonista principal de esas obras fue el capital financiero: «Haussmann quería hacer de París una capital moderna digna de Francia, si no de la civilización occidental. Sin embargo, la realidad es que su papel fue ayudar simplemente a convertirla en una ciudad en la que la circulación del capital se volvió el auténtico poder imperial» (Harvey, 2008: 146).

En esta situación, a la cual se ha de añadir un estricto control policial y una atenta censura de la prensa, se mueve el nuevo *flâneur* paseando todavía por los espacios de un París que ya no es el mismo de las décadas anteriores: ahora tiene una fisionomía y una actitud radicalmente diferentes respecto a los años de las *physiologies*, de la literatura panorámica y del *flâneur*-artista balzaquiano:

The failure of the revolution of 1848 undermines the sense of urban control. *Flânerie* is presented as a sign of failed creativity. The urban renewal of «Haussmanization», the manipulation of Parisian topography and accompanying economic activity, increases those pressures one-hundredfold and aggravates the perception of uncertainty (Ferguson, 2015: 32).

Mientras que la actividad de la *flânerie* sufre, a lo largo de la segunda mitad del siglo, una disminución inexorablemente rápida; sin embargo la figura del *flâneur* adquiere una

profundidad nueva en su relación con la metrópolis; obligado a perderse en la multitud, a defenderse del creciente tráfico de los bulevares, a huir de los indiscretos ojos del poder restaurador, el *flâneur* se confunde con otras figuras típicas del momento haciéndose aún más polifacético que antes. Por una parte busca un pleno reconocimiento social y, exigido por una sociedad capitalista, se esfuerza en hacer productivo el tiempo gastado por las calles acercándose entonces a actividades como la del reportero y del detective, que hacen de la observación su herramienta laboral esencial; por otra parte, en esta metrópolis metamorfoseada tan rápidamente, se solidariza con figuras humildes y marginales como las prostitutas y los *chiffonniers* (vagabundos) hasta llegar a confundirse con los nuevos conspiradores. En fin, el dominio de la mercancía en el París imperial lo empuja a darle otros sentidos a los objetos, de ahí surge una afinidad profunda con actividades como las del arqueólogo y la del coleccionista.

Para entender la trayectoria de la figura del *flâneur* en ese punto son de primordial importancia las obras de dos de los mayores escritores del siglo: el novelista Gustave Flaubert y el poeta Charles Baudelaire. Esto se debe a que los dos supieron reconocer el deslizamiento de la sociedad hacia el nuevo modelo burgués y capitalista y, sobre todo, se dieron cuenta de que también los literatos, y los hombres de arte en general, habrían tenido la necesidad de reconfigurar sus posiciones frente a la sociedad, sus relaciones con el público y sus aptitudes hacia todo ello. La figura del *flâneur* penetra en sus obras como herramienta para sondear las profundidades metropolitanas, para crear discursos nuevos sobre las nuevas facetas del contexto urbano. Para ambos, pues, la actividad de la *flânerie* adquiere una importancia fundamental, precisamente porque el *flâneur*, en el acto de observar su entorno en el momento mismo en que él se va modificando, se configura para ellos como un elemento que vive la modernidad y la refleja, y por esta razón sus andanzas y su mirada son imprescindibles a la hora de analizar y describir el mundo moderno.

Poco más adelante, la obra de otro importante novelista, Émile Zola, proyectará una luz nueva y aún más siniestra sobre el *flâneur*, quien se convierte en sus novelas en víctima impotente de una sociedad siempre más burguesa y excluyente o, por el contrario, se compromete totalmente con el oscuro mundo de la especulación, con una completa falta de escrúpulos; en cualquier caso, su papel hace reconocer en el tejido urbano un elemento brutalmente antagónico, ante el cual cabe la alternativa: hay que esconderse y conspirar, o manifestarse y luchar con atrevimiento.

En los siguientes apartados se analizará la presencia de la figura del *flâneur* en la obra de estos escritores que le han aportado una dimensión auténticamente moderna y asegurado

un espacio oscuro, pero no menos importante a la hora de enfrentarse con la representación artística de la gran metrópolis moderna.

3.II – Flaubert y el *flâneur* desposeído

*Quelle admirable invention du Diable
que les rapports sociaux !*
(G. Flaubert – Carta a Louise Colet, 22 de julio 1852)

La trayectoria artística de Gustave Flaubert está indisolublemente vinculada con los acontecimientos que arrollaron París y toda Francia en la mitad del siglo XIX. Sus obras más importantes e innovadoras tienen una estricta relación con la desilusión hacia la revolución, con la mediocridad de la sociedad burguesa del Segundo Imperio y con el modificado contexto ciudadano que derivó de los sucesos del 1848 y en los años sucesivos. Como resalta Harvey, «Flaubert encontró su camino solamente después de que el romanticismo y la utopía fueran pasados por las armas en 1848» (Harvey, 2008: 21). Eso se refleja tanto en el contenido como en el aspecto formal de sus novelas, que, inspiradas intensamente en la obra de Balzac, se distancian con igual fuerza de ésta por la renovada concepción del realismo, por la diferente actitud del narrador y por el generalizado pesimismo social e histórico que transpira de sus páginas.

Flaubert pone en las calles de París su figura de *flâneur* en la novela histórico-existencial de 1869 *L'Éducation sentimentale*, pero sus primeras reflexiones sobre la modernidad y la importancia de la ciudad moderna se han de retrotraer a una década antes, cuando dio a luz su primera y más conocida novela, *Madame Bovary*, en 1856. A la hora de escribir la historia de Emma, icono de la mujer adúltera, Flaubert tuvo seguramente presente a la *Physiologie du mariage* que había citado ya en 1839, en uno de sus cuentos de juventud, *Smar: vieux mystère*, donde escribía: «Voyez la *Physiologie du mariage*, du sire de Balzac, pour les phases successives de la vie matrimoniale» (Flaubert, 2001: 580); sin duda el relato fisiológico balzaquiano le proporcionó una minuciosa anatomía de la mujer adúltera, como asegura Mario Vargas Llosa en el ensayo *La orgía perpetua*, dedicado a la figura de Emma Bovary:

Más interesante es una relación que ha descubierto Claudine Gothot-Mersch, para quien las distintas fases de la vida matrimonial de Emma y Charles se ajustan fielmente a la descripción que hace Balzac, en la *Physiologie du mariage* (libro que Flaubert elogió en 1839), de las etapas sucesivas del fracaso matrimonial (Vargas Llosa, 1978: 142-143).

Lo que sobresale en *Madame Bovary* es la razón de su entrega al adulterio, a saber, el aburrimiento y el consecuente deseo de novedades, sentimiento típico de la modernidad.

Ya esta novela refleja que la ambición sociológica de Flaubert, otro elemento de contacto con Balzac, es de vital importancia en la economía de la obra; el escritor quiere mostrar, por medio de la historia íntima y psicológica de una única mujer, la situación moral de un determinado estrato social. Una aspiración que está expresada de forma llamativa en la yuxtaposición de título y subtítulo de la novela misma, como destaca en su estudio Priscilla Ferguson:

For Flaubert as for Balzac, as for any sociologist, the most intimate of emotions is also and at the same time the most social. Flaubert's first book shows a similar split between the individual focus of the title, *Madame Bovary*, and the social milieu of the subtitle, *Mœurs de province* (1994: 100).

En el caso de *Madame Bovary* este entorno social es la burguesía de la profunda y rural provincia francesa y, de hecho, el curso de la novela no nos acerca nunca físicamente a la capital; no obstante, Flaubert demuestra reconocer los cambios que se están produciendo en la gran ciudad, y en ocasiones los traslada a los pueblos de provincia. Un ejemplo es la descripción de la farmacia de Monsieur Homas en Yonville, cuya fachada está repleta de carteles, placas y pósteres que publicitan sus productos:

Mais ce qui attire le plus les yeux, c'est, en face de l'auberge du Lion d'or, la pharmacie de M. Homais ! Le soir, principalement, quand son quinquet est allumé et que les bords rouges et verts qui embellissent sa devanture allongent au loin, sur le sol, leurs deux clartés de couleur, alors, à travers elles, comme dans des feux de Bengale, s'entrevoit l'ombre du pharmacien accoudé sur son pupitre. Sa maison, du haut en bas, est placardée d'inscriptions écrites en anglaise, en ronde, en moulée : « Eaux de Vichy, de Seltz et de Barrèges, robs dépuratifs, médecine Raspail, racahout des Arabes, pastilles Darcet, pâte Regnault, bandages, bains, chocolats de santé, etc ». Et l'enseigne, qui tient toute la largeur de la boutique, porte en lettres d'or : Homais, pharmacien. Puis, au fond de la boutique, derrière les grandes balances scellées sur le comptoir, le mot laboratoire se déroule au-dessus d'une porte vitrée qui, à moitié de sa hauteur, répète encore une fois Homais, en lettres d'or, sur un fond noir. Il n'y a plus ensuite rien à voir dans Yonville (Flaubert, 1973: 74).

El contraste entre el mediocre paisaje pueblerino con la fachada de este edificio, tan moderna que semeja una instalación artística, es evidente; como evidente es a su vez que al redactar el párrafo Flaubert ha transportado de repente al lector desde un pequeño pueblo de la campiña francesa a la esquina de cualquier gran ciudad moderna:

Il faut noter que Flaubert imagine une pharmacie qui excède les ambitions du bourg de Yonville. Il y a comme un petit dérapage à la fin de cette description ambulatoire du bourg qui ouvre la IIe partie du roman, une description qui jusque-là insistait plutôt sur la médiocrité de l'endroit. Flaubert s'est laissé griser par son imaginaire du décor urbain, et le temps d'un paragraphe nous ne sommes plus à Yonville, nous sommes ailleurs, dans une grande ville. De plus, le narrateur choisit la nuit, et il met l'accent sur

les éclairages, qui sont une des nouveautés offertes par la ville moderne. Le regard de Flaubert voit loin. Il parle de feux de Bengale, mais en fait il invente en quelque sorte les néons ! Très en avance sur les années 1850, il est déjà sensible à la magie de la nuit urbaine (Bem, 2018: s/p).

En este contexto rural, el choque entre la condición psicológica de Emma, frustrada por la vida de provincia con su pequeña burguesía aburrida e hipócrita y por un matrimonio mediocre, y la situación sociocultural que la rodea, la empuja a tener con la ciudad, lejana y desconocida, una relación peculiar y distorsionada. No hace más que ilusionarse con los folletines y las revistas parisinas, con una imagen de la capital que se figura como un mundo donde todo acontecimiento, incluso el más increíbles, puede suceder.

La de Emma Bovary hacia París es una mirada sentimental y soñadora, solamente el nombre de la ciudad llena a la mujer de ensoñaciones abstractas y fantásticas:

Elle était à Tostes. Lui, il était à Paris, maintenant ; là-bas ! Comment était ce Paris ? Quel nom démesuré ! Elle se le répétait à demi voix, pour se faire plaisir ; il sonnait à ses oreilles comme un bourdon de cathédrale, il flamboyait à ses yeux jusque sur l'étiquette de ses pots de pommade (Flaubert, 1973: 59).

En la actitud de ese personaje femenino hacia la ciudad ya se puede reconocer el cambio que se ha producido respecto a los *flâneurs* de la primera mitad del siglo que paseaban por la ciudad guiados por el conocimiento profundo de la misma. Con *Madame Bovary* esa relación se invierte y la mujer se muestra poseída por la gran ciudad que nunca ha podido habitar, ni tan siquiera ver, que sólo puede imaginar superficialmente desde la distancia y sin descubrir sus secretos:

Paris, plus vague que l'Océan, miroitait donc aux yeux d'Emma dans une atmosphère vermeille. La vie nombreuse qui s'agitait en ce tumulte y était cependant divisée par parties, classée en tableaux distincts. Emma n'en apercevait que deux ou trois qui lui cachaient tous les autres, et représentaient à eux seuls l'humanité complète (Flaubert, 1973: 60).

La *flânerie* para Madame Bovary, siendo cautiva en anónimas villas provincianas, es posible sólo como una actividad mental, como un anhelo de algo más interesante, más emocionante y más vivo que la realidad en la que está condenada a moverse. Sus recorridos por los bulevares de la capital con un dedo sobre el mapa representan la imagen perfecta de esta *flâneuse* privada, paradójicamente, de la posibilidad de la *flânerie*:

Elle s'acheta un plan de Paris, et, du bout de son doigt, sur la carte, elle faisait des courses dans la capitale. Elle remontait les boulevards, s'arrêtant à chaque angle, entre les lignes des rues, devant les carrés blancs qui figurent les maisons. Les yeux fatigués à la fin, elle fermait ses paupières, et elle voyait dans les ténèbres se tordre au vent des becs de gaz, avec des marchepieds de calèches, qui se déployaient à grand fracas devant le péristyle des théâtres (Flaubert, 1973: 59).

Otra característica sobresaliente de Emma ha de detectarse en la frustrada rebeldía hacia la sociedad que la rodea, que la lleva al adulterio, al robo y en última instancia al suicidio. Esta rebeldía, que tiene fuertes rasgos individualistas, la dota de una talla heroica absolutamente peculiar e inédita para un personaje literario, tanto que varios críticos la consideran la primera heroína moderna. Vargas Llosa describe muy bien la rebeldía heroica de Madame Bovary:

La rebeldía, en el caso de Emma, no tiene el semblante épico que en el de los héroes viriles de la novela decimonónica, pero no es menos heroica. Se trata de una rebeldía individual y, en apariencia, egoísta: ella violenta los códigos del medio azuzada por problemas estrictamente suyos, no en nombre de la humanidad, de cierta ética o ideología. Es porque su fantasía y su cuerpo, sus sueños y sus apetitos, se sienten aherrojados por la sociedad, que Emma sufre, es adúltera, miente, roba, y, finalmente, se suicida. (1978: 20-21).

Es un rasgo, éste, muy importante, porque el tipo de heroísmo moderno que caracteriza a Emma Bovary, plasmado en las más variadas formulas, será una constante por lo que atañe a los protagonistas de las novelas moderna, y la figura del *flâneur* en este contexto se verá afectada ya en adelante a partir de esta novela de Flaubert.

También Frédéric Moreau, el protagonista de *L'Éducation sentimentale*, la verdadera novela parisiense de Flaubert, se configura como un héroe moderno y de hecho se puede considerar como la versión masculina de Emma Bovary. Con esta novela, cuya acción se extiende desde el 1840 hasta el 1867, Flaubert presenta las transformaciones vividas durante este periodo por París a través de la mirada del inquieto protagonista, quien se mueve por la capital en la vana búsqueda de una posición social, económica y sentimental que es incapaz de alcanzar. A pesar de que el narrador nunca se refiere a él con este título, Frédéric se debe considerar con pleno derecho un *flâneur*, pero, aunque la acción de la novela se desarrolle mayormente entre 1840 y 1848 para luego centrarse en los sucesos de la revolución, se trata de un *flâneur* del Segundo Imperio, como Ferguson anticipa al subrayar: «Nevertheless, Frédéric is a *flâneur*, and even though the novel takes place during the July Monarchy, Frédéric is a *flâneur* for the Second Empire during which Flaubert wrote the novel» (1994: 95). Los movimientos del protagonista, como de todos

los demás personajes de la novela, marcan profundamente el curso de la narración, que de hecho se rige sobre la actividad de la *flânerie*:

Frédéric and his friends (including his beloved Mme Arnoux) spend an impressive amount of time moving about the streets of Paris, back and forth across the Seine, up to Montmartre, over to Saint-Augustine, down to the Quartier Latin, and back again. The chance meetings on those streets that play so conspicuous a role in the novel bear further witness to the role *flânerie* plays in defining the novel (Ferguson, 1994: 95-96).

Las características principales de este tipo de *flâneur* se han de detectar en la desposesión que sufre frente a la ciudad y en la total incapacidad de dominar el espacio urbano; la operación que desarrolla Flaubert por medio de Frédéric consiste en recrear la figura del *flâneur* balzaquiano, pero han cambiado los tiempos y Flaubert escribe desde la perspectiva del París del Segundo Imperio, lo cual origina darle una profunda vuelta a las relaciones de fuerza entre el *flâneur* y la ciudad; si Balzac relacionaba París con la historia, y en sus obras la imagen de París, con sus calles y sus monumentos, habla claramente al *flâneur* del pasado y del presente, permitiéndole una relación constructiva con la ciudad, lo que pasa en *L'Éducation sentimentale* es exactamente el contrario:

Balzac and Hugo equate Paris with history, the monuments, streets, and neighborhoods speak eloquently about the past and portentously about the present. For Flaubert, writing about the July Monarchy and the Revolution of 1848 from the vantage point of the Second Empire, the demonstration at the Pantheon, like the destruction of the Louvre during the February days of 1848, mirrors the degradation, the confusion, and the loss of meaning in Paris as a whole (Ferguson, 1994: 96).

La *flânerie* en este contexto es posible sólo en forma de oposición a la ciudad, el *flâneur* y la ciudad siguen siendo interdependientes pero esta relación ha dejado de ser armónica, y la ciudad no acepta ni respeta el ocio del *flâneur*, como se puede ver en esta escena, donde los carros y los caballeros son los verdaderos dueños de la calle, y obligan los paseantes a realizar movimientos bruscos:

Par moments, les files de voitures, trop pressées, s'arrêtaient toutes à la fois sur plusieurs lignes. Alors, on restait les uns près des autres, et l'on s'examinait. Du bord des panneaux armoriés, des regards indifférents tombaient sur la foule; des yeux pleins d'envie brillaient au fond des fiacres; des sourires de dénigrement répondaient aux ports de tête orgueilleux; des bouches grandes ouvertes exprimaient des admirations imbéciles; et, çà et là, quelque flâneur, au milieu de la voie, se rejetait en arrière d'un bond pour éviter un cavalier qui galopait entre les voitures et parvenait à en sortir (Flaubert, 1974: 208-209).

No es nada casual que la novela comience con el protagonista que, saliendo de París por un tiempo, ve la ciudad desde lejos, velada por la niebla y el humo del barco, mientras sueña que un día regresará; pero toda la novela juega con este desplazamiento de la imaginación y del deseo del protagonista frente a la capital:

For all of Flaubert's sociological and historical acuity, the Paris of *L'Éducation sentimentale* is filtered through the stereotypical exoticism of his protagonist's febrile imagination. As Frédéric quits the city in the opening scene, he daydreams about what he will do when he takes up residence there two months hence. Yet once in Paris Frédéric almost immediately sees himself elsewhere. [...] In a suitable irony, Frédéric finds his space in Paris only when away from the city (Ferguson, 1994: 98).

En un fragmento de la novela *Deslariouse*, amigo de Frédéric, le sugiere tomar como modelo un personaje de ficción, el protagonista de *Père Goriot*: «Rappelle-toi Rastignac dans la *Comédie Humaine* ! Tu réussiras, j'en suis sûr» (Flaubert, 1974: 17), y es cierto que el protagonista de *L'Éducation sentimentale* comparte preocupaciones y ambiciones similares con el personaje de Balzac, pero está en las antípodas en lo que se refiere a su visión de la ciudad y sobre todo a su relación con ella; sus reflexiones y ensoñaciones son totalmente un fin en sí mismos y esto se refleja en el sentido o, aún mejor dicho, en la falta de sentido, de sus desplazamientos: «Unlike those of his Balzacian model, Frédéric's innumerable trips about Paris prove as meaningless as his imaginary dislocations in time and space» (Ferguson, 1994: 98).

De hecho, todos los movimientos de Frédéric en la capital francesa se revelan tentativas, puntualmente frustradas, para conseguir su lugar en el mundo, en la sociedad. La suya es una *flânerie* social, sus desplazamientos por París son al mismo tiempo, como lo explica muy bien Pierre Bourdieu en su importante estudio *Las reglas del arte* (Bourdieu, 1995), desplazamientos sociales, entre el mundo de la aristocracia, el mundo burgués y los revolucionarios, entre el mundo del arte y el mundo de las finanzas y de la estabilidad económica, entre el amor verdadero y el amor por interés; al final, empero, el protagonista no sabe elegir ni conseguir nada de todo esto: «El *flâneur*, en el mundo de Flaubert, representa la anomia y la alienación, en vez del descubrimiento. Frédéric en *L'Éducation sentimentale*, es un *flâneur* que vaga por la ciudad sin tener claro ni dónde está, ni el significado de lo que hace» (Harvey, 2008: 115).

Incluso Madame Arnoux, de quien está enamorado desde el principio de la narración, resulta inabarcable y evanescente, exactamente como lo es la ciudad. En efecto la amada de Frédéric y París se compenetran y simbolizan mutuamente, el joven habla de la

mujer y de la ciudad usando las mismas imagines vagas, evanescentes. La ecuación entre ciudad y mujer, *flâneur* y deseo masculino, ya había sido propuesta por Balzac, pero en un contexto y con consecuencias diametralmente opuestas:

It is not by accident that here as elsewhere Flaubert takes the Balzacian model only to reverse it. Both writers associate Paris with a woman and the *flâneur* with male desire. But the correspondence of the trope only highlights the difference between these worlds. The metaphor that Balzac uses to imply possession is used by Flaubert to signify precisely the opposite. In *L'Éducation sentimentale* desire is dreamed, never realized (Ferguson, 1994: 99).

En definitiva, Frédéric se configura como un *flâneur* desposeído de la ciudad y, en consecuencia, de los acontecimientos que allí ocurren, tanto los privados (no sólo no llega a poseer a Madame Arnoux, sino que fracasa, por pura ineptitud, también en sus otras ambiciones: las amorosas y sexuales, las artísticas y las sociales) como los públicos, lo cual demuestra ante el asombro y la pasividad de su mirada hacia los revolucionarios a la hora de la acción:

Tout à coup la *Marseillaise* retentit. Hussonnet et Frédéric se penchèrent sur la rampe. C'était le peuple. Il se précipita dans l'escalier, en secouant à flots vertigineux des têtes nues, des casques, des bonnets rouges, des baionnettes et des épaules, si impétueusement, que des gens disparaissaient dans cette masse grouillante qui montait toujours, comme un fleuve refoulé par une marée d'équinoxe, avec un long mugissement, sous une impulsion irrésistible. En haut, elle se répandit, et le chant tomba. On n'entendait plus que les piétinements de tous les souliers, avec le clapotement des voix. La foule inoffensive se contentait de regarder. Mais, de temps à autre, un coude trop à l'étroit enfonçait une vitre ; ou bien un vase, une statuette déroulait d'une console, par terre. Les boiseries pressées craquaient. Tous les visages étaient rouges, la sueur en coulait à larges gouttes ; Hussonnet fit cette remarque : « Les héros ne sentent pas bon ! » « Ah ! vous êtes agaçant », reprit Frédéric (Flaubert, 1973: 289-290).

Las escenas de la revuelta del 48 son útiles para ver cómo Flaubert se enfrenta al tema de la multitud urbana que es central en el desarrollo de la ciudad moderna y afecta directamente a la figura del *flâneur*. Hay que subrayar que el novelista no ofrece en su obra un gran número de vastas escenas de movimiento, prefiriendo descripciones donde es el narrador quien dirige su mirada hacia objetos inmóviles, y quien percibe con precisión movimientos mínimos: «Il est vrai que chez Flaubert la caméra est plus mobile, la plupart du temps, que l'objet qu'elle doit regarder. Nous avons vu la précision des petits gestes et des moindres déplacements, les grands mouvement de masse seront donc rares dans cette œuvre» (Danger, 1973: 220).

Las multitudes descritas por Flaubert en *L'Éducation sentimentale* representan una fuerza desordenada con un comportamiento imprevisible e imparable. El autor siempre

relaciona estas masas amorfas con un elemento líquido, como ya se ha visto en la cita anterior, y como sucede poco después, cuando relata los movimientos de la multitud en los grandes bulevares:

Vers neuf heures, les attroupements formés à la Bastille et au Châtelet refluèrent sur le boulevard. De la porte Saint-Denis à la porte Saint-Martin, cela ne faisait plus qu'un grouillement énorme, une seule masse d'un bleu sombre, presque noir. Les hommes que l'on entrevoyait avaient tous les prunelles ardentes, le teint pâle, des figures amaigries par la faim, exaltées par l'injustice. Cependant, des nuages s'amoncelaient ; le ciel orageux chauffant l'électricité de la multitude, elle tourbillonnait sur elle-même, indécise, avec un large balancement de houle ; et l'on sentait dans ses profondeurs une force incalculable, et comme l'énergie d'un élément. Puis tous se mirent à chanter : « Des lampions ! des lampions ! » (Flaubert, 1974: 320).

Las multitudes urbanas se configuran entonces como un elemento que agudiza aún más la alienación, y los personajes, cuando chocan con ellas, se encuentran a merced de sus movimientos fluidos, implacables e incomprensibles:

Le mouvement, et particulièrement le mouvement de masse, est donc toujours l'expression d'une force et répugne à Flaubert. Ou bien spectateur extérieur à ce mouvement qui s'éloigne rapidement de nous, nous n'en percevons que des reflets trompeuse, faussés par les jeux de la perspective, ou bien entouré par ce mouvement nous risquons de nous y engoutir et d'être emporté par lui (Danger, 1973 : 221).

La mirada estática de Frédéric hacia las agitadas multitudes del París revolucionario del 48 es una prueba más de la incapacidad del personaje, y de una generación entera, de vivir de forma positiva y productiva la ciudad y los acontecimientos que allí se suceden; en definitiva, en *L'Éducation sentimentale* Flaubert propone una nueva ecuación entre el *flâneur* y su actividad, y la desposesión que vive el hombre moderno en la ciudad, el afán de *flânerie* de Frédéric lo lleva directamente al fracaso, material y existencial:

In *L'Éducation sentimentale*, Flaubert makes an exemplary equation of *flânerie* with failure. Frédéric Moreau idles his way through life as he moves aimlessly through the city, without direction, totally incapable of productivity in any domain. Frédéric is a *flâneur*, a *flâneur* for the Second Empire, who does not possess the city so much as he is possessed by it (Ferguson, 2015: 33).

En *Bouvard et Pécuchet*, la última novela de Flaubert, póstuma e inacabada, se presenta al lector una autentica deserción de la capital por parte de ambos protagonistas. La anterior y ya impracticable *flânerie* por las calles de la capital es substituida por un afán de *flânerie* intelectual que lleva a los dos inseparables amigos a dedicarse a las más disparatas disciplinas: desde la agronomía a la filosofía, desde la química a la religión, desde la gimnasia a la historia y la arqueología, siempre con resultados tragicómicos. *Bouvard et*

Pécuchet es una novela o, mejor dicho, una anti-novela, sobre la imposibilidad de una comunicación humana profunda, todos los diálogos y las conversaciones entre personajes se rigen rigurosamente por los clichés y cada posibilidad comunicativa se desvanece fatalmente cuando se salen de estos. Flaubert quiere de este modo entregar al lector un modelo del hombre moderno, aislado del mundo a pesar de estar integrado en una sociedad:

Quest'uomo non parla e non comunica. O meglio, conversa senza parlare. È essenzialmente muto, solo, estraneo al mondo. Gli capita, sì, qualche volta, ma per un momento, di tradirsi e di sorprendersi fuori dai binari: un mormorio, un gesto, una sotto-conversazione, un *tropisme*. Ma è questione di attimi. [...] l'anti-romanzo *Bouvard et Pécuchet* diventa documentario, inchiesta, sia pure in chiave caricaturale, sulla condizione dell'uomo moderno, uomo-copista, uomo-massa, uomo condizionato; e insieme denuncia di uno dei mali più cocenti del nostro tempo: la fondamentale solitudine ed incomunicabilità umana (Frescaroli, 1966: 155).

Hacia el final de la novela, los dos *bonhommes*, en una tentativa de recuperar la estima de sus paisanos que ya han llegado a menospreciarlos, empiezan a discurrir sobre cómo mejorar el aspecto del pueblo donde residen. He aquí un irónico ensayo del sentido de alienación que prueba el hombre frente a un ideal de ciudad moderna:

Alors Bouvard et Pécuchet voulurent se signaler par une œuvre qui forçant les respects, éblouirait leurs concitoyens – et ils ne trouvèrent pas autre chose que des projets d'embellissement pour Chavignolles. Les trois quarts des maisons seraient démolies ; on ferait au milieu du bourg une place monumentale, un hospice du côté de Falaise, des abattoirs sur la route de Caen et au pas de la Vaque, une église romane et polychrome. Pécuchet composa un lavis à l'encre de Chine, n'oubliant pas de teinter les bois en jaune, les prés en vert, les bâtiments en rouge ; les tableaux d'un Chavignolles idéal, le poursuivaient dans ses rêves ! Il se retournait sur son matelas. Bouvard, une nuit, en fut réveillé ! « Souffres-tu ? Pécuchet balbutia: « Haussmann m'empêche de dormir » (Flaubert, 1965: 379-380).

Como puede verse, hasta la imaginación de la ciudad estremece el alma del personaje, y claramente en estas condiciones la *flânerie* no puede tener ninguna cabida; por tanto el *flâneur* que quiera practicarla fracasará inevitablemente al topar con una ciudad que ya no le pertenece ni aun en sus propias ensoñaciones.

3.III – La *flânerie* heroica de Baudelaire

Je t'aime, ô capitale infâme !
(C. Baudelaire, «Épilogue» a *Le Spleen de Paris*)

El sentimiento de desposesión ante la ciudad es también uno de los rasgos del *flâneur* que Baudelaire presenta en su obra, que está entera y estrictamente relacionada con París y sus transformaciones, y sustentándose en una reflexión profunda y constante sobre la modernidad, concepto que el mismo poeta convierte en central e ineludible en la reflexión estética a partir de su época en adelante.

Baudelaire representa un hito en la concepción del arte y del artista: nadie como él supo reconocer los cambios que el mundo del arte iba a sufrir bajo el dominio del capitalismo burgués, pero sobre todo nadie tuvo el valor de vivir plenamente estos cambios en su propia piel, con una auto-conciencia existencial y una estética tan exacerbada. En su obra el *flâneur* es una presencia constante, la *flânerie*, un instrumento indispensable a la hora de entender el mundo nuevo en el que el artista se ve sumergido. El verdadero artista para Baudelaire se identifica siempre con el *flâneur*.

Un punto de ruptura particularmente significativo que Baudelaire practica respecto a las ideas artísticas de su tiempo ha de buscarse en la concepción que el poeta francés agota del concepto de naturaleza, la cual está en las antípodas de las bucólicas y reflexivas *promenades* de Rousseau en los bosques suizos, y se aleja decididamente también del frenesí poético de los románticos alemanes como Schiller, quienes veían en los paisajes naturales una fuente de inspiración y un espejo del alma.

En la obra de Baudelaire la naturaleza está prácticamente ausente y cuando aparece es para ratificar la absoluta superioridad del arte, de la imaginación y del artificio, sobre ella. Esta idea, que le acompaña en toda su trayectoria artística, viene expuesta por el escritor más de una vez, en poemas y en páginas en prosa, así como queda explicitada claramente en su ensayo *Salon de 1859*, donde ofrece una crítica de las obras expuestas en el Salón Internacional de Arte de ese año. En esta ocasión, censura la postura de ciertos teóricos de arte, y decreta la suprema importancia de la imaginación en la creación artística al escribir:

Dans ces derniers temps nous avons entendu dire de mille manières différentes :
« Copiez la nature ; ne copiez que la nature. Il n'y a pas de plus grande jouissance ni de plus beau triomphe qu'une copie excellente de la nature ». Et cette doctrine, ennemie de l'art, prétendait être appliquée non seulement à la peinture, mais à tous les arts, même

au roman, même à la poésie. À ces doctrinaires si satisfaits de la nature un homme imaginaire aurait certainement eu le droit de répondre : « Je trouve inutile et fastidieux de représenter ce qui est, parce que rien de ce qui est ne me satisfait. La nature est laide, et je préfère les monstres de ma fantaisie à la trivialité positive » [...] mystérieuse faculté que cette reine des facultés ! Elle touche à toutes les autres ; elle les excite, elle les envoie au combat. Elle leur ressemble quelquefois au point de se confondre avec elles, et cependant elle est toujours bien elle-même, et les hommes qu'elle n'agit pas sont facilement reconnaissables à je ne sais quelle malédiction qui dessèche leurs productions comme le figuier de l'Évangile [...] l'imagination est la reine du vrai, et le *possible* est une des provinces du vrai. Elle est positivement apparentée avec l'infini (Baudelaire, 1976d: 619-621).

De ahí su declarada preferencia por pintores como Eugene Delacroix al ser capaces de trascender los paisajes naturales gracias a su imaginación:

Le goût esthétique de Baudelaire, le dirige vers une certaine peinture romantique : celle qui à travers le pittoresque des scènes médiévales ou des ruines, représente une nature violente, inhospitalière, hantée par la mort et l'angoisse, c'est à dire, la nature du monde moderne. Selon la conception du poète, une peinture romantique doit s'attacher à la matérialité des formes et des figures pour mieux les transcender grâce à l'imagination (Beyzavi, 2010: 28).

El verdadero artista, el genio, es aquél que no se contenta con copiar la naturaleza, y gracias a los artificios de su imaginación sabe superarla para crear una realidad más bella que la real. Siempre en esta línea ha de leerse el capítulo XI del ensayo *Le peintre de la vie moderne*, titulado «Éloge du maquillage»:

Tout ce qui est beau et noble est le résultat de la raison et du calcul. Le crime, dont l'animal humain a puisé le goût dans le ventre de sa mère, est originellement naturel. La vertu, au contraire, est *artificielle*, surnaturelle, puisqu'il a fallu, dans tous les temps et chez toutes les nations, des dieux et des prophètes pour l'enseigner à l'humanité animalisée, et que l'homme, *seul*, eût été impuissant à la découvrir. Le mal se fait sans effort, *naturellement*, par fatalité ; le bien est toujours le produit d'un art. Tout ce que je dis de la nature comme mauvaise conseillère en matière de morale, et de la raison comme véritable rédemptrice et réformatrice, peut être transporté dans l'ordre du beau. Je suis ainsi conduit à regarder la parure comme un des signes de la noblesse primitive de l'âme humaine (Baudelaire, 1976b: 715-716).

En su obra hay una persistente preferencia por los paisajes de ensueño y donde la imaginación puede imprimir su sello. Así, en el poema en prosa «L'invitation au voyage» describe un país imaginario que declara netamente superior a cualquier otro país real, tal como el arte es superior a la naturaleza:

Un vrai pays de Cocagne, te dis-je, où tout est riche, propre et luisant, comme une belle conscience, comme une magnifique batterie de cuisine, comme une splendide orfèvrerie, comme une bijouterie bariolée ! Les trésors du monde y affluent, comme dans la maison d'un homme laborieux et qui a bien mérité du monde entier. Pays

singulier, supérieur aux autres, comme l'Art l'est à la Nature, où celle-ci est réformée par le rêve, où elle est corrigée, embellie, refondue (Baudelaire, 1971: 89).

Los extraños paisajes naturales que Baudelaire describe se ven totalmente afectados por esta perspectiva: carecen por completo del elemento vegetal y orgánico para observarse enriquecidos por ricos y luminosos elementos inorgánicos, minerales y líquidos. Como en la evocación que hace de Lisboa en los primeros párrafos del poema en prosa «Anywhere out of the world»:

Dis-moi, mon âme, pauvre âme refroidie, que penserais-tu d'habiter Lisbonne ? Il doit y faire chaud, et tu t'y ragaillardirais comme un lézard. Cette ville est au bord de l'eau ; on dit qu'elle est bâtie en marbre, et que le peuple y a une telle haine du végétal, qu'il arrache tous les arbres. Voilà un paysage selon ton goût ; un paysage fait avec la lumière et le minéral, et le liquide pour les réfléchir ! (Baudelaire, 1971: 211-212)

Es destacable que este último texto ha de relacionarse con un poema de *Les fleurs du mal* dedicado al dibujante y pintor Constantine Guys, donde se relata la visión de un paisaje onírico en el cual no caben elementos vegetales, sustituidos por metales y piedras preciosas y líquidos luminosos y reflejantes:

De ce terrible paysage,
Tel que jamais mortel n'en vit,
Ce matin encore l'image,
Vague et lointaine, me ravit.

Le sommeil est plein de miracles !
Par un caprice singulier,
J'avais banni de ces spectacles
Le végétal irrégulier,

Et, peintre fier de mon génie,
Je savourais dans mon tableau
L'enivrante monotonie
Du métal, du marbre et de l'eau

(Baudelaire, 1988: 113-114).

El título de la composición, «Rêve parisien», es significativo en cuanto que aclara cuál es el único lugar donde el poeta puede haber imaginado un paisaje de este tipo, a saber, en un entorno urbano. Pues, como explica Antoine Adam en las notas a su edición de *Les fleurs du mal*, «le paysage, c'est le rêve qui l'a créé. Il n'est parisien que parce qu'un homme de la grande ville pouvait soul, sans doute, imaginer dans son sommeil un paysage de pierre et métal, où la nature n'apparût pas» (1988: 398).

El interés hacia el paisaje ciudadano, la superioridad de la ciudad frente a la naturaleza, el «haine de végétaux» está confirmado por Baudelaire en una carta al crítico literario Fernand Desnoyers, quien le había pedido dos poemas sobre la naturaleza para la publicación de una antología de versos. Baudelaire le entrega dos poemas que relatan situaciones totalmente urbanas, se trata de «Le crépuscule de la soir» y «Le crépuscule du matin» que integrarán la sección de los «Tableaux Parisiens» de *Les Fleurs du Mal*. En este caso los envía a su amigo Desnoyers reunidos bajo el título «Les deux crépuscules», y le aduce su posición en torno a este tema:

[Paris, fin 1853 ou début 1854.]

Mon cher Desnoyers, vous me demandez des vers pour votre petit volume, des vers sur la *Nature*, n'est-ce pas ? sur les bois, les grands chênes, la verdure, les insectes – le soleil, sans doute ? Mais vous savez bien que je suis incapable de m'attendrir sur les végétaux, et que mon âme est rebelle à cette singulière Religion nouvelle, qui aura toujours, ce me semble, pour tout être *spirituel* je ne sais quoi de *shocking*. Je ne croirai jamais que l'*âme des Dieux habite dans les plantes*, et, quand même elle y habiterait, je m'en soucierais médiocrement, et considérerais la mienne comme d'un bien plus haut prix que celle des légumes sanctifiés. J'ai même toujours pensé qu'il y avait dans la *Nature*, florissante et rajeunie, quelque chose d'affligeant, de dur, de cruel, – un je ne sais quoi qui frise l'impudence. Dans l'impossibilité de vous satisfaire complètement suivant les termes stricts du programme, je vous vous envoie deux morceaux poétiques, qui représentent à peu près la somme des rêveries dont je suis assailli aux heures crépusculaires. Dans le fond des bois, enfermé sous ces voûtes semblables à celles des sacristies et des cathédrales, je pense à nos étonnantes villes, et la prodigieuse musique qui roule sur les sommets me semble la traduction des lamentations humaines. C. B. (Baudelaire, 1973: 248).

Es justamente la ciudad, específicamente París, la ciudad moderna por antonomasia, el ambiente en que Baudelaire quiere hacer vivir su poesía; para él la ciudad se convierte en el escenario privilegiado, de hecho el único escenario posible, para explorar y agotar las potencias de la condición del hombre moderno; como lo explica de manera tajante Teophile Gautier en su introducción a las obras completas de Baudelaire publicadas pocos años después de su muerte:

Baudelaire, s'il a le sens du grand paysage tropical où éclatent comme des rêves des explosions d'arbres d'une élégance bizarre et gigantesque, n'est que médiocrement touché par les petits sites champêtres de la banlieue; et ce n'est pas lui qui s'ébaudirait comme les philistins de Henri Heine devant la romantique efflorescence de la verdure nouvelle et se pâmerait au chant des moineaux. Il aime à suivre l'homme pâle, crispé, tordu, convulsé par les passions factices et le réel ennui moderne à travers les sinuosités de cet immense madrépore de Paris, à le surprendre dans ses malaises, ses angoisses, ses misères, ses prostrations et ses excitations, ses névroses et ses désespoirs (1868: 479).

Todos estos elementos hacen de Baudelaire el primer poeta genuina y conscientemente urbano, abriendo a la poesía lírica la posibilidad, que ya se convierte en necesidad, de

establecerse en los pliegues más escondidos de la nueva metrópolis para alabar la condición del hombre moderno. Resulta entonces acertado asumir que, «moment fondateur dans l'histoire de la poésie moderne, la rupture de Baudelaire avec le sentiment de la nature coïncide avec l'avènement de la société industrielle et d'une poésie urbaine qui explore les tourments de l'âme moderne» (Cervoni, 2019: 119).

La ambientación urbana de la poesía de Baudelaire concuerda perfectamente con sus reflexiones estéticas sobre la belleza y la modernidad, y la figura del *flâneur*, como veremos, se configura como un agente idóneo para desarrollar en el ambiente urbano esta peculiar estética. La concepción baudelariana de la belleza aparece ya expuesta en sus líneas esenciales en el capítulo conclusivo del *Salon de 1846*, titulado significativamente «De l'héroïsme de la vie moderne». Aquí Baudelaire, afirma que:

On peut affirmer que puisque tous les siècles et tous les peuples ont eu leur beauté, nous avons inévitablement la nôtre. Cela est dans l'ordre. Toutes les beautés contiennent, comme tous les phénomènes possibles, quelque chose d'éternel et quelque chose de transitoire, – d'absolu et de particulier. La beauté absolue et éternelle n'existe pas, ou plutôt elle n'est qu'une abstraction écrémée à la surface générale des beautés diverses. L'élément particulier de chaque beauté vient des passions, et comme nous avons nos passions particulières, nous avons notre beauté (1976c: 495).

Una postura que el poeta reitera y profundiza años más tardes con la publicación en 1863 de *Le peintre de la vie moderne*. En el primer capítulo de este ensayo se lee: «Le beau est fait d'un élément éternel, invariable, dont la quantité est excessivement difficile à déterminer, et d'un élément relatif, circonstanciel, qui sera, si l'on veut, tour à tour ou tout ensemble, l'époque, la mode, la morale, la passion» (Baudelaire, 1976b: 685). Se trata pues de una teoría de la belleza ambivalente, reflejada de manera evidente en la poesía de Baudelaire, donde el elemento invariable, eterno, absoluto se concreta en las rígidas formas métricas clásicas y se une al elemento transitorio, particular y relativo representado por los temas cotidianos, a veces hasta triviales, que esas formas métricas conexionan.

Pocas páginas más adelante Baudelaire formula también su definición de modernidad: «La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable» (1976: 695). De modo que la modernidad coincidiría con la parte transitoria y relativa de la belleza, la parte que se vincula con el presente, con los caprichos de la moda, con lo cotidiano. Por consiguiente el artista moderno debe tener como objetivo desvelar este elemento cambiante, intrínseco en la fugacidad del momento presente y representarlo sacándolo del flujo constante de la cotidianidad: «En un mot, pour

que toute *modernité* soit digne de devenir antiquité, il faut que la beauté mystérieuse que la vie humaine y met involontairement en ait été extraite. C'est à cette tâche que s'applique particulièrement M. G.» (Baudelaire, 1976b: 695).

El Monsieur G. del texto citado es el dibujante Constantine Guys, a quien está dedicado *Le peintre de la vie moderne*, que en sus litografías y bocetos costumbristas representa, en la opinión de Baudelaire, el modelo del artista moderno por excelencia. Guys graba en sus dibujos a los hombres y las mujeres de su tiempo, capturando los aspectos peculiares de la época: las vestimentas, el maquillaje, los gestos. La gran ciudad es el único territorio donde el artista moderno puede llevar a cabo esta tarea, aquí él «contemple les paysages de la grande ville, paysages de pierre caressés par la brume ou frappés par les soufflets du soleil» (Baudelaire, 1976: 692). Su capacidad de moverse por los bulevares, contemplar el constante movimiento producido por la vida ciudadana y reconocer allí esa parte de la belleza que corresponde a su época, todo esto hace de él un genuino *flâneur*.

Aunque ya en el *Salon de 1846* el poeta procuraba recordar a los artistas de su generación que «la vie parisienne est féconde en sujets poétiques et merveilleux. Le merveilleux nous enveloppe et nous abreuve comme l'atmosphère; mais nous ne le voyons pas» (Baudelaire, 1976c: 496), queda claro que la ciudad a la que se refiere Baudelaire cuando reflexiona sobre la actividad del artista moderno es justamente el París de los años 50 del siglo XIX, la ciudad que presenta la mayor concentración de modernidad en ese tiempo, la gran capital que va transformándose día tras día bajo las órdenes de Napoleón III y del barón de Haussmann. Si bien Baudelaire se apropia de la concepción balzaquiana del *flâneur*-artista superior a los simples paseantes, es capaz de renovarla adaptándola a un contexto radicalmente diferente:

In the radically different urban setting made by haussmannization, the *flâneur* embodied a new, and disquieting, relation to the city, one that held special meaning for the artist. Despite Balzac's early classification of the artist-*flâneur*, Baudelaire's recasting set the archetype of the *flâneur* as modern artist and the artist of modernity (Ferguson, 1994: 94).

Baudelaire, efectivamente, evoca la atmósfera de la revolución del 48 en los versos finales de su poema «Paysage»:

L'Émeute, tempêtant vainement à ma vitre,
Ne fera pas lever mon front de mon pupitre ;
Car je serai plongé dans cette volupté
D'évoquer le Printemps avec ma volonté,
De tirer un soleil de mon cœur, et de faire

De mes pensers brûlants une tiède atmosphère

(Baudelaire, 1988: 91).

En otro poema de *Las fleurs du mal*, «Le Cygne», el poeta presenta las consecuencias de los primeros años de la acción del Segundo Imperio en París. En esta composición, la representación de la metamorfosis de la capital durante los *grand travaux* de Haussmann hace de fondo a dolorosas reflexiones sobre los exiliados, como Victor Hugo, a quien los versos están dedicados, y en general sobre los desesperados, los cautivos, los vencidos, en clara referencia a los derrotados por el golpe de estado del diciembre de 1851. Estas reflexiones brotan, por analogía, del recuerdo de un cisne huido de su jaula, que el poeta vio un día en las cercanías del Louvre, ridículo y sublime a la vez, buscando desesperadamente beber de un arroyo seco. La situación, tan dinámica como dramática, que París está viviendo en esta primera década del Segundo Imperio se desprende con toda su fuerza en estos versos:

Le vieux Paris n'est plus (la forme d'une ville
Change plus vite, hélas ! que le cœur d'un mortel) ;

Je ne vois qu'en esprit tout ce camp de baraques,
Ces tas de chapiteaux ébauchés et de fûts,
Les herbes, les gros blocs verdis par l'eau des flaques,
Et, brillant aux carreaux, le bric-à-brac confus.

Là s'étalait jadis une ménagerie [...]

(Baudelaire, 1988: 95-96).

«Le Cygne», junto con «Rêve parisien» y otras 14 composiciones, forman parte de un ciclo de poemas que aparece en la segunda edición de *Les Fleurs du mal*, de 1861, bajo el título bastante llamativo de «Tableaux parisiens». El guiño al *Tableau de Paris* de Mercier es transparente. Baudelaire se apropia de este género costumbrista en un momento en que ya estaba en evidente declive y lo lleva al ámbito de la poesía lírica para ofrecer una representación nueva de su París moderno. La operación no es nada ingenua y encaja perfectamente con la teoría baudelairiana de la modernidad según la cual el atributo principal de lo moderno es su transitoriedad. El género de los *tableau*, elevado a la poesía lírica y enriquecido por reflexiones profundas, se combina muy bien con esta concepción efímera justamente por su poco interés y escasa utilidad en un largo periodo:

If Baudelaire, who holds poetry to the highest of standards, places his most elaborate poetical work in the context of a genre determined by actuality and thus by the transitory nature of a genre which has never produced any outstanding work of literature, then Baudelaire must have found something extraordinary in this genre which made up for its deficiencies. This particular value paradoxically was precisely the sign of its aesthetic deficiency, namely, the very transitory nature and the futility of the genre itself (Stierle, 1980: 353).

Adoptar el género del *tableau* y adaptarlo a la poesía lírica le ofrece a Baudelaire la posibilidad de concretar con su medio expresivo la teoría de la modernidad desarrollada en *Le peintre de la vie moderne* y adherir a los modelos que había individualizado en el arte pictórico, los dibujantes de bocetos de costumbre como Daumier y Gavarni y, por supuesto, Guys. Además, engrandece y profundiza el alcance de dichos modelos, trabajando con un medio, la poesía, en el que la objetividad de la realidad se relaciona de forma directa con la subjetividad del artista: «Baudelaire realizes his theory of modernity in a medium in which, as opposed to the medium of pictorial art, the representation of the images of modernity is related to a subjective perspective of the lyrical ego» (Stierle, 1980: 358).

Al yo lírico que se mueve en los «Tableaux parisiens» se le debe identificar con el artista presentado en *Le peintre de la vie moderne*. Un hombre de mundo que sabe disfrutar de las continuas fluctuaciones de la ciudad moderna, percibir y expresar sus peculiaridades más críticas y convivir productivamente con su elemento más moderno y característico, la multitud. En palabras del mismo Baudelaire,

la foule est son domaine, comme l'air est celui de l'oiseau, comme l'eau celui du poisson. Sa passion et sa profession, c'est d'*épouser la foule*. Pour le parfait flâneur, pour l'observateur passionné, c'est une immense jouissance que d'élire domicile dans le nombre, dans l'ondoyant, dans le mouvement, dans le fugitif et l'infini (1976: 691).

Todos los «Tableaux parisiens», junto con otros poemas de *Les fleurs du mal*, participan de la inquietud del poeta por evocar la metrópolis y las multitudes de gente que allí se mueven. Aunque Baudelaire no ofrece nunca una descripción directa de la multitud, ella es la protagonista indiscutible en estos poemas, como señala Benjamin,

Baudelaire no describe ni la ciudad ni a los habitantes, renuncia que le puso en situación de evocar a los unos mediante la figura de la otra. Su multitud es siempre la de la gran ciudad, y su París siempre está superpoblado. [...] En los «Tableaux parisiens» es casi comprobable por doquier la presencia secreta de una masa (2014: 169-170).

Esta misma voluntad de dar cuenta del fenómeno urbano moderno justifica la redacción, en los últimos años de actividad artística del escritor, de los *Petits poèmes en prose*, publicados póstumos en 1869. El propio Baudelaire explica la razón de esta experimentación formal que presuponen estos textos en la dedicatoria a su amigo escritor Arsène Huossaye:

Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience ? C'est surtout de la fréquentation des villes énormes, c'est du croisement de leurs innombrables rapports que naît cet idéal obsédant (1971: 7).

Este párrafo es sumamente importante, ya que aclara por una parte la situación que vive el *flâneur* sacudido por la multitud, y por otra, cuál es exactamente la fisonomía de esta multitud. En palabras de Benjamin:

El pasaje sugiere una doble constatación. De un lado, nos instruye sobre el contexto íntimo que se da en Baudelaire entre la figura que corresponde al *schock* y el diario contacto con las grandes masas urbanas. Pero, además, instruye sobre eso que, propiamente hablando, habría que entender por esas masas. No puede estar hablándose de ninguna clase, de ningún colectivo, sin importar cuál fuere su estructura. No se trata ahí sino de una amorfa multitud de transeúntes, del público de la calle (2014: 166).

En uno de los poemas en prosa, titulado «Les foules», Baudelaire da cuenta de cómo el *flâneur* sabe disfrutar de la multitud y especifica algunas características imprescindibles a la hora de emprender la actividad de la *flânerie* de forma productiva:

Il n'est pas donné à chacun de prendre un bain de multitude : jouir de la foule est un art ; et celui-là seul peut faire, aux dépens du genre humain, une ribote de vitalité, à qui une fée a insufflé dans son berceau le goût du travestissement et du masque, la haine du domicile et la passion du voyage (Baudelaire, 1971: 57-58).

La multitud es precisamente el reino del *flâneur* moderno. Un artista que se comporta como la famosa caña pensante de la que hablaba Pascal, atento y receptivo hacia su derredor, y que sustituye las reflexiones sobre la naturaleza y lo absoluto por las dirigidas a los rostros que se confunden en la multitud.

En esto se diferencia firmemente del tratamiento a la multitud en Hugo. Este contraste radica en que el observador alejado del novelista pasa a ser, en los poemas de Baudelaire, un observador sumergido en el objeto y donde halla su inspiración: «The creativity of

Baudelaire's *flâneur*-artist is a function of the ambivalence of the creator in the middle of the crowd» (Ferguson, 2005: 34).

Ya no se trata de la imagen sublime de un todo observada por un espectador, sino de aquélla que alguien, sumido en la propia multitud, es capaz de captar de ella: una imagen por fuerza relampagueante y nunca completa. La literatura de panoramas no puede ser ya más el paradigma de la visión del *flâneur*, su lugar lo ha ocupado la instantaneidad del daguerrotipo y el conocimiento le es dado al poeta por chocantes instantáneas.

En este contexto, es de principal importancia para el *flâneur* baudelairiano la capacidad de poder confundirse en medio de la multitud pasando desapercibido: «L'observateur est un *prince* qui jouit partout de son incognito» (Baudelaire, 1976b: 692), escribe el poeta en *Le peintre de la vie moderne*. Consciente de ser parte él mismo de la multitud, el poeta-*flâneur* se esconde en ella, adaptando sus comportamientos y cambiando, cuando es necesario, su propia apariencia. Gracias a este «incomparable privilège, qu'il peut à sa guise être lui-même et autrui. Comme ces âmes errantes qui cherchent un corps, il entre, quand il veut, dans le personnage de chacun» (Baudelaire, 1971: 59), le resulta posible gozar productivamente de su anonimato: «If the poet does appear to be like everyone else, so much the better. The anonymity of the poet is merely a ruse; it is a play of masks without which the poet could not transform into the beautiful the raw stuff he witnesses» (Tester, 2005: 4). Esta actitud transformista resulta ser una característica cargada de consecuencias para la figura del *flâneur* en Baudelaire, en cuanto le permite asumir identidades diferentes y enriquecer enormemente el alcance de su acción.

Walter Benjamin, centrándose en la importancia que tiene la multitud como elemento fundamental para entender el significado profundo del *flâneur* de Baudelaire, se prodiga en ofrecer ejemplos literarios anteriores a él, donde los escritores tratan de explicar ese inédito fenómeno que interesó desde varios puntos de vista, entre otros, a Friedrich Engels, a Charles Dickens, a Víctor Hugo y, de manera particular, a Edgar Allan Poe, escritor muy admirado por Baudelaire, quien fue el primero en traducir al francés sus célebres cuentos, además de haber dedicado a su figura y a su obra varios ensayos, llegando a escribir de él las siguientes líneas:

Je le dis sans honte, parce que je sens que cela part d'un profond sentiment de pitié et de tendresse, Edgar Poe, ivrogne, pauvre, persécuté, paria, me plaît plus que calme et vertueux, un Goethe ou un W. Scott. Je dirais volontiers de lui et d'une classe particulière d'hommes, ce que le catéchisme dit de notre Dieu : « Il a beaucoup souffert pour nous » (Baudelaire, 2005: 185).

En uno de los trabajos preparatorios a su obra inacabada sobre Baudelaire, Benjamin se detiene largamente sobre el cuento de Poe «The man of the crowd», en el que el protagonista se pierde dentro de la multitud, atraído por sus enigmas y sigue a un hombre misterioso: «He noticed me not, but resumed his solemn walk, while I, ceasing to follow, remained absorbed in contemplation. — The old man, I said at length, — is the type and the genius of deep crime. He refuses to be alone. He is the man of the crowd» (Poe, 1984: 396). No resulta atrevido asociar el texto de *Le peintre de la vie moderne* con el cuento de Poe, tal como lo ha propuesto Benjamin, ya que en el género detectivesco, nacido justamente con la obra del escritor americano, hay presente un importante elemento para entender la obra de Baudelaire y la actitud del *flâneur* en su obra. Así dice el filósofo:

La historia detectivesca, cuyo interés reside en una forma de construcción lógica que como tal no tiene que ser peculiar de las novelas de crímenes, aparece por primera vez en Francia con las traducciones de los relatos de Poe *El misterio de Marie Rôget*, *El doble asesinato de la calle Morgue* y *La carta robada*. Con la traducción de este modelo, Baudelaire adoptó el género, y la obra de Poe penetró por entero en la suya propia, cosa que subraya Baudelaire en cuanto se hace solidario del método en el que los géneros individuales a los que Poe se dedicó se armonizan (Benjamin, 2014: 77).

No cabe duda de que Baudelaire construye la imagen de su *flâneur* basándose en gran medida sobre las características fundamentales de los personajes de los cuentos del escritor americano, y particularmente de «The man of the crowd»:

Nei personaggi di Poe trovano infatti espressione i due principali elementi all'origine del *flâneur*: l'immagine della città come *terra incognita*, di cui il solitario esploratore cerca di leggere i segni e le fisionomie, e la parallela tentazione del singolo di immergersi nella folla e annientare la propria individualità in essa. Baudelaire, ispirato proprio da questo racconto, giunge a definire il *flâneur* attraverso una sintesi dei due elementi (Castigliano, 2010: 767).

La convergencia entre la aparición de la multitud en el contexto urbano y el nacimiento del género detectivesco no es casual. Tras la sosegada literatura panorámica y las reconfortantes *physiologies*, cuyo objetivo era ofrecer a la gente una imagen de los demás que inspirase confianza, la literatura dedicada a analizar los aspectos inquietantes de la ciudad aparece como la más idónea para describir la situación actual. En ella la multitud ha cambiado de función en una metrópolis alterada por los sucesos de la mitad del siglo, y donde ahora «la masa aparece como asilo que ampara y protege al asocial de los que son sus perseguidores» (Benjamin, 2014: 74). En medio de esta multitud inquieta e inquietante,

también el *flâneur* tuvo que adaptarse transformando su fisonomía y su manera de actuar. Una de estas transformaciones lo muestra convertido, precisamente, en detective:

En tiempos de terror, en los cuales cualquiera tiene en sí alguna parte de conspirador, cualquiera llegará a la situación de actuar como el detective, y el callejeo proporciona la mejor expectativa de ello. [...] Si el *flâneur* se convierte de este modo casi en un detective a su pesar, socialmente eso es algo que le viene a propósito: legitima su ociosidad (Benjamin, 2014: 74).

Aunque Baudelaire no haya escrito relatos de detective, una gran cantidad de sus poemas, líricos y en prosa transmiten inquietud. En ellos la mirada del poeta choca con escenas misteriosas, como en el íncipit de «Les sept vieillards»:

Fourmillante cité, cité pleine de rêves,
Où le spectre en plein jour raccroche le passant !
Les mystères partout coulent comme des sèves
Dans les canaux étroits du colosse puissant

(Baudelaire, 1988: 97).

Las calles se llenan de seres extraños, tan perturbadores como fascinantes:

Dans les plis sinueux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements,
Je guette, obéissant à mes humeurs fatales,
Des êtres singuliers, décrépits et charmants

(Baudelaire, 1988: 99).

Muchas de sus composiciones están protagonizadas por personajes marginales, hombres de la bohemia, viejos solitarios, borrachos o prostitutas, y en ellas la multitud siempre está presente como el escenario fijo sobre el cual se mueve la vida de la metrópolis moderna. Un poema ejemplar en este sentido es «Le Crépuscule de la soir», en el que se describe la ciudad a la hora cuando la gente termina de trabajar y vuelve a su casa para dejar espacio a asesinos, ladrones, vagabundos:

Voici le soir charmant, ami du criminel ;
Il vient comme un complice, à pas de loup ; – le ciel
Se ferme lentement comme une grande alcôve,
Et l'homme impatient se change en bête fauve

(Baudelaire, 1988: 105).

El poeta-*flâneur* en su calidad de detective se mueve en la misma multitud que va investigando, una multitud amorfa y hostil por naturaleza, de la que se salvaguarda sólo gracias al anonimato en que se mantiene. Ahí desarrolla su labor de manera absolutamente peculiar. En un ambiente tan movedizo e incontrolable como la multitud la percepción del poeta se adquiere por choques repentinos: los movimientos de la gente, las expresiones de los rostros, el paso del tiempo en la ciudad, todo ello le llega al poeta de un modo relampagueante, y él tiene la dura tarea de recogerlos, interpretarlos y expresarlos, lo que lleva al artista a un éxtasis movedizo, que Baudelaire compara, describiendo a su amigo Guys, con los frenéticos movimientos de un esgrimista en acción:

Maintenant, à l'heure où les autres dorment, celui-ci est penché sur sa table, dardant sur une feuille de papier le même regard qu'il attachait tout à l'heure sur les choses, s'escrimant avec son crayon, sa plume, son pinceau, faisant jaillir l'eau du verre au plafond, essuyant sa plume sur sa chemise, pressé, violent, actif, comme s'il craignait que les images ne lui échappent, querelleur quoique seul, et se bousculant lui-même. Et les choses renaissent sur le papier, naturelles et plus que naturelles, belles et plus que belles, singulières et douées d'une vie enthousiaste comme l'âme de l'auteur (Baudelaire, 1976b: 693-694).

La inspiración poética sigue idéntica modalidad. Baudelaire reproduce efectivamente la misma escena en el poema «Le soleil», pero esta vez es el propio poeta quien realiza su labor de esgrima yendo en busca de palabras, versos y rimas:

Le long du vieux faubourg, où pendent aux mesures
Les persiennes, abri des secrètes luxures,
Quand le soleil cruel frappe à traits redoublés
Sur la ville et les champs, sur les toits et les blés,
Je vais m'exercer seul à ma fantasque escrime,
Flairant dans tous les coins les hasards de la rime,
Trébuchant sur les mots comme sur les pavés,
Heurtant parfois des vers depuis longtemps rêvés

(Baudelaire, 1988: 92).

Como observa Benjamin, la fuerza de esta composición reside en el contraste violento entre el poeta y una multitud invisible que le hace tropezar y caer al suelo; le empuja a abrirse espacio con su inspiración, le obliga a luchar con su arte; es justamente así como se desarrolla la actividad poética del *flâneur* baudelairiano, en el contexto de alguna multitud:

En ella se puede descifrar la imagen misma del luchador de esgrima: los golpes que reparte se destinan a abrirle camino entre la multitud. Por supuesto, los *faubourgs* en que el poeta de *Le soleil* se adentra están desiertos. Mas la secreta constelación de que se trata (en la belleza de la estrofa se vuelve transparente hasta en el fondo) deberá entenderse de este modo: la multitud espectral de las palabras, como de los fragmentos

y comienzos de versos, con los cuales libra el poeta, en las calles apartadas, la lucha por su poético botín. (Benjamin, 2014: 166).

Son muchas las composiciones de Baudelaire que están construidas siguiendo el esquema del choque en medio de la multitud urbana. Tal vez el poema en que este mecanismo se plasma de la manera más nítida sea el célebre soneto «À une passante», el cual por esta misma razón merece ser citado enteramente:

La rue assourdissante autour de moi hurlait.
Longue, mince, en grand deuil, douleur majestueuse,
Une femme passa, d'une main fastueuse
Soulevant, balançant le feston et l'ourlet ;

Agile et noble, avec sa jambe de statue.
Moi, je buvais, crispé comme un extravagant,
Dans son œil, ciel livide où germe l'ouragan,
La douceur qui fascine et le plaisir qui tue.

Un éclair... puis la nuit ! – Fugitive beauté
Dont le regard m'a fait soudainement renaître,
Ne te verrai-je plus que dans l'éternité ?

Ailleurs, bien loin d'ici ! trop tard ! jamais peut-être !
Car j'ignore où tu fuis, tu ne sais où je vais,
Ô toi que j'eusse aimée, ô toi qui le savais !

(Baudelaire, 1988: 103-104).

Baudelaire describe aquí un encuentro fugaz con una mujer desconocida. Los dos personajes caminan por una calle de la ciudad, empujados por la multitud, cruzan por un instante sus miradas y en ese momento se produce en el poeta una situación de choque, sugerida por la posición antinatural que él adopta («crispé comme un extravagant») y explicitada directamente al principio del primer terceto («un éclair... puis la nuit !»). El encuentro se concluye así. La multitud separa a los dos desconocidos dejando al poeta sólo la imaginación del amor potencial que habría podido surgir entre él y la mujer. Una vez más la multitud llena totalmente la escena descrita y es justamente ella la que ofrece al poeta-*flâneur* la posibilidad del encuentro; pero también es ella la que le quita esta posibilidad, dejándole únicamente el choque repentino de la mirada, el cual sólo puede reelaborarse y expresarse por medio de la imaginación poética. Como comenta Benjamin:

Lo que este soneto da a entender es así, retenido en una frase: la aparición que fascina de ese modo al habitante de la gran ciudad – muy lejos de tener en la multitud exclusivamente a su rival, sólo un elemento hostil a él – sólo la multitud la proporciona. Y es que el arrobo del habitante de la gran ciudad es un amor no tanto a primera como a última vista. Es una despedida para siempre que coincide exactamente en el poema con

el instante de la seducción. Con lo cual el soneto nos presenta la figura del shock, más aún, la figura de una catástrofe (Benjamin, 2014: 171-172).

La recurrencia de situaciones de choque en la obra de Baudelaire depende directamente de la ambientación metropolitana; las multitudes de hombre y mujeres que se desplazaban a pie se contraponía al creciente tráfico de las calles de París, que durante los *grand travaux* de Haussmann iba aumentando considerablemente. Creando así, como ya se ha podido ver en *L'Éducation sentimentale* de Flaubert, situaciones frenéticas y arriesgadas.

En este contexto se enmarca el poema en prosa «Perte d'auréole». Un breve texto de tono cómico, pero también fundamental para profundizar en la comprensión del poeta-*flâneur* baudelairiano:

« Eh ! quoi ! vous ici, mon cher ? Vous, dans un mauvais lieu ! vous, le buveur de quintessences ! vous, le mangeur d'ambrosie ! En vérité, il y a là de quoi me surprendre » « Mon cher, vous connaissez ma terreur des chevaux et des voitures. Tout à l'heure, comme je traversais le boulevard, en grande hâte, et que je sautillais dans la boue, à travers ce chaos mouvant où la mort arrive au galop de tous les côtés à la fois, mon auréole, dans un mouvement brusque, a glissé de ma tête dans la fange du macadam. Je n'ai pas eu le courage de la ramasser. J'ai jugé moins désagréable de perdre mes insignes que de me faire rompre les os. Et puis, me suis-je dit, à quelque chose malheur est bon. Je puis maintenant me promener incognito, faire des actions basses, et me livrer à la crapule, comme les simples mortels. Et me voici, tout semblable à vous, comme vous voyez ! » « Vous devriez au moins faire afficher cette auréole, ou la faire réclamer par le commissaire » « Ma foi ! non. Je me trouve bien ici. Vous seul, vous m'avez reconnu. D'ailleurs la dignité m'ennuie. Ensuite je pense avec joie que quelque mauvais poète la ramassera et s'en coiffera impudemment. Faire un heureux, quelle jouissance ! et surtout un heureux qui me fera rire ! Pensez à X..., ou à Z... ! Hein ! comme ce sera drôle ! » (Baudelaire, 1971: 203-204)

La pérdida de la aureola, debido a las sacudidas del tráfico y al miedo de ser atropellado, lejos de avergonzar o preocupar al poeta, le empuja a considerar los aspectos positivos de su nueva situación. El primero de todos es el anhelado incógnito, condición que adquiere nuevos sentidos a la luz de este poema en prosa. El auténtico poeta moderno, hace entender Baudelaire, no necesita de las viejas insignias del vate y, muy al contrario, se da cuenta de la ridiculez que la vistosa aureola suponía. Ahora es preferible pasar desapercibido entre la multitud ciudadana. De esta manera el poeta de «Perte d'auréole» puede disfrutar hasta de los rincones más escondidos y sórdidos de la ciudad, como el *mauvais lieu* donde se ambienta el poema en prosa, y convertirlos en material inédito para su poesía, llegando a burlarse abiertamente del mal poeta que recogerá la aureola perdida. Marshal Berman en la sección dedicada a Baudelaire de su libro sobre el modernismo expone:

Cuando el poeta de Baudelaire deja que su aureola se pierda y sigue moviéndose, hace un gran descubrimiento. Con gran sorpresa, por su parte, descubre que el aura de la pureza y la sacralidad artística es solamente incidental, no esencial, para el arte, y que la poesía puede darse igual de bien, y quizá mejor, al otro lado del bulevar, en esos lugares bajos, poco poéticos, como el *mauvais lieu* en el que nace este mismo poema. Una de las paradojas de la modernidad, tal como Baudelaire la ve aquí, es que sus poetas se harán más profunda y auténticamente poéticos al hacerse más parecido a los hombres corrientes. Si el poeta se lanza en el caos en movimiento de la vida cotidiana en el mundo moderno – vida de la cual el tráfico es un símbolo primordial – puede apropiarse de esta vida para el arte. El «mal poeta», en este mundo, es el que espera mantener intacta su pureza manteniéndose al margen de las calles, a salvo de los riesgos del tráfico (Berman, 1989: 160).

El lugar de dudosa reputación que hace de fondo a «Perte d'auréole» ha de identificarse sin duda con un prostíbulo. En sus reflexiones sobre la modernidad y el poeta moderno Baudelaire entrega a la figura de la prostituta una importancia central. Traza por primera vez, pues, un paralelismo entre el trabajo del artista en su relación con el nuevo modelo de mercado capitalista, y el mundo de la prostitución en la gran metrópolis moderna. No faltan en *Les Fleurs du mal* imágenes del poeta recibiendo dinero por sus versos, por ejemplo en el soneto «La muse vénale» se lee:

Il te faut, pour gagner ton pain de chaque soir,
Comme un enfant de cœur, jouer de l'encensoir,
Chanter des *Te Deum* auxquels tu ne crois guère,

Ou, saltimbanque à jeun, étaler tes appas
Et ton rire trempé de pleurs qu'on ne voit pas,
Pour faire épanouir la rate du vulgaire

(Baudelaire, 1988: 17).

E, igualmente, en el poema de introducción al libro, «Au lecteur», se describe al poeta mientras recibe dinero por sus confesiones:

Nos péchés sont têtus, nos repentirs sont lâches ;
Nous nous faisons payer grassement nos aveux,
Et nous rentrons gaiement dans le chemin bourbeux,
Croyant par de vils pleurs laver toutes nos taches

(Baudelaire, 1988: 5).

Baudelaire hace de la prostitución, en su nueva relación con la metrópolis moderna, un tema central de su poesía. Para el poeta la figura de la prostituta es determinante a la hora de penetrar el nuevo espacio urbano y comprender a fondo su configuración, así como lo explica Benjamin,

una de las cuestiones decisivas para la comprensión de la poesía de Baudelaire es saber de qué modo ha cambiado el semblante de la prostitución con el nacimiento de las grandes ciudades. Una cosa es segura: Baudelaire expresa dicho cambio, siendo éste uno de los grandes temas de su poesía. Con el nacimiento de las grandes ciudades la prostitución va a entrar en posesión de nuevos arcanos, uno de los cuales es el mismo carácter laberíntico que adopta la ciudad. Ese laberinto, cuya imagen ha ido penetrando en la carne y la sangre del *flâneur*, va a aparecerse con la prostitución con colores nuevos. Y el primer arcano de que dispone es por lo tanto el aspecto mítico de la metrópoli como laberinto (2014: 243-244).

En el ya citado poema «Le Crépuscule du soir» Baudelaire muestra cómo la prostitución sabe desplazarse por el laberinto en que se ha transformado la metrópolis moderna, cómo se apodera de ello, creando ella misma sus caminos, ocupando durante la noche todos los espacios posibles:

La Prostitution s'allume dans les rues ;
Comme une fourmilière elle ouvre ses issues ;
Partout elle se fraye un occulte chemin,
Ainsi que l'ennemi qui tente un coup de main ;
Elle remue au sein de la cité de fange
Comme un ver qui dérobe à l'Homme ce qu'il mange

(Baudelaire, 1988: 106).

La fascinación de Baudelaire hacia la figura de la prostituta procede de las nuevas peculiaridades de su actividad en el ámbito de la metrópolis. En particular, de la mercantilización extrema del propio cuerpo, artificialmente enmascarado por el maquillaje, y convertido de este modo en artículo de masa. Aquí reside una afinidad profunda con el poeta-*flâneur*, obligado ahora a buscar su público en las mismas calles que dan asilo a la prostitución. Como hace notar Benjamin, el maquillaje en cuanto máscara publicitaria de la prostituta, y la calle en cuanto ambientación de su comercio son aspectos determinantes respecto a la empatía que Baudelaire demuestra hacia ella:

En la figura que adopta la prostitución en las grandes ciudades la mujer aparece no ya sólo como mercancía sino, en sentido exacto, en calidad de artículo de masas. Es cosa que indica mediante el revestimiento artificial de la expresión individual en beneficio de una profesional, tal como aparece en los cosméticos. Que este fue el aspecto de la puta sexualmente determinante para Baudelaire no nos lo dice en último lugar que, en sus frecuentes evocaciones de la puta, el burdel no constituye nunca el fondo, y sí en cambio, con frecuencia, la calle (Benjamin, 2014: 242).

De hecho, Baudelaire fue uno de los primeros artistas en reconocer la obra de arte como una mercancía en el contexto capitalista, y llevó esta intuición a sus consecuencias más extremas. Por esta razón Benjamin señala:

No dejó nunca de calar en la situación real del literato. Para él era corriente compararlo – y a sí mismo en primer lugar – con la prostituta. [...] Baudelaire sí sabía cómo lo pasaba el literato; por eso va al mercado igual que va el *flâneur*; como si pretendiera echarle un vistazo, y en verdad, sin embargo, para encontrar un comprador (Benjamin, 2014: 66).

Así pues, en la gran ciudad moderna la prostituta y el poeta-*flâneur* tienen en común el mismo modelo del artículo de masas: se venden, aunque como virtuosos de la acción de mercantilización, en una «comunidad mítica» con las masas, y, sobre todo, en las calles de una ciudad que ha asumido el carácter, también mítico, del laberinto.

Baudelaire siempre ha sido absolutamente consciente de la situación inédita del poeta en el nuevo contexto de mercado de tipo capitalista, «él fue el primero en tomar conciencia, y del modo más rico en consecuencias, de que la burguesía estaba a punto de retirarle al poeta su misión», y ha actuado siempre en consecuencia: «En Baudelaire, el poeta anuncia por vez primera su exigencia de lo que es un valor de exposición. Y es que Baudelaire era su propio empresario. La *perte d'auréole* al primero que afectó fue el poeta. De ahí su mitomanía» (Benjamin, 2014: 218). A la par que la prostituta, está dispuesto a llevar al mercado su propio ser y sus productos poéticos; aún más, ha sabido perseguir y conseguir una originalidad poética que pudiera venderse a la multitud similar en cierto modo al maquillaje de la prostituta de la metrópolis y muy visible, justamente, en las formas de su obra poética:

Baudelaire quizá fue el primero en tener la idea de una originalidad adaptada al mercado, que, por ello, era entonces más original que cualquier otra (*créer un poncif*). *Création* que incluía en todo caso cierta intolerancia. Baudelaire quería abrir un hueco para sus poemas, y a este fin tenía que empujar a otros. Despreció por ejemplo ciertas libertades poéticas de los románticos por su manejo clásico del alejandrino, así como la poética clasicista a causa de las carencias y fracturas en el verso clásico que le eran propias. En una palabra: sus poemas tenían ciertos procedimientos especiales para apartar a sus competidores (Benjamin, 2014: 217).

En este sentido deberían leerse también las abundantes incursiones de Baudelaire en el campo de la crítica literaria y artística, empezando por las declaraciones del primer capítulo del *Salon de 1846*, titulado precisamente «À quoi bon la critique», donde escribe:

Je crois sincèrement que la meilleure critique est celle qui est amusante et poétique ; non pas celle-ci, froide et algébrique, qui, sous prétexte de tout expliquer, n'a ni haine ni amour, et se dépouille volontairement de toute espèce de tempérament ; mais, – un beau tableau étant la nature réfléchi par un artiste, – celle qui sera ce tableau réfléchi par un esprit intelligent et sensible. Ainsi le meilleur compte rendu d'un tableau pourra être un sonnet ou une élogie (Baudelaire, 1976c: 418).

Baudelaire, por medio de consideraciones estéticas sobre pintores como Eugène Delacroix, el ya citado Constantine Guys, sobre músicos como Richard Wagner, sobre literatos como Hugo, Flaubert, Poe, y muchos otros, crea y abre cada vez su propio espacio artístico, allí donde puede insertar su producto poético. Es la primera vez que el poeta asume sistemática y conscientemente la tarea del crítico, y lo hace en un mundo en el cual el artista o el literato, se ven obligados a crear su propio espacio en el mercado. Y hay más: como señala Bourdieu, Baudelaire opta por una posición absolutamente anticonformista:

Nadie vislumbró como Baudelaire el vínculo entre la transformación de la economía y la sociedad y las transformaciones de la vida artística y literaria que colocan a los pretendientes del estatuto de escritores o artistas frente a la alternativa de la degradación, con la famosa vida bohemia, compuesta de miseria material y moral, de esterilidad y resentimiento, o del sometimiento igualmente degradante a los gustos dominantes, a través del periodismo, el folletín o el teatro de bulevar. Encarnizado crítico del gusto burgués, se opone con la misma fuerza a la escuela burguesa de los caballeros del sentido común y a la escuela socialista (Bourdieu, 1995: 102-103).

Esta transformación se ha podido dar sólo en el mundo extremadamente mercantilizado, y por consiguiente uniformado, de la metrópolis moderna, donde, como subraya el sociólogo alemán Georg Simmel, «para que esto más personal se salve se debe movilizar un máximo de especificidad y peculiaridad, se debe exagerar esto para ser también por sí misma, aunque solo sea momentáneamente» (Simmel, 2001: 396).

Existe otro personaje que emerge como efecto de las transformaciones de la ciudad en una metrópolis moderna y que permite afinar ulteriormente las características del poeta-*flâneur*, pues Baudelaire le dedica un espacio importante en su obra comparando su trabajo al modo de obrar del poeta: se trata del *chiffonnier*, el trapero vagabundo que recoge la basura de la gran ciudad, conservando los objetos para él importantes, escogiéndolos entre todo lo que los demás tiran por su inutilidad. Baudelaire esboza su perfil en prosa, en su ensayo *Du vin et du haschisch* de 1851:

Voici un homme chargé de ramasser les débris d'une journée de la capitale. Tout ce que la grande cité a rejeté, tout ce qu'elle a perdu, tout ce qu'elle a dédaigné, tout ce qu'elle a brisé, il le catalogue, il le collectionne. Il compulse les archives de la débauche, le capharnaüm des rebuts. Il fait un triage, un choix intelligent ; il ramasse, comme un avare un trésor, les ordures qui, remâchées par la divinité de l'Industrie, deviendront des objets d'utilité ou de jouissance (Baudelaire, 1975: 381).

Baudelaire ve al poeta moderno adquirir la misma costumbre del *chiffonnier*. Un *flâneur* peculiar, atento y receptivo, capaz de transformar el material de desecho regurgitado en las

calles por la gran ciudad; es decir, convertir todo lo que está disponible para el poeta en el mundo moderno, en algo precioso y útil. Benjamin ha subrayado el paralelismo entre las dos figuras, comprendiendo a su vez la intención heroica que, en el texto de Baudelaire, subyace como fundamento de la actividad del *chiffonnier* y del poeta:

Los poetas encuentran en sus calles las inmundicias de la sociedad y justamente en éstas su reproche heroico. Parece estar con ello incorporado en su ilustre tipo uno común. En él penetran los rasgos del trapero, del que con tal constancia se ocupó Baudelaire. [...] Trapero o poeta, ambos han de ocuparse de la escoria; ambos persiguen en solitario su negocio a unas horas en que los burgueses se entregan al sueño; incluso el gesto es el mismo en uno y otro; ése es el paso del trapero, que, en todo momento, debe detenerse en su camino para rebuscar en la basura con que se tropieza. Mucho nos habla de que Baudelaire quiso poner disimuladamente de relieve este parentesco, el cual esconde un presagio en todo caso (Benjamin, 2014: 119-120).

La imagen del *chiffonnier* vuelve también en *Les fleurs du mal*, en el poema «Le vin du chiffonniers». Con los versos de esta composición el escritor francés compara, esta vez explícitamente, a este personaje con el poeta, atribuyéndole de manera implícita a ambos una consideración heroica:

Souvent, à la clarté rouge d'un réverbère
Dont le vent bat la flamme et tourmente le verre,
Au cœur d'un vieux faubourg, labyrinthe fangeux
Où l'humanité grouille en ferments orageux,

On voit un chiffonnier qui vient, hochant la tête
Butant, et se cognant aux murs comme un poète,
Et sans prendre souci des mouchards, ses sujets,
Épanche tout son cœur en glorieux projets.

Il prête des serments, dicte des lois sublimes,
Terrasse les méchants, relève les victimes,
Et sous le firmament comme un dais suspendu
S'enivre des splendeurs de sa propre vertu.

Oui, ces gens harcelés de chagrins de ménage,
Moulus par le travail et tourmentés par l'âge,
Éreintés et pliant sous un tas de débris,
Vomissement confus de l'énorme Paris,

Reviennent, parfumés d'une odeur de futailles,
Suivis de compagnons, blanchis dans les batailles
Dont la moustache pend comme les vieux drapeaux

(Baudelaire, 1988: 106).

Se trata, por supuesto, de un heroísmo moderno, basado en la capacidad del poeta-*chiffonnier* de coexistir con los restos de la sociedad urbana, tan ambiguos como las flores del mal, y de interpretar su valor latente, viviendo a su vez en una situación ambigua, hasta

el punto de incitar a Benjamin a preguntarse si «¿son los deshechos los héroes de la gran ciudad? ¿O no es más bien el héroe el poeta que va a construir su obra con esos materiales?» (Benjamin, 2014: 120-121).

Sobre todo, el nuevo *flâneur*, este héroe moderno, que según Benjamin no es un héroe sino que interpreta ese papel (Benjamin, 2014: 143), necesita mover sus pasos sin dar la posibilidad a los demás de reconocer su identidad o sus propósitos. En este sentido la multitud es su ambiente ideal, y justamente por esta razón Baudelaire ha superpuesto esta gran cantidad de máscaras a su imagen de poeta: *flâneur*, detective, prostituta, *chiffonnier*, «por detrás de las máscaras que usaba, guardaba el poeta su incógnito en Baudelaire, y tan provocativo como podía parecer en el trato procedía también de circunspecto al interior de su obra. El incógnito es así, en efecto, la ley que rige su poesía» (Benjamin, 2014: 144).

Este aspecto del *flâneur* baudelairiano confiere a la figura ya de por sí, como se ha podido ver mucho más problemática que los *flâneurs* de la primera mitad del siglo, un elevado grado de complejidad, de la que Benjamin en sus análisis ha sabido dar cuenta puntualmente, señalando cómo, detrás de cada aspecto que el personaje asume, se esconden a su vez las imágenes de otras figuras con perspectivas y funciones diferentes.

De este modo, conectada con la actividad detectivesca del *flâneur*, se pueden hallar las características de las profesiones de periodista y reportero, trabajos en gran expansión cuando escribía Baudelaire, que remarcaban las tentativas de legitimación social buscados por el *flâneur*. Pero detrás del detective y del periodista se oculta la figura más oscura, y bien conocida por el Baudelaire revolucionario de las barricadas, del conspirador que, escondiéndose entre la multitud y la bohemia, lucha en contra de un régimen autoritario e injusto y que, en la situación en que vive, adquiere a su vez un valor heroico: «Baudelaire también quiso en ocasiones reconocer la imagen del moderno héroe en la figura del conspirador» (Benjamin, 2014: 148).

Igualmente, la figura fantasmagórica del *chiffonnier* esconde otras imágenes. Por un lado, en la relación con la ciudad moderna y sus residuos, subsiste la actividad del coleccionista que sabe reconocer el valor, desconocido por los demás, de los pequeños objetos olvidados o de la aparentemente vulgar mercancía, «the collector idealizes objects in order to camouflage their status as commodities» (Ferguson, 2015: 37). Por otro lado, en su relación con la historia, se conecta a la actividad del arqueólogo, capaz de resaltar las «huellas» de la historia y de la modernidad, como fragmentos capaces de relacionarse entre sí de diversas maneras, a través de los cuales se puede vislumbrar e iluminar el camino hacia historias alternativas u olvidadas y hallar, bajo la superficie de la materialidad del

presente, los mitos y los sueños colectivos de la modernidad; así como también un pasado necesario para la reinterpretación del estado de las cosas actuales.

Todo este aflorar de funciones en el paradigma de la figura del *flâneur* se debe justamente al hecho de que él tiene la finalidad principal de enfrentarse a la modernidad, cuya primera y principal característica se ha de buscar precisamente en su tendencia a las modificaciones efímeras, a las constantes metamorfosis tan bien ejemplificadas por las transformaciones de la gran ciudad. De hecho el *flâneur* baudelairiano se configura como el último bastión heroico frente al mundo moderno: ya sea para luchar en contra de dicho mundo o simplemente para registrar su situación social y existencial. El *flâneur* posee las máscaras aptas para este incierto y desesperado enfrentamiento.

Las múltiples variaciones aquí presentadas de esta figura del *flâneur* moderno tendrán una importancia capital en muchas obras del siglo siguiente. Que el *flâneur*, con su estatura heroica, se presente como arqueólogo o coleccionista; como prostituta o *chiffonnier*; como periodista, detective o conspirador; o en traje de poeta e literato, sigue siendo durante todo el siglo XIX y luego, a lo largo del siglo XX, un instrumento de máxima importancia para la comprensión del mundo moderno, de sus conflictos y de sus misterios.

3.IV – La *flânerie* imposible de Zola

Al final del siglo XIX el *flâneur*, tal como lo habían presentado los escritores de las recopilaciones de textos panorámicos y de *physiologies*, ya no existía ni hallaba espacio en el imaginario colectivo. Como ya se ha comentado, la relación con la gran ciudad se había problematizado y la misma concepción de la ciudad se había vuelto muy diferente respecto al principio del siglo. Así lo explica Ferguson:

In bringing about the urban revolution that would produce modern Paris, the failure of 1848 cuts across the philosophical and sociological value of the *flâneur* as definitive subject and controlling perceiver. The new landscape of power and the new practices of Paris at midcentury required another kind of character, another kind of perception, and, above all, another kind of movement within movement (1994: 113).

Esta situación, extremadamente variable en todos los aspectos, que caracterizó el desarrollo del Segundo Imperio hasta su apogeo con la Exposición Universal de 1867 y su derrumbe con la proclamación de la Tercera República en 1870, proporciona a la vez el contexto, el trasfondo y el tema esencial de gran parte de la obra del novelista Émile Zola; en particular, en el ciclo de veinte novelas titulado genéricamente *Les Rougon-Macquart* el novelista explicita abiertamente su intención especificándola con el llamativo subtítulo: *Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire*.

Más de la mitad de las novelas de *Les Rougon-Macquart* están ambientadas, completamente o en parte, en París y en ocasiones la capital se convierte en un verdadero personaje capaz, con sus rasgos, de influir directa y decididamente en la atmosfera de las descripciones, en el desarrollo de las tramas y en el destino de los otros personajes involucrados. En suma, el interés y la atracción de Zola hacia París en su trabajo más complejo e importante es indiscutible. Pero ya en las novelas precedentes al ciclo de *Les Rougon-Macquart*, la atención del joven escritor hacia la capital aparecía ostensiblemente.

En particular, en su primera novela, publicada en 1865, Zola, que había vivido una infancia tranquila en la provincial Provenza antes de mudarse para buscar fortuna en París, pone en contraposición la vida difícil y miserable de la gran ciudad, con una idealización idílica de la vida del campo. En *La confession de Claude*, novela en forma epistolar, el protagonista presenta rasgos considerablemente autobiográficos, siendo un joven poeta recién llegado a París, lleno de ingenuas esperanzas hacia una espléndida vida en la bohemia de la capital. En cambio, Claude se ve atrapado por la pobreza y obligado a

empeñar hasta sus ropas para poder sobrevivir; sobre todo, se halla desconsolado por una soledad desesperante, como ya admite en los párrafos que abren la novela:

Le soir, quand le vent ébranle la porte et que les murs vacillent avec la flamme de ma lampe, je sens peser sur moi un ennui morne et glacé. Je m'arrête au foyer mourant, aux laides rosaces brunes du papier peint, aux vases de faïence où se sont fanées les dernières fleurs, et je crois entendre chaque chose se plaindre de solitude et de pauvreté. Cette plainte est navrante. La mansarde entière me réclame les rires, les richesses de ses sœurs. Le foyer demande de grands feux joyeux ; les vases, oubliant la neige, veulent des roses fraîches ; la couche soupire, me parlant de cheveux blonds et de blanches épaules (Zola, 2013: 49-50).

La condición de miseria y soledad en la que vive está exacerbada por la sensación de inquietud que despierta la gran ciudad:

Voici le jour qui naît. J'ai passé la nuit devant mon foyer éteint, regardant mes pauvres murs, vous contant mes premières souffrances. Une lueur blafarde éclaire les toits, quelques flocons de neige tombent lentement du ciel pâle et triste. Le réveil des grandes villes est inquiet. J'entends monter jusqu'à moi ces murmures des rues qui ressemblent à des sanglots. Non, cette fenêtre me refuse le soleil, ce plancher est humide, cette mansarde est déserte. Je ne puis aimer, je ne puis travailler ici (Zola, 2013: 53).

Ya en este pasaje que cierra el primer capítulo se puede apreciar cómo el protagonista atribuye al ambiente urbano gran parte de la razón de su condición; lo cual destaca muy bien Kranowski en su importante trabajo sobre París en las novelas de Zola: «C'est par la sensation de l'oppression du milieu que le jeune Claude exprime son isolement. La ville prend une forme vague et menaçante qui se dessine en noir de manière inquiétant» (1968: 8).

Cuando Claude conoce a su vecina, una muchacha empujada por la pobreza a practicar la prostitución, decide hacer lo posible para rescatarla de esa vida inmoral, empresa que se revela tan ingenua como impracticable. La relación instaurada entre Claude y Laurence representa el reflejo metonímico del contraste entre campiña y ciudad o, como lo declara el mismo Claude una vez que se da cuenta de la insalvable distancia entre él y la muchacha, «je suis le rêve, elle est la réalité. Nous marcherons côte á côte sans jamais nous rencontrer, et, notre course finie, elle ne m'aura pas entendu, je ne l'aurai pas comprise» (Zola, 2013: 93). Laurence es entonces espejo de una realidad corrompida, cuya moralidad se ha irremediabilmente derrumbado a causa del ambiente urbano en el que la joven ha crecido; mientras que Claude se reconoce en el idealismo bucólico y en la pureza del campo: «Claude, issu de Provence, est le rêveur, purs de corps et d'âme; Laurence, formée

à Paris, est corrompue sans espoir de rémission. Paris et Provence, deux univers» (Kranowski, 1968: 12).

La posición de Claude sobre París desemboca al final de la novela en su regreso a Provenza. La decepción del joven hacia la vida de la capital llega, en las últimas páginas, hasta el puro arrepentimiento por haber dejado prematuramente su querida provincia:

Je trouvais une grande leçon dans ma jeunesse perdue, dans mes amours brisées. Mon être entier répétait : Que n'es-tu resté là-bas, en Provence, dans les herbes hautes, sous les larges soleils ? Tu aurais grandi en honneur, en force. Et, lorsque tu es venu ici chercher la vie et la gloire, que ne t'es-tu gardé contre la boue de la ville ? Ne savais-tu pas que l'homme n'a pas deux jeunesse, ni deux amours ? Il te fallait vivre jeune, dans le travail, et aimer, dans la virginité (Zola, 2013: 233).

Las otras tres novelas de Zola precedentes al ciclo de *Les Rougon-Macquart* (*La Vœu d'une morte*, *Thérèse Raquin* y *Madeleine Feràt*), publicadas entre 1866 y 1868, reiteran la idea de la influencia negativa de la ciudad sobre el hombre. En particular, en *Thérèse Raquin*, la obra de juventud más celebre del autor, la lúgubre atmosfera de París parece acompañar y hasta empujar a los protagonistas, Laurent y Thérèse, a cometer el asesinato del marido de ella: Camille. Ya a partir del exordio de la novela, cuando se describe la ubicación de la tienda donde Thérèse vive con Camille y su madre, el entorno ciudadano se tiñe de presagios fúnebres:

Au bout de la rue Guénégaud, lorsqu'on vient des quais, on trouve le passage du Pont-Neuf, une sorte de corridor étroit et sombre qui va de la rue Mazarine à la rue de Seine. Ce passage a trente pas de long et deux de large, au plus ; il est pavé de dalles jaunâtres, usées, descellées, suant toujours une humidité âcre ; le vitrage qui le couvre, coupé à angle droit, est noir de crasse. Par les beaux jours d'été, quand un lourd soleil brûle les rues, une clarté blanchâtre tombe des vitres sales et traîne misérablement dans le passage. Par les vilains jours d'hiver, par les matinées de brouillard, les vitres ne jettent que de la nuit sur les dalles gluantes, de la nuit salie et ignoble [...] le soir, trois becs de gaz, enfermés dans des lanternes lourdes et carrées, éclairent le passage. Ces becs de gaz, pendus au vitrage sur lequel ils jettent des taches de clarté fauve, laissent tomber autour d'eux des ronds d'une lueur pâle qui vacillent et semblent disparaître par instants. Le passage prend l'aspect sinistre d'un véritable coupe-gorge ; de grandes ombres s'allongent sur les dalles, des souffles humides viennent de la rue ; on dirait une galerie souterraine vaguement éclairée par trois lampes funéraires (Zola, 1993: 31-33).

La importancia de *Thérèse Raquin* reside en la concepción teórica que Zola propone al escribir la novela, según él la primera concebida siguiendo el método experimental. El propio autor declara su objetivo en el prólogo a la segunda edición de la obra, añadida al texto para responder a las acusaciones de indecencia e inmoralidad provocadas por su publicación. «On commence, j'espère, à comprendre que mon but a été un but scientifique

avant tout» (Zola, 1993: 24), declara Zola, agregando, poco más adelante y en respuesta a sus detractores, que:

À coup sûr, l'analyse scientifique que j'ai tenté d'appliquer dans *Thérèse Raquin* ne les surprendrait pas ; ils y retrouveraient la méthode moderne, l'outil d'enquête universelle dont le siècle se sert avec tant de fièvre pour trouver l'avenir. Que dussent être leurs conclusions, ils admettraient mon point de départ, l'étude du tempérament et des modifications profondes de l'organisme sous la pression des milieux et des circonstances (1993: 28).

Esta misma concepción, aquí expuesta de una forma larval, constituye el fundamento teórico de la base del ciclo de *Les Rougon-Macquart*. Zola formula de manera integral su teoría de la novela en el ensayo publicado en 1880 bajo el título de *Le roman expérimental*, donde delinea de forma más precisa los principios de la llamada poética naturalista. Apoyándose en la obra del médico Claude Bernard, *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, citada abundantemente en dicho ensayo, Zola explica que «le roman expérimental est une conséquence de l'évolution scientifique du siècle [...] il est en un mot la littérature de notre âge scientifique, comme la littérature classique et romanesque ont correspondu à un âge de scolastique et de théologie expérimentale» (2006: 64-65).

El novelista debería entonces edificar sus novelas sobre bases científicas y desarrollar su trabajo de una manera experimental; convertirse, en pocas palabras, en el observador y el experimentador:

Le romancier est fait d'un observateur et d'un expérimentateur. L'observateur chez lui donne les faits tels qu'il les a observés, pose le point de départ, établit le terrain solide sur lequel vont marcher les personnages et se développer les phénomènes. Puis, l'expérimentateur paraît et institue l'expérience, je veux dire fait mouvoir les personnages dans une histoire particulière, pour y montrer que la succession des faits y sera telle que l'exige le déterminisme des phénomènes mis à l'étude (Zola, 2006: 52).

De aquí la voluntad por parte del novelista de limitar y hasta evitar completamente el uso de formas líricas, y adoptar, en cambio, un estilo lo más impersonal posible, que deje espacio a la verificación de la verdad más que a la expresión de pasiones y sentimientos.

Zola concreta en el determinismo, hereditario y ambiental, el principio científico en que se debe apoyar el novelista a la hora de emprender su labor. El escritor de novelas experimentales debe tener en cuenta tanto los caracteres que los personajes han heredado de sus familiares, como el influjo que el ambiente social tiene sobre ellos y, gracias a las observaciones previas, experimentar todas las posibilidades de acción en un determinado momento histórico y en un determinado medio social:

En somme, toute l'opération consiste à prendre les faits dans la nature, puis à étudier le mécanisme des faits, en agissant sur eux par les modifications des circonstances et des milieux, sans jamais s'écarter des lois de la nature. Au bout, il y a la connaissance de l'homme, la connaissance scientifique, dans son action individuelle et sociale (Zola, 2006: 53).

Una consecuencia inmediata de esta concepción de la novela es el renovado papel de moralizador que despliega el novelista hacia la sociedad. Como Zola reivindica de forma muy directa, de la misma manera en que el médico moderno estudia científicamente el cuerpo humano y el medioambiente para mejorar el estado de salud de cada individuo, así el escritor moderno tiene que estudiar científicamente los temperamentos de los hombres y el influjo de la sociedad sobre ellos, para llevarlos a mejorar su condición; por esta razón su obra tiene un claro tinte moralizante, como él mismo anota:

Ce rêve du physiologiste et du médecin expérimentateur est aussi celui du romancier qui applique à l'étude naturelle et sociale de l'homme la méthode expérimentale. Notre but est le leur ; nous voulons, nous aussi, être les maîtres des phénomènes des éléments intellectuels et personnels, pour pouvoir les diriger. Nous sommes, en un mot, des moralistes expérimentateurs, montrant par l'expérience de quelle façon se comporte une passion dans un milieu social (Zola, 2006: 66).

No es por casualidad que Zola señale a una obra de Balzac, *La cousine Bette*, como un importante antecedente de la novela experimental, ya que su ambición, llevada a cabo con el ciclo de *Les Rougon-Macquart*, es la de ofrecer un fresco de la época del Segundo Imperio, tal como el maestro Balzac lo había hecho con la Monarquía de Julio:

Il s'applique avec un extraordinaire conscience à faire la reconstitution d'une époque sous forme romanesque, comme Balzac l'avait fait pour la Monarchie de Juillet, et surtout il offre au lecteur dans ce remarquable roman fleuve un portrait vivant, souvent poétique et original, d'un Paris que Balzac n'a pas connu, le Paris d'Hausmann (Kranowski, 1968: 16).

Pero Zola quiere dar cuenta de la vida social del Segundo Imperio basando este trabajo en su teoría de la novela experimental. Por esta razón pone en escena una familia a partir de sus ancestros para llegar a sus últimos componentes, haciendo moverse a quienes la integran desde el golpe de estado de Napoleón III hasta la caída de Sedan y el derrumbe del mismo Imperio. Como se puede leer en el prólogo al ciclo:

Les Rougon-Macquart, le groupe, la famille que je me propose d'étudier, a pour caractéristique le débordement des appétits, le large soulèvement de notre âge, qui se rue aux jouissances. Physiologiquement, ils sont la lente succession des accidents

nerveux et sanguins qui se déclarent dans une race, à la suite d'une première lésion organique, et qui déterminent, selon les milieux, chez chacun des individus de cette race, les sentiments, les désirs, les passions, toutes les manifestations humaines, naturelles et instinctives, dont les produits prennent les noms convenus de vertus et de vices. Historiquement, ils partent du peuple, ils s'irradient dans toute la société contemporaine, ils montent à toutes les situations, par cette impulsion essentiellement moderne que reçoivent les basses classes en marche à travers le corps social, et ils racontent ainsi le second empire, à l'aide de leurs drames individuels, du guet-apens du coup d'État à la trahison de Sedan (Zola, 1991b: 15).

Resulta evidente, con estas premisas teóricas, que la figura del *flâneur* en el ciclo de *Les Rougon-Maquart* puede tener cabida sólo como una versión descolorida y degradada, muy lejana de los despreocupados paseantes de principio del siglo y del elegante *flâneur*-artista de la *Théorie de la démarche* de Balzac; pero también del *flâneur* heroicamente rebelde delineado por Baudelaire. Eso sí, presenta algún punto de contacto con el anémico *flâneur* protagonista de *L'Éducation sentimentale* de Flaubert. Aunque en el caso de las novelas de Zola los personajes no solamente se encuentran desposeídos de la ciudad, sino que viven el ambiente urbano de manera harto antagónica, pues están en constante lucha con un entorno que les es abiertamente hostil sea cual sea la clase social a la que pertenecen o las ambiciones por la que se mueven.

Lo que hace que la situación sea aún más compleja es justamente la conformación social del Segundo Imperio, que en París se reflejaba de forma muy patente en los cambios subsiguientes a los *grand travaux* de Haussmann. El juicio de Zola a la época de Napoleón III es, efectivamente, tajante y absolutamente negativo como se puede apreciar en el mismo prólogo a *Les Rougon-Maquart*, donde el novelista explica que con su obra quiere ofrecer a los lectores «le tableau d'un règne mort, d'une étrange époque de folie et de honte» (Zola, 1991b: 16).

La importancia preponderante de París resulta sobresaliente en la serie incluso cuando los protagonistas se mueven lejos de ella, como sucede en la octava novela del ciclo, *Une page d'amour*. Un drama íntimo ambientado en una casa de la periferia de París donde la ciudad participa en la trama, como un personaje más, acompañando y enfatizando las emociones de los protagonistas. Zola explica su intención en una carta-prefacio a la edición de 1884:

Aux jours misérables de ma jeunesse, j'ai habité des greniers de faubourg, d'où l'on découvrait Paris entier. Ce grand Paris, immobile et indifférent, qui était toujours là, dans le cadre de ma fenêtre, me semblait comme le confident tragique de mes joies et de mes tristesses. J'ai eu faim et j'ai pleuré devant lui ; et, devant lui, j'ai aimé, j'ai eu mes plus grands bonheurs. Eh bien ! dès ma vingtième année, j'avais rêvé d'écrire un roman dont Paris, avec l'océan de ses toitures, serait un personnage, quelque chose comme le

chœur antique. Il me fallait un drame intime, trois ou quatre créatures dans une petite chambre, puis l'immense ville à l'horizon, toujours présente, regardant avec ses yeux de pierre rire et pleurer ces créatures. C'est cette vieille idée que j'ai tenté de réaliser dans *Une page d'amour* (2021: 393-394).

Cada una de las cinco partes en que está dividido el libro se cierra con un capítulo descriptivo que presenta París en varios momentos del día: cinco verdaderos cuadros de los cuales resalta particularmente la ambigua atracción y el extraño cariño que Zola muestra hacia la capital. La independencia de los cuadros parisinos respecto a la trama y la lejanía de estos panoramas respecto a la casa donde se desarrolla la vida de los protagonistas, que nunca tienen ningún contacto directo con la ciudad, se revela totalmente ilusoria bajo una atenta lectura. Como apunta Kranowski:

Il y a quelque chose de paradoxal dans cette prétendue indifférence car, dans chaque description, la ville reflète l'humeur du personnage en train de regarder par la fenêtre. L'humeur rêveuse d'Helene, le début de son amour pour Deberle, au moment où elle voit dans sa fantaisie le rôle qu'elle pourrait tenir dans Ivanhoé, trouvent leur écho dans la description romantique du réveil de Paris. Les flammes qui dévorent la ville au coucher du soleil offrent un parallèle à sa passion brûlante pour Deberle. Les larmes de Jeanne sont transposées en pluie et, pendant qu'Helene et Deberle font l'amour, un violente orage déferle sur Paris. Enfin, lorsque Jeanne est morte et la passion d'Hélène éteinte, Paris est silencieux et immobile sous la neige (1968: 50).

No obstante ser una de las novelas de Zola que menos éxito ha tenido, *Une page d'amour* tiene su cierta importancia justamente por el planteamiento del novelista respecto a París, que refleja en este texto

l'archétype de la série [...] un document précieux parce que Zola y exprime le lien intime, on pourrait presque dire physique, qui existe entre lui et Paris [...] il avait surtout l'intention de rendre sensible au lecteur son intuition de la ville, de faire jouer à cette mystérieuse présence un rôle essentiel dans la vie des personnages, comme elle l'avait fait pour lui (Kranowski, 1968: 49).

A pesar de la visión conflictiva y muchas veces abiertamente negativa que Zola reserva al entorno urbano, procedente de su planteamiento teórico basado en el determinismo ambiental y en su juicio adverso al Segundo Imperio y a la obra urbanística de Haussmann, en las novelas de *Les Rougon-Macquart* ambientadas en París los personajes que presentan características del *flâneur* son numerosos; además de que Zola se sirve prácticamente de todas las representaciones que la figura ha adquirido a lo largo del siglo para enfrentarla con el ambiente hostil de la capital del Segundo Imperio.

El cambio radical de relación entre *flânerie* y ciudad se manifiesta con toda su violencia ya desde la segunda novela del ciclo, publicada en 1871, la primera que transcurre totalmente en París, *La curée*:

No work offers a clearer vision of the new ties between the sociological work of modernization and the aesthetic vision of modernity than Émile Zola's novel *La Curée*. No work is further from the universe of *flânerie*. Zola's characters are frenetically and absolutely engaged in the city. His Paris is no place for the idle or detached observer, and something more murderous also has entered the urban dynamic. Whichever translation of *La curée* one decides to use – *The Hunt, The Kill, The Quarry* – the world of Paris is now divided between the hunter and the hunted. Movement is much more than movement. Midcentury transmutes movement into direct conflict. The writer must devise a new strategy to deal with the city of revolution (Ferguson, 1994: 113-114).

Con *La curée* Zola pone en escena el París en plena transformación de los primeros años del Imperio cuando los *grand travaux* de Haussmann abrían el paso a una descarada especulación, hecha de mentiras, engaños y corrupción. La posición de Zola ante los trabajos del prefecto del Sena, fuertemente negativa, se transluce en una de sus *Lettres parisiennes* publicada en «Le Cloche» en 1872, en la cual el novelista define al París de Haussmann como «une immense hypocrisie, un mensonge d'un jésuitisme colossal», una ciudad donde «tout le plâtre neuf, tout le badigeon, tout le peinturlurage bouchaient des fentes affreuses, dissimulaient l'émiettement des maisons, les plaies incurables, l'écroulement prochain» (Zola, 2002: 767).

Aristide Saccard, el protagonista de la novela, se convierte en el reflejo de la haussmanización, la personificación de una nueva burguesía crecida en este ambiente económicamente inseguro por culpa de las especulaciones agresivas y de una total falta de escrúpulos. Su gran inteligencia, que eclipsa totalmente a toda su capacidad afectiva, está puesta totalmente al servicio de la economía monetaria que se había desarrollado en la capital durante toda la primera parte del siglo y reforzado aún más a partir de la toma del poder por parte de Napoleón III. En este sentido refleja perfectamente la idea expuesta por Simmel en *Las grandes ciudades y la vida intelectual*, según la cual «economía monetaria y dominio del entendimiento están en la más profunda conexión. Les es común la pura objetividad en el trato con hombres y cosas, en la que se empareja a menudo una justicia formal con una dureza despiadada» (2001: 378). Por consiguiente Saccard considera toda relación afectiva meramente por su posible valor económico, pues «todas las relaciones anímicas entre personas se fundamentan en su individualidad, mientras que las relaciones conforme al entendimiento calculan con los hombres como con números, como con

elementos en sí indiferentes que solo tienen interés por su prestación objetivamente sopesable» (Simmel, 2001: 378).

El primer paseo de Saccard por los bulevares de París no tiene nada de despreocupado, recuerda más bien la visita de un general a un campo de batalla, preparando su estrategia de acción; esta *flânerie* marcial es ejemplificadora de la actitud del protagonista hacia la ciudad:

Il éprouva l'âpre besoin de courir Paris, de battre de ses gros souliers de provincial ce pavé brûlant d'où il comptait faire jaillir des millions. Ce fut une vraie prise de possession. Il marcha pour marcher, allant le long des trottoirs, comme en pays conquis. Il avait la vision très nette de la bataille qu'il venait livrer, et il ne lui répugnait pas de se comparer à un habile crocheteur de serrures qui, par ruse ou par violence, va prendre sa part de la richesse commune qu'on lui a méchamment refusée jusque-là (Zola, 1991: 332).

Saccard no desea una positiva compenetración con París, al revés, su objetivo es una verdadera y definitiva toma de posesión. Si tiene algunos rasgos en común con Rastignac, en particular su origen provinciano y su fuerte ambición, que le hace considerar a París como una presa de caza a conquistar; se diferencia del personaje de Balzac justamente por la violencia con la que se abate sobre la capital a partir de su llegada. Una agresividad que se hace plástica en uno de los primeros episodios de la novela cuando le confía a Angèle, su primera mujer, haber descubierto algunos detalles de las transformaciones urbanística que sufrirá de allí en poco tiempo la capital y que podrán empujar considerablemente sus negocios. Así, observando París desde lo alto de Montmartre y moviendo sus brazos como hachas, le explica:

Les tronçons agoniseront dans le plâtre... Tiens, suis un peu ma main. Du boulevard du Temple à la barrière du Trône, une entaille ; puis, de ce côté, une autre entaille, de la Madeleine à la plaine Monceau ; et une troisième entaille dans ce sens, une autre dans celui-ci, une entaille là, une entaille plus loin, des entailles partout. Paris haché à coups de sabre, les veines ouvertes, nourrissant cent mille terrassiers et maçons, traversé par d'admirables voies stratégiques qui mettront les forts au cœur des vieux quartiers (Zola, 1991: 359).

La escena recuerda la parte final de *Père Goriot*, cuando Rastignac, desde el cementerio de Père Lachaise, lanza su desafío a toda París; pero esta vez es la integridad misma de la ciudad la que se ve amenazada por el violento especulador: «Zola recrea la destrucción creativa de París vista desde lo alto y a escala de la ciudad como totalidad. Pero ahora es el especulador el que agarra esta totalidad, con la ambición de trocearla y alimentarse de sus entrañas» (Harvey, 2008: 149).

En el momento en que esta destrucción creativa se objetiva, Saccard está ya preparado para aprovechar la situación favorable y entonces sus movimientos por la ciudad se hacen frenéticos en una tentativa de hacerse, hasta físicamente, con toda la ciudad a la vez:

Paris s'abîmait alors dans un nuage de plâtre. Les temps prédits par Saccard, sur les buttes Montmartre, étaient venus. On taillait la cité à coups de sabre, et il était de toutes les entailles, de toutes les blessures. Il avait des décombres à lui aux quatre coins de la ville [...] le même jour, il courait des travaux de l'Arc de Triomphe à ceux du boulevard Saint-Michel, des déblais du boulevard Malesherbes aux remblais de Chaillot, traînant avec lui une armée d'ouvriers, d'huissiers, d'actionnaires, de dupes et de fripons (Zola, 1991: 383-384).

A pesar de su sed de conquista y de los logros que llega a obtener a costa de engañar a Renée, su segunda mujer, y hacerla decaer en una miserable depravación, la riqueza de Saccard nunca llega a cristalizarse de una forma estable; al contrario, se trata siempre de una fortuna totalmente precaria que refleja la misma inestabilidad en la que se encuentra el París de Haussmann. Zola lo apunta esbozando el perfil del protagonista en sus cuadernos preparatorios a la novela:

Aristide s'enrichit par l'expropriation, la démolition, la construction, la spéculation. Il est intermédiaire dans les emprunts de la ville. Mais sa fortune n'est pas stable. Il faut que cette fortune représente la ville de Paris elle-même : une rapidité de transformation étonnante, une fièvre de jouissance, un aveuglement de dépense, puis une formidable carte à payer, une liquidation terrible. Comme M. Haussmann, Aristide a le luxe inutile, et garde la misère réelle (Zola, 2003: 448).

En todo caso la verdadera vencida de *La curée* es justamente Renée, quien resulta incapaz de entender sus propios deseos; presa de un incomprensible tedio, muy parecido al *spleen* baudelairiano pero sin el correspondiente impulso de productividad artística del poeta. Así, en las primeras páginas de la novela le confiesa varias veces a Maxime, hijo del primer matrimonio de Aristide, su total aburrimiento y a la pregunta de su hijastro sobre qué querría, le contesta:

Quoi ?... autre chose, parbleu ! je veux autre chose. Est-ce que je sais, moi ! Si je savais... Mais, vois-tu, j'ai assez de bals, assez de soupers, assez de fêtes comme cela. C'est toujours la même chose. C'est mortel... Les hommes sont assommants, oh ! oui, assommants... (Zola, 1991: 302-303).

Esta condición psíquica, que Renée sufre a lo largo de toda la novela, se corresponde perfectamente a la que Simmel ha bautizado como «actitud indolente», que, según el sociólogo alemán, es un fenómeno típico de las metrópolis y de la gran concentración de

estímulos nerviosos y sensoriales que en ese ambiente se suceden sin parar. En particular la constante satisfacción de sus más disparados deseos y caprichos ha privado paulatina pero inexorablemente a la mujer de cualquier tipo de reacción emotiva frente a los simples sucesos cotidianos, como justamente es propio de la indolencia:

Un disfrutar de la vida sin medida produce indolencia, puesto que agita los nervios tanto tiempo en sus reacciones más fuertes que finalmente no alcanza reacción alguna [...]. La incapacidad surgida en este modo para reaccionar frente a nuevos estímulos con las energías adecuadas a ellos, es precisamente aquella indolencia, que realmente muestra ya cada niño de la gran ciudad en comparación con niños de medios ambientes más tranquilos y más libres de cambios. [...] Todas las cosas aparecen al indolente en una coloración uniformemente opaca y grisácea, sin presentar algún valor para ser preferidas frente a las otras. (Simmel, 2001: 382-383).

La tragedia de Renée depende, después de todo, de la misma incapacidad patológica de su marido para atribuir cualquier valor emocional y cualitativo a las cosas y personas que le rodean, con la consiguiente tendencia a considerar siempre sólo su valor monetario y cuantitativo. La diferencia sustancial entre los dos reside en el hecho de que Saccard sigue valorando su personalidad en relación a su capacidad de acumular dinero, mientras que Renée llega gradualmente a la plena desvalorización de su propia personalidad, en un mecanismo que Simmel considera típico del carácter indolente: «El automantenimiento de ciertas naturalezas viene al precio de desvalorizar todo el mundo objetivo, lo que al final desmorona inevitablemente la propia personalidad en un sentimiento de igual desvalorización» (Simmel, 2001: 384).

En efecto, la incapacidad de Renée por gestionar sus goces en ese nuevo París, hecho de lujo y derroche, la lleva paulatinamente a hundirse en una escandalosa depravación, a rodearse de amantes y a aparecer en público mostrando cada vez más su desnudez, para finalmente mantener una relación incestuosa con su hijastro. Aunque sea empujada a esos extremos por su propio marido, que quiere apoderarse desde el día del matrimonio con sus grandes rentas inmobiliarias, el ambiente urbano resulta ser un agente activo ineludible en su depravación y caída.

La relación entre Renée y París se fundamenta en una constante ambigüedad entre exterior e interior, espacios públicos y espacios privados: la mujer imagina que «chaque boulevard devenait un couloir de leur hôtel» (Zola, 1991: 454), y la seducción de Maxime tiene lugar en uno de los cuartos reservados del Café Riche; por otro lado, todo el mundo en París conoce a la perfección la disposición precisa del lujoso cuarto de baño de Renée en el hotel Saccard, supuestamente su lugar más privado e íntimo. Como señala Ferguson:

The obscuring, to the point of obliteration, of the boundaries between inside and outside has significant moral implications. The Bois de Boulogne is a boudoir, the Saccard apartment an extension of the rue de Rivoli. Given the promiscuity that attends its transformation, Haussmann's Paris is an active agent in Renée's degradation, madness, and death; and this same «complicities city» is also the necessary setting for the corruption of the Second Empire. The merging of outside and inside is symptomatic of the larger ideological confusion (1994: 137-138).

La influencia nefasta del ambiente urbano se hace todavía más patente en el séptimo volumen de *Les Rougon-Macquart, L'Assommoir* (1877), cuya acción se desenvuelve en un barrio obrero de París. En el prólogo a la novela Zola es muy claro respecto a su intención:

J'ai voulu peindre la déchéance fatale d'une famille ouvrière, dans le milieu empesté de nos faubourgs. Au bout de l'ivrognerie et de la fainéantise, il y a le relâchement des liens de la famille, les ordures de la promiscuité, l'oubli progressif des sentiments honnêtes, puis comme dénouement la honte et la mort. C'est la morale en action, simplement (1994: 617).

Zola quiere mostrar la miseria y la desesperanza de la vida obrera de su tiempo y todas las dificultades de los entornos más pobres del ambiente urbano, a saber: la pobreza y la falta de comida, la superpoblación y la falta de espacios privados, la promiscuidad, el alcoholismo, la violencia doméstica y la total falta de solidaridad entre vecinos. Por esta razón la novela resulta ser la más cruda y violenta de su producción.

En las primeras páginas de la obra, la protagonista, Gervaise, asomada a una ventana, escruta la multitud de obreros dirigiéndose al trabajo que a sus ojos parece una masa penosa, muy diferente de las multitudes donde se perdía el *flâneur* baudelairiano:

Quand elle levait les yeux, au-delà de cette muraille grise et interminable qui entourait la ville d'une bande de désert, elle apercevait une grande lueur, une poussière de soleil, pleine déjà du grondement matinal de Paris. Mais c'était toujours à la barrière Poissonnière qu'elle revenait, le cou tendu, s'étourdissant à voir couler, entre les deux pavillons trapus de l'octroi, le flot ininterrompu d'hommes, de bêtes, de charrettes, qui descendait des hauteurs de Montmartre et de la Chapelle. Il y avait là un piétinement de troupeau, une foule que de brusques arrêts étalaient en mares sur la chaussée, un défilé sans fin d'ouvriers allant au travail, leurs outils sur le dos, leur pain sous le bras ; et la cohue s'engouffrait dans Paris où elle se noyait, continuellement (Zola, 1994: 620-621).

Los hombres que integran la multitud aparecen cosificados, puestos al mismo nivel de los animales y de los instrumentos de trabajo; el objetivo de esta descripción es «souligner dès le début un rapport de cause et effet entre le milieu et l'abrutissement des ouvriers. On reçoit l'impression qu'ils sont écrasés par un force supérieure, réduits à un état presque animal» (Kranowski, 1968: 65).

En este contexto resulta claro que cualquier forma de *flânerie* está destinada al fracaso. Los personajes de la obra se mueven por las calles para ir al trabajo o, en alternativa, a la taberna para olvidar sus penas; sufren su destino de forma pasiva, la reacción más común a la miseria es la de entregarse al alcohol, y desahogar sus penas pegando a sus mujeres. No tienen ninguna fuerza creativa y de aquí deriva la imposibilidad de una *flânerie* positiva.

La parábola de Gervaise que discurre desde su pobreza inicial a verse paulatinamente hundida en la más negra miseria ejemplifica perfectamente esta situación. En uno de los últimos capítulos del libro la mujer, desesperada por el hambre, se convence de probar a ganar algún dinero prostituyéndose. Claramente esa tentativa de Gervaise no tiene nada que ver con la prostitución idealizada y emparentada a la actividad artística de la que fantaseaba Baudelaire. Se trata al revés de un acto mecánico y envilecido:

Mais les hommes passaient. Elle partait des abattoirs, dont les décombres puaien le sang. Elle donnait un regard à l'ancien hôtel Boncœur, fermé et louche. Elle passait devant l'hôpital de Lariboisière, comptait machinalement le long des façades les fenêtres éclairées, brûlant comme des veilleuses d'agonisant, avec des lueurs pâles et tranquilles. Elle traversait le pont du chemin de fer, dans le branle des trains, grondant et déchirant l'air du cri désespéré de leurs sifflets. Oh ! que la nuit faisait toutes ces choses tristes ! Puis, elle tournait sur ses talons, elle s'emplissait les yeux des mêmes maisons, du défilé toujours semblable de ce bout d'avenue ; et cela à dix, à vingt reprises, sans relâche, sans un repos d'une minute sur un banc. Non, personne ne voulait d'elle. Sa honte lui semblait grandir de ce dédain. Elle descendait encore vers l'hôpital, elle remontait vers les abattoirs. C'était sa promenade dernière, des cours sanglantes où l'on assommait, aux salles blafardes où la mort raidissait les gens dans les draps de tout le monde. Sa vie avait tenu là (Zola, 1994: 939-940).

También esta *flânerie* degradada de Gervaise está destinada al fracaso y, para Zola, este desesperado paseo se convierte en una ocasión para evidenciar una vez más el papel crucial del ambiente urbano en la desgraciada condición del pueblo y lanzar su crítica contra las transformaciones del París del Segundo Imperio que trataban de esconder la miseria detrás de una hipócrita fachada de lujo:

Mais, parmi les hautes maisons neuves, bien des masures branlantes restaient debout ; entre les façades sculptées, des enfoncements noirs se creusaient, des chenils bâillaient, étalant les loques de leurs fenêtres. Sous le luxe montant de Paris, la misère du faubourg crevait et salissait ce chantier d'une ville nouvelle, si hâtivement bâtie (Zola, 1994: 941).

La tercera y la decimoprimeras novelas de *Les Rougon-Macquart* están dedicadas a dos espacios-símbolos muy peculiares del París del Segundo Imperio. Se trata respectivamente del mercado de les Halles, marco de *Le Ventre de Paris* (1873) y de los grandes almacenes donde está ambientada la novela *Au bonheur de dames* (1883): dos espacios donde el

protagonismo de las mercancías es absolutamente preeminente y se refleja de forma sensible en el desarrollo de ambas obras.

En el primer capítulo de *Le ventre de Paris*, Zola ofrece al lector una descripción detallada y exhaustiva del mercado de alimentos de les Halles, que había sufrido una total renovación llevada a cabo por el arquitecto Victor Baltard entre 1852 y 1870. Aquí, visto por el protagonista, Florent Quenu, un republicano que se había escapado de una prisión de Cayena, donde había sido deportado tras el golpe de Napoleón III en 1851, y que ha regresado a la capital después de un difícil viaje realizado en condiciones de miseria. Entrando a París, un Florent todavía hambriento contempla un paisaje del todo inesperado y extraordinario por el tamaño de las nuevas construcciones, por el incesante movimiento de la gente y, sobre todo, por la enorme cantidad de alimentos que llenan la escena y que chocan con su estado de desnutrición:

Non, la faim ne l'avait plus quitté. Il fouillait ses souvenirs, ne se rappelait pas une heure de plénitude. Il était devenu sec, l'estomac rétréci, la peau collée aux os. Et il retrouvait Paris, gras, superbe, débordant de nourriture, au fond des ténèbres ; il y rentrait, sur un lit de légumes ; il y roulait, dans un inconnu de mangeailles, qu'il sentait pulluler autour de lui et qui l'inquiétait. La nuit heureuse de carnaval avait donc continué pendant sept ans. Il revoyait les fenêtres luisantes des boulevards, les femmes rieuses, la ville gourmande qu'il avait laissée par cette lointaine nuit de janvier ; et il lui semblait que tout cela avait grandi, s'était épanoui dans cette énormité des Halles, dont il commençait à entendre le souffle colossal, épais encore de l'indigestion de la veille (Zola, 1991c: 569-570).

El título de la obra indica de forma explícita que Zola considera al mercado de les Halles como un gigantesco órgano digestivo, el estómago inmenso de una criatura viva; el mismo escritor pone en evidencia el significado de la metáfora en las notas preliminares a la novela, responsabilizando a la clase medio-burguesa por ser el concreto artífice de este estado de cosas y permitiendo su incesante funcionamiento:

L'idée générale est : le ventre ; le ventre de Paris, les Halles où la nourriture afflue pour rayonner sur les quartiers divers ; le ventre de l'humanité, et par extension la bourgeoisie digérant, ruminant, cuvant en paix ses joies et ses honnêtetés moyennes ; enfin le ventre, dans l'empire, non pas l'éréthisme fou de Saccard lancé à la chasse de millions, le voluptés cuisantes de l'agio, de la danse formidable des écus; mais le contentement large et solide de la faim, la bête broyant le foin à râtelier, la bourgeoisie appuyant sourdement l'empire, parce que l'empire lui donne la pâtée matin et soir, la bedaine pleine et heureuse se ballonnant au soleil et roulant jusqu'au charnier de Sedan. Cet engraissement, cet entripaillement est le côté philosophique et historique de l'œuvre. Le côté artistique est les Halles modernes, les gigantesques natures mortes des huit pavillons, l'éboulement de nourriture qui se fait chaque matin au beau milieu de Paris (Zola, 2003: 720).

Florent llega al contexto del mercado parisino como un cuerpo extraño, lo cual resulta claro ya a partir de las primeras secuencias de la novela, y está totalmente perdido en las calles de esta parte de la capital totalmente transformada por las obras impuestas por el Emperador. Los choques que sufre en este ambiente desconocido, debidos a la acumulación y confusión de los movimientos de hombres y mercancías, son violentos y continuos, e involucran conjuntamente a todos sus sentidos, pero poco tienen que ver con los choques productivos del artista baudelairiano; muy al contrario, el protagonista de *Le ventre de Paris* desconoce cómo enfrentarse al movimiento constante del mercado y no tiene ningún instrumento para protegerse de ello, por esta razón su primer recorrido por les Halles acaba fatal y le deja en un estado de ánimo desesperado:

Les bouchers, avec de grands tabliers blancs, marquaient la viande d'un timbre, la voituraient, la pesaient, l'accrochaient aux barres de la criée ; tandis que, le visage collé aux grilles, il regardait ces files de corps pendus, les bœufs et les moutons rouges, les veaux plus pâles, tachés de jaune par la graisse et les tendons, le ventre ouvert. Il passa au carreau de la triperie, parmi les têtes et les pieds de veau blafards, les tripes proprement roulées en paquets dans des boîtes, les cervelles rangées délicatement sur des paniers plats, les foies saignants, les rognons violâtres. [...] Alors Florent fut pris d'une rage sourde ; l'odeur fade de la boucherie, l'odeur âcre de la triperie, l'exaspéraient. Il sortit de la rue couverte, il préféra revenir une fois encore sur le trottoir de la rue du Pont-Neuf. C'était l'agonie. Le frisson du matin le prenait ; il claquait des dents, il avait peur de tomber là et de rester par terre. Il chercha, ne trouva pas un coin sur un banc ; il y aurait dormi, quitte à être réveillé par les sergents de ville. Puis, comme un éblouissement l'aveuglait, il s'adossa à un arbre, les yeux fermés, les oreilles bourdonnantes. [...] Un feu ardent le brûlait de nouveau au creux de la poitrine ; il y portait les deux mains, par moments, comme pour boucher un trou par lequel il croyait sentir tout son être s'en aller. Le trottoir avait un large balancement ; sa souffrance devenait si intolérable, qu'il voulut marcher encore pour la faire taire. Il marcha devant lui, entra dans les légumes. Il s'y perdit. Il prit un étroit sentier, tourna dans un autre, dut revenir sur ses pas, se trompa, se trouva au milieu des légumes. Certains tas étaient si haut, que les gens circulaient entre deux murailles, bâties de paquets et de bottes. [...] Florent se heurtait à mille obstacles, à des porteurs qui se chargeaient, à des marchandes qui discutaient de leurs voix rudes ; il glissait sur le lit épais d'épluchures et de trognons qui couvrait la chaussée, il étouffait dans l'odeur puissante des feuilles écrasées. Alors, stupide, il s'arrêta, il s'abandonna aux poussées des uns, aux injures des autres ; il ne fut plus qu'une chose battue, roulée, au fond de la mer montante. Une grande lâcheté l'envahissait. Il aurait mendié. Sa sottise fierté de la nuit l'exaspérait. S'il avait accepté l'aumône de madame François, s'il n'avait point eu peur de Claude comme un imbécile, il ne se trouverait pas là, à râler parmi ces choux. Et il s'irritait surtout de ne pas avoir questionné le peintre, rue Pirouette. À cette heure, il était seul, il pouvait crever, sur le pavé, comme un chien perdu (Zola, 1991c : 587-589).

Florent percibe el espacio rigurosamente ortogonal de las calles parisinas alrededor de les Halles de una forma absolutamente distorsionada, su situación psicológica y, aún más, su marginalidad social, lo convierten en un personaje literalmente fuera de lugar, y la larga

descripción de Zola resalta su sensación de extrañeza. Tal como lo señala el estudioso Stefano Brugnolo:

Questo personaggio attraverso cui vediamo lo spazio, non è, come accade spesso in Zola, uno di quei tipici «esperti» che *sanno* l'ambiente che vedono e percorrono, e perciò sono legittimati a fare da guida (agli altri personaggi in prima istanza, al lettore in seconda e ultima); in questo caso chi percepisce per noi le cose, e cioè principalmente la valanga di merci commestibili che gli si parano dinanzi, è un occhio guidato da una fame implacabile e contemporaneamente da un profondo senso di repulsione. È lo sguardo di chi non vorrebbe vedere così tanto «il ne voulait plus voir». Si tratta di un caso estremo di estraneità. La visionarietà espressionistica della descrizione discende appunto da questa estraneità radicale. Florent non riesce a controllare, a organizzare e articolare lo spazio dentro cui è gettato (Brugnolo, 1993: 118).

La primera infeliz desventura de Florent en el mercado ilustra ya de por sí su total incompatibilidad con el circundante ambiente de les Halles, una incompatibilidad paralela y complementaria a la relación antagónica que va instaurándose entre él y los individuos de la burguesía media que viven de la actividad del mercado aceptando por conveniencia la situación política impuesta por el Imperio. Esta polaridad irreducible está teorizada y aclarada por medio de la metáfora de la hostilidad entre los «gordos» y los «flacos», que se convierte en motivo recurrente a lo largo de toda la novela. El pintor Claude Lantier, nuevo amigo de Florent, se apropia de esta teoría y se la revela de forma explícita:

Alors Claude s'enthousiasma, parla de cette série d'estampes avec beaucoup d'éloges. Il cita certains épisodes : les Gras, énormes à crever, préparant la goinfrerie du soir, tandis que les Maigres, pliés par le jeûne, regardent de la rue avec la mine d'échalas envieux ; et encore les Gras, à table, les joues débordantes, chassant un Maigre qui a eu l'audace de s'introduire humblement, et qui ressemble à une quille au milieu d'un peuple de boules. Il voyait là tout le drame humain ; il finit par classer les hommes en Maigres et en Gras, en deux groupes hostiles dont l'un dévore l'autre, s'arrondit le ventre et jouit. « Pour sûr, dit-il, Caïn était un Gras et Abel un Maigre ». Depuis le premier meurtre, ce sont toujours les grosses faims qui ont sucé le sang des petits mangeurs... C'est une continuelle ripaille, du plus faible au plus fort, chacun avalant son voisin et se trouvant avalé à son tour... Voyez-vous, mon brave, défiez-vous des Gras (Zola, 1991c: 735-736).

La diferencia entre los dos grupos, como nota Kranowski, es de tipo antropológico, se podría decir que hasta darwiniano. Así, el choque entre sus diferentes actitudes se impone inevitablemente, en cuanto que tendría un claro origen ancestral:

Zola voit dans cette attitude égoïste un élément fondamental de la bourgeoisie ; fondamental dans le sens de primitif, car il s'agit d'appétits qui remontent aux débuts de la civilisation. Les bourgeois ont conservé la philosophie ancienne que la raison du plus fort est toujours la meilleure. Seule la forcé à l'état brut, représentée ici par la corpulence, est digne de respect. Les Maigres sont faits pour être écrasés sans merci, parce qu'ils sont faible (Kranowski, 1968: 85).

En todo caso, la connotación política de esta hostilidad se hace cada vez más patente con el desarrollo de la trama. Con un Florent que, a pesar de su trabajo como inspector de pescado en el mercado de les Halles, encuentra el tiempo para dedicarse a la conspiración en contra del Segundo Imperio, hasta que su cuñada Lisa, representante de la «gorda» burguesía cuyo interés es mantener a toda costa el *status quo*, lo delata, provocando su arresto y su nueva deportación a Cayena.

La insubordinación política de Florent se refleja directamente en su modo de vivir el espacio ciudadano de París, y ante todo en su modo de andar por la ciudad: la suya es una *flânerie* de un conspirador que se opone al orden preestablecido, al orden ortogonal de la capital haussmanizada. Sus andanzas desordenadas, sus recorridos concéntricos y sus trayectorias curvilíneas ponen en evidencia la firme voluntad de hacer estallar la línea recta que gobierna la espacialidad del París del Segundo Imperio:

Florent, une fois entré dans les Halles, se heurte à la géométrie inhumaine du Paris réaménagé, cet orthopolis moderne, fait de verre et de fer. On a l'impression que sa déambulation ne cadre pas avec le schéma orthogonal des Halles dont les angles l'expulsent de leur sein : il dévie du chemin droit et trace dans l'espace des zigzags, spirales et autres sinuosités ; au lieu de progresser, il revient sur le point du départ, comme si son corps cherchait à retrouver la matrice de l'ancien Paris, comme si le rêve interceptait le réel [...] par sa déambulation, il tord les lignes horizontales de la perspective haussmannienne ; il zigzague et imprime dans l'espace des Halles des cercles, n'arrétant pas d'arrondir les angles impitoyablement droits imposés à la capitale par les Géomètres d'Hausmann (Rejchwald, 2014: 32).

A pesar de su persistente coraje, Florent se ve expulsado por el nuevo París, en particular por la burguesía del mercado de les Halles que no puede aceptar la presencia de un elemento que amenace la aparente armonía en la que vive. El forzoso regreso de Florent a Cayena decreta el rotundo fracaso de su improductiva y rebelde *flânerie* de conspirador y la supremacía del sedentarismo dócil e industrioso de la burguesía media parisina, así como la total incompatibilidad de dos maneras opuestas de considerar el espacio en relación al poder y a la política:

La ligne droite et la courbe constituent les visualisations géométriques de deux attitudes existentielles face aux différentes manifestations du Pouvoir. Florent, le vagabond de l'espace parisien, est la figure de l'opposition contre la logique rectilinéaire du Régime, contre « la placidité » du Bourgeois [...] Florent sera dénoncé par les siens, comme il sera dûment emprisonné par les agents du pouvoir, car le vagabond est ce qui est rejeté par tous (Rejchwald, 2014: 35).

En *Au bonheur des dames* la *flânerie* entra en el mundo comercial de los grandes almacenes que sustituyen definitivamente al imaginario de los pasajes; aquí el *flâneur*,

impactado directamente por la mercancía y su poder de atracción y la alienación, se ve convertido en un consumidor, confundido dentro de la multitud de consumidores. Con esta novela Zola describe la épica y desigual batalla que lleva a uno de esos nuevos grandes almacenes, llamado justamente «Au bonheur de dame», a aniquilar las pequeñas tiendas de los alrededores todavía ancladas a lógicas comerciales anticuadas.

En las notas preparatorias a la obra el novelista es muy claro por lo que concierne a su perspectiva y su objetivo:

Je veux dans *Au Bonheur des dames* faire le poème de l'activité moderne. Donc, changement complet de philosophie : plus de pessimisme d'abord, ne pas conclure à la bêtise et à la mélancolie de la vie, conclure au contraire à son continuel labeur, à la puissance et à la gaieté de son enfantement. En un mot, aller avec le siècle, exprimer le siècle, qui est un siècle d'action et de conquête, d'efforts dans tous les sens (Zola, 1970: 1667).

De hecho la novela se desarrolla de una manera mucho más optimista respecto a las otras de *Les Rougon-Macquart*. Ya que Denise Baudu, la joven protagonista, llega gracias a su diligencia y dedicación, a encontrar su lugar en el mercado y el amor en Octave Mouret, ambicioso comerciante y dueño del gran almacén. Pero el verdadero protagonista de la obra es el mismo almacén: una construcción moderna en hierro y vidrio, con enormes espacios, que el narrador describe así:

L'architecte, par hasard intelligent, un jeune homme amoureux des temps nouveaux, ne s'était servi de la pierre que pour les sous-sols et les piles d'angle, puis avait monté toute l'ossature en fer, des colonnes supportant l'assemblage des poutres et des solives. Les voûtains des planchers, les cloisons des distributions intérieures, étaient en briques. Partout on avait gagné de l'espace, l'air et la lumière entraient librement, le public circulait à l'aise, sous le jet hardi des fermes à longue portée (Zola, 1992 : 867).

En este tipo de edificio, lleno de mercancías y de publicidad de todo tipo, los individuos pierden su propia especificidad y retroceden al papel de clientes masificados, como señala Benjamin en su *Libro de los Pasajes*:

Por primera vez en la historia, con el nacimiento de los grandes almacenes los consumidores comienzan a sentirse como masa. (Antes sólo se lo enseñaba la carestía.) Con ello aumenta extraordinariamente el elemento circense y espectacular del comercio. [...] Rasgos específicos del gran almacén: los clientes se sienten como masa, se les pone frente a toda la mercancía almacenada; dominan todas las plantas de un golpe de vista; pagan precios fijos; pueden devolver si no están satisfechos con lo que han comprado» (Benjamin, 2005: 77; 90).

En definitiva, los integrantes de las multitudes que acceden a «Au bonheur de dames» disfrutan de algunas ventajas en las modalidades de relacionarse con las mercancías, en

suma, de hacer compras, al precio de convertirse en una variable despersonalizada de la máquina comercial. De esta manera el edificio se convierte en un verdadero laberinto, una torre de Babel donde la comunicación entre individualidades es inútil y vana además de imposible:

Les escaliers de fer, à double révolution, développaient des courbes hardies, multipliaient les paliers ; les ponts de fer, jetés sur le vide, filaient droit, très haut ; et tout ce fer mettait là, sous la lumière blanche des vitrages, une architecture légère, une dentelle compliquée où passait le jour, la réalisation moderne d'un palais du rêve, d'une Babel entassant des étages, élargissant des salles, ouvrant des échappées sur d'autres étages et d'autres salles, à l'infini (Zola, 1992: 879).

El elemento clave de este laberinto moderno no puede ser otra cosa que la mercancía, que se encuentra en el centro y a la vez en todos los espacios del gran almacén, y que adquiere hasta un valor religioso convirtiendo el entero edificio en un lugar sagrado, «la cathédrale du commerce moderne solide et légère, faite pour un peuple de clients» (Zola, 1992 : 867).

Resulta claro que en este ambiente la *flânerie* activa sucumbirá ante el poder absoluto de atracción de las mercancía, como sucede, por ejemplo, en el caso de doña Marty, una compradora víctima de «la fièvre de dépense» (Zola, 1992: 876), que está «sans force contre la tentation du bon marché» (Zola, 1992: 886) y gasta dinero en su *flânerie* compulsiva por todos los departamentos del almacén, a pesar de ser consciente de los problemas que sus deudas le causarán en casa. En general, los clientes, casi todas mujeres, se hallan en una condición de mareo casi místico, frente a la seducción de los artículos en venta. Así las describe el narrador:

Les clientes, qui s'y étouffaient, avaient des visages pâles aux yeux luisants. On eût dit que toutes les séductions des magasins aboutissaient à cette tentation suprême, que c'était là l'alcôve reculée de la chute, le coin de perdition où les plus fortes succombaient. Les mains s'enfonçaient parmi les pièces débordantes, et elles en gardaient un tremblement d'ivresse (Zola, 1992: 890).

En conclusión, el nuevo espacio del gran almacén excluye cualquier forma creativa de *flânerie*. Los itinerarios y las metas de los paseos en el interior de la catedral del comercio están construidas por el capitalismo, para llevar siempre al mismo destino final: la mercancía. Es el capitalismo con sus adeptos a la fuerza quien mueve las multitudes dentro del gran almacén:

In the department store the capitalist's caprice, not the consumer's fancy, determines the course of society. The superior individual is not the *flâneur*, immune to the enticements of the commercial and who loses himself in the crowd, but rather the capitalist who rules that crowd (Ferguson, 2015: 36).

Naturalmente en este contexto el *flâneur* pierde toda su fuerza artística, decayendo al papel de mero contemplador de mercancías, de elemento pasivo frente a los escaparates de los departamentos, en una palabra: de cliente, y secundando así la contundente reflexión de Benjamin: «La actitud contemplativa que se ejercita frente a la obra de arte se transforma lentamente en una actitud más codiciosa ante el gran almacén» (Benjamin, 2005: 417).

En la decimocuarta novela de *Les Rougon-Macquart* publicada en 1886, *L'Œuvre*, Zola presenta al lector, justamente, la figura del *flâneur*-artista y su ya rotundo fracaso frente a la metrópolis moderna.

L'Œuvre narra la historia de Claude Lantier, joven artista y principal representante de la nueva escuela pictórica del *plein air*, teorizada por él mismo, y de sus dos luchas paralelas, ambas destinadas a la derrota. Por una parte, contra el mundo mezquino y corrupto del arte académico, del comercio de las obras, de las exposiciones internacionales donde los poderosos académicos se obstinan en rechazar las obras de artes innovadora prefiriendo productos mediocres y anticuados; por otra parte, contra su obsesión de crear una obra genuinamente artística y profundamente original. Si con la primera de estas luchas Zola evidencia y denuncia la mercantilización del arte, la segunda decreta la inevitable derrota del *flâneur*-artista en un contexto metropolitano que no conoce ni puede manejar ni poseer y qué, fatalmente, lo abruma.

En la novela se suceden una tras otras detalladas descripciones de varios barrios de París, verdaderos *tableaux* de la ciudad, en los que el escritor adopta técnicas pictóricas resaltando el color, la iluminación, la perspectiva; por ejemplo durante un paseo de Claude con sus amigos artistas, delante del Palacio Borbón:

Il était quatre heures, la belle journée s'achevait dans un poudroiement glorieux de soleil. A droite et à gauche, vers la Madeleine et vers le Corps législatif, des lignes d'édifices filaient en lointaines perspectives, se découpaient nettement au ras du ciel ; tandis que le jardin des Tuileries étageait les cimes rondes de ses grands marronniers. Et, entre les deux bordures vertes des contre-allées, l'avenue des Champs Élysées montait tout là-haut, à perte de vue, terminée par la porte colossale de l'Arc de Triomphe, béante sur l'infini. Un double courant de fouie, un double fleuve y roulait, avec les remous vivants des attelages, les vagues fuyantes des voitures, que le reflet d'un panneau, l'étincelle d'une vitre de lanterne semblaient blanchir d'une écume. En bas, la place, aux trottoirs immenses, aux chaussées larges comme des lacs, s'emplissait de ce flot continuel, traversée en tous sens du rayonnement des roues, peuplée de points noirs qui étaient des hommes ; et les deux fontaines ruisselaient, exhalaient une

fraîcheur dans cette vie ardente. Claude frémissait, cria : « Ah ! ce Paris... Il est à nous, il n'y a qu'à le prendre ! » (Zola, 1992b: 481-482).

Con la exclamación que cierra este párrafo se representa una vez más la metáfora, ya propuesta por Balzac, Flaubert y Baudelaire, de París como una mujer que el *flâneur* desea poseer. La obsesión que llevará a Claude al suicidio es exactamente ésta: reproducir el alma de la ciudad en una obra maestra, y en el cuadro al que el artista dedica su vida la ciudad estará representada justamente por una mujer desnuda en un barco sobre el Sena:

It is in front of this woman-Paris, allegorical and concrete, presence and absence, synthesis of philosophical art and pure art, as Baudelaire would say, that Claude fails. The imaginary woman, who took the place of his real wife and who gets hold of all his life, cannot become real as a work of art (Stierle, 2009: s/p).

A pesar del pesimismo extremo respecto al artista que se enfrenta a la ciudad, *L'Œuvre* es probablemente la novela de Zola en que se hace más evidente y profunda la atracción y el amor que el escritor demuestra hacia París Como subraya Kranowski:

Il y a dans *L'Œuvre* une intention consciente de faire jouer à Paris un rôle plus important que celui d'un simple décor sentimental et artistique. Zola réussit dans ce roman à faire de Paris un véritable personnage – ce qu'il avait voulu réaliser dans *Une page d'amour*, sans y arriver. Paris est ici une créature vivante, d'une vie gigantesque et palpitante (1968: 61).

En el fondo, la ambición de Claude de poseer y representar París en forma totalizante es la misma que mueve a Zola en su titánica empresa de reproducir de forma novelesca la vida de la Francia y su capital a lo largo del Segundo Imperio.

Los sentimientos ambivalentes que Zola posee hacia la capital, tanto criticada por la miseria de las clases baja, la hipocresía de los burgueses y la corrupción de los viejos aristócratas, como alabada por su modernidad y su esplendor, se encuentran una vez más en una de las postreras novelas de su amplia producción, la última del ciclo llamado *Les trois villes* y que lleva como título, justa y simplemente, *Paris*.

En el París finisecular, en plena Tercera República (la novela se edita en 1897), el novelista ofrece una detallada crónica de la convulsa vida política de ese momento, reponiendo sus esperanzas de una futura sociedad, justa y libre, en la misma capital francesa:

Et c'était l'exaltation de Paris, tout le futur qui s'élaborait dans son énormité, et qui s'en envolait, en une clarté d'aurore. Si le monde antique avait eu Rome, maintenant agonisante, Paris régnait souverainement sur les temps modernes, le centre aujourd'hui

des peuples, en ce continuel mouvement qui les emporte de civilisation en civilisation, avec le soleil, de l'est à l'ouest. Il était le cerveau, tout un passé de grandeur l'avait préparé à être, parmi les villes, l'initiatrice, la civilisatrice, la libératrice. (Zola, 2002b: 698)

Zola alterna las descripciones de la alta sociedad burguesa y capitalista con la miseria de las clases obreras que, sin embargo, han cambiado notablemente de actitud respecto a los pobres trabajadores de *L'Assommoir* y de otras obras del ciclo de *Les Rougon-Macquart*, como lo señala Kranowski: «S'il est vrai que les ouvriers dans *Paris* sont essentiellement ceux des *Rougon-Macquart*, il faut noter un changement important : ils ne sont plus résignés à leur misère» (1968: 141).

El movimiento anarquista juega un papel muy importante en *Paris*, con su principal representante en el personaje de Salvat, quien lleva a cabo un violento acto terrorista contra del hôtel Dullivard, siendo éste un claro símbolo de la opulencia burguesa, como se deduce de su confesión el día del proceso:

Il avait fait des aveux complets, il les répéta, très calme, sans y changer un mot, il expliqua que, s'il avait choisi l'hôtel Duvillard pour déposer sa bombe, c'était afin de donner à son acte sa vraie signification, la mise en demeure aux riches, aux hommes d'argent scandaleusement enrichis par le vol et le mensonge, de rendre leur part de la fortune commune aux pauvres, aux ouvriers, à leurs petits et à leurs femmes, qui crevaient de faim (Zola, 2002b: 489).

Entre la mala gestión del poder por parte de las clases altas y sus políticos corruptos, la debilidad de una clase eclesiástica inoperante y el violento extremismo de los grupos ácratas, Zola postula como solución para acercarse a una sociedad ideal la intervención de la ciencia, única garantía de un progreso positivo. Tal y como le explica, hacia el final de la novela, el eminente químico Bertheroy al científico anarquista Guillaume Froment; con lo que le convence para abortar un devastador atentado explosivo:

Mais c'est ça qui est la révolution, la vraie, l'unique ! C'est avec ça, et non avec les bombes stupides, qu'on révolutionne le monde ! Ce n'est pas en détruisant, c'est en créant, que vous venez de faire acte de révolutionnaire !... Et que de fois je vous l'ai dit, la science seule est révolutionnaire, la seule qui, par-dessus les pauvres événements politiques, l'agitation vaine des sectaires et des ambitieux, travaille à l'humanité de demain, en prépare la vérité, la justice, la paix !...Ah ! mon cher enfant, si vous voulez bouleverser le monde en essayant d'y mettre un peu plus de bonheur, vous n'avez qu'à rester dans votre laboratoire, car le bonheur humain ne peut naître que de votre fourneau de savant (Zola, 2002b: 680).

Este deslizamiento desde la religión y la política hacia la ciencia supone una transformación radical por lo que concierne la visión ideal de la ciudad que pierde su

carácter urbanita a favor de una acaso reconciliación con la naturaleza. Como Ferguson asegura: «Zola's rare achievement in this novel is to have transformed this familiar city into something uncommon. Paris “deurbanizes” Paris by reconceiving the city as country» (1994: 205). De hecho las visiones de un nuevo y anhelado París hacen todas referencias a elementos campesinos, como la metáfora de la cuba, particularmente eficaz para expresar el dinamismo y la productividad que el futuro promete a la capital: «Et, là encore, s'étendait l'horizon géant de Paris, toute une humanité en travail, la cuve énorme où fermentait le vin de l'avenir» (Zola, 2002b: 547).

Resulta evidente una vez más que la *flânerie* en el París narrado por Zola se configura como una actividad inadecuada al contexto, tanto real como ideal. Una *flânerie* positiva en su relación con el contexto urbano es absolutamente imposible: la actividad de los *flâneurs* en la capital, a partir del comienzo del Segundo Imperio y llegando a la Tercera Republica tiende constantemente a la degradación e, incluso, en *Paris*, a la violencia.

El sueño de una ciudad justa se revela posible sólo en la hermética soledad de un laboratorio científico o en una ciudad que debería, ante de todo, perder sus características urbanas y transformarse en campo. Como sueña en el principio de la novela el protagonista Pierre Formet, «il rêvait d'un grand soleil de santé et de fécondité qui ferait de la ville l'immense champ de fertile moisson, où pousserait le monde meilleur de demain» (Zola, 2002b: 26), así aparece, por lo menos en forma ideal, París en las últimas líneas: «Paris flambait, ensemencé de lumière par le divin soleil, roulant dans sa gloire la moisson future de vérité et de justice» (Zola, 2002b: 700).

3.V – La práctica de la *flânerie* literaria a lo largo del siglo XX en Europa

Como se ha visto, al final del siglo XIX, el *flâneur* tal como lo habían presentado los escritores de las recopilaciones de textos panorámicos y de *physiologies* ya no existía ni hallaba espacio en el imaginario colectivo. La relación con la gran ciudad se había problematizado en extremo y la misma concepción de la ciudad se había vuelto muy diferente respecto al principio del siglo.

Dos novelas publicadas hacia el final de 1800 ejemplifican bien la nueva situación del *flâneur* en París, que ha dejado sus aspiraciones de artista para convertirse en espectador y consumidor pasivo en el mundo capitalista. Se trata de la ya vista *Au bonheur des dames*, que Émile Zola publica en 1883 y de *À rebours* de Joris-Karl Huysmans, publicada el año siguiente: «Both novels point to the radical alteration of *flânerie* that reduces the *flâneur* to a consumer, explicitly in the case of Zola, implicitly with Huysmans» (Ferguson, 2015: 35). Este último escenifica en su novela más exitosa una verdadera sublevación en la ciudad por parte de del protagonista Jean Floressas des Esseintes. Un dandi y esteta rebelde aburrido por la vulgaridad de la sociedad que lo rodea y que, exiliándose en su aislada y lujosa mansión en la localidad de Fontenay-aux-Roses, con la idea de vivir de la contemplación de lo bello, renuncia desde el principio mismo de la novela a cualquier forma de movilidad urbana.

A pesar de esta situación, a lo largo del siglo XX el *flâneur*, junto con otras figuras que con éste se relacionan o se confunden, adquiere una importancia estratégica en varias obras literarias gracias precisamente a la atomización y diversificación que ha sufrido a lo largo del siglo precedente. Entra así como personaje en algunas obras, sobre todo narrativas y, frecuentemente, novelísticas: la estructura compleja de la novela modernista, que tiene la ambición de mostrar un mundo fragmentado y ahora parcial o completamente despojado de un orden espiritual o metafísico, necesita poner en escena personajes con perfiles capaces de reflexionar esta realidad y de hacerse cargo de su complejidad. En este sentido la figura del *flâneur* parece particularmente idónea al objetivo.

En todo caso, la primera corriente literaria que se interesa en la práctica de la *flânerie* durante el siglo XX es el surrealismo. Su más importante precursor, el poeta Guillaume Apollinaire, publica en 1917 una recopilación de crónicas en prosa bajo el título de *Le Flâneur des deux rives*. Con esta obra Apollinaire presenta un callejeo todavía ligado a París, ciudad donde vagabundea buscando el pasado olvidado de sus calles. Su *flânerie* es un ejercicio esencialmente rememorativo: «Chaque fois que je passe à l'angle de la rue de

Douai et de la place Clichy, à l'endroit où se trouve maintenant une école et où il y avait avant la séparation un couvent où fut imprimé mon premier livre: l'*Enchanteur pourrissant*, je songe à M. Paul Birault» (Apollinaire, 1993: 39). Su mirada se deja capturar por las pequeñas cosas de la vida cotidiana, atraída por los lugares menos visitados por el turismo de masas y, en todo caso, prefiere fijarse en los espacios poéticos de la capital, alejados de los grandes bulevares: «Mais descendons vers la Seine. C'est un fleuve adorable. On ne se lasse point de le regarder. Je l'ai chantée bien souvent en ses aspects diurnes et nocturnes. Après le pont Mirabeau la promenade n'attire que les poètes, les gens du quartier et les ouvriers endimanchés» (Apollinaire, 1993: 9).

Anticipando muchos de los rasgos que pertenecerán a la estética surrealista, el personaje propuesto por Apollinaire

es un *flâneur* que, a través de sus recorridos y sus rememoraciones, quiere conservar la memoria histórica urbana de los «hechos menudos». La mirada anacrónica del *flâneur*, enfrenteado al aceleramiento de la vida urbana, se encuentra atraída por el objeto insignificante, por el «objeto encontrado» (Cuvardic García, 2012: 111).

En «Zone», poema perteneciente a la recopilación *Alcools* publicada por Apollinaire en 1913, la memoria es, una vez más, el elemento más importante para el *flâneur*. Desde la mañana hasta la noche él da vueltas por París yuxtaponiendo observaciones y recuerdos, recreando la sensación de fragmentación producida por la ciudad en la percepción del *flâneur*:

El estilo telegráfico, caleidoscópico, la sucesión de versos (cada uno de ellos con la función de representar percepciones o rememoraciones diferentes) y la simultaneidad espacio-temporal, típica de las vanguardias, expresa al nivel del significante la fragmentación caótica de la percepción del *flâneur* (Cuvardic García, 2012: 111).

El poema comienza con una visión positiva de la ciudad, la voz narradora recuerda su *flânerie* matinal por las calles de un París lleno de estímulos visuales y sonoros, y sabe reconocer la belleza de la moderna ciudad industrializada:

J'ai vu ce matin une jolie rue dont j'ai oublié le nom
Neuve et propre du soleil elle était le clairon
Les directeurs les ouvriers et les belles sténo-dactylographes
Du lundi matin au samedi soir quatre fois par jour y passent
Le matin par trois fois la sirène y gémit
Une cloche rageuse y aboie vers midi
Les inscriptions des enseignes et des murailles

Les plaques les avis à la façon des perroquets criaillent
J'aime la grâce de cette rue industrielle

(Apollinaire, 2007: 8).

Con el transcurso de las horas el paseo del poeta se va confundiendo con sus recuerdos, cada imagen de la ciudad se asocia a momentos de la vida pasada, a partir de su infancia, produciendo de esta manera una sensación de simultaneidad espacio-temporal entre el recorrido físico, por las calles de la ciudad, y el mental, por los recuerdos de la vida pasada. Un mecanismo que se hace aún más patente por el uso que hace Apollinaire del «tú» autorreflexivo cada vez que el sujeto lírico se refiere a su pasado, poniendo de manifiesto la disociación de su identidad con la tensión entre pasado y presente que impregna todo el poema:

Voilà la jeune rue et tu n'es encore qu'un petit enfant
Ta mère ne t'habille que de bleu et de blanc
Tu es très pieux et avec le plus ancien de tes camarades René Dalize
Vous n'aimez rien tant que les pompes de l'Église
Il est neuf heures le gaz est baissé tout bleu vous sortez du dortoir en cachette
Vous priez toute la nuit dans la chapelle du collège

(Apollinaire, 2007: 8).

Los elogios de la ciudad en la primera parte del poema van dejando gradualmente el espacio a una visión del entorno urbano como espacio más inhóspito, donde la soledad del *flâneur* contrasta intensamente con el caos producido por la multitud indiferente. En paralelo, el poeta vive mirando angustiado a su alrededor con una verdadera desilusión afectiva:

Maintenant tu marches dans Paris tout seul parmi la foule
Des troupeaux d'autobus mugissants près de toi roulent
L'angoisse de l'amour te serre le gosier
Comme si tu ne devais jamais plus être aimé

(Apollinaire, 2007: 10).

Este largo paseo ciudadano se convierte entonces para el *flâneur* en una ocasión para reflexionar sobre su propia vida. El «tú» autorreflexivo se impone como reflejo donde el poeta lee y prueba a interpretar las trazas de su identidad en crisis:

Tu as fait de douloureux et de joyeux voyages
Avant de t'apercevoir du mensonge et de l'âge
Tu as souffert de l'amour à vingt et à trente ans

J'ai vécu comme un fou et j'ai perdu mon temps
Tu n'oses plus regarder tes mains et à tous moments je voudrais sangloter
Sur toi sur celle que j'aime sur tout ce qui t'a épouventé

(Apollinaire, 2007: 12).

La *flânerie* de «Zone» dura todo un día. El poeta, que había comenzado su paseo por la mañana, vuelve a su casa tras una noche de borrachera. Las *flâneries* paralelas, la física y la mental, no le han permitido reconstruir una identidad unívoca y el «tú» autorreflexivo sigue imponiéndose hasta los últimos versos. Pero el largo paseo acaba de empujar al poeta a reconocer la intensidad y el valor de su vida pasada:

Tu es seul le matin va venir
Les laitiers font tinter leurs bidons dans les rues
La nuit s'éloigne ainsi qu'une belle Métive
C'est Ferdine la fausse ou Léa l'attentive

Et tu bois cet alcool brûlant comme ta vie
Ta vie que tu bois comme une eau-de-vie
Tu marches vers Auteuil tu veux aller chez toi à pied
Dormir parmi tes fétiches d'Océanie et de Guinée
Ils sont des Christ d'une autre forme et d'une autre croyance
Ce sont les Christ inférieurs des obscures espérances

Adieu Adieu

Soleil cou coupé

(Apollinaire, 2007: 14-15).

En definitiva, Apollinaire se sirve en su obra del perfil del *flâneur* para profundizar, en un contexto esencialmente urbano, los temas que luego serán centrales para la poética surrealista, a saber: el vínculo entre vida cotidiana y memoria, la confusión entre el mundo real y onírico, el gusto por los objetos degradados y las situaciones insignificantes en una realidad capitalista envilecida basada exclusivamente en el valor económico de las cosas.

Louis Aragon desarrolla estos mismos temas poniendo en escena, en las calles de París, su figura de *flâneur* en *Le paysan de Paris*, libro publicado en 1926. El primer capítulo, que hace de introducción a la obra y que lleva el título significativo de «Préface à une mythologie moderne», se cierra con un elogio de lo que el escritor llama «merveilleux quotidien»; o sea, de la capacidad de saber captar lo maravilloso en los hechos y los objetos baladíes, en las cosas que cotidianamente suceden, dejándose transportar por el instinto de los sentidos. Para Aragon ésta debe ser la base sobre la cual construir una nueva mitología moderna:

Je ne veux plus me retenir des erreurs de mes doigts, des erreurs de mes yeux. Je sais maintenant qu'elles ne sont pas que des pièges grossiers, mais de curieux chemins vers un but que rien ne peut me révéler, qu'elles. À toute erreur des sens correspondent d'étranges fleurs de la raison. Admirables jardins des croyances absurdes, des pressentiments, des obsessions et des délires. Là prennent figure des dieux inconnus et changeants. Je contemplerai ces visages de plomb, ces chênevis de l'imagination. Dans vos châteaux de sable que vous êtes belles, colonnes de fumées ! Des mythes nouveaux naissent sous chacun de nos pas. Là où l'homme a vécu commence la légende, là où il vit. Je ne veux plus occuper ma pensée que de ces transformations méprisées. Chaque jour se modifie le sentiment moderne de l'existence. Une mythologie se noue et se dénoue. C'est une science de la vie qui n'appartient qu'à ceux qui n'en ont point l'expérience. C'est une science vivante qui s'engendre et se fait suicide. M'appartient-il encore, j'ai déjà vingt-six ans, de participer à ce miracle ? Aurai-je longtemps le sentiment du merveilleux quotidien ? Je le vois qui se perd dans chaque homme qui avance dans sa propre vie comme dans un chemin de mieux en mieux pavé, qui avance dans l'habitude du monde avec une aisance croissante, qui se défait progressivement du goût et de la perception de l'insolite. C'est ce que désespérément je ne pourrai jamais savoir (Aragon, 1993: 15-16).

En el capítulo titulado «Le Passage de l'Opéra» se da una larga descripción, tan detallada como onírica, de dicho pasaje parisino. Aragon designa este lugar ya degradado por los bajos impulsos del capitalismo, uno de los sitios sagrados de la modernidad, donde el *flâneur* se puede encontrar con el anhelado maravilloso cotidiano:

On n'adore plus aujourd'hui les dieux sur les hauteurs. Le temple de Salomon est passé dans les métaphores où il abrite des nids d'hirondelles et de blêmes lézards. L'esprit des cultes en se dispersant dans la poussière a déserté les lieux sacrés. Mais il est d'autres lieux qui fleurissent parmi les hommes, d'autres lieux où les hommes vaquent sans souci à leur vie mystérieuse, et qui peu à peu naissent à une religion profonde. La divinité ne les habite pas encore. Elle s'y forme, c'est une divinité nouvelle qui se précipite dans ces modernes Éphèses comme, au fond d'un verre, le métal déplacé par un acide ; c'est la vie qui fait apparaître ici cette divinité poétique à côté de laquelle mille gens passeront sans rien voir, et qui, tout d'un coup, devient sensible, et terriblement hantant, pour ceux qui l'ont une fois maladroitement perçue (Aragon, 1993: 19).

El *flâneur* de Aragon observa en las pequeñas cosas cotidianas, y por degradadas que sean, la única fuente posible de dotar de sentido a la ciudad del consumo, que ha perdido las formas tradicionales de sacralidad:

El ser humano, en un mundo secularizado, ha creado otros tipos de religión. La del consumo, por ejemplo, asigna atributos mágicos a las mercancías. El *flâneur* surrealista trata de obtener estos significados de lo cotidiano, y sobre todo de los espacios degradados y los objetos desechados (Cuvardic García, 2012: 113).

Por esta razón considera a los pasajes como lugares sagrados, espacios donde las cosas efímeras se pueden convertir en objetos de culto,

aquariums humains déjà morts à leur vie primitive, et qui méritent pourtant d'être regardés comme les recéleurs de plusieurs mythes modernes, car c'est aujourd'hui seulement que la pioche les menace, qu'ils sont effectivement devenus les sanctuaires d'un culte de l'éphémère, qu'ils sont devenus le paysage fantomatique des plaisirs et des professions maudites, incompréhensibles hier et que demain ne connaîtra jamais (Aragon, 1993: 21).

Justamente en estos lugares degradados se mueve el *flâneur* surrealista de Aragon tratando de levantar una mitología moderna. Buscando, reconociendo e interpretando lo maravilloso cotidiano. En su método la agudeza de los sentidos y la capacidad de observación se acompañan de una confianza total en el azar:

Je sais : l'un des principaux reproches que l'on me fasse, que l'on me fait, c'est encore ce don d'observation qu'il faut bien qu'on observe en moi pour le constater, pour m'en tenir rigueur. Je ne me serais pas cru observateur, vraiment. J'aime à me laisser traverser par les vents et la pluie : le hasard, voilà toute mon expérience. Que le monde m'est donné, ce n'est pas mon sentiment. Cette marchande de mouchoirs, ce petit sucrier que je vais vous décrire si vous n'êtes pas sages, ce sont des limites intérieures de moi-même, des vues idéales que j'ai de mes lois, de mes façons de penser, et je veux bien être pendu si ce passage est autre chose qu'une méthode pour m'affranchir de certaines contraintes, un moyen d'accéder au-delà de mes forces à un domaine encore interdit (Aragon, 1993: 108-109).

También el *flâneur* presentado por André Breton, el más ilustre teórico del surrealismo, en su *Nadja*, extraña novela autobiográfica publicada en 1928, realiza un largo recorrido por lo maravilloso cotidiano. Privilegia una vez más los espacios ciudadanos marginales y olvidados por la modernidad y también su método a la hora de redactar el texto es análogo al de Aragon fundamentado en la casualidad:

Qu'on n'attende pas de moi le compte global de ce qu'il m'a été donné d'éprouver dans ce domaine. Je me bornerai ici à me souvenir sans effort de ce qui, ne répondant à aucune démarche de ma part, m'est quelquefois advenu, de ce qui me donne, m'arrivant par des voies insoupçonnables, la mesure de la grâce et de la disgrâce particulières dont je suis l'objet ; j'en parlerai sans ordre préétabli, et selon le caprice de l'heure qui laisse surnager ce qui surnage (Breton, 1985: 22-24).

París es el verdadero protagonista del texto. Generador de todas las casualidades con las cuales el poeta se tropieza. Antes de hablar de su relación con Nadja, Bretón describe los lugares de sus vicisitudes en la ciudad en la que deambula, animado por la idea de dejar que lo maravilloso, lo desconocido, emerja de la vida cotidiana. Construye así un camino arbitrario e inevitable a la vez siguiendo el rumbo que la ciudad misma le impone:

On peut, en attendant, être sûr de me rencontrer dans Paris, de ne pas passer plus de trois jours sans me voir aller et venir, vers la fin de l'après-midi, boulevard Bonne-Nouvelle entre l'imprimerie du *Matin* et le boulevard de Strasbourg. Je ne sais pourquoi c'est là, en effet, que mes pas me portent, que je me rends presque toujours sans but déterminé, sans rien de décidant que cette donnée obscure, à savoir que c'est là que se passera *cela* (?). Je ne vois guère, sur ce rapide parcours, ce qui pourrait, même à mon insu, constituer pour moi un pôle d'attraction, ni dans l'espace ni dans le temps (Breton, 1985: 38).

Los encuentros con Nadja también están regidos por una casualidad absoluta, casi mágica. El primero de ellos se produce cuando el protagonista está paseando ocioso, mirando libros en los escaparates y los rostros de la gente cuando la desconocida muchacha aparece de repente caminando en sentido inverso al suyo. La escena reproduce el choque del imprevisto encuentro erótico entre extraños que Baudelaire relató en el poema «A une passante»:

À la fin d'un de ces après-midi tout à fait désœuvrés et très mornes, comme j'ai le secret d'en passer, je me trouvais rue Lafayette : après m'être arrêté quelques minutes devant la vitrine de la librairie de *L'Humanité* et avoir fait l'acquisition du dernier ouvrage de Trotski, sans but je poursuivais ma route dans la direction de l'Opéra. Les bureaux, les ateliers commençaient à se vider, du haut en bas des maisons des portes se fermaient, des gens sur le trottoir se serraient la main, il commençait tout de même à y avoir plus de monde. J'observais sans le vouloir des visages, des accoutrements, des allures. Allons, ce n'étaient pas encore ceux-là qu'on trouverait prêts à faire la Révolution. Je venais de traverser ce carrefour dont j'oublie ou ignore le nom, là, devant une église. Tout à coup, alors qu'elle est peut-être encore à dix pas de moi, venant en sens inverse, je vois une jeune femme, très pauvrement vêtue, qui, elle aussi, me voit ou m'a vu. Elle va la tête haute, contrairement à tous les autres passants. Si frêle qu'elle se pose à peine en marchant. Un sourire imperceptible erre peut-être sur son visage. Curieusement fardée, comme quelqu'un qui, ayant commencé par les yeux, n'a pas eu le temps de finir, mais le bord des yeux si noir pour une blonde. Le bord, nullement la paupière [...]. Je n'avais jamais vu de tels yeux. Sans hésitation j'adresse la parole à l'inconnue, tout en m'attendant, j'en conviens du reste, au pire. Elle sourit, mais très mystérieusement (Breton, 1985: 71-73).

Nadja, la mujer que desde el primer encuentro se convierte en obsesión para el narrador, es una *flâneuse* que vaga por las calles manteniendo una relación íntima con la ciudad. De hecho, la mujer se configura como el espíritu mismo de la ciudad: con su extrema libertad, con sus misterios, con sus repentinos cambios; el escritor se encuentra a la merced de sus caprichos:

Elle avait choisi une fois pour toutes de n'en tenir aucun compte, de se désintéresser de l'heure, de ne faire aucune différence entre les propos oiseux qu'il lui arrivait de tenir et les autres qui m'importaient tant, de ne se soucier en rien de mes dispositions passagères et de la plus ou moins grande difficulté que j'avais à lui passer ses pires distractions. Elle n'était pas fâchée, je l'ai dit, de me narrer sans me faire grâce d'aucun détail les péripéties les plus lamentables de sa vie, de se livrer de-ci de-là à quelques coquetteries déplacées, de me réduire à attendre, le sourcil très froncé, qu'elle voulût

bien passer à d'autres exercices, car il n'était bien sûr pas question qu'elle devînt naturelle (Breton, 1985: 157-158).

Por medio de su peculiar relación con Nadja, y de sus ociosos paseos por la ciudad, el protagonista trata de reconstruir su propia identidad. Tal como se percibe leyendo el incipit de la novela, que comienza precisamente con una pregunta perentoria, «¿Quién soy yo?»:

Qui suis-je ? Si par exception je m'en rapportais à un adage : en effet pourquoi tout ne reviendrait-il pas à savoir qui je «hante» ? Je dois avouer que ce dernier mot m'égare, tendant à établir entre certains êtres et moi des rapports plus singuliers, moins évitables, plus troublants que je ne pensais. Il dit beaucoup plus qu'il ne veut dire, il me fait jouer de mon vivant le rôle d'un fantôme, évidemment il fait allusion à ce qu'il a fallu que je cessasse d'être, pour être qui je suis (Breton, 1985: 9).

La búsqueda del narrador de su propio yo lo empuja fatalmente hacia los lugares más degradados de la ciudad como la Place Dauphin. Un lugar aislado y sórdido donde es conducido una noche por Nadja y del que no es capaz de alejarse pues presiente que allí pasará, fatalmente, algo importante:

Cette place Dauphine est bien un des lieux les plus profondément retirés que je connaisse, un des pires terrains vagues qui soient à Paris. Chaque fois que je m'y suis trouvé, j'ai senti m'abandonner peu à peu l'envie d'aller ailleurs, il m'a fallu argumenter avec moi-même pour me dégager d'une étreinte très douce, trop agréablement insistante et, à tout prendre, brisante. De plus, j'ai habité quelque temps un hôtel joutant cette place, « City Hôtel », où les allées et venues à toute heure, pour qui ne se satisfait pas de solutions trop simples, sont suspectes (Breton, 1985: 93-94).

Otro lugar privilegiado en *Nadja* es el mercado de las pulgas de Saint-Ouen. Aquí el *flâneur* puede fácilmente encontrar esos objetos insignificantes capaces de hacer brotar lo maravilloso cotidiano durante sus paseos. Por esta razón lo frecuenta a menudo: «J'y suis souvent, en quête de ces objets qu'on ne trouve nulle part ailleurs, démodés, fragmentés, inutilisables, presque incompréhensibles, pervers enfin au sens où je l'entends et où je l'aime» (Breton, 1985: 62); durante una de estas visitas el protagonista encuentra una copia de las obras completas de Rimbaud, entre cuyas hojas se conservan algunas notas: reflexiones y poemas de una chica que inexplicablemente se acerca y habla con él citando, para su sorpresa, a Louis Aragon y a los surrealistas.

Como se puede notar también en esta escena donde el arte aparece improvisadamente en medio del caos de un mercadillo de objetos inútiles y de escaso valor, el *flâneur* de Breton como el de su compañero surrealista Aragon y antes, el de Apollinaire, suele buscar lo poético y la revelación estética en lugares marginales, en el rostro de la gente del pueblo,

en objetos que han perdido su valor a los ojos de la multitud. Este trato común une a los *flâneurs* surrealistas con el *chiffonnier* de Baudelaire que se eleva sobre la fragmentación y la miseria de la ciudad propio en virtud de su capacidad de reconocer lo bello en la degradación del entorno, de devolver el sentido poético a objetos que ya se habían vuelto inutilizables. Esta misma ambición reaparece en las tentativas de los *flâneurs* surrealistas de buscar e interpretar los signos poéticos en una ciudad decadente y atomizada.

La peculiaridad de los surrealistas es que incluyen en esta búsqueda la memoria, la imaginación y el ensueño, como parte del método para poder adentrarse en el laberinto de mercancías en que se ha transformado la ciudad y enfrentarse a ello de forma productiva. En definitiva, como indica Frisby:

It is the past that is revealed to us in the present through a reading of surrealist texts, above all of Aragon's *Paris Peasant* and Breton's *Nadja*, as revelations of the dream worlds of the city, of the «primal landscape of consumption» in the decaying arcades. And, in keeping with the surrealist exposure of the dream, there is «the figure of the *flâneur*» (2015: 84).

Este tratamiento será fundamental para la mayoría de los novelistas de la primera parte del siglo XX, en manera particular tendrán una influencia decisiva en la escritura de varias novelas modernistas. De hecho, en esas primeras décadas del 900 la figura del *flâneur* empieza a entrar, con el papel de personaje y muchas veces de protagonista, en el universo novelesco modernista.

En 1910 el poeta alemán Rainer Maria Rilke publica su única novela, *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, escrita durante su estancia juvenil en París. Se trata de una novela en parte autobiográfica, de estilo expresionista. En ella un joven *flâneur* aspirante a poeta recorre incansablemente las calles de los suburbios de París, tomando notas en su cuaderno. El resultado de su *flânerie* es lo que ve y las sensaciones e impresiones que el entorno le procura. El espacio urbano presentado por Malte está marcado por la inestabilidad económica, social y existencial; ya en el primer párrafo de la novela se resalta la pobreza y la insalubridad de un ambiente que el protagonista, como todo el mundo, se imaginaba espléndido por su vitalidad:

De modo que aquí es donde viene a vivir la gente. Yo más bien diría que es un lugar para morir. He salido. He visto hospitales. He visto a un hombre que se tambaleaba y se ha desplomado. La gente se ha agolpado a su alrededor y me ha ahorrado el resto. He visto a una mujer embarazada. Se arrastraba a duras penas pegada a un muro alto y caliente, que iba tentando para convencerse de que seguía allí. [...] La callejuela empezó a oler por todas partes. Olfía, por lo que pude distinguir, a yodoformo, a la grasa de las *pommes frits*, a miedo (Rilke, 2016: 35).

En este ambiente fuertemente degradado Malte se propone tomar nota de todo lo que percibe. Se yergue aparentemente como observador activo y productivo del medio urbano; pero la extrema y sórdida fragmentación de la ciudad, por un lado, y su misma escisión psicológica que le hace retroceder en la memoria a recuerdos fantasmales de su infancia y le impiden una percepción lúcida de su entorno actual, lo llevan a fracasar rotundamente en esta tarea autoimpuesta:

Malte's notebook entries begin with his immediate immersion into the city and the «cruelty and confusion of its streets» and are dominated by references to the overload of sensory stimuli: sights, smells, and sounds. The first seven fragments are marked with the prevailing themes of the text: death, illness, confusion, sensory assault. [...] The sentences are concise, rendered without emotion, apparent reports of external images. There is, however, an insistence on the I that sees, which results in a paradox. For if there is, on the one hand, a selectivity to the images as if rendered by an active observer, there is simultaneously a helplessness before images that cannot be avoided. And the recordings are by no means comprehensive. Indeed, what Malte sees contradicts what can be found on his map of Paris (Harris, 2006: 131).

Una característica, entre otras, que distingue y aleja irremediabilmente el *flâneur* de la novela de Rilke de la figura que aparecía en las *physiologies* decimonónicas, se encuentra sin duda en la diferente percepción que éste tiene de los rostros de los otros transeúntes: mientras que en esta última «los rostros de los transeúntes son *índex* infalibles de una psicología fija, en cambio, en Rilke, son máscaras intercambiables, inestables» (Cuardic García, 2012: 124). La seguridad semiótica con que el *flâneur* de las *physiologies* miraba el rostro de los demás ha dejado espacio a una inestabilidad de significaciones impenetrable. El joven carece de una característica esencial para el *flâneur* despreocupado del principio del siglo XIX, o sea: la capacidad instintiva de ver, de reconocer una significación unívoca en los rostros de la gente. Malte, como admite él mismo, está intentando desarrollar esta aptitud, pero la extrema atomización del ambiente urbano parece un obstáculo insuperable:

¿Lo he dicho ya? Estoy aprendiendo a ver. Sí, estoy empezando. Aun no me desenvuelvo bien, pero quiero aprovechar el tiempo. Nunca había reparado, por ejemplo, en la cantidad de rostros que existen. Existen montones de personas, pero aún más rostros, porque cada individuo tiene varios. Hay gente que lleva años un mismo rostro; evidentemente, se gasta, se ensucia, se arruga, se da como unos guantes que uno se ha puesto para ir de viaje. Es gente sencilla, ahorradora; no se lo cambian, ni siquiera lo mandan limpiar. Dicen que con ése les basta, y ¿quién iba a demostrarles lo contrario? Comoquiera que tienen varios rostros, surge por supuesto la pregunta de qué harán con los demás. Los guardan. Para que se los pongan sus hijos. [...] Hay otra gente que cambia de rostro con una rapidez inquietante; se ponen uno tras otro y los van gastando (Rilke, 2016: 37).

Esta aptitud o, mejor dicho, ineptitud frente a la multitud urbana aleja la *flânerie* de Malte también del yo-lírico de Baudelaire, tan valioso en su capacidad de analizar los rostros de la gente en los bulevares parisinos. Se trata, en este caso, de un *flâneur* y de un artista en crisis, que no sabe ya gestionar los fenómenos de la gran ciudad cada vez más fragmentada y problemática. Como evidencia bien García:

Su principal problema al enfrentarse a la ciudad es su incapacidad para protegerse, con el uso de la imaginación poética, del caos de estímulos y shocks que recibe, percepciones que penetran hasta los estratos más profundos de su inconsciente. Su disposición es opuesta a la del yo-lírico en *Las flores del mal*. La novela nos ofrece un sujeto en crisis incapaz de racionalizar y enfrentarse al mundo fragmentado de la urbe (Cuvardic García, 2012: 124).

Los temas de la memoria, del subconsciente y en general el mundo de la psique individual están en la base de varias grandes novelas del 900 donde es posible detectar otros modelos de *flânerie*. Ejemplares en este sentido son las novelas *À la recherche du temps perdu* escrita por Proust entre 1913 y 1923, donde se propone un tipo de *flânerie* privada cuyo objetivo es una recuperación de la memoria y un estudio analítico de su funcionamiento, y el *Ulysses* de Joyce, publicada en 1922, que se enfoca en el recorrido de Leopold Bloom por las calles de Dublín durante un día cualquiera, configurando así una *flânerie* sobre todo mental y lingüística por medio del uso sistemático del monólogo interior, del flujo de la conciencia y del uso de distintos estilos lingüísticos-literarios a lo largo de la misma novela.

La influencia de *Los apuntes de Lauris Malte Brigge* es también decisiva en el caso de *La nausée*, primera novela del escritor y filósofo existencialista Jean Paul Sartre publicada en 1938. Sartre opta, como lo había hecho Rilke, por un estilo tipo diario. Antoine Roquentin, el protagonista, anota en un cuaderno los sucesos de su aburrida cotidianeidad acompañándolos con tajantes reflexiones sobre la sordidez de la existencia humana.

La vida de Roquentin consiste, en síntesis, en una serie de largos y ociosos paseos solitarios por la ciudad imaginaria de Bouville, durante los cuales trata de llenar el vacío de su vida privada mediante la búsqueda de sentido por la observación del espectáculo de la vida pública. Esta actitud se hace particularmente evidente en una escena en que Roquentin describe el paseo dominical de los habitantes de Bouville donde el protagonista observa cómo sus conciudadanos tratan, por medio de este ritual habitual, reprimir el aburrimiento producido por el ocio del día festivo:

Une horloge sonne la demie de dix heures, et je me mets en route : le dimanche, à cette heure-ci, on peut voir à Bouville un spectacle de qualité, mais il ne faut pas arriver trop tard après la sortie de la grand-messe pas arriver trop tard après la sortie de la grand-messe. La petite rue Joséphine-Soulary est morte, elle sent la cave. Mais, comme tous les dimanches, un bruit somptueux l'emplit, un bruit de marée. Je tourne dans la rue du Président-Chamart, dont les maisons ont trois étages, avec de longues persiennes blanches. Cette rue de notaires est toute possédée par la volumineuse rumeur du dimanche. Dans le passage Gillet, le bruit croît encore et je le reconnais : c'est un bruit que font des hommes. Puis soudain, sur la gauche, il se produit comme un éclatement de lumière et de sons. Je suis arrivé : voici la rue Tournebride, je n'ai qu'à prendre rang parmi mes semblables et je vais voir les messieurs bien échanger des coups de chapeau (Sartre, 1974: 65).

Roquentin se mezcla con la multitud convirtiéndose en espectador puro del espectáculo urbano. Su actitud recuerda al *flâneur* de Baudelaire, un observador de incógnito en medio de la multitud urbana. Como subraya Tester:

It might seem as if Roquentin is preparing to become a man in the crowd as opposed to the man of the crowd. After all, Roquentin is about to join in the anonymous and empty rituals of meetings with strangers. Yet Roquentin is incapable of becoming so mundane. Antoine Roquentin knows that he might look to others as others look to him and, by virtue of that very knowing, Roquentin is able to observe the spectacle of the crowd with its rituals of public spaces as if from a distance, as if with the eye of a poet for whom everything is mysterious until its meaning has been invented (Tester, 2015: 9).

Una peculiaridad de *La nausée* consiste en la ambientación del relato en la ciudad imaginaria de Bouville. Signo de la voluntad del autor de no anclar la novela a ninguna situación geográfica particular y darle, por tanto, un valor universal:

In *Nausea*, the figure of the *flâneur* and the activity of *flânerie* has left the streets of historical Paris and has, instead, been connected to something more by way of a genre of urban existence. Sartre is writing about the man of the crowd, as such, rather than the man of the crowd of nineteenth-century Paris. He is invoking a universal and a general situation as opposed to a local and a particular situation (Tester, 2015: 10).

Poco antes de estas obras maestras de la literatura europea había publicado varios libros el escritor suizo Robert Walser, autor muy admirado por Kafka y Benjamin entre otros y referente central de la literatura de *flânerie* en lengua alemana. Su *flâneur* ha dejado París y la metrópolis para pasear por pueblos y pequeñas ciudades de provincia, como Berna, escenario de la novela *El ladrón* de 1925. Pero la obra más importante para entender la idea de *flâneur* de Walser es sin duda *El paseo*, libro publicado en 1917. Se trata de un texto en prosa en el cual el autor describe, con un estilo impresionista y un tanto humorístico, un largo paseo de carácter intelectual que él realiza en un pueblecito y en la naturaleza alrededor de éste. La obra tiene un incipit bastante significativo: «Declaro que

una hermosa mañana, ya no sé exactamente a qué hora, como me vino gana dar un paseo, me planté el sombrero en la cabeza, abandoné el cuarto de los escritos o de los espíritus, y bajé la escalera para salir a buen paso a la calle» (Walser, 1996: 9).

A pesar de haberse emancipado de París y de haber dejado la gran ciudad, el *flâneur* de Walser tiene muchas de las características de los *flâneurs* parisinos. A partir de su actitud ociosa, que recuerda de cerca al personaje romántico de *Vida de un vagabundo aventurero* de Eichendorff, el cual ha sido indudablemente un modelo fundamental para Walser: «Seguía así mi camino como un buen haragán, fino vagabundo y holgazán o derrochador de tiempo y trotamundos» (Walser, 1996: 30). También se advierten su curiosidad e interés hacia los demás y hacia las novedades: «El mundo matinal que se extendía ante mis ojos me parecía tan bello como si lo viera por primera vez. [...] Esperaba con alegre emoción todo lo que pudiera encontrarme o salirme al paso durante el paseo» (Walser, 1996: 9-10). De igual manera, el *flâneur* de *El paseo* llega a equiparar andanzas y escritura: «Hasta entonces aún dejará atrás un tramo considerable de camino, y tendrá que escribir algunas líneas más. Pero ya se sabe de sobra que pasea tan a gusto como escribe; esto último en todo caso quizá un punto menos a gusto que lo primero» (Walser, 1996: 24).

En todo caso también el *flâneur* de Walser, como había pasado con todos los *flâneurs* desde la época de Baudelaire, está convocado a justificar su ociosidad por un mundo capitalista que no puede entenderla ni aceptarla. El narrador se hace cargo de esta problemática en una conversación con un funcionario de la oficina de Hacienda, reiterando una vez más la relación profunda que hay entre el aparente ocio del paseo y la creatividad del artista:

Pasear – respondí yo – me es indispensable, para animarme y para mantener el contacto con el mundo vivo, sin cuyas sensaciones no podría escribir media letra más ni producir el más leve poema en verso o prosa. Sin pasear estaría muerto, y mi profesión, a la que amo apasionadamente, estaría aniquilada. Sin pasear y recibir informes no podría tampoco rendir informe alguno ni redactar el más mínimo artículo, y no digamos toda una novela corta. Sin pasear no podría hacer observaciones ni estudios. [...] En un bello y dilatado paseo se me ocurren mil ideas aprovechables y útiles. [...] Un paseo tiene la cualidad de que me excita y acicatea a seguir creando, en tanto que me ofrece como material numerosos objetos pequeños y grandes que después, en casa, elaboro con celo y diligencia (Walser, 1996: 52).

Esta explicación directa del sentido de su actividad por parte del *flâneur* muestra eficazmente cómo «el paseo es útil, no para el capitalismo, orientado hacia la racionalidad y los beneficios, sino para el proceso creativo del artista y el escritor [...] la necesidad de salir al espacio callejero es consustancial al ejercicio del escritor» (Cuvardic García, 2012: 130-131).

El modelo de *flânerie* de Walser estará presente en varios autores de la segunda mitad del siglo XX a la hora de escribir sus libros. Entre ellos destaca Winfried Georg Sebald, quien vincula la *flânerie* a la recuperación de la memoria histórica perdida tras la Segunda Guerra Mundial y hasta le dedica un libro al escritor suizo titulado *El paseante solitario: en recuerdo de Robert Walser* y publicado en 1998.

Durante la década del 30 otro literato alemán hace de la *flânerie* un eje fundamental de su propia obra. Se trata de Franz Hessel, pensador excéntrico en el contexto inestable de la República de Weimar y amigo íntimo de Benjamin, con quien había proyectado una traducción al alemán de *La recherche* de Proust.

En *Spazieren in Berlin (Paseos por Berlín)*, publicado en 1929, Hessel pone en la escena de las calles de la capital alemana a un *flâneur* moderno, cuya peculiar modalidad de paseo recuerda directamente a los vagabundeos parisinos de Baudelaire: «Caminar despacio por calles llenas de gente es un placer singular. Uno se ve envuelto por la celeridad de los otros, es como poder darse un baño durante un incendio» (Hessel, 1997: 33). En el contexto del Berlín de Weimar este tipo de actitud callejera no era bien vista por la gente y aún menos por el poder: «En este país se está obligado a tener obligaciones; en caso contrario no te está permitido hacer nada. No se puede ir a cualquier lugar, sino a un determinado lugar. Y esto no es fácil para la gente de mi condición» (Hessel, 1997: 34). El *flâneur* es un espectador en medio de la masa y su mirada lenta y atenta es muy diferente a la de los otros transeúntes y, por eso, atrae la sospecha de los demás. En este sentido debe entenderse el título del primer capítulo, «El sospechoso», de la obra. Quien no es otro que, precisamente, el *flâneur*: «¡Éste es el sospechoso papel del espectador!» (Hessel, 1997: 33).

La atención del *flâneur* de Hessel se centra en detalles mínimos y marginales de la ciudad, diferenciándose drásticamente, pues, de la mirada predeterminada del viajero o del turista, empujados a centrarse en lugares de interés histórico o en grandes monumentos. Como explica Benjamin en su reseña del libro:

Las grandes reminiscencias, los escalofríos son una limosna que el auténtico *flâneur* deja con gusto al viajante. Y todo su saber acerca de cláusulas de artistas, lugares de nacimiento y domicilios principescos él lo abandona por el olor de una sola brizna de aire o el tacto de un solo azulejo como si lo trajera el mejor perro doméstico (1997: 216).

Efectivamente, la contraposición entre turista y *flâneur* se hace evidente en el capítulo «Recorrido turístico». En éste el narrador se introduce en un viaje turístico organizado para

luego describir su experiencia con los ojos subversivos de un *flâneur*. Durante el recorrido en autobús los turistas se fijan con atención en los lugares y edificios que el guía («nuestro guía», le llama Hessel, en alemán *unser Führer*) señala, limitando así sus experiencias de la ciudad a elementos preseleccionados e interpretados previamente. Por contra, para el *flâneur* «any kind of selective perception through a tour or museum guide is highly suspect [...] Hessel's gaze is resistant to every guiding and pre-interpretation» (Gleber, 1989: 86).

Así pues, para Hessel un verdadero *flâneur* no mira la ciudad como un paisaje, sino que pretende leerla como si fuera material de texto. De este modo puede apreciar los detalles mínimos y, sobre todo, ponerse en una relación paritaria con la ciudad misma y percibir los cambios que ésta va sufriendo; en definitiva, entrar en comunicación con ella. En este sentido la *flânerie* más difícil, y más productiva, es la que uno cumple en su propia ciudad:

Reconocer la calle como material de lectura requiere entrenamiento, especialmente en la ciudad de uno, donde damos tantas cosas por supuestas, como no leídas. Hessel insiste que nos situemos «ojo a ojo con las cosas», en que paseemos y aprendamos de nuestra ciudad, en que estemos abiertos para reconocer «las arquitecturas de la conciencia», «las arquitecturas del momento», en que exploremos «el otro Berlín» empobrecido y miserable, pues «el que quiera conocer una ciudad no puede excluir los barrios de los pobres» (Frisby, 2004: 142).

Se establece entre el *flâneur* y los objetos que él encuentra en sus recorridos una relación mutua. Gracias a su mirada los objetos, hasta lo más insignificantes, se rescatan del flujo de la multitud ciudadana y, a su vez, los objetos devuelven al *flâneur* su propia mirada, despertando así la percepción de la modernidad de la ciudad:

The *flâneur* writer not only sees, but also feels looked at himself by the objects which dictate an invisible collective text, their «mythologies of everyday life». In this unconditional perception of things in their external world, the *flâneur* sees revealed all of the polyperspectivity of modernity (Gleber, 1989: 88).

En conclusión, la *flânerie* berlinesa propuesta por Hessel permite rescatar, por medio de la memoria, el pasado de la ciudad sin quitarle la modernidad que le pertenece. Como lo explica acertadamente Benjamin, *Paseos por Berlín* es, en este sentido,

un libro absolutamente épico, un recitado mientras se pasea, un libro para el que el recuerdo no fue la fuente sino la musa. Ella va por las calles y cada una de éstas baja en pendiente. Ella va hacia abajo; si no hacia la madre, sí hacia un pasado que, con todo lo fascinante que pueda ser, tan sólo le pertenece al autor y es privado. En el asfalto por el que él avanza, sus pasos despiertan una sorprendente resonancia. La luz de gas que se refleja en el pavimento dimana una ambigua luminosidad sobre este doble suelo. La ciudad como recurso mnemotécnico del paseante solitario, ella incita más que la propia niñez y la juventud, más que su propia historia (1997: 215).

Los vistos son sólo algunos de los posibles ejemplos de la pervivencia de la figura del *flâneur* en la literatura europea a lo largo de todo el siglo XX. Éste fenómeno interesa naturalmente también a la literatura norteamericana y sus ciudades donde varios tipos de *flânerie*, desde la detectivesca de las novelas *noir* hasta la rebelde de la *beat generation*, han florecido sin descanso.

En Latinoamérica la figura del *flâneur* está vinculada a algunas grandes metrópolis y, particularmente, a Buenos Aires. Ciudad muy influida por la cultura europea y con una fisonomía en cierta medida parecida a la de París.

Por eso, la segunda parte de este trabajo se centrará justamente en el análisis de la *flânerie* porteña, y más precisamente de la obra de tres autores argentinos ejemplares en el empleo de esta figura en su obra narrativa, periodística y ensayística. Se trata de Roberto Arlt, Leopoldo Marechal y Ricardo Piglia.

SEGUNDA PARTE – EL *FLÂNEUR* EN LA NARRATIVA ARGENTINA DEL SIGLO XX

1. REPRESENTACIONES LITERARIAS DE LA CIUDAD Y PRESENCIA DE LA FIGURA DEL *FLÂNEUR* EN EL CONTEXTO ARGENTINO ENTRE LOS SIGLOS XIX Y XX

*A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.*
(Jorge Luis Borges – *Fundación mítica de Buenos Aires*)

1.I – Situación histórica, demográfica y urbanística de Buenos Aires a lo largo del siglo XIX

La primera parte del siglo XIX representa para América Latina la época de las revoluciones que conducen a la independencia del poder del ya decadente imperio español y abren el largo y complejo proceso, que se extiende hasta entrado el siglo XX, de formación del sentido de identidad nacional por parte de cada una de las nuevas entidades nacionales surgidas tras esas luchas. Las consecuencias desatadas por estos sucesos resultarán ser enormes, bajo todos los aspectos, para todo el territorio hispanoamericano y, sumándose a otros factores como el crecimiento demográfico, la fuerte urbanización, el empuje migratorio y otros más, transformarán de forma radical la fisonomía social, política y cultural del continente y de forma particular la de las grandes ciudades.

Naturalmente, los territorios pertenecientes al litoral rioplatense sufrieron esos mismos cambios que afectaron al continente entero y, de hecho, lograron la independencia tras varios sangrientos enfrentamientos militares y complejos procesos políticos en 1816, año de la Declaración de Independencia de la Argentina. A partir de ese momento y a lo largo de todo el siglo la nueva entidad nacional se enfrenta al problema de crear y desarrollar una fuerte identidad nacional capaz de facilitar una estabilidad social y política. Como en el caso de los otros jóvenes estados nacionales de América Latina, también para Argentina el proceso fue largo y complejo y, entre otros factores, llevó a una fuerte polarización con duros enfrentamientos entre las provincias y los sectores rurales de la población, promotores de una idea de estado de estructura federalista por un lado y la capital, con la parte más urbanizada de la población que prefería un estado unitario y fuertemente

centralizado, por otro. Los conflictos que siguieron y que se configuraron como verdaderas guerras civiles duraron hasta la década de los 80, y finalizaron con la constitución de una entidad estatal independiente: la República Argentina con capital en Buenos Aires.

A esa altura la distancia estructural, económica y social entre la gran capital y la parte rural del país era abismal y se vio exacerbada aún más por las contingencias económicas internacionales, en particular por el apogeo de la Segunda Revolución Industrial. En Argentina surgía sobresaliente la expansión económica de la capital, cuyo puerto internacional empujaba al comercio global enriqueciendo a la burguesía urbana, respecto a las provincias del país. Así que, no obstante la presión del mundo rural hacia el urbano, éste último pudo, paulatina pero rápidamente, volver a representar la guía y el ejemplo social y cultural del país. Para ello siguió un mecanismo que fue común a todas las grandes ciudades de Latinoamérica y que explica bien José Luis Romero en su *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*:

Como expresión de un sistema económico, o mejor, de un sistema productivo que veía en las ciudades el sinuoso mecanismo de la intermediación, la sociedad rural irrumpió como un factor de poder. Pero pronto se vio que su objetivo no era aniquilar a las ciudades sino apoderarse de ellas, quizá esperando que se sometieran a sus dictados. Ciertamente, fue así en parte. Las ciudades se ruralizaron en alguna medida, pero sólo en su apariencia, en las costumbres y las normas, en la declarada adhesión a ciertos hábitos vernáculos. En el fondo, la sociedad rural fue reducida poco a poco, otra vez, a los esquemas urbanos. Hasta las costumbres y las normas volvieron a ser urbanas al cabo de poco tiempo (2001: 177).

Como es natural esta situación económica tuvo consecuencias inmediatas y muy notables sobre la configuración demográfica de la urbe y, sucesivamente, llevó a transformaciones profundas en la misma estructura de la capital.

La ciudad de Buenos Aires entre el final del siglo XIX y las primeras décadas del XX vive un periodo de grandes mutaciones debido, por un lado, al crecimiento demográfico interno y a los movimientos de población desde las provincias y el campo argentino hacia la capital y, por otro lado, a la política de acogida de los inmigrantes europeos: de 337.617 habitantes en 1880, la ciudad pasó a tener 649.000 en 1895, de los que sólo 320.000 eran nativos (Villeco, 2000: 23). Desde 1895 a 1914, a raíz de la llegada de las grandes corrientes inmigratorias, la ciudad creció con una de las tasas anuales más grandes del mundo y en 1914 ya era la duodécima ciudad más grande del mundo con 1.575.000 habitantes (Romero, 2006: 139).

El desarrollo urbano trajo como consecuencia profundas modificaciones en el estilo arquitectónico, las costumbres, las estructuras sociales y los modos de entender y disfrutar

la vida. En particular estos años en Argentina se caracterizan por el surgimiento de una clase media integrada por pequeños comerciantes e industriales, profesionales, empleados administrativos y de manufacturas, docentes, oficiales de las fuerzas armadas y muchos empleados del sector público. Un fenómeno debido fundamentalmente a la expansión de las actividades comerciales de importación y exportación y que halla su epicentro principal en el puerto de la capital:

Estos cambios socioeconómicos y ocupacionales fueron produciendo, a su vez, una importante transformación en el aspecto urbano de las ciudades, en especial la de Buenos Aires. La mayor concentración poblacional, el surgimiento de las primeras fábricas y el crecimiento de la actividad comercial dieron origen a una progresiva modificación del aspecto edilicio de la ciudad (Pigna, 2010: 100).

Este fenómeno en las últimas dos décadas del siglo XIX era común a todos los centros urbanos latinoamericanos y, en particular, a aquellas capitales que contaban también con grandes puertos con rutas comerciales rumbo a Europa. El desarrollo de su economía fue enorme a la par que el crecimiento de su población, lo cual modificó sustancialmente su estructura social y urbana:

Desde 1880 muchas ciudades latinoamericanas comenzaron a experimentar nuevos cambios, esta vez no sólo en su estructura social sino también en su fisonomía. Creció y se diversificó su población, se multiplicó su actividad, se modificó el paisaje urbano y se alteraron las tradicionales costumbres y las maneras de pensar de los distintos grupos de las sociedades urbanas. Ellas mismas tuvieron la sensación de la magnitud del cambio que promovían, embriagadas por el vértigo de lo que se llamaba el progreso, y los viajeros europeos se sorprendían de esas transformaciones que hacían irreconocible una ciudad en veinte años. Fue eso, precisamente, lo que, al comenzar el nuevo siglo, prestó a la imagen de Latinoamérica un aire de irreprimible e ilimitada aventura. [...] Era mucho lo que en Latinoamérica no cambiaba, sobre todo en vastas zonas rurales pero también en muchos centros urbanos. Fueron las ciudades las que cambiaron, y en particular las grandes ciudades (Romero, 2001: 247).

Otra faceta que tienen en común las grandes ciudades latinoamericanas en el crecimiento y en las transformaciones que sufrieron a lo largo de la segunda mitad del siglo es el modelo urbanístico que sus gobernantes, en general, decidieron adoptar. Modelo que no podía ser otro que el París recién reconstruido por el barón Haussmann bajo las ordenes de Napoleón III:

Una influencia decisiva ejercía sobre las nuevas burguesías el modelo de la transformación de París, imaginada por Napoleón III y llevada a cabo por el barón de Haussmann. El audaz principio de la modernización de las ciudades fue la ruptura del casco antiguo, tanto para ensanchar sus calles como para establecer fáciles comunicaciones con las nuevas áreas edificadas. Pero dentro de ese esquema se introducía una vocación barroca – un barroco burgués – que se manifestaba en la preferencia por los edificios públicos monumentales con una amplia perspectiva, por los

monumentos emplazados en lugares destacados y también por una edificación privada suntuosa y de aire señorial. Extensos parques, grandes avenidas, servicios públicos modernos y eficaces debían «asombrar al viajero», según una reiterada frase de comienzos del siglo XX. Se asombraron los viajeros, pero todos reconocieron la visible influencia que en el remodelamiento de las ciudades tenía la concepción de Haussmann (Romero, 2001: 275).

Efectivamente los intendentes municipales de Buenos Aires, si bien a diferente escala, modularon la reestructuración urbana según el ejemplo parisino de Haussmann. Persiguieron los mismos objetivos, estructurales, estratégicos y estéticos, según los cuales el prefecto del Sena había configurado su plan urbanístico para la capital francesa, aprovechando métodos análogos y obteniendo resultados parecidos:

Buenos Aires se decidió por las demoliciones. Federalizada en 1880, Torcuato de Alvear fue designado intendente poco después y empuñó la piqueta. Cayó la Recova Vieja que cortaba en dos la actual Plaza de Mayo y cayó buena parte del antiguo Cabildo colonial para dejar el paso a una avenida que comunicaría aquella plaza, donde había estado el Fuerte y ahora se levantaba la Casa Rosada, con la otra plaza tras la cual se levantaría el monumental Palacio del Congreso. Se abrió, efectivamente, en poco tiempo la Avenida de Mayo, y muy pronto se vio totalmente flanqueada de edificios modernos, de estilos variados entre los cuales no faltaban audaces ejemplos de *art nouveau*. Desde ese momento se transformó en el corazón de Buenos Aires. Por debajo de la Avenida de Mayo y de la calle Rivadavia comenzó a circular pocos años después el primer tren subterráneo de Latinoamérica. No mucho después se proyectarían dos grandes diagonales que debían salir de Plaza de Mayo y una extensa Avenida de Norte a Sur, hoy llamada 9 de Julio. Centenares de casas cayeron para la ejecución de esos planes. (Romero, 2001: 276-277).

A todos estos cambios urbanísticos hay que añadir la implementación de todos los avances tecnológicos que siguieron a la revolución industrial y que llegaron a América Latina prácticamente en sincronía con Europa. Eso sí, novedades como la iluminación a gas o los tranvías eléctricos interesaron especialmente a las grandes ciudades y, una vez más, sobre todo las grandes capitales de la costa atlántica. Entre ellas, por supuesto, Buenos Aires:

La iluminación pública a gas deslumbró a quienes estaban acostumbrados al aceite, y la eléctrica colmó de asombro a los espectadores el día que se encendieron los primeros focos. Los tranvías a caballo fueron reemplazados por los eléctricos, y más tarde empezaron a circular los autobuses. En alguna ciudad apareció un aeródromo. Y cuando ya se había difundido el uso del telégrafo y del teléfono, empezaron a levantarse las antenas trasmisoras y receptoras de radiotelefonía. Año más, año menos, como en Europa, porque el trasvasamiento de las innovaciones técnicas fue casi instantáneo en Latinoamérica. La sociedad que se renovaba acogía rápidamente todas las conquistas del progreso y se apresuraba a modernizar sus ciudades proveyéndolas de todos los adelantos que, desde la época de Haussmann, imaginaban los urbanistas para resolver los problemas que creaba la creciente concentración urbana (Romero, 2001: 281).

En definitiva, en las últimas décadas del siglo XIX la capital de la Argentina experimentó una verdadera revolución demográfica y urbanística que se prolongará hasta bien entrado el siglo siguiente. Con todas sus contradicciones, al entrar en el siglo XX, Buenos Aires se presenta ya como una gran ciudad cosmopolita y absolutamente moderna en pleno desarrollo social y cultural.

1.II – Del romanticismo al naturalismo

A pesar del rápido desarrollo demográfico y de los profundos cambios que experimentó Buenos Aires a lo largo del siglo XIX y que le permitieron evolucionar de gran aldea colonial a ciudad plenamente moderna, proyectada hacia el incipiente nuevo siglo, la capital rioplatense no vio florecer una auténtica literatura urbana hasta bien entrado el siglo XX, en la década de los veinte, con la aparición de las vanguardias.

El periodo que llevó Argentina a la independencia de España y a la lenta formación del estado nacional se caracteriza por el empeño cívico y político que asumieron las elites intelectuales, constituidas en su mayoría por criollos burgueses, políticos y militares que luchaban activamente, antes contra el Imperio Español y, luego, en la fase de las guerras civiles, por sus respectivas facciones políticas. La literatura producida por estas elites se pone al servicio de la actividad bélica y política y tiene como objetivos la formación de la nación, la creación y consolidación de un sentimiento patriótico y la propagación de ideas y valores partidistas. Por eso, junto a la fuerte influencia europea, en particular francesa, la literatura argentina de la fase de la construcción del estado nacional encontró su forma natural de expresión en el romanticismo.

La producción literaria de los románticos rioplatenses, iniciada por el poeta argentino Esteban Echeverría quien publica en 1832 la primera obra romántica latinoamericana, el poema sentimental *Elvira o la novia del Plata*, se caracteriza principalmente por la voluntad de representar el entorno natural y humano de la patria recién nacida. Un deseo que se hace aún más patente en otra de sus obras, *La cautiva* de 1837, poema por medio del cual

otorga a la pampa y a sus protagonistas categoría literaria: ya en poder del manejo maduro de la conceptualización y de la forma romántica, transforma en emoción estética el paisaje de la llanura, la lucha de los fortines, la energía arrasadora de los malones, la penosa situación de las cautivas, el horror al salvaje otro e ingresa en el imaginario del Plata y en la literatura argentina la voz de la frontera y el desierto, desde el lugar de la enunciación de la ciudad culta, cercada por la pampa, abierta hacia ultramar (Pagliai, 2005: 98-99).

Esta tendencia es reconocible en la mayoría de las obras importantes de los integrantes de la dicha Generación del '37. Un grupo que reunía los románticos argentinos liderados por Echeverría. Ejemplo sobresaliente en este sentido es el primer capítulo del *Facundo* de Domingo Faustino Sarmiento, titulado «Aspecto físico de la República Argentina y

caracteres, hábitos e ideas que engendra», una especie de tratado geográfico y social de la Argentina, en el cual se da una descripción minuciosa del paisaje físico y humano del país:

El mal que aqueja a la República Argentina es la extensión: el desierto la rodea por todas partes, y se le insinúa en las entrañas; la soledad, el despoblado sin una habitación humana, son, por lo general, los límites incuestionables entre unas y otras provincias. Allí, la inmensidad por todas partes: inmensa la llanura, inmensos los bosques, inmensos los ríos, el horizonte siempre incierto, siempre confundiéndose con la tierra, entre celajes y vapores tenues, que no dejan, en la lejana perspectiva, señalar el punto en que el mundo acaba y principia el cielo (Sarmiento, 1993: 23).

Este hecho no impide que haya obras ambientadas en la ciudad; pero ésta se limita a aparecer como escenario de una lucha ideológica, y se delinea, por oposición al campo bárbaro y salvaje, como baluarte de la civilización, en un discurso siempre fuertemente ideológico. Lo cual se puede comprobar leyendo otro pasaje del *Facundo* donde Sarmiento dibuja las diferencias de costumbre entre ciudad y campo en Argentina:

El hombre de la ciudad viste el traje europeo, vive de la vida civilizada, tal como la conocemos en todas partes: allí están las leyes, las ideas de progreso, los medios de instrucción, alguna organización municipal, el gobierno regular, etc. Saliendo del recinto de la ciudad, todo cambia de aspecto: el hombre de campo lleva otro traje, que llamaré americano, por ser común a todos los pueblos; sus hábitos de vida son diversos; sus necesidades, peculiares y limitadas; parecen dos sociedades distintas, dos pueblos extraños uno de otro. Aún hay más: el hombre de la campaña, lejos de aspirar a semejarse al de la ciudad, rechaza con desdén su lujo y sus modales corteses, y el vestido del ciudadano, el frac, la capa, la silla, ningún signo europeo puede presentarse impunemente en la campaña. Todo lo que hay de civilizado en la ciudad está bloqueado allí, proscripto afuera, y el que osara mostrarse con levita, por ejemplo, y montado en silla inglesa, atraería sobre sí las burlas y las agresiones brutales de los campesinos (Sarmiento, 1993: 29-30)

Ejemplar en este sentido es el breve cuento *El matadero*, probablemente la obra más lograda de Echeverría. Aquí, el espacio urbano del Buenos Aires controlado por los federales de Juan Manuel de Rosas se ve reducido metonímica y simbólicamente al espacio salvaje del matadero donde una horda de federales se dedica a degollar y descuartizar medio centenar de novillos dando vida a escenas de un realismo escalofriante. En las últimas secuencias del relato aparece en la escena un personaje que podría asumir en sí los rasgos del *flâneur*. Se trata de un joven unitario que se encuentra casualmente paseando por la ciudad, alrededor del matadero: «Era éste un joven como de veinticinco años de gallarda y bien apuesta persona que mientras salían en borbotón de aquellas desaforadas bocas las anteriores exclamaciones trotaba hacia Barracas, muy ajeno de temer peligro alguno» (Echeverría, 1990: 64). Sin embargo en la ciudad ocupada por el caudillo Rosas la actividad liberal de la *flânerie* no es aceptable, la ciudad está contaminada por el hostil

elemento rural y el joven unitario se ve acosado y torturado hasta la muerte por la chusma salvaje. El conflicto político tan fuerte entre unitarios y federales convierte la ciudad en un espacio bélico, donde no es posible alguna forma productiva de *flânerie*.

El hecho es que para los románticos del Río de la Plata la cuestión de la oposición entre la ciudad y el campo era de fundamental importancia y con sus obras, escritas por intelectuales urbanos para un público de lectores urbanos, pretendían acompañar a la nación hacia la integración de estos dos elementos opuestos, deshaciendo así la barbarie que persistía en la vida pampera al tiempo que mitigaban la influencia europea en la ciudad.

En este mismo contexto de guerra por la independencia, de luchas políticas y de construcción de la patria, debe de considerarse el surgimiento de la primera manifestación literaria auténtica y plenamente rioplatense, la literatura gaucha. La poesía gaucha encuentra su precedente en los llamados *cielitos*, composiciones populares, orales y anónimas que circulaban entre los payadores pampeanos ya desde el siglo XVIII y cuya temática amorosa y cotidiana se había transformado, al comenzar las luchas para la independencia, en heroico-patriótica. El iniciador del género, el poeta uruguayo Bartolomé Hidalgo, compuso sus *Cielitos de la Independencia* confiriendo valor literario a ese tipo de composición. Josefina Ludmer aclara de manera muy precisa cual es el fundamento preliterario de la labor poética que llevaron a cabo Hidalgo y, después de él, los otros poetas gauchescos:

La militarización del sector rural durante las guerras de independencia, y el surgimiento de un nuevo signo social, el gaucho patriota, pueden postularse como bases del género porque permiten el acceso del registro verbal oral de los gauchos al estatuto de lengua literaria, su única representación escrita. La guerra (que incorpora a los gauchos como soldados) y el cambio de sentido de la palabra «gaucho» inauguran el género. Los dos acontecimientos son el mismo: el uso del cuerpo del gaucho por el ejército añade un sentido diferente a la palabra «gaucho», que hasta entonces significaba «delincuente», «vago» sin domicilio fijo; una palabra que convocaba marginalidad y delito. Ahora «gaucho patriota» es el soldado valiente que no deserta de los ejércitos. Y entonces su voz, desmarginalizada y sublimada, puede ser usada por los escritores letrados. La revolución literaria de Bartolomé Hidalgo, el fundador del género, consistió en escribir esa voz baja: el género es la ficción de reproducción escrita de la palabra oral, oída, del otro como palabra del otro y no como la del que escribe. Hidalgo escribió, o construyó, esa voz y la ligó con los principios universales de la revolución: igualdad, libertad, fraternidad, independencia. Constituyó esa alianza entre oralidad y escritura, entre una voz sin ley (sin tierra, sin escritura) y una palabra escrita. Entre un acontecimiento particular y un universal. Esa alianza es también una alianza política y militar. Allí nace el gaucho patriota, el gaucho argentino (Ludmer, 1991: 29-30).

No cabe duda de que los productores del género fueron intelectuales urbanos. Jorge Luis Borges ha subrayado en una conferencia la importancia del carácter urbano, además de la influencia de los románticos, en la formación de la poesía gauchesca:

El carácter urbano de Buenos Aires ha sido, en mi opinión, necesario para la formación del género gauchesco. Las guerras de la Independencia, la guerra del Brasil, las numerosas guerras civiles, hicieron que hombres de cultura civil se compenetraran con el gauchaje de las milicias; de la azarosa conjunción de esos dos estilos vitales nació la literatura gauchesca. También influyó en ella la preferencia romántica por el color local (Borges, 2016: 266).

A pesar de esto, la ciudad encuentra en la obra de los escritores gauchescos sobre todo del primer periodo, un espacio muy marginal: la ambientación campesina y el tipo de personajes que hablan en los poemas gauchescos, paisanos de la pampa rioplatense, limitan fuertemente la presencia del espacio urbano y éste se evoca sólo en oposición con el campo o, en su caso, para reflexionar de forma irónica las costumbres de la ciudad.

La poesía gauchesca sigue siendo un género productivo a lo largo de todo el siglo XIX y llega a su apogeo con la publicación del *Martin Fierro* de José Hernández, que transmuta la figura del gaucho en héroe de la epopeya nacional argentina. En los años veinte del siglo siguiente Ricardo Güiraldes rememora una vez más la figura del gaucho en su novela *Don Segundo Sombra*. En estas obras la ciudad sigue estando ausente o asume el papel de mero elemento de contraste frente al ambiente rural de la provincia pampeana.

En la década de los 80 penetran en la literatura rioplatense las instancias naturalistas propugnadas en Francia por Émile Zola, cuyo ensayo estético más importante, *Le roman expérimental*, se había publicado recientemente en 1880. La novela naturalista rioplatense de ese tiempo se caracteriza por la adhesión a las ideas expuestas por Zola en el plano de las técnicas; pero presenta rasgos diferenciales por lo que concierne a los fines ideológicos, pues la profunda crítica zoliana a la sociedad burguesa francesa resultaba aún prematura en países como Argentina donde la preeminencia de la burguesía todavía se iba afirmando paulatinamente. Resulta así que el conjunto de las novelas naturalistas rioplatenses finiseculares, que hoy en día tienen un valor más documental que estético – entre ellas *La gran aldea* de Lucio Vicente López, *En la sangre* y *Sin rumbo* de Eugenio Cambaceres, *¿Inocentes o culpables?* de Antonio Argerich, *Irresponsable* de Manuel Podestá, *Libro extraño* de Francisco Sicardi, *La Bolsa* de Julián Martel, *Quilito* de Carlos Ocantos, *Horas de fiebre* de Segundo Villafañe, *La Maldonada* de Francisco Grandmontagne –, responden

escrupulosamente al programa estilístico y temático naturalista pero ignoran casi por completo su vertiente filosófica y política.

Los novelistas de corte naturalista tuvieron el mérito de centrar su atención en la ciudad y varias son las novelas ambientadas, del todo o en parte, en contextos urbanos. Una muestra de la visión naturalista de la metamorfosis que aún estaba sufriendo Buenos Aires al final del siglo, puede apreciarse en estos párrafos de *Libro extraño*, en los cuales Francisco Sicardi ofrece una descripción ejemplar de los cambios que iba viviendo la capital argentina:

La ciudad tiene sus túneles subterráneos, un dédalo de cañerías que traen agua y gas a torrentes y arrojan lejos los desperdicios a torrentes también. Por todas partes cruzan alambres. Buenos Aires es una jaula. La electricidad lleva y trae la palabra y el pensamiento humano; los tranvías, los carros y coches se atropellan en sus calles, chocan y suenan. Un enorme fragor cruza de punta a punta y zumba a lo lejos. Son las notas de la actividad, es el barullo de la colmena. A veces es imposible pasar. Ruedas y lanzas de coches, capotas y gente han hecho una trenza en una bocacalle, y mientras la muchedumbre se aglomera, los vehículos están detenidos atrás en largas y oscuras filas. Se habla un extraño lenguaje, una mezcla de palabras de todos los idiomas. Al fin se mueve la enorme caravana en medio de un pueblo vigoroso, que parece llevar en su sangre los gérmenes sanos de todas las razas. Hay mucho apuro. Cada uno vive por cuatro. La gente muere joven, porque las metamorfosis son violentas. [...] Ya no hay ranchos sino en el extremo suburbio. Sus habitantes han desaparecido. Un enjambre de trabajadores usa cal y ladrillo hace tiempo y hay en las pequeñas casas de dos piezas una muchedumbre laboriosa que trabaja y ahorra. Después se modifica la edificación. Cesan las casas de dos piezas encerradas en su cerco de ladrillo. Hay veredas y salas a la calle, contenidas las paredes en el sólido revoque y más al centro, las casas de alto arrojan en el éter la esbelta figura y alternan a lo lejos con los edificios de un piso para rematar en el macizo de las manzanas que limitan el hondo y estrecho cajón de la calle. Faroles y alambres por todos lados, estrépitos violentos, tableros y toldos, ingentes negocios y una multitud que va y viene apurada, sale, entra y corre entre el rumor de las cornetas o campanas de los *tran-ways* (Sicardi, 2000: s/p).

De las novelas naturalistas se desprende sobre todo una fuerte crítica a las condiciones vitales de la gran ciudad en expansión demográfica e industrial. La atención se centra sobre problemáticas sociales, en particular sobre el aluvión inmigratorio del final de siglo. Esto se hace evidente en el caso, por ejemplo, de la obra de Eugenio Cambaceres, posiblemente el más valioso estéticamente de los naturalistas rioplatenses. En su última novela, *En la sangre*, escenifica la vida de Genaro, un inmigrante italiano que busca emanciparse de su misérrima condición por medio de especulaciones y estafas, para fracasar rotundamente. En la trayectoria de este novelista se aprecia cómo la crítica a la política inmigratoria se hace cada vez más urgente y, por ello, la ciudad adquiere en sus obras rasgos cada vez más negativos:

Su crítica se dirige, ante todo, contra los elementos importados del exterior, principalmente contra la inmigración, aunque indirectamente también arremete contra los valores culturales que ésta trae consigo. Y por esta aversión hacia tales grupos sociales podemos hablar, sí, de un cierto clasismo por parte de Cambaceres, que no deriva tanto de razones económicas como de motivos nacionalistas y culturales. Paulatinamente se observa una preferencia por la vida rural frente a la urbana, precisamente porque en esta última se asientan esos pobladores advenedizos. En *Sin rumbo*, por ejemplo, se apuesta por la vida del gaucho. También reprueba el arribismo y los intereses egoístas que hierven en la ciudad y que se mantienen al margen de cualquier criterio ético (Morales, 2011: 37).

Aunque no llegaron a alcanzar un alto valor artístico, los autores naturalistas supieron dar vitalidad a la narrativa rioplatense, lograron instaurar en Argentina las teorías estéticas de Zola y su magisterio supo reiterarse más allá de las últimas décadas del siglo: «En 1890 podemos afirmar que la teoría y praxis narrativa de Zola se ha implantado definitivamente en Argentina; continuará fecundando la creación de los novelistas hasta finales del siglo y perpetuando su huella en muchos autores de las primeras décadas del siguiente» (Morales, 2011: 26). Uno de los efectos más importantes que engendraron fue sin duda una multiplicación y amplificación de atenciones sobre el tema de la ciudad.

1.III – El modernismo. Entre Rubén Darío y Leopoldo Lugones

En el año 1893 se abre el periodo del modernismo en el Rio del Plata. El evento que se considera iniciador del movimiento fue la llegada a Buenos Aires del poeta nicaragüense Rubén Darío, que ya había publicado en 1888 en Chile su primer libro, *Azul...* Su permanencia de cinco años en la capital argentina significó una verdadera revolución en el mundo de las letras rioplatenses:

El nicaragüense Rubén Darío, con apenas cinco años de residencia en el país y dos libros publicados en ese período, fue el extranjero más influyente en la literatura argentina. Más que el francés Paul Groussac, que vivió en nuestro país casi ininterrumpidamente entre 1866 y 1929, y donde publicó toda su obra, y más también que el polaco Witold Gombrowicz, que publicó una versión castellana de *Ferdydurke* y *El casamiento* durante su estancia en la Argentina, entre los años 1939 y 1963 (Prieto, 2011: 168).

El movimiento modernista supuso en toda América Latina una amplia revolución formal, estilística y temática tanto en la poesía como en la prosa, que permitió a las literaturas de los países latinoamericanos ponerse de una vez en un mismo plano sincrónico y parejo a las literaturas europeas e interactuar críticamente con ellas. Como lo subraya Saúl Yurkievich:

El modernismo ejerce la máxima amplitud tempo-espacial, la máxima amplitud psicológica, la máxima amplitud estilística. Produce la primera ruptura del confinamiento de las literaturas comarcanas, una actualización cosmopolita que sincroniza el arte latinoamericano con el de las metrópolis culturales. Literatura no a la zaga sino concomitante de la metropolitana (1976: 11).

En Argentina el modernismo se configura como una reacción al ya agotado tardorromanticismo y al incipiente realismo positivista de final del siglo. Se caracteriza por la renovación general de las formas poéticas; la búsqueda de una perfección formal; la gran amplitud léxica, que abarca eclécticamente helenismos, latinismos, galicismos y neologismos; o el vasto abanico de temáticas y ambientaciones inéditas, exóticas y míticas.

Muy importante para los escritores modernistas rioplatenses surge el interés hacia los parnasianos y decadentistas franceses, autores de la idea estética del *art pour l'art*. Interés fomentado por la publicación por parte de Darío en la revista «La Nación» de una serie de ensayos critico-biográficos sobre ciertas figuras extravagantes de la literatura internacional, sobre todo franceses, y recogidos en el volumen de 1896 con el título *Los raros*.

Finalmente, queda por destacar el fuerte cosmopolitismo de los integrantes del movimiento. Una tendencia que era signo de los tiempos y que seguía al desarrollo de las capitales portuarias, en particular de Buenos Aires, transformadas en grandes metrópolis, en ciudades efectivamente ya cosmopolitas:

Oíd el grito que va por la floresta
de mástiles que cubre el ancho estuario,
e invade el mar; sobre la enorme fiesta
de las fábricas trémulas, de vida;
sobre las torres de la urbe henchida;
sobre el extraordinario
tumulto de metales y de lumbres
activos; sobre el cósmico portentoso
de obra y de pensamiento
que arde en las políglotas muchedumbres;
sobre el construir, sobre el bregar, sobre el soñar,
sobre la blanca sierra,
sobre la extensa tierra,
sobre la vasta mar.

(Darío, 1949: 23).

Se trata de un cosmopolitismo *sui generis*, que aboga por una universalización del arte dejando libertad a los artistas de buscar su inspiración dondequiera que sea; mientras, a la vez, se opone al cosmopolitismo económico y mercantil propiciado por las potencias imperialistas, en particular por las injerencias norteamericanas y por la política capitalista: «El cosmopolitismo idealista de los modernistas está en correlación y en oposición con el cosmopolitismo mercantil del capitalismo liberal, floreciente y eufórico por el reciente ingreso de los mercados latinoamericanos al gran circuito del comercio internacional» (Yurkievich, 1976: 13). El fuerte componente de americanización característico de los modernistas se desprende en toda su potencia en *Ariel*, un importante ensayo de José Enrique Rodó publicado en 1900. Aquí, el pensador uruguayo se opone rotundamente a las filosofías utilitaristas y positivas dominantes en esa época en Estados Unidos y que estaban seduciendo a muchos intelectuales porteños. Obra que tuvo también fuertes repercusiones en los ambientes intelectuales de Buenos Aires.

La ciudad en sí no es uno de los temas predilectos para los poetas modernistas que, como se ha visto, prefieren generalmente fantasear sobre lugares exóticos, mitológicos o en todo caso lejanos en el tiempo y en el espacio. No obstante, algunos de los integrantes de la corriente modernista en ocasiones han ambientado sus obras en contextos urbanos y han reflexionado de manera peculiar sobre el tema de la ciudad moderna. En particular están fascinados por lo que hay de nuevo, de actual, de moderno en la vida urbana. También por

esta razón los modernistas están tan atraídos por la ciudad más moderna de la época: París. Darío plasma su veneración hacia la capital francesa, en su *Autobiografía*, dando cuenta del inminente viaje:

Yo soñaba con París desde niño, a punto de que cuando hacia mis oraciones rogaba a Dios que no me dejase morir sin conocer París. París era para mí como un paraíso en donde se respirase la esencia de la felicidad sobre la tierra. Era la Ciudad del Arte, de la Belleza y de la Gloria; y, sobre todo, era la capital del Amor, el reino del Ensueño. E iba yo a conocer París, a realizar la mayor ansia de mi vida (Darío, 1990: 69).

Mientras que en *Canto a la Argentina* poetiza la modernidad de Buenos Aires, sus avances técnicos y su abundancia humana:

Tráfgos, fuerzas urbanas,
trajín de hierro y fragores,
veloz, acerado hipogrifo,
rosales eléctricos, flores
miliunanochescas, pompas
babilónicas, timbres, trompas,
paso de ruedas y yuntas,
voz de domésticos pianos,
hondos rumores humanos,
clamor de voces conjuntas,
pregón, llamada, todo vibra,
pulsación de una tensa fibra,
sensación de un foco vital,
como el latir del corazón
o como la respiración
del pecho de la capital.

(Darío, 1949: 30).

Como comenta acertadamente Yurkievitch, el poeta nicaragüense se ve «seducido por la vida urbana, unánime, multitudinaria, quiere captarla en su ritmo vertiginoso, con visión cinematográfica, con la excitabilidad que provoca lo móvil y cambiante, acumulando destellantes y fugaces sensaciones en yuxtaposición caleidoscópica» (1976: 31).

Por otro lado los escritores modernistas tienden a querer representar la ciudad de una forma ideal, casi utópica, como un espacio donde estética y moral pueden convivir apoyándose mutuamente:

La ciudad modernista, en un principio, es sin duda una «ciudad ideal». El modernismo ordena sus elementos como en un «pastiche», como un conglomerado culturalista, cuyo objetivo final es, por una parte, la resacralización de la vida a través de la savia nueva que proporciona la «memoria» de la belleza, y por otra, la instauración de una verdadera «moral estética» en todas las relaciones que presiden el acontecer de lo humano (Salvador, 2006: 30)

Leopoldo Lugones, poeta cordobés muy cercano a Darío, es un caso ejemplar en este sentido al presentar un ambicioso proyecto de remodelación de la ciudad de Buenos Aires en su ensayo *Piedras liminares*, escrito en 1910 para las manifestaciones convocadas en la capital en homenaje al Centenario de la Independencia de la Nación Argentina.

La idea de Lugones consiste en reformar la ciudad con el objetivo de resaltar el espíritu argentino, llenándola de pabellones-museos, de templos dedicados a los héroes de la patria, de jardines y edificios construidos exclusivamente con materiales argentinos. Entre los monumentos imaginados por Lugones destaca un templo dedicado al himno argentino que, apunta:

Está encendido de fe en la libertad que todavía peligraba combatiendo. Sus versos llenan la boca con una reciente médula de gloria. Es sencillo, vale decir de una interpretación fácil, y grandioso cual lo requieren los conjuntos arquitectónicos. Sus mismos defectos vuélvenlo más precioso (Lugones, 1910: 18).

Al mismo tiempo, Lugones considera importante valorar la masiva presencia de la inmigración en el país y postula la necesidad de alejarse de los modelos urbanísticos y arquitectónicos del pasado e intentar lo que llama «una creación propia» (Lugones, 1910: 36). De esta manera la ciudad fuertemente nacionalista imaginada por Lugones integra, atribuyéndole una relevancia fundamental, también a las masas de inmigrados procedentes de varios países, con todas las diferencias culturales que ellas aportan. Partiendo de esas premisas y adelantándose más de una década a los artistas de las vanguardias, Lugones dibuja

una ciudad heterogénea y mestiza, la ciudad como idea enciclopédica, allí donde se da una cultura completa de la diversidad y un eclecticismo que empieza a revelarse signo de lo argentino. Mucho antes de la vanguardia, Lugones la recorre ya como un cruce de discursos y de prácticas, crisol de una cierta anarquía estilística y de variadas procedencias. Es decir, que está viendo la ciudad con el aspecto de espacio provisional y absolutamente mudable que tenía también para Simmel y que acabará de perfilar en la posmodernidad: lugar precario, lugar que ha dejado de ser referencia y que se modifica muy rápidamente, lugar de la inmediata sustitución y de la vida de los nervios, un territorio sin demasiada fijeza ni seguridades, tan cambiante como los rostros de sus habitantes (López Parada, 2004: 376).

El de Lugones se configura como un proyecto puramente utópico, como se puede averiguar por las palabras que dedica a explicar la imposibilidad de fijar el gasto de tiempo y dinero que se necesitaría para cumplir la obra: «Veinte años, cincuenta años ha de durar su construcción, si es menester, hasta que sea digno de su objeto. No podemos ponerle

plazo como no podemos fijarle precio. Sólo así será algo en el mundo, como es algo en el mundo el país» (Lugones, 1910: 44). Por su valor estético y su carga simbólica, el espacio urbano imaginado por Lugones en *Piedras liminares* se presenta como contrapuesto pero complementario al campo, espacio concreto de la producción y del trabajo; mientras que la ciudad es un lugar destinado a la actividad estética, intelectual u onírica:

Para Lugones, el campo era el territorio de la mies y de los ganados, territorio de empleo y sustancia para el hombre. Con estos nuevos planteamientos, la ciudad se perfila ahora en tanto región utópica, región reservada a lo decorativo y entorno estético por antonomasia. La ciudad adquiere entonces el carácter de terreno para la especulación inútil, terreno sin una finalidad clara donde el ciudadano puede pergeñar lo imposible. Frente a todo el pragmatismo con que la urbe moderna se reviste, en el ensayo de Lugones, la ciudad no deja de ser un espacio altamente conceptual, hecho para las ficciones platónicas y la construcción abstracta de ideales: un espacio, por tanto, puramente pensado, imaginado sin concreción evidente, con toda la carga simbólica de los sueños (López Parada, 2004: 380-381).

La ciudad aparece esporádicamente también en algunas composiciones líricas de Lugones. Por ejemplo, en el poema «Luna ciudadana» contenido en *Lunario sentimental* de 1909 y su libro más reconocido, propone una reelaboración del tema tópico de matriz baudelairiana: el encuentro casual con una desconocida en un contexto urbano. La primera estrofa del poema establece el ámbito urbano donde la escena se desarrolla:

Mientras cruza el tranvía una pobre comarca
De suburbio y de vagas chimeneas,
Desde un rincón punzado por crujidos de barca,
Fulano en versátil aerostación de ideas,
Alivia su consuetudinario
Itinerario.

(Lugones, 1988: 224).

Lo que primero llama la atención en el íncipit de la composición es el nombre del protagonista, Fulano, que sugiere al lector un enfoque sobre un sujeto casual y anónimo, un elemento cualquiera de la multitud urbana: «El personaje es Fulano, o sea, el hombre de la calle, el hombre anónimo, el ejemplar que la ciudad produce por millones» (Scari, 1976: 149). Fulano, en su habitual viaje en tranvía, observa el ambiente a su alrededor y su mirada distraída se cruza con una joven muchacha que atrae su interés:

El truhán del vehículo,
Molesta, bien se ve, con su ferralla,
A un señor de gran talla
Que lee un artículo.
Y ya no hay más persona,

Que una muchacha de juventud modesta
Sentada a la parte opuesta:
Lindos ojos, boca fresca. Muy mona.

(Lugones, 1988: 224)

El encuentro dura sólo pocos instantes durante los cuales Fulano se interroga sobre la razón por la cual la desconocida se encuentre en un tranvía de suburbio, dejando una clara muestra de cómo la parte periférica de la ciudad, ya en este principio de siglo, se diferencia socialmente respecto al aburguesado centro:

Y aquella aristocracia,
Anómala en tal barrio y a tal hora,
Insinúa en el peligro de su gracia
Una angustia embriagadora.

(Lugones, 1988: 225).

Poco después la mujer baja del tranvía dejando a Fulano melancólicamente inmerso en su interrogantes sobre esta aparición.

La segunda parte del poema está ambientada en una taberna donde Fulano consume su cena y sigue pensando en la muchacha. Reprochándose no haber intentado un contacto con ella, de repente, se da cuenta de su presencia en la calle. Pero se trata de una visión decepcionante ya que la joven parece ser una prostituta:

Y entre divagaciones remotas,
De melancolía y de indolencia,
Por la calle que mide con popular frecuencia
El paso notorio de las cocotas;
Vuelve Fulano a verla, en un estado
De ternura infinita,
Con cierta noble cuita
De novio infortunado.

(Lugones, 1988: 227)

Fulano, desilusionado, termina la cena pensando en el encuentro desafortunado mientras un organillo entona piezas triviales y el camarero espera descaradamente su propina.

El poema, historia de un desengaño sentimental en el ambiente promiscuo de la gran ciudad, pone en escena el carácter ajeno de las relaciones entre los habitantes de la urbe. El espacio urbano se revela fragmentado y degradado, un contexto definitivamente cotidiano donde la figura de la mujer ya no puede asumir el papel salvador.

En definitiva, los modernistas rioplatenses tienen el mérito de observar la ciudad en sus pliegues más actualizados, introducen en sus poemas los nuevos avances tecnológicos y aprovechan abundantemente un vasto léxico técnico-científico que da cuenta de la modernidad que ha alcanzado la capital argentina al principio del siglo XX. Por otro lado, como se ha visto en el caso de *Piedras liminares* de Lugones, tienen un afán imaginativo por la edificación intelectual de una ciudad conceptual, ideal y utópica. Ambos rasgos no permiten considerar a la poesía modernista como puramente urbana, pero sí anuncian una tendencia artística que se irá consolidando rápidamente y que llevará, con el ascenso de las vanguardias, a asegurarle una posición central y una importancia fundamental al tema de la ciudad tanto en poesía como en la narrativa.

1.IV – Los posmodernistas. Evaristo Carriego. Baldomero Fernández Moreno

La generación de escritores e intelectuales que concluye y cierra la experiencia modernista, que a partir de la segunda década del siglo se había vuelto ya redundante y cansina en su tendencia al preciosismo y a la vaguedad cuando no a la repetición continuada y superficial de estilismo rubeniano, tienen ya la mirada fija hacia el tema de la ciudad. Lo demuestran las obras sociológica de José Ingenieros; o la tentativa malograda del escritor Manuel Gálvez de emular a Balzac y a Zola en la creación de un ciclo de novelas basado en la sociedad argentina en su conjunto; o en la revalorización de la picaresca llevada a cabo por Roberto J. Payró que crea, a partir de la mezcla de lo nativo y lo europeo, el personaje del gaucho apicarado en obras como *El casamiento de Laucha* (1906) y *Divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira* (1910).

En 1908 el joven poeta Evaristo Carriego publica su primer libro, aún casi totalmente anclado en la lógica estética modernista, como puede apreciarse en el título de ascendencia rubeniana: *Misas herejes*. No obstante, en una parte del libro postula un tema inédito hasta entonces para la poesía rioplatense. En las once composiciones de la sección «El alma del suburbio», por primera vez la atención del poeta se dirige hacia la vida mísera e infeliz de los barrios pobres de Buenos Aires y sus vecinos: obreros y obreras, criollos e inmigrantes que pueblan el suburbio porteño:

La tísica de enfrente, que salió al ruido,
tiene toda la dulce melancolía
de aquel verso olvidado, pero querido,
que un payador galante le cantó un día.

La mujer del obrero, sucia y cansada,
remendando la ropa de su muchacho,
piensa, como otras veces, desconsolada,
que tal vez el marido vendrá borracho.

(Carriego, 1908: 88)

Misas herejes quedará como el único libro publicado en vida por Evaristo Carriego ya que el poeta, tísico, desaparece tempranamente en 1912 con sólo 29 años. Pero el año siguiente su hermano publica, bajo el título *La canción del barrio*, una recopilación de poemas que añade varias obras líricas sobre el tema de la vida en los barrios pobres al estilo de «El alma del suburbio». En algunas líricas como «La canción del barrio», «La muchacha que siempre anda triste» o «La costurerita que dio aquel mal paso», Carriego pone en escena la cotidianidad de figuras mínimas que se mueven por las calles conocidas

de algún barrio marginal de Buenos Aires, recordando así a los personajes que llenan las letras de milongas y tangos.

El relativo valor estético de los versos de Carriego no le quitan el gran mérito de haber sido el primer poeta en centrar su atención en la vida humilde de las zonas más marginales de la ciudad: «Ningún poeta argentino antes de Carriego se había atrevido (porque era todo un atrevimiento, sin duda) a elevar al rango de poesía los motivos ordinarios del arrabal porteño» (Gabriel, 1921: 43). Por esta misma razón, Borges lo considera importante al punto de dedicarle varias páginas y un libro que lleva su nombre, *Evaristo Carriego*, donde comenta la compenetración entre el poeta y el suburbio como protagonista de sus versos:

Todos, ahora, vemos a Evaristo Carriego en función del suburbio y propendemos a olvidar que Carriego es (como el guapo, la costurerita y el gringo) un personaje de Carriego, así como el suburbio en que lo pensamos es una proyección y casi una ilusión de su obra. Wilde sostenía que el Japón – las imágenes que esa palabra despierta – había sido inventado por Hokusai; en el caso de Evaristo Carriego, debemos postular una acción recíproca: el suburbio crea a Carriego y es recreado por él. Influyen en Carriego el suburbio real y el suburbio de Trejo y de las milongas; Carriego impone su visión del suburbio; esa visión modifica la realidad. (La modificarán después, mucho más, el tango y el sainete) (Borges, 1984: 157).

Con la primera publicación, en 1915, de Baldomero Fernández Moreno, poeta y médico bonaerense, el tema de la ciudad moderna se instala de forma definitiva en las letras argentinas. El título del libro, *Las iniciales del misal*, junto con la sentida dedicatoria a Rubén Darío, sugeriría una rigurosa adhesión a los preceptos modernistas; pero, al revés, su contenido marca una ruptura definitiva con la pomposidad formal, el preciosismo y la vaguedad que caracterizaban la poesía de la generación anterior; así como el viraje hacia una lírica atenta a la concreción de la cotidianidad y cuyo método encuentra su fundamento en la observación por parte del poeta del ambiente circundante, es decir, en su capacidad de mirar a su alrededor para luego poetizar sus visiones. Como ha escrito Borges en ocasión del vigésimo quinto aniversario de *Las iniciales del misal*:

Un misal en el título, cisnes, rosas, estrellas y un corazón en la efusiva dedicatoria; nada más correcto y aún más corriente. Esas palabras, sin embargo, no prefiguraban el libro. Había otra cosa en las páginas, otra cosa más verdadera que un manifiesto y más memorable que un «ismo»: esa otra cosa era la voz de Fernández Moreno. Éste, después de saludar a Rubén Darío en su dialecto de astros y rosas, había ejecutado un acto que siempre es asombroso y que en 1915 era insólito. Un acto que con todo rigor etimológico podemos calificar de revolucionario. Lo diré sin más dilaciones: Fernández Moreno había mirado a su alrededor (2000b: 159-160).

En efecto el acto de mirar a su alrededor, de observar lo que está cercano, que es el fundamento metodológico de la poesía de Fernández Moreno, se opone decididamente a la búsqueda de paisajes lejanos o ideales de los poetas modernistas. De esta nueva postura deriva lo que tal vez sea su mayor aportación a la poesía argentina:

La renovación total de los temas, nacida de aquel mirar alrededor que se opone al mirar lejos de los modernistas; en consecuencia, un sorprendente descubrimiento de la realidad argentina: la ciudad, el pueblo, el campo, la novia, el hogar, el hijo, la aldea donde pasó la infancia. Ciudad, pueblo y campo constituyen los lugares principales de su obra; entre ellos debemos señalar particularmente la ciudad de Buenos Aires (Fernández Moreno, 1956: 122).

La ciudad es entonces el referente privilegiado de la poesía de Fernández Moreno y el acto de pasear, la *flânerie* constante del poeta, subyace siempre a la composición de su arte ya a partir de este primer libro donde se encuentra un poema, «Por las calles», el primero de la sección «En la ciudad», que explicita de forma sencilla la conexión que vincula la creación artística con el vagabundear del poeta:

Por las calles
voy componiendo mis versos,
mis pobres hijos que nacen
en cualquier sitio y momento.

(Fernández Moreno, 1915: 29).

La sucesiva y fecunda producción poética de Fernández Moreno se fundamenta en la reiteración del tema de la urbe y revela una unidad de intento y de método, como deja translucir el mismo poeta en la portada de su tercer poemario, *Ciudad*, publicado en 1917: «Este libro empieza, realmente, en la parte titulada: “En la ciudad”, de mi primera colección de versos, *Las iniciales del Misal*. Y no termina con la última composición; se seguirá escribiendo mientras el Poeta viva en su Ciudad» (Fernández Moreno, 1917: 7).

Fernández Moreno, que fue sin duda lector de Baudelaire, a la hora de poetizar la urbe asume una actitud de *flâneur* que recuerda muy de cerca la postura del poeta francés frente a París, y que podía darse sólo en el contexto de una ciudad ya definitivamente moderna, tal como se puede definir en efecto el Buenos Aires de las primeras décadas del siglo XX. En sus poemas se puede apreciar por primera vez la aparición de la figura del *flâneur* en la literatura hispanoamericana:

El *flâneur*, tal como se proyecta en los textos de Fernández Moreno, no es una figura novedosa en la poesía moderna hacia la segunda década del siglo veinte. Pero su

tematización corresponde a una circunstancia espacio-temporal precisa en la literatura de Hispanoamérica que autorizaba sólo entonces su primera configuración acabada (Monteleone, 2009: 81).

Para el *flâneur* de Fernández Moreno las calles tienen un poder de seducción irresistible, se convierten para él en el más privilegiado punto de observación de su Buenos Aires; además, el callejeo es parte integrante de su labor poética, como bien explica, dirigiéndose a su madre, en el poema «El poeta y la calle»:

Madre, no me digas:
«Hijo, quédate...»
La calle me llama
y a la calle iré...
Yo tengo una pena
de tan mal jaez
que ni tú ni nadie
puede comprender,
y en medio de la calle
¡me siento tan bien!
¿Qué cuál es mi pena?
¡Ni yo sé cuál es!
Pero ella me obliga
a irme, a correr,
hasta de cansancio
rendido caer...
La calle me llama
y obedeceré...
Cuando pongo en ella
los ligeros pies,
me lleno de rimas
sin saber por qué...
La calle, la calle,
¡loco cascabel!
La noche, la noche,
¡qué dulce embriaguez!
El poeta, la calle y la noche,
se quieren los tres...
La calle me llama,
la noche también...
Hasta luego, madre,
¡voy a florecer!

(Fernández Moreno, 1917: 10-11)

Vagabundear tiene ante todo un efecto terapéutico, pues el poeta en las calles de la ciudad puede olvidar su misteriosa pena y sentirse feliz; en segundo lugar, es allí donde los versos se desenvuelven y la poesía cobra forma como le pasaba al esgrimista de Baudelaire en el poema «Le soleil», quien iba por las calles buscando capturar las palabras para sus poemas. Así, Fernández Moreno siente la necesidad de dar vueltas por la ciudad porque es allí donde, en el acto de pasear sin rumbo, se llena de rimas.

También para Fernández Moreno, así como era en el caso de Baudelaire, la *flânerie* está fuertemente vinculada a las transformaciones que la ciudad va sufriendo en su rápido desarrollo; es, en particular, el imparable crecimiento de la urbe que va gradualmente englobando en sí las zonas más periféricas y hasta los campos pampeanos lo que impresiona al poeta:

¡Oh mi ciudad que te derramas
sobre los campos verdes,
tal como un niño grande que volcase
su caja de juguetes!

(Fernández Moreno, 1917: 112).

Resulta muy claro el entusiasmo de este *flâneur* frente al proceso de modernización que vive Buenos Aires: en poemas como «Corrientes, aguas, puras, cristalinas...», en el cual Fernández Moreno canta las obras de los obreros que trabajan en el sistema ciudadano de aguas potables; o en «A la plaza del congreso», en el que se imagina a sí mismo levantando de repente, por arte de magia, enormes edificios,

la ilusión del progreso inflama la imaginación poética más allá incluso de lo que proyecta la imaginación técnica. Tanto es así, que el poeta invoca la colosalización de la ciudad e incluso se imagina mágico artífice de esa monumental renovación que ha de convertir a Buenos Aires en un desafiante andamiaje de rascacielos (Mendiola Oñate, 2001: 85).

Por otra parte, varias composiciones denuncian rotundamente algunos cambios que la ciudad va sufriendo en este periodo de renovación urbana. Así, por ejemplo, en «Elegía al viejo Nacional Central» el poeta lamenta con nostalgia la desaparición del colegio donde había estudiado de joven, demolido para hacer espacio a otros anónimos edificios. La queja del poeta-*flâneur* de Fernández Moreno en estos versos es análoga, en cierta medida, a las lamentaciones de Baudelaire frente a los cambios estructurales de su París en el poema «Le Cygne»:

La Ciudad terrible mueve su piqueta...
¿Dónde está mi viejo Nacional Central?

Este gran palacio no me dice nada,
muchos parecidos tiene la Ciudad.
Si apenas me acuerdo, si apenas me acuerdo,
tres o cuatro lustros han pasado ya.
Era un portal ancho, sonoro y oscuro,
y un portero alerta fiero como un can.
Y unos corredores inconmensurables

de paredes altas lamidas de cal,
y baldosas blancas y baldosas negras
y un aroma de años y de santidad.
[...]

¡Oh claustros sombríos del viejo colegio!
¡Conventuales claustros! ¡Claustro colonial!
Bajo vuestra bóveda, acaso mi alma
dio su primer rosa, místico rosal.

La Ciudad terrible mueve su piqueta...
¿Dónde está mi viejo Nacional Central?

(Fernández Moreno, 1917: 43-44).

Fernández Moreno registra en varios poemas el descontrolado crecimiento de la ciudad que, después de haberse desarrollado a lo largo y a lo ancho, crece también hacia lo alto con la construcción de rascacielos y chimeneas. Esta nueva verticalidad de la urbe subyace en los versos de su poema más popular: «Setenta balcones y ninguna flor», y viene abiertamente explicitada en la composición «Torre del pasaje Güemes». Aquí el poeta, desde lo alto de la torre del título, observa la ciudad en su vertiginosa proyección vertical:

La Ciudad, desde esta altura,
parece achatada y fea.
No se ven más que letreros,
claraboyas y azoteas.

La Ciudad, desde esta altura,
se levanta de la tierra
y en un ímpetu supremo
hacia los cielos se eleva
en flechas de pararrayos,
en lanzas de chimeneas.

(Fernández Moreno, 1921: 17).

Otro aspecto de la ciudad moderna al cual Fernández Moreno se opone es la presencia engorrosa de la multitud en esas calles donde el *flâneur* desea pasear en tranquilidad. Si por un lado el callejeo, como se ha visto, tiene un efecto terapéutico para el poeta-*flâneur*, y siempre es presentado como una actividad lenitiva de sus penas anímicas; por otra parte, la velocidad vertiginosa de la vida urbana y la presencia masiva de anónimos transeúntes puede llegar a poner en peligro hasta su propia identidad, que en ciertos casos se ve dominada por los movimientos caóticos de la multitud. Este riesgo está perfectamente ilustrado en el poema «A mi amigo Enrique»:

La calle, amigo mío, es mágica sirena

que tiene luz, perfume y un misterioso canto.
Vagando por las calles uno olvida su pena...

¡Yo te lo digo que he vagado tanto!

Uno va por las calles entre el mar de la gente;
casi, ni la molestia tienes de caminar...
Eres como una hojita pequeña e indiferente,
que vuela o se está quieta, como quiera ese mar.

Y al fin todas las cosas las ves como soñando;
coches, escaparates, hombres ásperos y mujeres de seda,
todo en un torbellino pasa como rodando...
Y es este el gran peligro de estar siempre vagando,
el llegar a ser esto: otra cosa que rueda...

(Fernández Moreno, 1917: 137).

En el poema «Tráfago» la sensación de opresión y soledad se acentúa hasta el punto que el poeta se ve empujado a imaginarse un paisaje rústico para poder evadirse del inhumano caos ciudadano:

Me he detenido enfrente del Congreso,
y en medio del urbano torbellino,
he soñado en un rústico camino
y me he sentido el corazón opreso.

Una tranquera floja, un monte espeso,
el girar perezoso de un molino,
la charla familiar de algún vecino,
¿no valen algo más que todo eso?

Se ahogaban en la esquina algunas flores;
a formidables tajos de colores,
abríase el asfalto humedecido
como esbozando trágica sonrisa.

¡Quién va a fijarse en mí, si hay tanta prisa!
¡Quién va a escuchar mi voz, si hay tanto ruido!

(Fernández Moreno, 1929: 25-26).

Aquí se percibe un aspecto peculiar de la poesía urbana de Fernández Moreno: la necesidad de equilibrar los vagabundeos en la ciudad con la evasión hacia espacios más naturales. El campo, en particular, se ve como contrapartida de lo urbano, como vía de escape del ambiente congestionado y ruidoso de la ciudad y como territorio libre de la opresión de la multitud. Gracias a estas fugas imaginadas al campo el poeta puede recuperar su identidad y reconocer el aura poética perdida en el ambiente hostil de la urbe:

Para el poeta caminante la experiencia de la multitud también implica la pérdida del aura. En Fernández Moreno esta visión aurática está desplazada y contrapuesta. A la imagen de la urbe opone un espacio imaginario que preserva el aura. Este espacio ideal (como término de una dicotomía también baudelairiana: *spleen/ideal*) es, muchas veces, una zona privilegiada de nuestra literatura: el campo. El hostil espacio ciudadano sólo puede conjugarse con el dilatado espacio rural, donde se erige el mito de la naturaleza regeneradora (Monteleone, 2009: 86).

El sentimiento de pesadez provocado por la vida frenética de la ciudad se hace casi intolerable a la hora de abandonar la sencilla paz del campo y volver a las calles bulliciosas de Buenos Aires. Como ilustra bien el poema «Para un primer día de Ciudad»:

Yo venía del campo magnífico
con mi haz de energías espléndido,
y helo aquí, Buenos Aires terrible,
por tus calles deshecho.

¿Dónde está mi casita campestre?
¿Dónde está mi labor en silencio?
¿Dónde están los rebaños innúmeros?
¿Los hombres tenaces, los hombres resueltos?

Automóviles, coches, tranvías,
fachadas cargadas de vivos letreros,
amigos irónicos,
amigos escépticos,
dispersión, ruido,
anonadamiento...

Pesa de nuevo la Ciudad enorme
sobre la débil tabla de mi pecho.

(Fernández Moreno, 1921: 37).

En la breve lírica «Paseo de Julio», Fernández Moreno muestra en la actitud ingenua e inocente de los campesinos la manera más auténtica de apreciar a la ciudad. El poeta debe entregarse a la ciudad de esta manera, como si siempre fuera la primera vez que llega:

Hay que entregarse al Paseo
de Julio, con inocencia.

Como un pobre campesino
que aró diez años la tierra
y un día patrio, a la Ciudad
viene por la vez primera.

(Fernández Moreno, 1921: 31).

Claramente en una gran ciudad moderna como Buenos Aires asumir la actitud sugerida por Fernández Moreno no es tarea fácil: el consumismo incipiente y la acumulación de

mercancías, características nuevas de la capital porteña, ponen al poeta frente al empuje creciente del mundo capitalista. El *flâneur* de Fernández Moreno responde a estos impulsos análogamente a como lo había hecho Baudelaire en su callejeo por los pasajes de París: poniendo la ociosidad de la *flânerie* a servicio de su creatividad poética y fraternizando, de este modo, con las mercancías expuestas que por falta de dinero nunca podrá poseer:

El Centro, el Centro,
la calle Florida...

Vidrieras, vidrieras,
cosas exquisitas,
telas orientales,
vivas sederías,
para hacer de todas
ellas, odaliscas.

Libros...
Ediciones raras, ediciones ricas,
para mis golosas
manos eruditas...
Vidrieras, vidrieras,
cosas exquisitas,
cosas
que no serán mías...

Mujeres...
Casadas, que parecen niñas,
niñas, que parecen
blandas madrecitas.
Mujeres, mujeres
que no serán mías.

(Fernández Moreno, 1917: 110).

Como se aprecia, en la comercial y elegante calle Florida equivalente de los pasajes parisinos, se le presenta al poeta una gran mixtura de mercancías. Entre muy distintos objetos, vestidos y abalorios destacan los libros y las mujeres (evidentemente se trata de prostitutas). Se establece así una correlación, ya propuesta en su momento por Baudelaire, entre deseo y mercancía por un lado y entre arte y prostitución, por el otro: «El poeta establece un sucedáneo entre el deseo – hermano de la *póiesis* – y la mercancía. Por un lado, al mirar se vuelve un fisgón, un voyeur [...]. Por otro lado reconoce a las putas, las “cortesanas” en el prostíbulo, que se hallan en el umbral de deseo y mercancía» (Monteleone, 2017: 17).

Como es natural, el ocio del poeta-*flâneur* se refleja de manera directa en su economía. No son pocas las composiciones en que Fernández Moreno se queja, más o menos

veladamente, por la falta de dinero. Su modo de enfrentar esta problemática es peculiar, como nota justamente Monteleone: «Hay una relación sintomática cuando el bohemio, que carece de dinero y se aparta del mundo de la producción y el trabajo [...]. La relación entre el soñar y la falta de dinero es directa y explícita en *Ciudad*» (2017: 16). En general, cuando se refiere a cuestiones económicas o laborales el *flâneur* de Fernández Moreno lo hace encarándose con ellas desde el apoyo del sueño o, en todo caso, de la imaginación y la fantasía. Como en la escena descrita en este poema de *Ciudad*, en el cual el poeta une y confunde el duro trabajo de los obreros nocturnos con el ocio bohemio del *flâneur*:

Seré un obrero noctámbulo
Cuando a fuerza de soñar
me quede sin un centavo...

yo, amante de la noche,
seré un obrero noctámbulo.

Un trabajador de esos
exquisitos y románticos
que empiezan a trabajar
cuando se suspende el tráfico,
y al venir el sol se acuestan,
el sol burgués y antipático...

Seré un obrero de esos
de farolillo encarnado
que a la luz de las estrellas
echan remiendos de asfalto;
o en zanjones como heridas,
ligando tubos y caños,
adoptan un aire grave
y absorto de cirujanos.

(Fernández Moreno, 1917: 17-18).

La continua y muy atenta observación del ambiente urbano lleva a Fernández Moreno a detenerse sobre los objetos cotidianos y humildes que se pueden encontrar en cualquier esquina de Buenos Aires. En muchas de sus líricas se poetiza una gran cantidad de estos objetos. Este largo repertorio comprende, entre otras cosas, el asfalto, los automóviles, los tranvías, la vía del tren, las azoteas, casuchas, grúas y chimeneas.

Notable por su valor estético y por su connotación social, el poema «Versos a un montón de basura», pone en primer plano los deshechos producidos y amontonados en un barrio pobre de la ciudad. De la misma manera en que lo había hecho Baudelaire escenificando, en más de una ocasión, a la figura del *chiffonnier*, el trapero vagabundo capaz de reconocer el valor estético intrínseco en los restos aparentemente inútiles y

desagradables que llenan los espacios urbanos, sobre todo los más marginales. En el poema de Fernández Moreno los pobres objetos enumerados están colocados uno al lado del otro, casi formando una caótica instalación artística, mientras que el cierre de la lírica reflexiona sobre las diferencias de clase cada vez más evidentes en el contexto urbano de Buenos Aires:

Canto a este montoncito de basuras
junto a esta vieja tapia de ladrillos,
avergonzado y triste, en la tiña tudente
que ralea la hierba del terreno baldío.

Es un breve montón...
No puede ser muy grande con tan pobres vecinos.

Un trozo de puntilla, unas pajas de escoba,
un bote se sardinas, un mendrugo roído
y una peladura larga de naranja
que se desenrolla como un áureo rizo...

Es un breve montón...
No puede ser muy grande con tan pobres vecinos.
Una lata de restos de una cena opulenta
es más que un mes aquí de desperdicios...
Para tener de todo, hasta tienen miseria,
en mayor cantidad que los pobres, los ricos.

(Fernández Moreno, 1917: 77-78).

La elección del objeto del poema, un montón de basura, totalmente inaudito hasta ese momento en la poesía argentina, hace pensar en el provocativo poema en el que Baudelaire había propuesto una cruda estetización de un cuerpo en estado de putrefacción. También la carroña descrita por el poeta francés adquiere, a través del tratamiento poético, un valor estético importante para su sensibilidad artística:

Rappelez-vous l'objet que nous vîmes, mon âme,
Ce beau matin d'été si doux :
Au détour d'un sentier une charogne infâme
Sur un lit semé de cailloux,

Les jambes en l'air, comme une femme lubrique,
Brûlante et suant les poisons,
Ouvrait d'une façon nonchalante et cynique
Son ventre plein d'exhalaisons.

[...]

Et ce monde rendait une étrange musique,
Comme l'eau courante et le vent,
Ou le grain qu'un vanneur d'un mouvement rythmique
Agite et tourne dans son van.

Les formes s'affaïaient et n'étaient plus qu'un rêve,
Une ébauche lente à venir,
Sur la toile oubliée, et que l'artiste achève
Seulement par le souvenir.

(Baudelaire, 1988: 34-35).

En definitiva, la figura de *flâneur* que presenta en su obra Fernández Moreno resulta ser harto compleja y presenta varios rasgos en común con el *flâneur* baudelairiano. En todo caso, el primer y auténtico poeta urbano de Argentina tiene el colosal mérito de haber observado y poetizado Buenos Aires en todos sus aspectos de metrópolis moderna. En palabras de Mendiola Oñate:

En sus poemas encontramos las calles apartadas y las grandes avenidas, los ómnibus, los tranvías que huyen calle abajo, el abigarrado colectivo. Está el nuevo Buenos Aires y el «barrio característico» donde aún resucita la vieja aldea; el caminar solitario; las fachadas grises de cemento y de piedra; la calle humilde que ruboriza un naranjo en una casa con jardín. Y están, claro, la calle Florida, Rivadavia, la plaza del Congreso, los barrios de Liniers, Floresta y Flores, el Once y Palermo con su río Maldonado, arroyuelo miserable que no nace, que se muere en todas partes; y está el puerto, la plaza San Martín, el parque Lezica y la avenida La Plata. Y está, en fin, Buenos Aires entero, ese Buenos Aires que resume el universo (2001: 98).

Entre el grupo de los escritores postmodernistas hay que considerar también a la poeta Alfonsina Storni. Llegada a Buenos Aires en 1911 después de haber vivido su infancia con la familia en la provincia de San Juan, la joven poeta empieza a publicar varios poemas en revistas y publica su primer libro, titulado *La inquietud del rosal* y adherido a los modales modernistas, en 1916. En las siguientes antologías la poesía de Alfonsina Storni se hace más intimista y se aleja gradualmente del modernismo. Hasta encontrar en la naciente vanguardia el terreno más natural para su lírica.

La ciudad en la poesía de Alfonsina Storni es un tema secundario. En la mayor parte de los poemas que hacen referencia a un ambiente urbano éste asume un papel circunstancial cuando no meramente ornamental. Sin embargo, en algunos textos líricos se puede reconocer la importancia de la gran capital para la poetisa. Así, por ejemplo, en «Cuadrados y ángulos» perteneciente a su segundo libro, *El dulce daño* de 1918, Alfonsina Storni reconstruye la angustia que provoca el constante y geométrico crecimiento de la ciudad que afecta directamente sus sentimientos:

Casas enfiladas, casas enfiladas
Casas enfiladas.
Cuadrados, cuadrados, cuadrados,
Casas enfiladas.

Las gentes ya tienen el alma cuadrada,
Ideas en fila
Y ángulo en la espalda.
Yo misma he vertido ayer una lágrima,
Dios mío, ¡cuadrada!

(Storni, 1984: 33).

Con la monotonía de los versos iniciales Storni restituye al lector

la figura de la enorme ciudad inmóvil que crece inútilmente «reproduciéndose por ángulos»; una ciudad que no cambia, que transmuta su realidad en una versión agigantada de sí misma. Una imagen cuadriculada que parece grabada a fuego sobre la tierra, y que persiste y reaparece una y otra vez en la visión poética de esta moderna gran urbe (Mendiola Oñate, 2001: 80).

El poema se funda en la identificación entre el objeto poético, la ciudad y su monótono desarrollo, y el yo de la poetisa, quien ve a su propia alma tomar las formas que la ciudad impone. «Cuadrados y ángulos» puede leerse como una especie de negativo de un poema de Fernández Moreno titulado justamente «Compenetración», en el cual el sujeto lírico también asume las formas geométricas impuestas por la ciudad; pero declara aprovechar virtuosamente esta unión en su labor estética al relacionar directamente la precisión de sus versos con la estructura geométrica de Buenos Aires:

Tengo el cerebro cuadriculado
como tus calles ¡oh Buenos Aires!
En mi cerebro no hay callejuelas,
el sol alumbra, circula el aire.

Si me preguntan por qué mis versos
son tan precisos, tan regulares,
yo diré a todos que aprendí a hacerlos
sobre la geometría de tus calles.

(Fernández Moreno, 1921: 9).

Alfonsina Storni volverá ocasionalmente a escribir poemas sobre la ciudad dedicando al tema una sección entera, «Motivos de ciudad», del poemario *Mundos de siete pozos* de 1935. Su interés hacia la capital argentina se percibe muy bien en «Buenos Aires», poema perteneciente a *Languidez*, antología de 1920:

Buenos Aires es un hombre
Que tiene grandes las piernas,
Grandes los pies y las manos
Y pequeña la cabeza.

(Gigante que está sentado
Con un río a su derecha,
Los pies monstruosos movibles
Y la mirada en pereza.)

En sus dos ojos, mosaicos
De colores, se reflejan
Las cúpulas y las luces
De ciudades europeas.

Bajo sus pies, todavía
Están calientes las huellas
De los viejos querandíes
De boleadoras y flechas.

Por eso cuando los nervios
Se le ponen en tormenta
Siente que los muertos indios
Se le suben por las piernas.

Choca este soplo que sube
Por sus pies, desde la tierra,
Con el mosaico europeo
Que en los grandes ojos lleva.

(Storni, 1984: 88).

En esta lírica Storni subraya, a través de la figura del mosaico cultural, el persistente y violento contraste entre las realidades indígena, criolla y europea mezcladas en la gran capital:

La ciudad combina la cultura europea en sus cúpulas y la herencia indígena, como el hombre rioplatense. Es la suma, la confluencia de culturas, y casi intuitivamente Storni sintetiza no sólo la herencia cultural presente en el Río de la Plata y en Buenos Aires, sino en América Latina toda. Define la puja de ambas culturas en la identidad urbana de esta ciudad masculina, dudoso espacio para la mujer (Moraña, 2008: 74-75).

1.V – Las vanguardias. Buenos Aires entre Florida y Boedo

La segunda década del siglo XX conllevó profundos cambios en el mundo cultural y literario argentino. Todos visibles en la capital federal, verdadera locomotora del Estado, tanto bajo el punto de vista económico y social como por lo concerniente a la vida cultural e intelectual del país: «Todo era porvenir en el Buenos Aires de aquel tiempo, todo crecía y se multiplicaba de manera desmesurada en aquella ciudad tocada por la mano de una economía en franco desarrollo» (Mendiola Oñate, 2001: 112).

En las dos primeras décadas del siglo, Buenos Aires había crecido de forma espectacular y el desarrollo económico y demográfico de la capital había sido constante, impulsado por los importantes flujos inmigratorios y por la tendencia a la urbanización de la población de las provincias, atraída por las posibilidades materiales que la metrópolis portuaria ofrecía. El aspecto demográfico de la capital había cambiado mucho respecto a pocos años antes, ahora «Buenos Aires era una ciudad cosmopolita desde el punto de vista de su población. Lo que escandalizaba o aterraba a muchos de los nacionalistas del Centenario influye la visión de los intelectuales en los años veinte y treinta» (Sarlo, 2003: 17).

Estos fenómenos, acompañados por una extensa y eficaz obra de alfabetización de los integrantes de las clases bajas urbanas, fueron condiciones necesarias para el surgimiento de un potencial nuevo público lector que comprendía elementos no sólo de las clases altas y medias, sino también de los sectores populares de la población. La consecuencia fue el nacimiento y rápido desarrollo de un sólido mercado editorial local y la aparición de un gran número de revistas y periódicos. Medios privilegiados, en esos tiempos, para difundir la crónica policial y artículos de costumbres; pero también la producción literaria:

Ritmo, rapidez, novedades insólitas, hechos policiales, miscelánea, secciones dedicadas al deporte, el cine, la mujer, la vida cotidiana, los niños, configuran las pautas y el formato del nuevo periodismo para sectores medios y populares. Periodismo dirigido, por lo demás, por profesionales y no por políticos: entre ellos, muchos de los intelectuales y escritores más importantes del período (Sarlo, 2003: 20).

Las revistas literarias que vieron la luz en estos años son numerosas: desde *Proa* hasta *Contra* pasando por *Martín Fierro*, *Claridad* y *Los Pensadores* y muchas otras. En las páginas de estas publicaciones periódicas se debatían las principales cuestiones estéticas y políticas:

En las revistas se procesan todos los tópicos y se definen los obstáculos que enfrentan los movimientos de renovación o democratización de la cultura argentina. [...] Algunas de las invenciones estéticas del período pasaron por las revistas: desde el criollismo urbano de vanguardia, que difunde *Martín Fierro*, a la fusión de revolución estética y revolución política que esgrime *Contra*. En el medio, *Claridad* y *Los Pensadores* proponen un discurso basado en traducciones que tiene como efecto la democratización, por la difusión masiva, de la cultura europea progresista en el marco rioplatense (Sarlo, 2003: 27).

Justamente en una de estas revistas, el número 7 de *Martín Fierro* fechado 25 de julio de 1924, el escritor izquierdista Roberto Mariani desata oficialmente la polémica más persistente y polarizadora que preocupaba en esas décadas. Arremete con una carta reprobatoria, publicada con el título «*Martín Fierro* y yo», contra los componentes y colaboradores de la revista, culpables según su opinión, de indefinición política y falta de carácter, de un exagerado formalismo y desinterés social: «Quiero decirles – y se me perdonará la audacia – que falta calor en el entusiasmo, y falta ímpetu en el combate, y falta rebeldía en la conducta. Seamos justos: sobra gracia, sobra ingenio, y es excesiva la imaginación» (Mariani, 1924: 45).

Los dos bandos que se enfrentaban en esta pugna literario-cultural estaban compuestos, de un lado, por los promotores de la vanguardia ultraísta que, reunidos en las redacciones de *Proa* y *Martín Fierro*, propugnaban una reforma básicamente formal del arte y tenían como modelo las vanguardias europeas coetáneas desde el ultraísmo español al surrealismo francés y el futurismo italiano y, del otro lado, por los escritores de la izquierda y de la extrema izquierda: socialistas, radicales y anarquistas que publicaban en revistas como *Contra*, *Claridad* y *Extrema Izquierda*, practicantes de un tipo de literatura de corte realista que atribuían al escritor el deber moral de poner su labor artística al servicio de la justicia social y de la lucha de clases, cuando no de la revolución. El mismo Mariani resume esquemáticamente las peculiaridades principales de los dos grupos en su breve ensayo «La extrema izquierda», publicado en 1927 en la *Exposición de la actual poesía argentina* organizada por Pedro-Juan Vignale y César Tiempo:

Provisionalmente, y por razones de espacio y de comodidad explicativa, aceptamos sin discusión las diversas denominaciones o etiquetas de las dos tendencias o escuelas literarias que, hoy y aquí, más escándalo fabrican, y que se oponen la una a la otra en actitudes beligerantes.

Florida
Vanguardia
Ultraísmo

Boedo
Izquierda
Realismo

Y como este procedimiento es cómodo y fácil, podríamos continuarlo hasta desfallecer por falta de argumentos:

«Martín Fierro» y «Proa»	«Extrema Izquierda», «Los Pensadores» y «Claridad».
La greguería	El cuento y la novela
La metáfora	El asunto y la composición
Ramón Gómez de la Serna	Fedor Dostoiewski

(1927: x-xi).

Como se puede advertir, la primera de las dicotomías citada por Mariani es de carácter topográfico e indica los lugares donde los integrantes de los dos grupos solían encontrarse: los vanguardistas en «La Richmond», una confitería ubicada en calle Florida entre calle Lavalle y avenida Corrientes; los izquierdistas en la «Editorial Claridad», ubicada en calle Boedo 837, y en el café «El Japonés» en Boedo 873. Pero sobre todo es el valor simbólico por el que estas indicaciones geográficas tienden a conformar una identificación fuerte para ambos grupos: los vanguardistas, políticamente conservadores de centro, se identificaban con la zona elegante y burguesa de la ciudad representada por la céntrica calle Florida y los izquierdistas revolucionarios con el barrio obrero de Boedo, sureño y más popular. Tan poderosa aparece esta identificación topográfica que los dos bandos quedaron bautizados con los nombres de esas calles, el grupo Florida frente al grupo Boedo, como si se hubieran repartido entre sí los espacios de la capital.

Resulta evidente ya por estos hechos la importancia fundamental que simboliza para esta generación de escritores la ciudad de Buenos Aires en cuanto a entidad literaria. Efectivamente, todos ellos se ven interesados por la representación del espacio urbano en sus diferentes facetas. En este contexto la figura del *flâneur* que, exceptuando el caso de la poesía de Baldomero Fernández Moreno, había brillado por su ausencia en la capital rioplatense se convierte así en instrumento imprescindible para todos los escritores, ya sean poetas líricos o narradores y novelistas, y que necesitan de la reflexión sobre el fenómeno urbano. Como explica Sarlo:

Buenos Aires ha crecido de manera espectacular en las dos primeras décadas del siglo XX. La ciudad nueva hace posible, literariamente verosímil y culturalmente aceptable al *flâneur* que arroja la mirada anónima del que no será reconocido por quienes son observados, la mirada que no supone comunicación con el otro. Observar el espectáculo: un *flâneur* es un mirón hundido en la escena urbana de la que, al mismo tiempo, forma parte: en abismo, el *flâneur* es observado por otro *flâneur* que a su vez es visto por un tercero, y... El circuito del paseante anónimo sólo es posible en la gran ciudad que, más que un concepto demográfico o urbanístico, es una categoría ideológica y un mundo de valores (2003: 16).

El vínculo que une a los poetas de la vanguardia ultraísta con el espacio urbano bonaerense se hace evidente y de forma concreta ya en 1921, cuando Jorge Luis Borges regresa de un largo viaje a Europa concluido con una estancia en España muy productiva desde el punto de vista estético, y que trae consigo a la capital las instancias poéticas descubiertas y elaboradas en Madrid. Luego las aplicará en la creación de la revista mural *Prisma*, cuyo primer número sale en diciembre de 1921 con las firmas de Guillermo de Torre, Eduardo González Lanuza, Guillermo Juan y el propio Borges. Característica principal de esta revista es, justamente, su carácter mural. El cual aprovecha al máximo la capacidad y la voluntad de los redactores de incidir también visualmente sobre el paisaje urbano, creando un fuerte nexo entre la nueva poesía y la ciudad. Todo ello se observa en la proclama del primer número:

Hemos lanzado PRISMA para democratizar esas normas. Hemos embanderado de poemas las calles, hemos iluminado con lámparas verbales vuestro camino, hemos ceñido vuestros muros con enredaderas de versos: Que ellos, izados como gritos, vivan la momentánea eternidad de todas las cosas, i sea comparable su belleza dadivosa i transitoria, a la de un jardín vislumbrando a la música desparramada por una abierta ventana y que colma todo el paisaje (De Torre, G.; Juan, G.; Lanuza, E. G.; Borges, J. L., 1921: s/p).

Y las mismas instancias se ven reiteradas en una especie de manifiesto que aparece en el segundo y último número de la revista:

Por segunda vez, ante la numerosa indiferencia de los muchos, la voluntaria incompreensión de los pocos i el gozo espiritual de los únicos, alegramos con versos las paredes. Volvemos a crucificar nuestros poemas sobre el acaso de las miradas. Esta manera de manifestar nuestra labor ha sorprendido; pero la verdad es que ello – quijotada, burla contra los vendedores del arte, atajo hacia el renombre, lo que queráis – es aquí lo de menos. Nuestros versos son lo importante. Aquí los dejamos sangrantes de la emoción nuestra, bajo los hachazos del sol porque ellos no han menester las complicidades del claroscuro. Ningún falso color va a desteñirse, ningún revoque va a desprenderse. Los rincones i los museos para el arte viejo i tradicional, pintarrajeado de colorines i embarazado de postizos, harapiento de imágenes i mendicante o ladrón de motivos. Para nosotros la vida entusiasmada i simultánea de las calles, la gloria de las mañanitas ingenuas i la miel de las tardes maduras, el apretón de los otros carteles i el dolor de las desgarraduras de los pilluelos, para nosotros la tragedia de los domingos i de los días grises. Hastiados de los que, no contentos con vender, han llegado a alquilar su emoción i su arte, prestamistas de la belleza, de los que estrujan la mísera idea cazada por casualidad, tal vez arrebatada, nosotros, millonarios de vida y de ideas, salimos a regalarlas en las esquinas, a despilfarrar las abundancias de nuestra juventud, desoyendo las voces de los avaros de su miseria. Mirad lo que os damos sin fijaros en cómo (s/a, 1921: s/p).

Esta primera aventura de los poetas ultraístas en Buenos Aires, breve aunque muy significativa, instaura ya una relación visceral con el ambiente urbano. Los dos números de

Prisma se convierten ellos mismos en parte integrante del escenario urbano logrando establecer un «vínculo inequívoco [...] entre el acto poético y la realidad urbana: una ventana abierta a la poesía, una suerte de escaparatismo lírico que funde la poesía con los tópicos urbanos para engendrar una inusitada antología del paisaje moderno» (Mendiola Oñate, 2001: 139).

Entre 1923 y 1929 Borges publica tres poemarios ambientados por completo en el ambiente urbano de Buenos Aires. Se trata de *Fervor de Buenos Aires*, *Luna de enfrente* y *Cuaderno de San Martín*. En un ensayo de 1926, contenido en *El tamaño de mi esperanza*, el poeta argentino había subrayado con cierta vehemencia cómo la capital carecía de símbolos y de una verdadera poetización, a pesar de su belleza:

¡Qué lindo ser habitantes de una ciudad que haya sido comentada por un gran verso! Buenos Aires es un espectáculo para siempre (al menos para mí), con su centro hecho de indecisión, lleno de casas de altos que hunden y agobian a los patiecitos vecinos, con su cariño de árboles, con su tapias, con su Casa Rosada que es resplandeciente desde lejos como un farol, con sus noches de sola y toda luna sobre mi Villa Alvear, con sus afueras de Saavedra y de Villa Urquiza que inauguran la pampa. Pero Buenos Aires, pese a los dos millones de destinos individuales que lo abarrotan, permanecerá desierto y sin voz, mientras algún símbolo no lo pueble. La provincia sí está poblada: allí están Santos Vega y el gaucho Cruz y Martín Fierro, posibilidades de dioses. La ciudad sigue a la espera de una poetización (Borges, 1994: 126).

Así pues, con estos primeros tres libros se dedica a remediar esa falta e intenta imitar los tradicionales discursos topológicos sobre las principales ciudades europeas, y lo hace trasladando las sugerencias captadas durante su estancia española a la ciudad de Buenos Aires, que desde su regreso se yergue pronto como la referencia geográfica fundamental para su labor poética:

En los poemas de sus obras iniciales, Borges rehace imágenes urbanas de evidente corte ultraísta que habían ido apareciendo en revistas españolas como *Grecia*, *Ultra*, *Tableros* y el periódico *Baleares*, donde el argentino había registrado los paisajes de Madrid, Palma de Mallorca y Sevilla. Pero pronto las ajenas geografías van perdiendo sus contornos ante la imponente realidad poética de su ciudad (Mendiola Oñate, 2001: 178).

Pero el Buenos Aires que retrata Borges no tiene nada que ver con el ambiente rural utópico que había dibujado Güiraldes en su *Don Segundo Sombra* y se aleja decididamente también de una imagen hiperurbanizada del centro de la ciudad. Así lo explica él mismo en un breve artículo de 1921 publicado en la revista madrileña *Cosmópolis*, donde queda individualizado en el margen el lugar estético inédito que le interesa poetizar:

Hablando en espectador aprofesional del paisaje, las viejas sugerencias clásicas y románticas aún me doblegan, y lo veo persistente, enorme, tedioso y como atorado de ritmos sentimentales, de estatuaria esponjosa, de proyectos y de posturas de alma gastada. El paisaje de campo es la mentira. Por eso he vuelto la espalda a sus alcoves, a sus tablados y a los colorines gesticulantes de sus ponientes. [...] Lo marginal es lo más bello. Por ejemplo: Cualquier casita del arrabal, seria, pueril y sosegada. El café donde estoy (cuyos detalles sólo nebulosamente conozco). El paisaje urbano que los verbalismos no mancharon aún (Borges, 1997: 100-101).

De hecho, en las líricas de estos tempranos libros, Borges evoca casi siempre los suburbios de Buenos Aires, los márgenes borrosos de la ciudad, la zona de transición y contraste entre el ambiente urbano y el campo, el presente y el pasado. Esto con la intención de fijar en imágenes eternizadas la esencia criolla de los barrios marginales de la capital. Lo cual se puede percibir ya muy bien desde el primer poema de *Fervor de Buenos Aires*, «Las calles»:

Las calles de Buenos Aires
ya son mi entraña.
No las ávidas calles,
incómodas de turba y de ajeteo,
sino las calles desgastadas del barrio,
casi invisibles de habituales,
enternecidas de penumbra -y de ocaso
y aquellas más afuera
ajenas de árboles piadosos
donde austeras casitas apenas se aventuran,
abrumadas por inmortales distancias,
a perderse en la honda visión
de cielo y de llanura.
Son para el solitario una promesa
porque millares de almas singulares las pueblan,
únicas ante Dios y en el tiempo
y sin duda preciosas.
Hacia el Oeste, el Norte y el Sur
se han desplegado – y son también la patria – las calles;
ojalá en los versos que trazo
estén esas banderas (Borges, 1984b: 17).

Borges trajina en el escenario urbano marginal, en el espacio de las orillas. Se mueve como un *flâneur* del todo peculiar que huye obstinadamente del jaleo de las céntricas calles, prefiriendo dar vueltas en un ambiente lateral, silencioso, solitario y, en gran medida, imaginario. Aquí el *flâneur* borgeano va reconstruyendo su propio Buenos Aires personal y particular, entresacando a la atmósfera de esos barrios recurrentes la historia de su propia genealogía. Éste es el procedimiento en el que se fundamentan muchas de sus líricas tempranas. Un ejemplo muy claro es el poema, contenido en *Cuaderno de San Martín*, que lleva el significativo título de «Fundación mítica de Buenos Aires»:

¿Y fue por este río de sueñera y de barro
que las proas vinieron a fundarme la patria?
Irían a los tumbos los barquitos pintados
entre los camalotes de la corriente zaina.

Pensando bien la cosa, supondremos que él río
era azulejo entonces como oriundo del cielo
con su estrellita roja para marcar el sitio
en que ayunó Juan Díaz y los indios comieron.

Lo cierto es que mil hombres y otros mil arribaron
por un mar que tenía cinco lunas de anchura
y aún estaba poblado de sirenas y endriagos
y de piedras imanes que enloquecen la brújula.

Prendieron unos ranchos trémulos en la costa,
durmieron extrañados. Dicen que en el Riachuelo,
pero son embelecocos fraguados en la Boca.
Fue una manzana entera y en mi barrio: en Palermo.

Una manzana entera pero en mitá del campo
expuesta a las auroras y lluvias y suestadas.
La manzana pareja que persiste en mi barrio:
Guatemala, Serrano, Paraguay, Gurruchaga.

Un almacén rosado como revés de naipe
brilló y en la trastienda conversaron un truco;
el almacén rosado floreció en un compadre,
ya patrón de la esquina, ya resentido y duro.

El primer organito salvaba el horizonte
con su achacoso porte, su habanera y su gringo.
El corralón seguro ya opinaba YRIGOYEN,
algún piano mandaba tangos de Saborido.

Una cigarrería sahumó como una rosa
el desierto. La tarde se había ahondado en ayer,
los hombres compartieron un pasado ilusorio.
Sólo faltó una cosa: la vereda de enfrente.

A mí se me hace cuento que empezó Buenos Aires:
La juzgo tan eterna como el agua y el aire.

(Borges, 1974: 81).

En los recorridos por los barrios marginales de este Buenos Aires suspendido entre un imaginativo pasado y un presente muy personal, el *flâneur* de Borges se entrega a un sentimiento que sólo lejanamente puede compararse con el *spleen* baudelairiano. En su caso se trata más bien de una forma de nostalgia sofisticada, imaginativa como lo son las mismas calles que el poeta pisa. Y, como lo explica Sarlo, tal vez esté aquí la novedad más valiosa que aporta Borges en la poesía urbana del Río del Plata:

La alteración producida por el desplazamiento del pasado al presente tiene que ver, incluso en una poesía tan resistente a la referencialidad como la de Borges, con el

proceso de urbanización. Los poemas de Borges son nostálgicos, desde el punto de vista de los contenidos explícitos, pero la nostalgia pertenece a un ideograma nuevo construido a partir de los restos de un Buenos Aires hipotetizado en los recuerdos de infancia y re trabajado, también, en la poesía de Carriego. La novedad reside, precisamente, en que la poesía de vanguardia se hace cargo de un tono nostálgico. Esta invención de Borges es posible por el cruce de dos tendencias: ultraísmo y criollismo, renovación estética y memoria. El barrio se convierte en *orilla*, margen de la llanura; el baldío es la inclusión de la pampa dentro del incompleto trazado urbano; el color de las tapias rosadas cita el color rural de las esquinas de campaña (2003: 47).

En definitiva, Borges crea en sus poemas un espacio urbano inédito, alejado del bullicio metropolitano, de las multitudes y del moderno espectáculo callejero del centro y sólo colindante con la pampa salvaje de los gauchos. Allí, en barrios silenciosos y tranquilos, deja pasear su nostálgico *flâneur*:

El Buenos Aires de Borges es una ciudad que se busca a sí misma, que persigue una voz propia, y que lo hace no en el tumulto de las calles del centro, rigurosas de automóviles, multitudes, rascacielos y grandes avenidas, sino en la placidez barrial del suburbio desdichado «de casas bajas» y «quintas con verjas», en calles terregosas flanqueadas por almacenes rosados, en la frescura de un patio o en el atardecer solitario de una plaza o una esquina (Mendiola Oñate, 2001: 182).

De manera totalmente diferente se manifiesta el espacio urbano en la obra de Oliverio Girondo, otro importante poeta de la vanguardia ultraísta, integrante del grupo Florida y de la revista *Martín Fierro* en la cual redacta el «Manifiesto» publicado en el número 4 en mayo de 1924. Una proclama a la superación de lo anticuado y a la modernidad de lo actual, que se da también como base de toda su carrera literaria:

«MARTÍN FIERRO» siente la necesidad imprescindible de definirse y de llamar a cuantos sean capaces de percibir que nos hallamos en presencia de una NUEVA sensibilidad y de una NUEVA comprensión, que, al ponernos de acuerdo con nosotros mismos, nos descubre panoramas insospechados y nuevos medios y formas de expresión. «MARTÍN FIERRO» acepta las consecuencias y las responsabilidades de localizarse, porque sabe que de ello depende su salud. Instruido de sus antecedentes, de su anatomía, del meridiano en que camina: consulta el barómetro, el calendario, antes de salir a la calle a vivirla con sus nervios y con su mentalidad de hoy. «MARTÍN FIERRO» sabe que «todo es nuevo bajo el sol» si todo se mira con unas pupilas actuales y se expresa con un acento contemporáneo. «MARTÍN FIERRO» se encuentra, por eso, más a gusto, en un transatlántico moderno que en un palacio renacentista, y sostiene que un buen Hispano-Suiza es una OBRA DE ARTE muchísimo más perfecta que una silla de manos de la época de Luis XV (Girondo, 1924: 1-2).

Cuando sale el «Manifiesto de *Martín Fierro*» Girondo ya había publicado en 1922, antes en Francia y luego en Argentina, su primer poemario que lleva el significativo título de *Veinte poemas para ser leídos en tranvía*. Presentado en el número 2 de la misma

revista con una entusiasta reseña que apunta con insistencia a lo moderno y original que comporta su obra en las letras argentinas:

Hay en la obra de Oliverio Gironde arrojada desdeñosamente, y su título irónico lo indica, no para ser leída en los gabinetes, sino en los plebeyos tranvías, un recio y renovador soplo de modernidad. Y para mejor, para satisfacción del gusto por el arte, su obra no es un ensayo ni un tanteo; son ya substanciosas realizaciones, piezas definitivas, casi todos sus «Veinte poemas», en el menos significativo de los cuales descubre una nota de originalidad sorprendente, la belleza de un detalle, un hallazgo que califican honrosamente al autor (s/a, 1924: 4).

En este y en el siguiente libro, *Calcomanías* de 1925, la ciudad adquiere una importancia fundamental configurándose como escenario de una *flânerie* basada en una intensa y directa percepción sensorial, dejando de lado cualquier trascendencia emocional o evocativa y reduciendo todo lo visto a un presente que abarca la totalidad de lo circundante. Como anota Sarlo, «la escena urbana, que para Gironde es una naturaleza, no tiene historia, en consecuencia nada puede perderse ni convertirse en objeto de evocación: el presente es más extenso que el pasado; lo que se ve cubre y obtura lo que otros poetas construyen como recuerdo» (2003: 63).

Esta postura hace que el espacio urbano en su totalidad se vea convertido en escenario del público espectáculo cotidiano, donde lugares, objetos y personas tienen el mismo valor y están programáticamente exentos del sentimiento de lo sublime. Como el mismo Gironde adelanta en el epígrafe del libro: «Ningún prejuicio más ridículo que el prejuicio de lo SUBLIME» (1968: 34). Y tal como se percibe leyendo, por ejemplo, el poema en prosa «Pedestre» que está ambientado en alguna calle de Buenos Aires:

En el fondo de la calle, un edificio público aspira el mal olor de la ciudad. Las sombras se quiebran el espinazo en los umbrales, se acuestan para fornicar en la vereda. Con un brazo prendido a la pared, un farol apagado tiene la visión convexa de la gente que pasa en automóvil. Las miradas de los transeúntes ensucian las cosas que se exhiben en los escaparates, adelgazan las piernas que cuelgan bajo las capotas de las victorias. Junto al cordón de la vereda un quiosco acaba de tragarse una mujer. Pasa: una inglesa idéntica a un farol. Un tranvía que es un colegio sobre ruedas. Un perro fracasado, con ojos de prostituta que nos da vergüenza mirarlo y dejarlo pasar. De repente: el vigilante de la esquina detiene de un golpe de batuta todos los estremecimientos de la ciudad, para que se oiga en un solo susurro, el susurro de todos los senos al rozarse (Gironde, 1968: 54).

El *flâneur* de estas primeras obras de Gironde actúa como el diafragma de una cámara fotográfica: el yo del poeta se convierte en pura pupila, las cosas lo penetran con luz de relámpago y él no puede más que registrar lo que ve. En «Apunte callejero» el mecanismo llega hasta el paroxismo, el ojo en que se ha convertido el poeta no puede retener todo lo

que le pasa por delante y su misma integridad de sujeto se ve puesta en cuestión; hasta el punto de que su sombra huye de él y se suicida de la manera más urbana imaginable:

En la terraza de un café hay una familia gris. Pasan unos senos bizcos buscando una sonrisa sobre las mesas. El ruido de los automóviles destiñe las hojas de los árboles. En un quinto piso, alguien se crucifica al abrir de par en par una ventana. Pienso en dónde guardaré los quioscos, los faroles, los transeúntes, que se me entran por las pupilas. Me siento tan lleno que tengo miedo de estallar... Necesitaría dejar algún lastre sobre la vereda... Al llegar a una esquina, mi sombra se separa de mí, y de pronto, se arroja entre las ruedas de un tranvía (Girondo, 1968: 45).

La ciudad que dibuja Girondo en sus poemas es un ambiente extremadamente fragmentario donde el mismo sujeto lírico se diluye hasta la desaparición perdiendo toda forma de autoridad. Lo único que se le concede es poder mirar y percibir el caos de la modernidad urbana:

En su poesía, la mirada de quien percibe sólo puede construir sumas de fragmentos, nunca totalidades, y el sentimiento del sublime no encuentra espacio, ni siquiera como objetivo posible o deseable. Además, el sujeto poético no se identifica como tal, sino que está totalmente diluido en el magma de objetos, personas y animales que habitan los poemas. No hay un yo lírico que sentado frente al paisaje funcione como filtro entre éste y la expresión poética (Camurati, 2005: 213).

Como se ha podido comprobar, la distancia respecto a la concepción del espacio urbano de Borges es evidente y resulta tan llamativa que, al reseñar el segundo poemario de Girondo, *Calcomanías*, el mismo autor de *Fervor de Buenos Aires* expone su desconcierto frente a la eficaz violencia de esos poemas:

Es innegable que la eficacia de Girondo me asusta. Desde los arrabales de mi verso he llegado a su obra, desde ese largo verso mío donde hay puestas de sol y vereditas y una vaga niña que es clara junto a una balastrada celeste. Lo he mirado tan hábil, tan apto para desgajarse de un tranvía en plena largada y para renacer sano y salvo entre una amenaza de claxon y un apartarse de transeúntes, que me he sentido provinciano junto a él. Antes de empezar estas líneas, he debido asomarme al patio y cerciorarme, en busca de ánimo, de que su cielo rectangular y la luna siempre estaban conmigo. Girondo es un violento. Mira largamente las cosas y de golpe les tira un manotón. Luego, las estruja, las guarda. No hay aventura en ello, pues el golpe nunca se frustra (Borges, 1925: 4).

Y es que cada uno de los poetas de la vanguardia ultraísta argentina sienten la apremiante necesidad de medir la modernidad de sus versos en la representación del ambiente ciudadano bonaerense. Además de Borges y Girondo, hay que nombrar los esfuerzos en este sentido de Eduardo González Lanuza y de Raúl González Tuñón. El primero, verdadero teorizador del grupo de Florida, publica el poemario *Prismas* en 1924.

La ciudad en este libro está presentada bajo una refracción prismática que deforma cualquier elemento que allí aparezca. El autor, el más cercano entre los ultraístas a la estética futurista de Marinetti, centra su atención sobre los elementos mecánicos y tecnológicos («Poema de los automóviles», «Poema de los ascensores») y presenta una ciudad iridiscente y caótica, donde las distancias están anuladas y los objetos típicos del entorno urbano son los verdaderos protagonistas. Como advierte acertadamente Sarlo: «El espacio se modifica porque la velocidad comienza a ser un principio del sistema perceptivo y de la representación; lo mismo sucede con ruidos que no existían para la poesía anterior» (2003: 102). «Instantánea» es una muestra clara de esta percepción del espacio urbano:

Ciudad
en la gloria vocinglera de las bocinas
hay una aurora en todos los segundos,
paisajes dislocados
huyen las esquinas
y en las calles unánimes
florece los tumultos.
El cielo es un paréntesis de calma.
Los horizontes rectilíneos
en la red incontrolable de las calles.
Hay lejanías a cincuenta metros.
Se cuelgan las palabras de los cables
Klaxons, chirridos, voces.
Solos como Bhudas de hierro
sonríen los buzones

(Lanusa, 1924: 98-99).

También al otro extremo de la ciudad, entre los integrantes del grupo Boedo, la representación de la ciudad se plantea como cuestión fundamental en la labor artística; pero el enfoque se revela del todo diferente pues escritores como Roberto Mariani, Elías Castelnuovo, Leónidas Barletta, por citar algunos de los más importantes del grupo, fijan su atención en la vida de los integrantes de las clases pobres, en particular de los obreros, dándole mucha más importancia al contenido social e ideológico de sus obras que a la investigación formal, lo cual diverge de forma evidente con los artistas del grupo de Florida. En otras palabras, los artistas del grupo de Boedo rechazan el concepto de «arte por el arte» propugnando a la inversa, como lo explica Álvaro Yunque otro integrante del grupo en su libro *La literatura social en Argentina*, un arte que sea: «civil, político, ideológico, social, izquierdista, libertario, tendencioso, polémico, socialista, revolucionario, siempre expresión de una fe y una clase y al que, combatiendo por la liberación del trabajador y expresión de esta clase, se llama arte proletario» (Yunque,

1941: 295). Según esta concepción del arte, intelectuales y artistas asumen el deber de ser elementos socialmente y políticamente activos y sus obras tienen que ser construidas con la intención de incidir concretamente en la vida del país, denunciando así la situación económico-social de la clase obrera y actuando para mejorarla:

El artista debe militar entre los hombres que cambian el mundo. El artista no ha venido a contemplar sino a vivir. Arte es acción. El arte es herramienta; pero en tanto no llega la hora de construir, una pala o un martillo pueden utilizarse para romper la cabeza de un canalla: así el arte proletario. Imperiosamente combativo, el arte proletario es la posibilidad épica del siglo XX (Yunque, 1941: 280-281).

Desde el punto de vista formal los artistas de Boedo se decantan por un realismo estricto que se acerca al naturalismo de Zola, con rasgos derivados del realismo psicológico dostoievskiano y, como modelos nacionales, miran a la obra de Alberto Ghirardo, a la poesía comprometida de Mario Bravo y a la narrativa social de Manuel Gálvez. Huelga decir que los escritores boedistas, encontrando sus modelos mayormente en novelistas, tienen una inclinación hacia géneros narrativos y escriben sobre todo novelas y cuentos breves, es decir, tipos de textos literarios más asequibles para un público popular.

La ciudad en sus obras se presenta desde el punto de vista de la clase trabajadora, hecho que el primer libro de Roberto Mariani, el iniciador de la polémica con el grupo Florida, pone claro ya desde el título de uno de sus libros: *Cuentos de la oficina*. La voz narradora del primer texto de la obra, «Balada de la oficina», no es sino la oficina misma que se dirige al trabajador tratándole de «estúpido sentimental» y le invita a entrar, a tomar parte del mecanismo de producción que allí se desarrolla; en definitiva, a dejarse explotar:

Deja en la calle sol, viento, movimiento loco; tú, entra. ¿Qué podrías hacer en la calle? ¿no tienes vergüenza, estúpido sentimental, regodearte con el sol como un anciano blanco, y esquelético, y centenario? ¿no te humillas, en tu actual situación de muchacho fornido, dejarte forrar por el viento como una hoja dentro de un remolino? [...] Entra; urge trabajar. La vida moderna es complicada como una madeja con la que estuvo jugando un gato joven. Entra; siempre hay trabajo aquí. No te aburrirás; al contrario, encontrarás con qué matizar tu vida. (Además de que es un deber). Entra. Siéntate. Trabaja. Son cuatro horas apenas. Cuatro horas. Pero, eso sí; nada de engañarifas ni simulaciones ni sofisticaciones. ¡A trabajar! si tu labor es limpia, exacta y voluntariosa, – voluntariosa sobre todo –, los jefes te felicitarán. Tú estás sano; puedes resistir estas cuatro horas. ¿Has visto cómo la has resistido? ahora véte a almorzar. Y vuelve a hora cabal, exacta, precisa, matemática. ¡Cuidado! porque si todos se atrasaran, se derrumbaría la disciplina, y sin disciplina no puede existir nada serio. Otras cuatro horas al día. Nadie se muere trabajando ocho horas diarias. Tú mismo, dime; ¿no has estado remando el domingo once o doce horas, cansando tus músculos en una labor con el agua que me abstengo de calificar por el ningún rendimiento que se obtiene? ¿Ves tú? ¡Y con inminente peligro de ahogarte! Yo sólo te exijo ocho horas. Y te pago; te visto; te doy de comer. ¡No me lo agradezcas! Yo soy así (Mariani, 2008: 129-130).

Los trabajadores que habitan estos cuentos de Mariani ven sus vidas reducidas al día a día laboral, su condición no les permite disfrutar la ciudad, cuyo espacio-tiempo coincide perfectamente con el ambiente, muchas veces degradante, del trabajo. Frente a la oficina, estos trabajadores no saben sino entregarse, rendirse y hasta humillarse, como le pasa al protagonista del cuento epónimo «Santana». Éste es un empleado modelo que comete un banal error, el primero después de doce años en la empresa, y la única reacción que se le ocurre frente a la posibilidad de ser despedido es la auto-humillación:

Se humillaría una vez más, pero esta vez como un perro, como el último perro, como el más miserable de los perros. Iría a verlo al gerente. Lloraría. Le besaría una mano. Le diría: «Soy su perro, soy su esclavo; haga de mí lo que quiera, pero no me eche del empleo, no me quite el sueldo, el sueldo que me sirve para mí, para mi mujer, para mis hijos Alfredo, Evangelina y Carlitos»... Sí, sí, ganaría santana el corazón del gerente. Le inspiraría lástima, piedad... Insistiría: mis hijos... mis hijitos... Lloraría... Pero... ¿qué es esto?... ¡Qué vergüenza!... ¿Por qué ahora Santana no tiene fuerzas para levantarse y caminar?... (Mariani, 2008: 154).

Una vez que Santana, angustiado por su error y temeroso de perder su imprescindible lugar de trabajo sale a la calle, el ambiente urbano se le presenta de forma fragmentada: un torbellino de imágenes que él no sabe reelaborar de forma productiva:

Santana salió a la calle. «Clave su número, Santana». Retrocedió a su reloj. Clac: el 35 del H. Salió a la calle. Solo. Era noche, ya. Gentes apresuradas. Luces. En la amplia intersección de calles, los autos iban tejiendo una ilusoria tela de araña. Bocinas, ruidos. «La Razón». Bocinas. «Crítica». Bocinas. Luz chillona, pintarrajeada, que invita a la lectura del reclamo comercial, que chista al transeúnte o lo coge de las pestañas y le grita el nombre del mejor jabón... ¡Trac!!!... Las vidrieras de los negocios bajaban sonoramente su acanalado párpado metálico y cerraban su ojo. Santana caminaba. Se detenía. Ausentábase de sí mismo. O se sentía dolorosamente presente y vivo y exageradamente sensible como una herida abierta. Víctima, castigado, agonizando (Mariani, 2008: 145-146).

El protagonista, una vez perdida su seguridad laboral, experimenta una especie de disociación frente a la sociedad y al entorno urbano. Su percepción se disuelve en las calles con tráfico y la misma sintaxis del texto refleja el mareo dado por su estado anímico:

Cuando sale a la calle, ésta es descrita por medio de frases telegráficas cuyo fin es volver ostentoso el estado de crispación del protagonista. Las descripciones faltan por completo. Sólo algunos efectos de real nos ofrecen una ilusión de realidad y la ubicación en una época precisa (el Buenos Aires del veinte) (Ojeda; Carbone, 2008: 44).

En definitiva, en sus cuentos y sobre todo en estos *Cuentos de la oficina*, Mariani despliega técnicas realistas ya experimentadas profusamente durante el siglo XIX europeo,

y las pone al servicio de la realidad social del Buenos Aires obrero de su tiempo; esto es: pone de relieve la miseria, material y anímica de los trabajadores que retrata:

Cuentos de la oficina se inscribe en la tradición del realismo europeo en función de que la representación de este sujeto social se articula a partir de la estrecha imbricación entre los personajes (el proletariado urbano), los ambientes (la oficina) y los procesos históricos principales del presente de producción del texto (la modernización de Buenos Aires de principios del siglo XX). No obstante, esta representación no se realiza de manera idealista y esencializadora, sino que, por el contrario, la caracterización de los trabajadores los muestra en sus miserias, límites y contradicciones (Da Ré, 2009: s/p).

Las intenciones didácticas y de denuncia social, tan evidentes en los *Cuentos de la oficina* de Mariani, aparecen de forma aún más poderosa en las obras de Elías Castelnuovo. Castelnuovo publica su primer libro, *Tinieblas*, en 1925. Se trata de una recopilación de relatos ambientados en los barrios pobres de Buenos Aires y protagonizados por personajes miserables sumergidos en una pobreza extrema.

Característica principal de los cuentos de Castelnuovo es justamente el trato reservado a sus personajes, dibujados con feroces rasgos de tremendismo y feísmo, deformados hasta la monstruosidad y destinados irremediabilmente al más rotundo fracaso, a la cárcel, a la muerte o a la miseria más profunda. Un ejemplo espectacular en este sentido se encuentra en el primer relato que da el título a toda la recopilación. «Tinieblas» narra la relación que se produce entre un joven obrero linotipista y una mujer mendiga y deforme. La aplicación por parte de Castelnuovo de un determinismo esquemático y hasta grosero se concreta en el momento del parto, cuando la monstruosa deformidad de la mujer que muere en el acto, se transfiere directamente al niño y su destino es también morir a los pocos instantes en un charco de sangre. El protagonista describe la escena con detalles terroríficos:

Levanté las sábanas y descubrí un fenómeno macabro. La cabeza semejaba por sus planos un perro extraño y era tan chata que se sumergía hasta hacerse imperceptible en el cráter de una joroba quebrada en tres puntos. Su cuerpo estaba revestido de pelos largos; no tenía brazos y las piernas eran dos muñones horrorosos. Volví a cubrirlo, me senté aniquilado en una silla y así me sorprendió el día. El nene bajo las sábanas se revolvió como un gusano y lanzaba unos vagidos que me helaban el corazón. Nunca me corrió un sudor tan frío por la frente y nunca me dolieron tanto los pensamientos. Luisa murió sin pronunciar una queja y el nene se ahogó en un lago de sangre (Castelnuovo: 1924: 22).

Si por un lado la recurrencia de la monstruosidad es una estrategia que Castelnuovo desarrolla para competir comercialmente con el *folletín* y la novela sentimental, géneros entre los cuales se debatía el público lector, es también indudable que su objetivo es el de inflamar los ánimos de esas clases bajas para las cuales el autor escribe. En este sentido las

técnicas usadas son derivadas directamente de aquellas, por ejemplo, del Zola de *L'Assommoir*: partir del determinismo para llegar al feísmo de las escenas macabras. Y los intentos son evidentemente parecidos:

La monstruosidad tiene raíz en las condiciones miserables de existencia; degradados a basura, esos despojos de sujetos pueden engendrar sólo seres tan horribles como ellos. Las tinieblas son un estado espiritual y anímico; un intelecto embotado por la miseria, la culpa o la violencia. El medio y la herencia pesan sobre los sujetos cuyas historias mínimas dibujan la línea descendente e inexorable de la decadencia. (Rodríguez Pésico, 2014: 294).

Este estado de cosas se refleja también en los ambientes donde los personajes de Castelnuovo se mueven, espacios urbanos oscuros y degradados, siempre limitados a unos pocos lugares tópicos. En el caso de «Tinieblas», por ejemplo, el protagonista se mueve entre la linotipia donde trabaja, «un sótano inmenso, húmedo y frío, donde la luz no llega directamente y donde el sol no brilla nunca» (Castelnuovo, 1924: 5), y la mísera chabola donde vive: «Una barraca grande y sombría que si bien amenaza derrumbarse por el momento me permite vivir solo» (9). El único espacio de tránsito entre estos dos espacios angustiosos es la calle, donde encuentra a la monstruosa mendiga pero que se presenta como otro lugar profundamente degradado:

Abandono el taller que es una tumba y entro en la ciudad que es un osario... A esas horas Buenos Aires está poblado de fantasmas de carnes y huesos y siniestras apariciones de cuatro patas... A lo largo de las calles silenciosas, los arcos voltaicos sueltan resplandores lúgubres sobre la paz de los adoquines dormidos... Algún viejo mendigo husmeando en los tachos de la limpieza pública, alguna vieja espectral tirada sobre el escalón de una casa o algún vagabundo astroso y melencólico, silbando algo que él mismo no comprende, es cuanto encuentro en el camino antes de llegar a mi pieza; perros demacrados y tipos «fin de raza» (9).

La combinación entre estos tres espacios es todo el Buenos Aires que el autor quiere representar. Una ciudad que, para los pobres marginados, resulta totalmente uniforme e indiferenciada en su miseria:

En el cuento, los espacios mantienen la isotopía. Taller, fundición, calle y pieza quedan igualados en hostilidad y sordidez. La topografía es horizontal: no hay rasgos connotativos que separen arriba y abajo ni afuera o adentro. La Buenos Aires que recorre el obrero noche tras noche es una ciudad espectral, herida por «resplandores lúgubres» y plagada de mendigos y perros vagabundos (Rodríguez Pésico, 2014: 292).

En los relatos de Castelnuovo, como pasaba en el caso de las novelas de Zola ambientadas en los lugares de las clases pobres, los movimientos de los personajes por la

ciudad se vinculan siempre a la necesidad de sobrevivir a la miseria. Los vagabundos que aparecen en sus páginas no tienen nada que ver con el *chiffonnier* baudelairiano: más que buscar y acumular materiales de desechos para buscarles una efectiva productividad, ellos mismos, con sus deformidades monstruosas, se convierten a los ojos del lector en basura ambulante y producen sentimientos de repulsa física y de profunda pena hacia el mundo marginal de los pobres. En este contexto todo lo que aparece en los cuentos de *Tinieblas* está estrictamente vinculado con la basura. Como dice Rodríguez Pérsico:

Castelnuovo somete a reciclaje continuo distintos tipos de basura, de materiales descartables. La idea de desecho es amplia: abarca a los personajes, a los espacios urbanos, a los géneros literarios, a los saberes que circulan por la sociedad y los que están a camino entre la medicina y la literatura (determinadas creencias sobre el determinismo, la herencia, y la degeneración), saberes de los pobres que también son pobres de saber (2014: 297).

Resulta evidente que, siendo así las cosas, en el mundo literario de Castelnuovo la *flânerie* se constituye como un acto marginal y degradado. De hecho no cabe un *flâneur* en las calles sucias y espantosas de esta parte de la ciudad. Allí sólo se pueden encontrar, en sus vacilantes paseos, vagabundos que se confunden con la basura o que se hunden en el crimen; o también míseros trabajadores que repiten día tras día el recorrido desde el ambiente sórdido de sus chabolas hasta el ambiente hostil de sus lugares de trabajo.

De la lectura de las obras de los otros boedistas se pueden extraer reflexiones análogas a aquéllas analizadas en la obra de Mariani y de Castelnuovo. Todos se apoyan, con matices, en un realismo algo esquemático y un determinismo que algunas veces se hace conscientemente excesivo. Recursos que responden para todos ellos a las mismas intenciones: denunciar la miseria de la vida laboral de obreros y empleados y atraer un público popular con la idea de desatar una sólida conciencia de clase. Así, los esfuerzos de escritores como Leónidas Barletta, Lorenzo Stanchina y Alberto Pinetta, entre otros, son muestras de la tendencia común de describir la condición de las clases bajas e instruir las en su lucha contra el dominio burgués. Ya sólo los títulos de sus obras denuncian previamente estas intenciones: Barletta publica los *Cuentos realistas* en 1925 seguido por otra colección de relatos, *Los pobres*, de 1927 y por las novelas *Vientres trágicos* y *Vidas perdidas*, respectivamente en 1928 y 1929; Pinetta escribe en 1928 *Miseria de quinta edición: cuentos de ciudad*; Stanchina es autor de la novela *Precipicio – Relato de una vida* de 1933. Cada una de estas obras presenta a Buenos Aires en función de la explotación laboral de la clase obrera o de la miseria de los pobres marginados; o, en fin, de la vida degradada

de pequeños criminales y prostitutas que arrastradas por la pobreza extrema han perdido su dignidad.

Como se ha podido comprobar alegando varios ejemplos, en las décadas de los veinte y treinta del siglo XX, el campo literario argentino está fuertemente polarizado por razones tanto estéticas cuanto ideológicas entre los grupos de Florida y Boedo. Cada uno de estos grupos pretende ofrecer una representación de Buenos Aires y en general del ambiente urbano, peculiar y original, poniendo la atención en la espectacularidad de la vida urbana y en su esteticismo, en el caso de Florida; en las problemáticas sociales y en la problemática de los habitantes más indigentes, en el de Boedo.

La situación es, en realidad, bastante más compleja con varios escritores que en diferentes momentos de sus carreras artísticas pasaron de un bando a otro. Es el caso de los hermanos Raúl y Enrique González Tuñón o del poeta Nicolás Olivari, quien escribe tanto en *Martin Fierro* como en las revistas de izquierda controladas por el grupo de Boedo. Muchos de estos artistas declararán tiempo después que las disputas y divisiones entre estos dos grupos habían sido poco serias, y algunos, las relegarán a nivel de bromas y juegos literarios. Pero sigue quedando claro el hecho de que en esas décadas la representación del espacio urbano es una tarea imprescindible para cualquier escritor y artista. Además de que se experimentan maneras formales diferentes y contenidos de distintos valores para llevar a cabo este propósito. La literatura sobre Buenos Aires a partir de la década de los 20 es, y seguirá siendo, una literatura genuina y casi exclusivamente urbana.

Otro escritor importante que no pertenece ni al grupo de Florida ni al de Boedo, manteniéndose equidistante de ambos, es Roberto Arlt. Su obra, vinculada estrictamente con el ambiente urbano de la capital argentina será estudiada en el próximo capítulo.

Por otro lado Leopoldo Marechal, poeta martinfierrista, publica su obra maestra *Adán Buenosayres* en 1948. En ella hace un divertido y crítico retrato de lo que era el grupo de Florida al describir la atmósfera que rodeaba a aquellos jóvenes artistas. De él y de su obra, en la cual la ciudad de Buenos Aires y la figura del *flâneur* tienen un papel fundamental, se dará cuenta en el capítulo siguiente al de Arlt.

2. ROBERTO ARLT

*Y las ciudades están como las prostitutas enamoradas
de sus rufianes y de sus bandidos.
(Roberto Arlt, *Los siete locos*)*

2.1 – Roberto Arlt, reportero y detective – *La flânerie en las Aguafuertes porteñas*

Toda la obra de Roberto Arlt está estrechamente vinculada con la ciudad de Buenos Aires. Tanto que los críticos literarios argentinos están, en su conjunto, de acuerdo en considerarlo como fundador de una narrativa plena y genuinamente urbana. Es cierto que el interés suscitado en los novelistas por la ciudad había ido creciendo hacia finales del siglo XIX con las obras de los costumbristas como Cambaceres y Sicardi, y había alcanzado su punto más álgido con *La gran aldea*. Novela con un título muy sugestivo en la cual el autor, Lucio V. López, asumía el papel de cronista de los rápidos cambios que iba sufriendo Buenos Aires: la aldea que, en ese momento, ya era ciudad y se encaminaba a grandes pasos hacia la modernidad. También es cierto que el tema de la urbe había encontrado su espacio en las líricas de los modernistas para luego instalarse como elemento imprescindible en la poesía de posmodernistas y vanguardistas de principios del siglo XX. No obstante, es sólo con la obra de Arlt que la ciudad moderna adquiere una trascendencia capital al cambiar la perspectiva del narrador e influir profundamente en los contenidos, la forma y el lenguaje de la narración novelística argentina. Por esto se le debe considerar, como lo hace acertadamente Maryse Renaud, «el incuestionable creador de la novela urbana, quien pondrá en escena, parcialmente en *El juguete rabioso*, desembozada y masivamente en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* una estilizada Buenos Aires con su teoría de personajes alucinados y truculentos» (Renaud, 2000: 691).

Para comprender plenamente la obra de Arlt son imprescindibles algunos datos biográficos que resultan decisivos para los intereses y el método del escritor². En primer lugar, la suya era una familia de inmigrantes: el padre era prusiano y la madre de Trieste. En su casa se hablaba alemán así que Roberto aprendió castellano fuera de ella. Su carácter turbulento le supuso la expulsión de la escuela cuando tenía ocho años y a partir de ese

² Los datos biográficos sobre Arlt proceden del texto de Raúl Larra *Roberto Arlt, el torturado: una apasionada biografía* (Larra, 1998) y de Sylvia Saïtta *El escritor en el bosque de ladrillos: un biografía de Roberto Arlt* (Saïtta, 2000b).

momento estudió como autodidacta, dotándose de una cultura tan vasta como desordenada. Leía de todo: desde los clásicos en traducciones baratas hasta manuales técnico-científicos y libelos políticos. Material que, junto con episodios autobiográficos extrapolados, será utilizado para sus creaciones narrativas. Además, dada la relación con su padre que iba deteriorándose cada vez más, huyó de su casa con dieciséis años y comenzó a vagabundear por las calles de Buenos Aires para mantenerse ocupado en los más diversos trabajos. La actividad literaria reconocida de Roberto Arlt se desarrolla, justamente, entre 1926 cuando publicó *El juguete rabioso* y el año de su muerte prematura en 1942. En este periodo pudo publicar cuatro novelas, dos antologías de cuentos y varias series de *Aguafuertes*, artículos periodísticos de costumbres publicados la mayoría en el diario «El Mundo» y luego recogidos en el volumen titulado *Aguafuertes porteñas*. En el cual describía y criticaba, o alababa, varios aspectos de la vida de la capital argentina.

Precisamente en las *Aguafuertes* se percibe con toda claridad la profunda afición de Arlt por la ciudad de Buenos Aires y su deseo de investigar y descubrir los espacios más recónditos, los personajes más característicos y las situaciones más curiosas de la capital porteña. Estas notas periodísticas son directas descendientes de las fisonomías francesas de principio del siglo XIX, de la literatura de panoramas, del afán balzaquiano de ofrecer un cuadro lo más detallado posible de la sociedad de su tiempo. Con las *Aguafuertes*, Arlt «hizo realidad moderna, por decir así, la vieja aspiración, concebida en la época romántica, de describir milimétricamente la vida de la sociedad» (Jitrik, 1987: 109).

La manera en que Arlt recogía el material para sus *Aguafuertes* era a través de las observaciones directas que realizaba en el vagabundeo por las calles de Buenos Aires. Él mismo ofrece, desde las columnas de «El Mundo», una ejemplificación de ese método en la aguafuerte titulada «El placer de vagabundear». A la vez que hace un elogio del paseante en el que pone el acento sobre la capacidad de observación que éste tendría que poseer y saber manejar para que su actividad sea efectivamente productiva:

Comienzo por declarar que creo que para vagabundear se necesitan excepcionales condiciones de soñador [...] para un ciego, de esos ciegos que tienen las orejas y los ojos bien abiertos inútilmente, nada hay para ver en Buenos Aires, pero, en cambio, ¡qué grandes, qué llenas de novedades están las calles de la ciudad para un soñador irónico y un poco despierto! ¡Cuántos dramas escondidos en las siniestras casas de departamentos! ¡Cuántas historias crueles en los semblantes de ciertas mujeres que pasan! ¡Cuánta canallada en otras caras! (Arlt, 1958: 99-100).

El vagabundeo descrito por Arlt en el pasaje recuerda de manera muy evidente al «bain de multitude» celebrado por Baudelaire en el poema en prosa «Les foutes». Y, claramente,

el nombre escogido para los artículos periodísticos de Arlt, *Aguafuertes*, no es nada casual sino que evidencia una conexión con los grabados de los dibujantes franceses del siglo XIX como Charles Meryon, Henry Monnier, J. J. Grandville y Paul Gavarni, quienes habían participado con sus ilustraciones en la redacción de los libros colectivos sobre la sociedad francesa tan en boga en ese entonces. Pero el referente principal es sin lugar a dudas el pintor Constantine Guys, tan alabado por Baudelaire que en el poema en prosa *Le peintre de la vie moderne* y en la lírica «Rêve parisien», exalta precisamente el método de este tipo de artista, consciente que para ofrecer una visión rigurosa de la vida de la ciudad moderna es necesario perderse en sus calles, contemplarla desde su interior, observar y hasta espiar sus habitantes; en una palabra, convertirse en *flâneur*. Justamente por esta actitud, Arlt se aleja de los cronistas costumbristas de lengua española anteriores a él como el español Mariano José de Larra, y de sus contemporáneos como los argentinos Fray Mocho y Máximo Sáenz. Antes de escribir sus notas, Arlt sale a la calle y se pierde en ella, se mezcla con los personajes que la pueblan, sobre todo con los más marginales, y de esta experiencia saca el material para la escritura. Como explica bien Sarlo, actúa precisamente como un verdadero *flâneur*:

Arlt produce su personaje y su perspectiva en las *Aguafuertes*, constituyéndose él mismo en un *flâneur* moderno. A diferencia de los costumbristas anteriores, se mezcla en el paisaje urbano como un ojo y un oído que se desplazan al azar. Tiene la atención flotante de *flâneur* que pasea por el centro y los barrios, metiéndose en la pobreza nueva de la gran ciudad y en las formas más evidentes de la marginalidad y el delito (Sarlo, 2003: 16).

A nivel metodológico la influencia de Baudelaire, en particular de los *Petit poèmes en prose*, salta a la vista: muchos de sus poemas en prosa tienen como desencadenante el acto de salir a la calle y pasear por la ciudad. Así ocurre, por ejemplo, en «Le gâteau», «La fausse monnaie» y en «Mademoiselle Bistouri», donde el poeta pregunta «quelles bizarreries ne trouve-t-on pas dans une grande ville, quand on sait se promener et regarder?» (Baudelaire, 1971: 209). Otras veces lo que provoca la escritura es aquello que el poeta ve y oye andando, como en: «Les projets» y «Chacun sa chimère». Así mismo sucede en numerosas *Aguafuertes*, cuyo íncipit coincide con los primeros pasos de una caminata: «Caminaba hoy por la calle Rivadavia, a la altura de Membrillar, cuando vi en una esquina a un muchacho con cara de “jovie”» (Arlt, 1958: 7); «Hoy, callejeando por Flores, entre dos chalets de estilo colonial, tras de una tapia, en un terreno profundo, erizado de cinacinas, he visto un molino de viento desmochado» (Arlt, 1958: 12); «Hoy,

paseando por Garay y Chiclana, he visto la estatua de Florencio Sánchez...» (Arlt, 1999: 89). Sólo para dar algunos ejemplos notables.

De todas formas, la influencia de Baudelaire sobre la obra de Arlt y la afinidad entre los dos escritores, no se agota con esta semejanza de método. Otro factor que los acerca es la conciencia que ambos tenían de la situación del artista en el moderno mundo capitalista, obligado a vender su obra como una mercancía en el mercado. Por eso, ambos decidieron dirigirse directamente a los lectores considerándolos como sus iguales. Esta intención se percibe en el caso de Baudelaire ya desde el primer poema de *Les fleurs du mal*, en la que el poeta apostrofa al «hypocrite lecteur, – mon semblable –, mon frère ! » (Baudelaire, 1988: 6), a la vez que se manifiesta claramente en las *Aguafuertes*. Por un lado, dada la reiterada tendencia de Arlt a buscar la comunicación directa con su público al que se dirige a menudo utilizando la primera persona del plural, solidarizándose con sus lectores y estimulando su participación activa en la construcción de las notas diarias. Un mecanismo que el autor hace evidente en las primeras líneas del *Aguafuerte* «La mujer que juega a la quiniela», en la cual se encuentra delante de su escritorio repleto de cartas de lectores:

Tengo un montón de cartas, aquí en el escritorio. Son de lectores que tienen la gentileza de escribirme diciendo que mis artículos les gustan, de lo cual me alegro; también me escriben diciendo que mis artículos no les gustan, de lo cual me alegro; también me escriben dándome temas para «aguafuertes». Así, un señor Jorge Saldiva, me envía una carta sobre el sacamuelas, que casi es una nota, y que veré si uno de estos días la plagio; otro, un caballero Juan Arago, y que por lo visto tiene mucha imaginación, me da argumento para cuatro notas, que son: El hombre que conversa con el vigilante; la mujer que juega a la quiniela; el jefe-perro, que es mansito con su Sisebuta, y el hombre que llega de afuera a radicarse en la ciudad (Arlt, 1958: 188).

Por otro lado, las elecciones estilísticas y lingüísticas y el tono utilizado para escribirlas certifican que «el autor no se coloca por encima de su público, sino que quiere la comunicación, la discusión con éste» (Gnutzmann, 1984: 35).

Efectivamente, el estilo de la prosa de las *Aguafuertes* resulta ser plano y sencillo y el lenguaje popular y de bajo registro elegido por Arlt, que le valió varias veces por lo que concierne la narrativa, la acusación de «escribir mal», en realidad denotan la intención de que todos puedan leerlo y entenderlo. Una intención que debió haber sido muy consciente para el escritor, ya que él mismo en el prólogo de la novela *Los lanzallamas*, escribía: «Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia» (Arlt, 2000: 285). Este tipo de declaración denota la conciencia que Arlt, como a su tiempo Baudelaire, tenía de la situación del escritor en una sociedad que ya se basaba en

el mercado, en el movimiento del dinero y en la compra y venta de productos, incluidos los productos artísticos, como mera mercancía. Al ejercer la profesión de periodista paralelamente a su actividad literaria, Arlt debió haber vivido esta misma situación de una manera bastante intensa. De hecho, las dificultades relacionadas a su labor periodística constituyen uno de los temas recurrentes de las *Aguafuertes*, que por lo demás están «repletas de alusiones a las condiciones de su redacción y sobre todo a la dificultad de encontrar un “sujet”» (Gnutzmann, 1984: 18). La nota «El hombre del trombón» es esclarecedora a este respecto pues desarrolla, justamente, cuestiones como la búsqueda de un sujeto para la nota diaria, el apuro del periodista para terminar su texto en los tiempos establecidos y su relación laboral con el director:

Veo que estoy macaneando, y en grande... Y todo porque debo escribir esta nota en veinticinco minutos, pues tengo que tomar el subte e ir a la Yemen. ¿No es trágico esto de tenerse que escribir una nota en veinticinco minutos? Por más que hago resonar las teclas, no cubro el tiempo necesario para terminar el artículo; ir hasta la calle Rivadavia, tomar el subte, llegar a la Asociación. Hace dos días que me tiro fervientemente a muerto. La verdad es que venía pensando a todo vapor. ¿Daré el sujeto del trombón tema de nota para ochocientas palabras? ¡Maldito sea el trombón! Podía haber tomado el argumento de otro asunto: por ejemplo, ¿qué ejemplo?... Ahora me explico por qué mi Director siempre me dice: «Dejá nota adelantada, Arlt» (Arlt, 1958: 76-77).

En algunas notas se hace hasta obsesiva la atención puesta por Arlt en la pesadez de su trabajo de columnista, el tiempo gastado en escribir la *Aguafuerte* diaria o la cantidad de artículos que ha de producir año tras año:

Un año. 365 notas, o sea 156 metros de columna, lo cual equivale a 255.500 palabras. Es decir, que si estos 156 metros fueran de casimir, yo podría tener trajes para toda la vida, y si esas 255.500 palabras fueran 255.500 ladrillos, yo podría hacerme construir un palacio tan vasto y suntuoso como el de Alvear... (Arlt, 1981: 132).

No obstante, como se habrá aclarado al leer el pasaje de «El placer de vagabundear» antes citado, la escritura era solamente la punta del iceberg de una labor que tenía en la observación de la vida de la metrópolis su parte central y más importante. A este respecto la definición de Benjamin de *flânerie* asociada con el periodismo es muy pertinente:

La base social del callejeo es el periodismo. Es como *flâneur* que el literato se entrega al mercado para venderse. Aun siendo así, esto de ningún modo agota el aspecto social del callejeo. [...] El periodista actúa, en tanto *flâneur*, como si lo supiera. El tiempo de trabajo socialmente necesario para producir su fuerza de trabajo específica es de hecho relativamente elevado; al aceptar que sus horas de ocio en el bulevar aparezcan como una parte de ese trabajo, las multiplica, y con ello el valor de su propio trabajo. A sus ojos, y frecuentemente también a ojos de sus empresarios, este valor resulta algo fantasmal (Benjamin, 2005: 449).

Justamente es en esto que Arlt se diferencia de los periodistas anteriores, vinculados principalmente al ambiente cerrado de las redacciones, para anticipar las actitudes características del Nuevo Periodismo de Tom Wolf y Truman Capote. El acto de lanzarse a la calle para buscar las noticias o los temas a tratar hacen de él un modelo de reportero moderno. Como ilustra bien Saítta:

Arlt se lanza a descubrir diariamente Buenos Aires, un escenario urbano ante el cual es posible erigirse en observador de los grandes cambios tanto edilicios como sociales que conmocionan a los habitantes porteños. Arlt se desplaza por calles y barrios y es este caminar constante lo que desencadena la narración. A diferencia del viejo periodista que escribía sus notas encerrado en la redacción, Arlt es el repórter moderno que debe salir a la calle como paso previo a su escritura (Saítta, 2000: III).

No es casual el espacio que Arlt dedica en sus crónicas a toda una serie de figuras cuya principal característica es la tendencia a la ociosidad. De hecho, el personaje-tipo más presente en las *Aguafuertes porteñas* es el perezoso, captado y descrito en todas sus variantes. En una nota Arlt habla de los ociosos que toman el sol en el jardín botánico, donde «se ven círculos de vagos cosmopolitas y silenciosos, mirándose a la cara, en las posiciones más variadas, y sin decir esta boca es mía» (Arlt, 1958: 63). En otras se delinean las sutiles diferencias entre varios tipos de vagos, como «el fiacún» que es «el hombre que momentáneamente no tiene ganas de trabajar» (Arlt, 1958: 44); o «el garronero» que «es un ser de carne y hueso que anima y contribuye al engrandecimiento de la economía de nuestro país haciendo que los otros gasten por ellos y por él» (Arlt, 1958: 116); o «el squenun» y el «hombre que se tira a muerto»,

El primero es el cínico de la holgazanería; el segundo, el hipócrita del *dolce far niente*. El primero no oculta su tendencia a la vagancia, sino que por el contrario la fomenta con sendos baños de sol; el segundo acude a su trabajo, no trabaja, pero hace como que trabaja, cuando lo puede ver el jefe, y luego «se tira a muerto» dejando que sus compañeros de deslomen trabajando (Arlt, 1958: 64-65).

Arlt, aunque critique toda esta fauna «dolce farnientesca», expresa hacia cada uno de estos personajes una gran indulgencia: «A estos “fiacas”, “squenunes”, “leguiyunes”, “orres”, “reos” y “esgundiados”, gandules todos ellos, no sólo se les trata con humor, sino que se percibe la comprensión de su cronista» (Gnutzmann, 1984: 20). Parte de esta simpatía se debe sin duda a la trágica situación laboral que se vivía en la capital argentina en las primeras décadas del siglo, con una preocupante tasa de desocupación que de hecho obligaba a mucha gente a una ociosidad forzada. Situación examinada por el mismo Arlt

en una *Aguafuerte* titulada «Sin laburo»: «Tirarse a muerto por razones de fiaca constituye el ideal de todos aquellos que laburan... Mientras que el sueño desesperado de los que se pasan la vida obligatoriamente tomando baños de sol en las rúas y plazas... es precisamente todo lo contrario: encontrar trabajo» (Arlt, 1981: 183).

Pero hay otras razones que explican el interés del cronista hacia los ociosos que animan las calles bonaerenses. En primer lugar, resulta evidente la voluntad de Arlt de recrear y ofrecer a sus lectores el perfil del nuevo habitante arquetipo de la gran urbe argentina, el *porteño*, producto de la transformación socioeconómica y urbanística de la capital que había paulatinamente sustituido en el imaginario ciudadano al *gaucho*, el criollo que durante el siglo anterior representaba al hombre que se enfrentaba con la inmensidad de la naturaleza pampeana. Una sustitución que se daba, en paralelo, a la transformación de Buenos Aires de gran aldea a metrópolis moderna:

En la década de los veinte Buenos Aires vive abruptamente la transformación de una pequeña ciudad (criolla y tradicional) a una metrópoli compleja y diversa, donde los inmigrantes europeos constituyen una parte significativa de la población, y la imagen del *porteño*, como arquetipo e imaginario social, se eleva como rasgo identitario de los bonaerenses (González Molina, 2011: 167).

Uno de los rasgos que Arlt reconoce en el espíritu *porteño* es, justamente, la vagancia, una ociosidad un tanto contemplativa y profundamente reacia al trabajo en cuanto tal. También otro gran pensador argentino contemporáneo de Arlt, Raúl Scalabrini Ortiz, que ha dedicado su obra más importante, *El hombre que está solo y espera*, a la investigación del espíritu porteño, coincide en este aspecto con la visión del cronista de las *Aguafuertes*: para él, el porteño, o, como prefería llamarle, el «Hombre de Corrientes y Esmeralda», es

un hombre así, remiso y encofrado en un quietismo contemplativo, naturalmente, desaprueba el trabajo que se complace en sí mismo; mejor dicho, ni lo supone posible sino en anormales. El que trabaja sin objeto definido, preciso, ineludible, no es persona que la sensibilidad porteña anote con agrado (Scalabrini Ortiz, 1983: 106).

A los ojos de Arlt, son estos vagos los auténticos porteños, los habitantes cuya presencia ociosa juega un papel fundamental en la vida de la capital, ya que contribuye a hacer de Buenos Aires la ciudad que es:

El paseante que recorre sin preocupación las concurridas calles de Buenos Aires, o el vago que se sienta frente a su pórtico, son quienes se toman el tiempo de construir el paisaje urbano, que refleja los triunfos y desengaños del porteño que camina aceleradamente, sin poder detenerse, en una ciudad que está cambiando, que se edifica

diariamente, dominada por el impulso de la modernidad (González Molina, 2011: 173-174).

Consecuentemente Arlt, en cuanto porteño, muestra hacia esos vagos que encuentra en sus paseos por Buenos Aires una afinidad que se acerca a la identificación, con la diferencia substancial que él, en cuanto reportero y escritor, dignifica el tiempo gastado por la ciudad observándola, investigándola y recreándola para sus lectores. Actúa así como un verdadero *flâneur* sostenido por la convicción que, como diría Benjamin: «Una de las ideas básicas del callejeo es que el fruto de la ociosidad tiene más valor que el del trabajo. Es sabido que el *flâneur* emprende “estudios”» (Benjamin, 2005: 456).

Vagancia y callejeo se convierten de esta manera en actos cognoscitivos y productivos y, aunque diverjan de las lógicas capitalistas modernas, para el cronista-*flâneur* se configuran como fundamentales actos previos a la creación de sus *Aguafuertes*; por medio de las cuales, a su vez, estudia y recrea el espacio urbano: «El narrador combina formas de recorridos: deambula indistintamente por las calles porteñas y por los sentidos del lenguaje. Topografías y etimologías sirven para trazar los mapas que circunscriben territorios sociales y lingüísticos» (Rodríguez Pérsico, 1993: 6).

De hecho, buena parte de las *Aguafuertes porteñas* proponen una reconstrucción topográfica y sociológica de Buenos Aires. Arlt recorre sus distintas calles, pasajes y plazas describiéndolas y reflexionando sobre su situación. Así, en «Las cuatro recovas», da cuenta de los lugares de la ciudad donde se entrecruzan cosmopolitismo y miserias, consecuencias del empuje migratorio vivido por la Argentina de principio de siglo:

Cuatro recovas tiene Buenos Aires; cuatro y distintas. La de Mataderos, con olor a churrascos refritos y caña paraguaya; la del Paseo Colón, desolada, desconchada, despoblada de comercios [...] la del Paseo de Julio, que hierve como una sopa de mугre; la de la Plaza de Once, con olores a brea y con ringla de cojos que trabajan de lustradores de botines (Arlt, 2000b: 17).

Un cosmopolitismo decididamente diferente caracteriza las galerías comerciales de la capital donde prospera la burguesía mercantil y ferozmente criticadas por Arlt. En ellas el comercio presenta los rasgos modernos de los *department store* norteamericanos. El pasaje Güemes es ejemplar en este sentido y Arlt le dedica una nota cargada de ácida ironía:

Se respira ahí una atmósfera neoyorkina; es la Babel de Yanquilandia trasplantada a la tierra criolla e imponiendo el prestigio de sus bares automáticos, de sus zapatos amarillos, de las vitrolas ortofónicas, de los letreros de siete colores [...] corbatas y escritorios que cuestan una fortuna; lapiceras de oro macizo, con las cuales solo se

pueden escribir tonterías, firmar cheques sin cruzar. Y la gente, que se mira a la cara como diciéndose: «¿Y somos más felices con esto?» (Arlt, 2000b: 10-11).

Este nuevo modelo de comercio produce espacios que ya no encajan con la imagen criolla de la capital, tanto que el cronista se ve obligado a referirse a otro espacio urbano: el espacio simbólico de Nueva York que se superpone a la imagen real de Buenos Aires. De esta manera, en el pasaje Güemes,

se distinguen, entonces, dos espacialidades: la empírica, correspondiente a Buenos Aires como lugar de emplazamiento físico, y la simbólica, correspondiente también a una urbe, Nueva York, ciudad extranjera que se asocia a un conjunto de valores negativos derivados del mercantilismo con que usualmente se identifica a esta metrópoli en particular y al país en general (Mellado, 2017: 121).

Otro espacio muy criticado es la calle Florida. Lugar dominado por los comercios más diferentes, pero carente en personalidad: «despersonalizada porque hay un poco de todo, como en farmacia. Y ese poco es pretencioso con tendencias al lujo» (Arlt, 1998: 221). Se trata de la calle de los paseos pero no tiene nada de auténtico, hasta los aburridos transeúntes que por allí callejean se parecen a maniqués. Arlt llega a la conclusión que:

Florida es la calle menos porteña que tenemos. Falta el espíritu que en todos los barrios, bajo una forma u otra, encontramos; falta «ese no sé qué» que, tanto en las mujeres como en las calles, pone su encanto finísimo y particular; esa atmósfera extraña, singular y perceptible que, de pronto, nos encanta sin que podamos definir de qué ángulo o de qué gesto se escapó esa poderosa atracción que nos seduce. Florida... calle ñoña como la inofensiva Agua Florida. Yo me imagino que allí es donde nació la palabra cursi. Y debe ser así (Arlt, 1998: 222).

A la calle Florida se le contrapone la calle Corrientes, la favorita del aguafuertista porque

es el cogollo porteño, el corazón de la urbe. La verdadera calle. La calle en la que sueñan los porteños que se encuentran en las provincias. La calle que arranca un suspiro en los desterrados de la ciudad. La calle que se quiere, que se quiere de verdad. La calle que es linda de recorrer de punta a punta porque es calle de vagancia, de atorrantismo, de olvido, de alegría, de placer (Arlt, 1958: 163).

En la nota «El espíritu de la calle Corrientes no cambiará con el ensanche», Arlt la describe analíticamente en todo sus tramos, pasando revista a las etnias que la habitan y las varias profesiones que allí se ejercen, llegando a la conclusión que:

Es inútil que traten de reformarla. Que traten de adecentarla. Calle porteña de todo corazón, está impregnada tan profundamente de ese espíritu «nuestro», que aunque le

ponen las casas hasta los cimientos y le echen creolina hasta la napa de agua, la calle seguirá siendo la misma (Arlt, 1958: 163).

En «Corrientes, por la noche» Arlt vuelve a elogiar el peculiar cosmopolitismo característico de la calle, que se diferencia de Florida y del Pasaje Güemes por la vida nocturna caótica, por la iluminación pirotécnica, por la música y sobre todo por el entrecruzamiento de etnias y clases sociales que logran integrarse entre sí y hasta fraternizar. De manera que allí se pueden ver:

Vigilantes, canillitas, *flocas*, actrices, porteros de teatros, mensajeros, revendedores, secretarios de compañías, cómicos, poetas, ladrones, hombres de negocios innombrables, autores, vagabundas, críticos teatrales, damas del medio mundo; una humanidad única, cosmopolita y extraña se da la mano en este único desaguadero que tiene la ciudad para su belleza y alegría. Sí; para su belleza y alegría. Porque basta entrar a esta calle para sentir que la vida es otra y más fuerte y más animada. Todo ofrece placer. Todo (Arlt, 2000b: 43-44).

Calle compuesta por espacios de tránsito, tiendas y bodegas, librerías y locales de baile, lugar de paseo, trabajo y placer, Corrientes es el ambiente perfecto para el cronista-*flâneur* que puede perderse por las multitudes de esta Babel caótica y festiva pasando desapercibido, e investigar así esta mezcla extraña de humanidad que no se conforma a las normas sociales impuestas en la ciudad real. Como explica bien Mellado:

Si Arlt celebra este espacio y sus posibilidades relativas de integración, así como de trastocamiento de las jerarquías sociales, es porque opera como un reducto opuesto a la creciente desintegración urbana: Corrientes es una «calle única», una «calle absurda» que no traduce las normas sociales previsibles de la ciudad real, que no ofrece este cuadro igualitario como imagen común y generalizada y, sí, por el contrario, profundiza en el espacio las diferencias entre las distintas clases. El tratamiento de esta calle céntrica bien puede interpretarse como la repetición de un interés manifiesto en gran parte de las aguafuertes arltianas, el interés por un universo estructuralmente periférico y por excepcionalidades sociales (2017: 120).

Es un hecho que, en sus callejeos por las calles de Buenos Aires, los ambientes que más atraen la mirada de Arlt son los más marginales. Sus reflexiones se centran a menudo en pequeños acontecimientos cotidianos que tienen como protagonistas a los pobres, más o menos honestos, que intentan salir adelante en el difícil entorno de la ciudad.

El mundo degradado del hampa despertaba en Arlt un interés particular: «Mala junta» y «Crimen en el barrio» son sólo dos de los títulos de *Aguafuertes* dedicadas al ambiente de los delincuentes. En general Arlt «se enfrenta con la gente del malvivir sin ningún prejuicio moral y sin ningún codicioso sensacionalismo» (Gnutzmann, 1984: 27), así como

demostraba hacer Baudelaire en muchos de sus poemas, por ejemplo en «Crépuscule de la soir».

En su *flânerie* el escritor sigue los pasos de los pequeños delincuentes, traza sus perfiles tipológicos, investiga la estrechez de sus vidas, acude a sus lugares de encuentro para escuchar sus historias. Como se afirma en el incipit de «Conversaciones de ladrones»: «A veces, cuando estoy aburrido, y me acuerdo de que en un café que conozco se reúnen algunos señores que trabajan de ladrones, me encamino hacia allí para escuchar historias interesantes» (Arlt, 1958: 147).

En resumen, cuando Arlt se sumerge en la multitud de Buenos Aires, prefiere observar las caras de los criminales, va directamente donde sabe que puede encontrarlos, los escucha hablar para luego tratar las informaciones recibidas como pistas sobre las cuales reflexionar. En esta perspectiva se podrían entender, por ejemplo, las *Aguafuertes* dedicadas a la etimología y al significado de las palabras de la jerga como «El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular» o «Divertido origen de la palabra — squenun», y varias otras.

Como en el caso de Poe en Londres, y de Baudelaire en París, el contexto metropolitano empuja al *flâneur* hacia los ambientes más degradados y misteriosos de la ciudad, allí donde puede, escondido en la multitud, asumir el papel de investigador y justificar así su propia actitud aparentemente ociosa. Como indica Benjamin en referencia al *flâneur*:

La figura del detective se halla preformada en la del *flâneur*. Tuvo que ser importante para el *flâneur* la legitimación social de su hábito. Le convenía mucho ver que su indolencia se presentalla como apariencia bajo la cual, en realidad, se ocultaba la aguda atención de un observador que no pierde de vista a los desprevenidos criminales (Benjamin, 2005: 445).

Una de las *Aguafuertes* de Arlt en que su actitud de *flâneur* se acerca más a la de un detective es, curiosamente, una especie de reescritura de un poema en prosa de Baudelaire, cuyo tema era el de los misterios que pueden esconder las ventanas iluminada la noche. El poeta francés escribe:

Celui qui regarde du dehors à travers une fenêtre ouverte, ne voit jamais autant de choses que celui qui regarde une fenêtre fermée. Il n'est pas d'objet plus profond, plus mystérieux, plus fécond, plus ténébreux, plus éblouissant qu'une fenêtre éclairée d'une chandelle. Ce qu'on peut voir au soleil est toujours moins intéressant que ce qui se passe derrière une vitre. Dans ce trou noir ou lumineux vit la vie, rêve la vie, souffre la vie (Baudelaire, 1971: 173).

Arlt por su parte, después de haber asegurado que «no hay nada más llamativo en el cubo negro de la noche que ese rectángulo de luz amarilla, situado en una altura, entre el prodigio de chimeneas bizcas y las nubes que van pasando por encima de la ciudad» (Arlt, 1958: 78), se dedica a imaginar los misterios que cada una de estas ventanas podrían esconder, ampliando así la narración que en su poema Baudelaire estaba sugiriendo con pinceladas impresionistas. Hacia el final de la nota Arlt parece hasta explicitar la influencia del poema en prosa baudelaireano sobre su texto: «Ventana iluminada de las tres de la madrugada. Si se pudiera escribir todo lo que se oculta tras de tus vidrios biselados o rotos, se escribiría el más angustioso poema que conoce la humanidad» (Arlt, 1958: 80); para subrayar luego, como ya lo había hecho el mismo Baudelaire, que no hay nada más productivo que la observación de esas ventanas en las horas nocturnas porque «cada ventana iluminada en la noche es una historia que aún no se ha escrito» (Arlt, 1958: 81).

En definitiva, puede decirse que Arlt construyó su actividad periodística sobre los vagabundeos que emprendía por las calles de Buenos Aires, asumiendo constantemente el papel de detective, de investigador de la nueva modernidad porteña. De hecho, en su trabajo como reportero, el propio Arlt desempeñó plenamente el papel de *flâneur* y sus *Aguafuertes* son el producto más directo, periodístico por así decirlo, de su *flânerie*.

2.II – El aprendizaje del *flâneur* – *El juguete rabioso*

Roberto Arlt hace su debut en el mundo de las letras argentinas en 1920. Año en que la revista «Tribuna Libre» publica un texto extraño con el título *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*. Se trata de un ensayo ficticio o, como lo define Beatriz Sarlo, de una «protonovela ideológica» (2007: 215). El texto es también, quizás antes de todo, una pseudoautobiografía intelectual cuyo tema principal es el acercamiento y la apropiación de saberes marginales como pueden ser la teosofía, la psiquiatría, el hipnotismo y el espiritismo por parte de un joven que investiga el funcionamiento de los grupos ocultistas de Buenos Aires. El dato autobiográfico más importante aparece en el capítulo introductorio al relato y se refiere a la huida de Arlt de la casa paterna a los dieciséis años; así como a la primera y conmovedora relación que éste establece con la literatura:

¿Cómo he conocido un centro de estudios de ocultismo? Lo recuerdo. Entre los múltiples momentos críticos que he pasado, el más amargo fue encontrarme a los dieciséis años sin hogar. Había motivado tal aventura la influencia literaria de Baudelaire y Verlaine, Carrere y Murger. Principalmente Baudelaire, las poesías y bibliografía de aquel gran doloroso poeta me habían alucinado al punto que, puedo decir, era mi padre espiritual, mi socrático demonio, que recitaba continuamente a mis oídos, las desoladoras estrofas de sus *Flores del mal* (Arlt, 2015: 25).

El protagonista, contagiado por las ensoñaciones poéticas de Baudelaire y De Quincey, se deja fascinar por un joven sensitivo que lo invita a visitar su biblioteca repleta de libros de alquimia, de magia y de teosofía. En este punto el narrador se lanza a una investigación sin tregua sobre las logias teosóficas y los iniciados a las ciencias ocultas, llega a convertirse en médium para luego criticar la Sociedad Teosófica estigmatizando las tendencias conspirativas de este tipo de grupo en los cuales, para los iniciados, se hace patente la conmixtión entre la esfera religiosa y la política, la espiritualidad y la lucha para el poder. La figura del conspirador, que tanta afinidad tiene con el *flâneur* y el detective, y sus grupos secretos más o menos serios y funcionales, hacen su comparsa en este texto juvenil, y serán centrales en la construcción y en el desarrollo del díptico de novelas más logrado por Arlt: *Los siete locos/Los lanzallamas*.

En *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* se presenta ya el tipo de relación que Arlt instaurará con la cultura y la literatura. Una relación distorsionada, lateral y subterránea y, justamente por esto, original y enriquecedora. En esta breve obra excéntrica:

Se dibuja así un sistema de relaciones marginales con la cultura. Arlt busca en lugares donde no pasarán otros escritores, encuentra materiales de segunda mano, ediciones baratas, traducciones. Con eso, construye una literatura original. Recorre esta biblioteca de saberes teosóficos y tiene ante ella una posición doble de atracción y de denuncia (Sarlo, 2007: 216).

A la vez se configura como la primera prueba de Arlt como detective y *flâneur*, anticipando y prefigurando de alguna manera el *modus* desarrollado más tarde con las *Aguafuertes* y que influirá de manera más compleja en cada una de las novelas. Como lo explica en su ensayo Alan Pauls: «La mirada de Arlt aguafuertista describe el método de la máquina literaria arltiana: pasear entre los restos, identificar el excedente, recolectarlo o extraerlo y, por fin, desviarlo de su función original, dirigirlo en otra dirección, atribuirle otro uso» (Pauls, 1989: 314).

El 1926, cuando se da a la prensa la primera novela de Roberto Arlt *El juguete rabioso*, es un año emblemático para la literatura argentina ya que se publican una serie de obras que tienen una fuerte trascendencia para el desarrollo cultural de la nación. Entre ellas cabe recordar a *Zogoibi* de Enrique Larreta; los ensayos de *El tamaño de mi esperanza* de Borges; los poemas de *Días como flechas* de Leopoldo Marechal y, tal vez la más importante ya que cierra definitivamente la experiencia de la llamada literatura gauchesca, el *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes. Se trata de obras donde la ambientación rural y el elemento criollo son centrales y donde se expresa un cariño incondicional hacia el campo y la vida de la pampa profunda. En particular, cada página del *Don Segundo Sombra* transpira una genuina nostalgia hacia la figura del gaucho presentándola como mítica y fundadora del espíritu nacional. En este contexto el libro de Arlt, aunque haya pasado casi desapercibido por la crítica de su tiempo, irrumpe con un vigor revolucionario, rompe decidida y definitivamente con el pasado, incluso reciente de la novelística argentina y, de hecho, establece un antes y un después por lo que concierne a la ambientación, la temática y el lenguaje novelesco del país:

Con *El juguete rabioso* se abre una nueva etapa en la narrativa argentina. Ésta y las posteriores novelas de Arlt abandonan definitivamente el entorno rural, en el que se ubica la novela anterior. Por esta razón se ha podido llamar a Arlt el primer novelista urbano. Denuncia la metrópoli como lugar sórdido y vulgar, infernal y hostil (Gnutzman, 1999: 69).

Roberto Arlt se eleva así, ya con su primera novela, a representante de una literatura urbana moderna en la Argentina de la segunda década del 1900, justo en el momento en que se publicaban obras centradas en la gran ciudad en otros países y contextos. Baste

recordar a *Manhattan Transfer* del americano John Dos Passos, y *Berlin Alexanderplatz* del alemán Alfred Döblin, respectivamente de 1925 y 1929. De hecho, la narrativa de Arlt, empezando por su primera novela publicada, configura una ruptura con la literatura hispanoamericana de su tiempo y a la vez un acercamiento más o menos consciente a modelos formales y temáticos europeos y norteamericanos que en Argentina serán aceptados solo años más tarde:

El tono angustiado y el existencialismo *avant-la-lettre* de sus narraciones, la problemática del hombre de la ciudad cuando está todavía en pleno auge la novela rural, la configuración de un mundo frágil e incierto, son sólo algunos de los aspectos que prefiguran la literatura argentina contemporánea. Lo que hoy parece claro es que la narrativa de Arlt – próxima o afín a la literatura europea que germina por aquellos años – se encuentra, de diversas maneras, al margen e incluso a contracorriente de las tendencias literarias vigentes en Hispanoamérica en el momento en que se desenvuelve el escritor (Gnutzmann, 1999: 72).

El juguete rabioso narra algunos años de la vida de Silvio Astier, un adolescente con ambiciones de éxito en un entorno cada vez más hostil, los barrios bajos del centro de Buenos Aires, donde se suceden sus fracasos y frustraciones. La novela presenta rasgos muy evidentes de la clásica picaresca: como la narración en primera persona, la estructura por episodios relativamente autónomos y el origen mísero del protagonista. Pero, por el tema principal del relato, el aprendizaje del protagonista enfrentado a un ambiente hostil, se acerca más al modelo del *Bildungsroman* ochocentista, alejándose por otra parte de esto por el hecho de dar cuenta sólo de una breve parte de su vida, en el caso de Silvio alrededor de cuatro años a partir de sus catorce y, sobre todo, por el desenlace que lo pone en claro contraste con la sociedad en que vive, convirtiéndolo en un personaje antisocial, en antihéroe: «Después de fracasar en varios empleos, después de ser engañado y robado por sus patrones, después de recibir varias promesas de ayuda y ningún resultado, Silvio llega a entender que nunca “triunfará” en los términos tradicionales de su sociedad, y decide convertirse en antihéroe» (Hayes, 1981: 25).

El juguete rabioso consta de cuatro capítulos dispuestos en orden cronológico. Cada uno de ellos encierra un episodio del aprendizaje de Silvio y da cuenta de las dificultades que éste vive a la hora de integrarse o enfrentarse con la sociedad y con el entorno urbano bonaerense de su tiempo:

Arlt teje una novela con cuatro partes más o menos interconectadas que aterrizan en un panorama literario y social tan inestable como el que su propia novela pone en escena de una manera a todas luces novedosa: el suicidio, el acto gratuito, lo

insignificante, el abandono social, la lucha y el cambio de clase, la sexualidad perversa y desconocida y como colofón: el aprendizaje (Domínguez-Quintana, 2008: 27).

En el primero, «Los ladrones», Silvio pasa sus días deleitándose con experimentos e inventos y sale las noches a robar con dos amigos, Enrique y Lucio, con los cuales forma el «Club de los Caballeros de la Media Luna». Sueña con «ser bandido y estrangular corregidores libidinosos» (Arlt, 1999: 89), y con esta actitud se relaciona a la realidad urbana: «Silvio emprende la conquista de los espacios por medio de sus robos iniciáticos entrando en cafés, tiendas y casas vacías de la ciudad» (Domínguez-Quintana, 2008: 31). Esta idea le viene de la lectura obsesiva de la literatura bandoleresca, como se aclara en las primeras líneas de la narración: «Cuando tenía catorce años me inició a los deleites y afanes de la literatura bandoleresca un viejo zapatero andaluz...» (Arlt, 1999: 87).

Ya en estas primeras palabras se reconoce un elemento fundamental en el desarrollo de la vida y personalidad de Silvio, o sea: la relación peculiar que el joven protagonista tiene con la cultura. En palabras de Ricardo Piglia: «Si uno lee con atención *El juguete rabioso* encuentra la historia de una relación totalmente transgresiva con la cultura: el robo de libros en la biblioteca de una escuela es la manifestación casi perfecta de su acceso a la cultura» (2001: 22). La escena a la que Piglia se refiere presenta al lector el protagonista que, con su amigo Enrique, se introduce durante la noche en la biblioteca de una escuela para apoderarse de unos libros con la idea de venderlos y ganar un poco de dinero. Entre libros de varios géneros, sobre todo manuales científicos y técnicos, Silvio se siente fascinado por uno que lleva el título *Charles Baudelaire - Su vida*. Después de haber leído en voz alta unos versos del poeta, declara querer llevarse el volumen a casa:

Sacando los volúmenes los hojeábamos, y Enrique que era algo sabedor de precios, decía:

«No vale nada» o «Vale».

«*Las Montañas de oro*».

«Es un libro agotado. Diez pesos te lo dan en cualquier parte».

«*Evolución de la materia*, de Lebón. Tiene fotografías».

«Me lo reservo para mí» dijo Enrique.

«Rouquete. *Química Orgánica e Inorgánica*».

«Ponélo acá con los otros».

«*Cálculo infinitesimal*».

«Eso es matemática superior. Debe ser caro».

«¿Y esto?».

«¿Cómo se llama?».

«*Charles Baudelaire. Su vida*».

«A ver alcanzá».

«Parece una biografía. No vale nada». Al azar entreabría el volumen.

«¿Qué dicen?». Leí en voz alta:

*Yo te adoro al igual que la bóveda nocturna
¡oh!, vaso de tristeza, ¡oh!, blanca taciturna,*

«Eleonora» pensé «Eleonora».
Y vamos a los asaltos, vamos,
como frente a un cadáver, un coro de gitanos.
«Che, ¿sabes que esto es hermosísimo? Me lo llevo para casa»

(Arlt, 1999: 116-117).

Esta asociación entre el autor de *Les Fleurs du mal* y la relación, por así decir, lateral que Silvio tiene con la cultura se repite poco después, cuando el joven, decepcionado por tener que desempeñar un trabajo humilde y agotador para poder vivir, reflexiona entre sí: «¡Oh!, ironía, ¡y yo era lo que había soñado en ser un bandido grande como Rocambole y un poeta genial como Baudelaire!» (Arlt, 1999: 135). Baudelaire y Rocambole representan la tensión entre la figura del poeta maldito y la figura del folletín como novela popular, tensión que de hecho mueve toda la obra narrativa de Arlt. Más adelante, cuando Silvio es aceptado en la Escuela Militar de Aviación como mecánico, en un brote de ilusión, integra a estos dos modelos con un inventor genial y un reconocido general, Edison y Napoleón: «Más que nunca se afirmaba la convicción del destino grandioso a cumplirse en mi existencia. Yo podría ser un ingeniero como Edison, un general como Napoleón, un poeta como Baudelaire, un demonio como Rocambole» (Arlt, 1999: 171).

El final del primer capítulo coincide con la frustración de la primera ilusión de Silvio: en una ciudad industrial y moderna, dominada por la clase media, no hay cabida para el bandidismo romántico al estilo de Rocambole, las empresas del «Club de los Caballeros de la Media Luna» se hacen demasiado peligrosas frente a la omnipresencia de la policía de Buenos Aires y por esto los adolescentes deciden desistir:

En el espacio urbano porteño de la época los bandidos son sencillamente delincuentes y la policía - que en la novela en cuestión aparece muchas veces como una instancia omnipresente, bien organizada y eficiente - no hace sino arrestarlos y encarcelarlos. Es por esta razón que Silvio y sus amigos abandonan este sueño plebeyo-romántico y disuelven la banda de ladrones que habían fundado (Morales Saravia, 2001: 32).

A partir de este momento la relación de Silvio con la ciudad se hace cada vez más conflictiva.

El segundo capítulo titulado, no sin ironía como la obra de Hesíodo, «Los trabajos y los días», se abre con el primer movimiento significativo de Silvio quien, junto a madre y hermana, cambia forzosamente de barrio: «Como el dueño de la casa nos aumentara el alquiler nos mudamos de barrio, cambiándonos a un siniestro caserón de la Calle Cuenca,

al fondo de Floresta. Dejé de verlos a Lucio y Enrique, y una agria tiniebla de miseria se enseñoreó de mis días» (Arlt, 1999: 127).

Estos desplazamientos hacia zonas periféricas serán una constante en el resto de la novela. Aunque las ambiciones de Silvio lo atraen hacia el centro, sus fracasos laborales y vitales le hacen percibir la ciudad y sobre todo sus zonas más céntricas, como angustiosa e inhabitable, y lo empujan hacia las afueras, a distanciarse de la sociedad a la que pertenece:

El movimiento general de Silvio es hacia las afueras de la ciudad, hacia el límite, el exterior; sus pocos intentos de aproximación (geográfica, sociológica) son siempre fracasos [...] Silvio entiende la geografía de la ciudad como limitante, amenazante, deshumanizante, y ve una salvación en escapar de la atmosfera opresiva de la ciudad, en obtener más espacio personal (Hayes, 1981: 30).

El tema central de este capítulo, explicitado ya en el título, se concreta en la reiteración de la frase que la madre de Silvio le repite varias veces en los primeros párrafos: «Tenés que trabajar». Efectivamente, como subraya Gnutzmann:

Si el primer capítulo mostraba la etapa de la libertad, fuera de las contingencias sociales, en la que el dinero servía para «gozar», para dar «emoción» y no para aplacar necesidades como el hambre, el segundo, al parecer, debía corresponder a la integración en la sociedad mediante el «trabajo honesto» (2004: 31).

La primera experiencia laboral de Silvio es en la librería de unos comerciantes italianos, don Gaetano y doña María. Aquí el joven vive en condiciones miserables, la tienda resulta ser un espacio angosto y mugriento y las condiciones de trabajo sumamente humillantes. Silvio está obligado, entre otras cosas, a limpiar una letrina, fregar suelos y hacer sonar un cencerro en la puerta de la librería. Tal vez la humillación más grande la vive caminando por las calles céntricas de Buenos Aires con una enorme canasta roja para hacer compras al mercado, avergonzado por las miradas cínicas de los transeúntes, en una situación que es diametralmente opuesta a los despreocupados paseos de un *flâneur*:

Entristecido salí tras él con la canasta, una canasta impúdicamente enorme, que golpeándome las rodillas con su chillonería hacía más profunda, más grotesca la pena de ser pobre. «¿Queda lejos el mercado?» «No, hombre, acá en Carlos Pellegrini» y observándome cariacontecido dijo: «Parece que tenés vergüenza de llevar una canasta. Sin embargo el hombre honesto no tiene vergüenza de nada, siempre que sea trabajo». Un dandy a quien rocé con la cesta me lanzó una mirada furiosa; un rubicundo portero uniformado desde temprano con magnífica librea y brandeburgos de oro, observóme irónico, y un granujilla que pasó, como quien lo hace inadvertidamente, dio un puntapié al trasero de la cesta, y la canasta de un rojo rábano, impúdicamente grande, me colmaba de ridículo (Arlt, 1999: 135).

El periodo que Silvio trabaja como empleado de la librería da pie a una clara denuncia hacia los pequeños comerciantes, «especie despreciable que ocupa el centro de varias aguafuertes y del cuento *Pequeños propietarios*». Arlt «retrata la mezquindad y la avaricia de los comerciantes en don Gaetano y doña María y lo sórdido de su vida privada y sexual» (Gnutzmann, 1999: 36).

Al final del capítulo la frustración y la rabia de Silvio se condensan en un acto fuertemente antisocial: la tentativa de prender fuego a la tienda de libros. Aunque el joven fracase en este delito, dicho gesto le da el empuje para dejar la caverna de don Gaetano y reiterar el acostumbrado movimiento hacia las afuera de la ciudad.

En el episodio siguiente, Silvio en unas pocas páginas alcanza el punto más alto de su trayectoria laboral y social al entrar en la Escuela Mecánica de Aviación y, a la vez, recae en el punto más bajo llegando a intentar el suicidio tras la traición del capitán Márquez, quien lo despide y lo sustituye por un joven recomendado. Es indicativo el hecho de que Silvio se acerque a cumplir alguna de sus ilusiones: ser un inventor como Edison o un general como Napoleón, justo cuando se encuentra en el lugar más alejado del centro de la ciudad, en el Palomar de Caseros, donde está ubicada la Escuela Mecánica de Aviación. Una vez frustradas sus esperanzas ya que, como le dice el Director de la Escuela: «Aquí no necesitamos personas inteligentes, sino brutos para el trabajo» (Arlt, 1999: 178), Silvio se ve impelido otra vez hacia el centro de Buenos Aires. Es entonces cuando la conflictividad de su relación con la ciudad alcanza su cénit, afectándole física y anímicamente mientras camina sin rumbo por las calles:

Calor de fiebre me subía a las sienes; olíame sudoroso, tenía la sensación de que mi rostro se había entosquecido de pena, deformado de pena, una pena hondísima, toda clamorosa. Rodaba abstraído, sin derrotero. Por momentos los ímpetus de cólera me envaraban los nervios, quería gritar, luchar a golpes con la ciudad espantosamente sorda... y súbitamente todo se me rompía adentro, todo me pregonaba a las orejas mi absoluta inutilidad. «¿Qué será de mí?» (Arlt, 1999: 179)

El conflicto se repite en este capítulo que lleva el mismo título de la novela, «El juguete rabioso», en el encuentro desagradable con un joven homosexual en un mísero conventillo, en el gesto infame que Silvio cumple al prender fuego a la ropa de un vagabundo dormido en la acera y, por fin, en la búsqueda, otra vez frustrada, de conseguir un trabajo en algún transatlántico para Europa. Los alucinados paseos por el puerto industrial de Buenos Aires no llevan a ningún resultado y por esto Silvio decide suicidarse, sintiéndose aplastado por la gran urbe dentro de la cual se percibe como un ser totalmente inútil:

Caminaba alucinado, aturdido por el incesante trajín, por el rechinar de las grúas, los silbatos y las voces de los faquines descargando grandes bultos. Experimentaba la sensación de encontrarme alejadísimo de mi casa, tan distante, que aunque me desdijera en mi afirmación, no podría ya más volver hasta ella. [...] Estaba fatigado. La visión de las enormes chimeneas oblicuas, el desarrollarse de las cadenas en las maromas, con los gritos de las maniobras, la soledad de los esbeltos mástiles, la atención ya dividida en un semblante que asomaba a un ojo de buey y a una lingada suspendida por un guinche sobre mi cabeza, ese movimiento ruidoso compuesto del entrecruzamiento de todas las voces, silbidos y choques, me mostraba tan pequeño frente a la vida, que yo no atinaba a escoger una esperanza. Una trepidación metálica estremecía el aire de la ribera. De las calles de sombra formadas por los altos muros de los galpones, pasaba a la terrible claridad del sol, a instantes un empujón me arrojaba a un costado, los gallardetes multicolores de los navíos se rizaban con el viento; más abajo, entre la muralla negra y el casco rojo de un transatlántico, martilleaban incesantemente los calafateadores, y aquella demostración gigantesca de poder y riqueza, de mercaderías apiñadas y de bestias pateando suspendidas en el aire, me azoraba de angustia. Y llegué a la inevitable conclusión. «Es inútil, tengo que matarme». (Arlt, 1999: 191-192).

El fracaso del suicidio de Silvio lo devuelve una vez más a la vida de la ciudad. En el último segmento narrativo de la novela, «Judas Iscariote», el protagonista se emplea como corredor de papel para Monti, otro comerciante italiano como don Gaetano. Aunque las penas de Silvio en el nuevo trabajo sean parecidas a las que ya había vivido en la librería, la actividad que desarrolla el joven es muy diferente y denota una progresión en su relación con la ciudad. Como lo señala Hayes:

Trabajando con don Gaetano, Silvio es inmóvil en la «caverna» (como él llama la librería), en el centro de Buenos Aires. Aquí, su búsqueda de una vida satisfactoria es todavía pasiva, así como lo es en el capítulo anterior, cuando la busca en los libros que lee. Más tarde, como vendedor, Silvio camina kilómetros y kilómetros por las afueras de la ciudad; simbólicamente él participa de una búsqueda más activa, aunque no más fructífera, de la felicidad (1981: 29).

Gracias a esta nueva actividad callejera Silvio aprende sino a dominar, por lo menos a conocer la ciudad, a cartografiarla y, por un breve periodo, hasta a apreciarla; aunque sea en ensoñaciones pocos realistas:

Con el objeto de no perder el tiempo, había dividido las parroquias de Caballito, Flores, Vélez Sársfield y Villa Crespo en zonas que recorría sistemáticamente una vez por semana. Muy temprano dejaba el lecho, y a grandes pasos me dirigía a los barrios prefijados. De aquellos días conservo el recuerdo de un inmenso cielo resplandeciente sobre horizontes de casas pequeñas y encaladas, de fábricas de muros rojos, y adornando los confines: surtidores de verdura, cipreses y arboledas en torno de las cúpulas blancas de la necrópolis. [...] Nada me preocupaba en el camino sino el espacio, terso como una porcelana celeste en el confín azul, con la profundidad de golfo en el zenit, un prodigioso mar alto y quietísimo, donde mis ojos creían ver islotes, puertos de mar, ciudades de mármol ceñidas de bosques verdes y navíos de mástiles florecidos deslizándose entre armonías de sirenas hacia las fúricas ciudades de la alegría (Arlt, 1999: 201-202).

No obstante también este nuevo trabajo se le hace pronto tedioso, ya que rápidamente se da cuenta de la uniformidad de actitud de los comerciantes a quien intenta vender el papel, todos avaros y mentirosos, sin escrúpulos y amargados por su propia actividad:

Por lo general, los comerciantes son necios astutos, individuos de baja extracción, y que se han enriquecido a fuerza de sacrificios penosísimos, de hurtos que no puede penar la ley, de adulteraciones que nadie descubre o todos toleran. El hábito de la mentira arraiga en esta canalla acostumbrada al manejo de grandes o pequeños capitales y ennoblecidos por los créditos que les conceden una patente de honorabilidad y tienen por eso espíritu de militares, es decir, habituados a tutear despectivamente a sus inferiores, así lo hacen con los extraños que tienen necesidad de aproximarse a ellos para poder medrar (Arlt, 1999: 208-209).

La decepción de Silvio por este modelo de vida es profunda. El joven se da cuenta una vez más de lo mediocre que es la vida de la baja burguesía, de la rigidez de la sociedad en la que vive y que no permite a un individuo traspasar las divisiones sociales y económicas. En fin, consciente de lo miserable de su situación y de la situación general de la sociedad contemporánea, decide volver a alejarse de ella y así deja el trabajo de corredor de papel:

Trabajando de vendedor de papel, Silvio se siente decepcionado porque descubre que la miseria y la avaricia son condiciones humanas, y no se limitan a un par de jefes insensibles a las emociones de su empleado joven. Los insultos, los robos y las calumnias de los comerciantes, a los cuales trata de vender su papel, le inducen a renunciar a su empleo y a abandonar la sociedad que le persigue (Hayes, 1981: 29).

Silvio no se limita a esto, sino que en la segunda parte de este último capítulo llega a consumir el acto más infame de su trayectoria al traicionar a su amigo, el Rengo, el cual le había propuesto participar a un robo en la casa del ingeniero Vitri. El Rengo es presentado al lector como un compañero muy afín al protagonista: también tiene la aspiración de ser inventor y narra, con un lenguaje callejero repleto de lunfardismos, historias pintorescas de ladrones y bandidos que recuerdan en parte la fascinación de Silvio por los folletines de Rocambole, y en parte su afiliación al «Club de los Caballeros de la Medianoche»:

Me acuerdo. Era la una. Venía un turco. Yo estaba con un matungo en la herrería de un francés que había frente al boliche. Fue en un abrir y cerrar de ojos. El rancho del turco voló al medio de la calle, quiso sacar el revólver, y zas, el Inglés de un castañazo lo volteó. Arévalo «cachó» la canasta y Cabecita de Ajo el cajón. Cuando vino el cana sólo estaba el rancho y el turco, que lloraba con la nariz revirada (Arlt, 1999: 215).

Se trata, de hecho, de la única persona con la cual tiene una comunicación, una relación humana. No obstante decide delatarlo y entregarlo a la policía. Ve en un gesto tan

repulsivo la única manera para salir de la mediocridad en la que se ve encadenado desde el principio de la novela; es decir, para distinguirse, un deseo que ya había expresado en momentos anteriores:

Lo que yo quiero, es ser admirado de los demás, elogiado de los demás. ¡Qué me importa ser un perdulario! Eso no me importa... Pero esta vida mediocre... Ser olvidado cuando muera, esto sí que es horrible. ¡Ah, si mis inventos dieran resultado! Sin embargo, algún día me moriré, y los trenes seguirán caminando, y la gente irá al teatro como siempre, y yo estaré muerto, bien muerto... muerto para toda la vida [...] ¡Ah, si se pudiera descubrir algo para no morir nunca, vivir aunque fuera quinientos años! (Arlt, 1999: 173).

El aprendizaje urbano de Silvio se concluye con un gesto fuertemente ambiguo. Socialmente correcto por el hecho de impedir la consumación de un crimen; pero personalmente despreciable y destructivo: la delación de un amigo. Acto en el que ve la única manera para aparecer digno de alguna consideración en la sociedad moderna. Como lo subraya bien Gnutzmann en su introducción a la novela: «En la sociedad moderna la realización de este anhelo parece sólo posible mediante los antivalores o, como dice Silvio, mediante la infamia» (1999: 38).

Cumplido este acto Silvio toma conciencia de que su relación con la ciudad y con el tipo de sociedad que ella representa está irremediabilmente quebrada. Sus tentativas de integrarse y desarrollarse en ella han fracasado irremediabilmente. Así, tras renunciar al dinero que el ingeniero Vitri le ofrece a cambio de la delación del Rengo, acepta su ayuda para mudarse a las afueras, a las montañas del sur, a Neuquén. Lejos de los clamores de la capital:

Arsenio Vitri se levantó, y riendo dijo: «Todo eso está muy bien, pero hay que trabajar. ¿En qué puedo serle útil?» Reflexioné un instante, luego: «Vea; yo quisiera irme al sur... al Neuquén... allá donde hay hielos y nubes... y grandes montañas... quisiera ver la montaña...» «Perfectamente; yo le ayudaré y le conseguiré un puesto en Comodoro; pero ahora váyase porque tengo que trabajar. Le escribiré pronto... ¡Ah!, y no pierda su alegría; su alegría es muy linda...». Y su mano estrechó fuertemente la mía. Tropecé con una silla... y salí (Arlt, 1999: 238-239).

Como ha podido comprobarse, en su primera novela Arlt pone en escena la ciudad moderna en sus más diferentes facetas, deteniéndose en el análisis del conflicto que un individuo de la clase pequeño-burguesa, movido por la ambición de mejorar su situación social, vive en la ciudad moderna, gobernada por mezquinas lógicas económicas, y reacia a permitir cambios personales. La ciudad y sus calles se configuran como elemento esencial

del texto. Es aquí donde el joven protagonista cumple su aprendizaje, aquí se desarrollan sus ambiciones y aquí se suceden uno tras otro sus fracasos:

La calle, elemento productor de observación, se halla siempre presente en *El juguete rabioso*: hay descripciones de las fachadas de las casas, de los fondos, del «al lado», del «en frente», etc. Se constituye una perfecta topografía y el emplazamiento de un espacio; luego, se produce la apropiación mediante la entrada en dicho espacio. Los encuentros de Silvio Astier suelen ocurrir en la calle o en los lugares de tránsito, de pasaje (Zubieta, 1987: 83).

La ciudad es presentada también en otro aspecto de gran importancia, como el lugar de la conmixión literaria donde las más diferentes experiencias de lectura se superponen y confunden entre sí. En su trayectoria Silvio se acerca a la literatura popular bandolerescas y a los folletines, como la saga de Rocambole; cede a la fascinación por la poesía de Baudelaire; alterna la lectura de obras ficcionales y poéticas con el estudio de manuales técnicos, libros de ingeniería y de mecánica; vive parte de su vida literalmente entre libros. En *El juguete rabioso* Buenos Aires es también esto: un cruce de propuestas literarias heterogéneas y, en gran medida el protagonista, a la manera de Don Quijote o de Madame Bovary, mueve sus pasos vitales en sincronía con estas lecturas. De esta manera la ciudad real se construye paralelamente a la ciudad textual y la vida de Silvio está vinculada tanto a la primera como a la segunda:

La inmediatez del Buenos Aires que aparece en *El juguete rabioso* queda ilustrada por esta mezcla superpuesta de diferentes literaturas. No es una simple yuxtaposición de lugares, personajes y motivos, sino que nos hallamos ante un texto que acumula imágenes sin un orden predeterminado: las calles de las barriadas bonaerenses, rostros, vestidos, una sonrisa burlona, un automóvil. Todo ello se va acumulando en la narración de Astier localizando al narrador en uno y varios lugares al mismo tiempo (Domínguez-Quintana, 2008: 28).

Como se ve, la aparente linealidad y sencillez de la novela esconde una complejidad temática y formal necesaria a la hora de escenificar el ambiente urbano moderno. Arlt, en esta su primera prueba de novelista, logra dar cuenta de una realidad extremadamente ambigua, de un entorno urbano y social que se demuestra a la vez fuertemente movido y tediosamente inmóvil. Lo que se repetirá con mayor complejidad y con un más profundo pesimismo en el díptico de novelas sucesivas: *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

2.III – La angustia del *flâneur* – *Los siete locos/Los lanzallamas*

En 1929 Arlt publica *Los siete locos* y dos años más tarde *Los lanzallamas*. Estos dos libros forman una única novela considerada con razón el punto cumbre de la producción artística del escritor. En el díptico se vuelve a presentar la ciudad en sus aspectos más degradados: clubes infames, prostíbulos, pensiones repugnantes son escenarios recurrentes en las dos novelas. Éstas presentan, de hecho, una reconstrucción detectivesca de los acontecimientos que vinculan a Augusto Remo Erdosain, el protagonista, con la Sociedad Secreta creada por el Astrólogo con objetivos revolucionarios. Como explica Piglia:

Los siete locos mezcla, de hecho, dos novelas: está la novela de Erdosain y está la novela del Astrólogo. Se podría decir que la de Erdosain es el relato de la queja, el relato del intento de pasar del otro lado, zafarse de la opacidad turbia de la vida cotidiana. La novela del Astrólogo [...] trabaja sobre los mundos posibles: sobre la posibilidad que tiene la ficción de transmutar la realidad (2001: 24).

La trama de *Los siete locos/Los lanzallamas* es relativamente sencilla: se concentra fundamentalmente en las desventuras de Remo Erdosain, inventor fracasado y cobrador a comisión de la *Limited Azucarar Company*. Erdosain ha estafado a sus patronos 600 pesos con 7 centavos y ha sido delatado por el primo de su mujer, Gregorio Barsut. La búsqueda de alguien que le preste ese dinero lo conduce a la quinta de Alberto Lezin, llamado el Astrólogo, en Temperley, donde encuentra y conoce a varios alucinantes personajes: El Buscador de Oro, El Rufián Melancólico y el Mayor entre otros. Una pandilla de improvisados «revolucionarios» que, reunidos en la Sociedad Secreta dirigida por el Astrólogo, planean una campaña contra el régimen establecido con el intento de reemplazarlo con una mezcla de fascismo y socialismo para llevar adelante una política que tenga «como base la mentira y como realidad el oro» (Arlt, 2000: 154). Como lo explica el Astrólogo: «Seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas en diversos grados de iniciación» (Arlt, 2000: 150). Erdosain, abandonado por su mujer, se acerca a este movimiento aunque nunca será realmente operativo, quedándose su actividad siempre a nivel de discusión y revelándose, de hecho, una farsa, una parodia grotesca de un grupo revolucionario. Ni siquiera el secuestro de Barsut, llevado a cabo por propuesta de Erdosain para procurar el dinero útil al funcionamiento de la Sociedad, pone en marcha una real actividad política. Al final los miembros de la Sociedad Secreta, todos egoístas y movidos por su cinismo, se dispersan, mueren o desaparecen; mientras que Erdosain comete un terrible

crimen: el homicidio de una joven inocente, la Bizca. Y, cada vez más oprimido por la angustia, se suicida.

La sencillez del argumento esconde una gran complejidad temática y formal: múltiples planos se entrecruzan, la voz narradora es constantemente ambigua y todos los personajes, sobre todo el protagonista, muestran una profundidad y una angustia anímica que resultan ser el verdadero centro de interés de la novela. Como el mismo Arlt explica en una *Aguafuerte* dedicada a *Los siete locos*:

Para mí no ofrecen absolutamente ningún interés las acciones de un delincuente, si estas acciones no van acompañadas de una vida interior dislocada, intensa, angustiada. Creo que todo principiante en el mal, si tiene un poco de inteligencia, debe pasar momentos atroces. Hombres y mujeres, en el curso de la historia citada, viven el horror de su situación. De allí la extensión de la novela (Arlt 1981: 140).

En suma, el novelista rompe con las prescripciones realistas y naturalistas para centrarse en el sondeo de los estados de ánimo y de las psicosis de los personajes y, más en general, de la sociedad en que ellos se mueven:

Novelas de múltiples planos, densas, complejas, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* nos introducen en efecto en un mundo heterogéneo, ambiguo, que oscila entre el folletín y la aventura, entre las reiteradas incursiones en las zonas subconscientes del protagonista y la fantasía política con el extraño proyecto de revolución que persigue la Sociedad Secreta organizada por el no menos extraño y enigmático Astrólogo. [...] Arlt abandona la conocida prescripción naturalista de «la tranche de vie» en un sentido temporal y presenta ahora, por el contrario, una visión en profundidad. En lugar de reconstruir «vidas», las novelas penetran reiteradamente en los «estados de conciencia» o en la «zona de la angustia» del personaje principal, y dan asimismo cabida a sus sueños y fantasías, sus alucinaciones y obsesiones. Los personajes de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* parecen hallarse al final de una atormentada y errática trayectoria cuyas etapas anteriores ignoramos o de las cuales sólo se nos entregan algunos fragmentos (Corral, 1992: 28-29).

La subversión de las reglas miméticas del realismo se manifiesta ya en las ambiguas peculiaridades de la voz narradora. La narración de los hechos está a cargo de un personaje que se denomina a sí mismo, en varias ocasiones, «Cronista» y «Comentador» y que demuestra querer actuar como un reportero que refiere los acontecimientos tratando de entenderlos en su profundidad, así como de ofrecer las motivaciones del comportamiento de los personajes involucrados. Asume por tanto el papel de periodista, al tiempo que lo corrige con el de detective:

El propósito anunciado por el narrador es corregir y reemplazar las informaciones de los periódicos, que ya han dado la noticia de los sucesos de la novela. Él espera presentar la versión definitiva de los incidentes, que comprenden explicaciones de la

conducta de los personajes, basadas en el entendimiento que tiene el narrador de las motivaciones de ellos, sus relaciones personales y sus psicologías individuales, que los periódicos no pueden ni quieren explicar (Hayes, 1981: 43).

Podría pensarse que la presencia de un representante del mundo del periodismo en el umbral del texto sirve para reforzar el pacto de verosimilitud con el lector, e incluso despertar la sensación de que los hechos narrados en la ficción tengan un seguro anclaje en la realidad; esto es: que se apprehendan como hechos verdaderos.

En efecto el comentador se esfuerza en varias ocasiones de subrayar la intención de ofrecer a sus lectores una crónica de los hechos fiel a las informaciones que pudo manejar. Principalmente, por la larga confesión de Erdosain, «tres días y dos noches», durante los cuales éste «hablaba sordamente, sin interrupciones, como si recitara una lección grabada al frío por infinitas atmósferas de presión en el plano de su conciencia oscura» (Arlt, 2000: 589), integrada por el diario del protagonista, una entrevista con Elsa, su mujer, otra con el primo de esta, Barsut y, finalmente, por las noticias sacadas de diarios e informes policiales. En cierto momento el comentador llega hasta garantizar la suspensión del juicio, al declarar que no se atreve a condenar los comportamientos de Erdosain, pues: «Tan numerosas fueron las desdichas de su vida, que los desastres que más tarde provocó en compañía del Astrólogo pueden explicarse por los procesos psíquicos sufridos durante su matrimonio» (Arlt, 2000: 110).

Pero lo cierto es que, a lo largo del texto, sus aportaciones al relato son de índole muy diferente, puesto que aparenta conocer acciones, pensamientos y estados de ánimo de personajes con los cuales no pudo haber tenido contactos, como en el caso de Haffner o del Astrólogo. Noé Jitrik explica bien esta coyuntura en su ensayo sobre las novelas, *Un utópico país llamado Erar*:

Si bien el Comentador - que ha recibido en tres afiebrados días y dos noches (*Los lanzallamas*) la «confesión» de Erdosain - puede, y eso es comprensible desde la perspectiva de un recorte verosimilista de la acción del narrador, literaturizar lo que el criminal le ha contado, hasta convertirlo en personaje, añadiéndole sensaciones, pensamientos y percepciones, es difícil que sobre sujetos mencionados por Erdosain pueda relatar lo que hicieron, percibieron y pensaron y que Erdosain ignoraba; en otro gesto de benevolencia verosimilista se podría decir que el Comentador se informó complementariamente por los periódicos y que reconstruyó lo que faltaba en la confesión de Erdosain pero eso tiene sus límites en el relato de todo lo que ocurre a sus espaldas (2000: 671).

En otras de sus intervenciones se hace muy evidente que, más que en la verdad de los hechos, su interés se centra en la tarea que ha asumido, o sea: narrar la historia,

transmitirla. En fin, venderla, y no se niega en algunas circunstancias el empleo de tonos sensacionalistas, por ejemplo, cuando en un capítulo de *Los siete locos* anuncia que:

La presente memoria no ocupa más que tres días de actividades reales de los personajes y que a pesar del espacio dispuesto no he podido dar sino ciertos estados subjetivos de los protagonistas, cuya acción continuará en otro volumen que se llamará *Los Lanzallamas*. Es la segunda parte que preparo y en la que Erdosain me dio abundantísimos datos, figuran sucesos extraordinarios como la «Prostituta ciega», «Aventuras de Elsa», «El hombre en compañía de Jesús» y la «Fábrica de gases asfixiantes» (Arlt, 2000: 121).

También su supuesta imparcialidad delante de los personajes se quiebra en los hechos enseguida y si, como ya se ha visto, declaraba perentorio que no se atrevía a juzgar a Erdosain, tampoco le parece incoherente afirmar, poco más adelante, que: «En tanto hablaba, yo lo miraba a Erdosain. ¡Él era un asesino, un asesino, y hablaba de matices del sentimiento absurdo!» (Arlt, 2000: 111).

En definitiva, puede coincidir con Corral cuando dice que:

Este cronista se revela muy pronto poco fiable, contradictorio y prejuiciado. Parece poner en primer plano sus intereses de narrador y transmisor de la historia, se preocupa por la organización de su material y descuida o se olvida de la supuesta objetividad de la crónica. Del desajuste entre sus aseveraciones y el material informativo del que se dispone en el texto (las voces mismas de los personajes que se incorporan a la enunciación), surgen la desconfianza y las dudas sobre su conducta y en particular sobre su palabra de narrador (2000: 628).

El personaje del Comentador se hace aún más complejo hacia el final de la novela. A partir del capítulo «El homicidio» cuando toma definitivamente las riendas de la narración, actúa con los modales típicos de un narrador en primera persona y une a sus fuentes más fiables tanto sus recuerdos como sus conjeturas. Todas estas oscilaciones de la voz narradora, su inestabilidad a lo largo del relato, lejos de descalificar el valor del texto, contribuyen a la riqueza narrativa de la novela. Como subraya Jitrik:

No hay un solo desdoblamiento, de autor a narrador, como se suele afirmar, sino varios, en especial de comentador a narrador, de narrador a comentador y de uno y otro a autor. Esto determina una riqueza narrativa, si no final y definitiva, al menos en la tentativa. Constituye, me parece, uno de los fundamentos de la resonancia que tiene todavía este texto, en otras palabras de su modernidad (2000: 672-673).

Todas estas características hacen del narrador del díptico el verdadero *flâneur* del relato. Con la peculiar ambigüedad de esta figura, el comentador o cronista sigue los movimientos de los otros personajes, los reconstruye por medio de elucubraciones, pesquisas y

entrevistas, para luego contar lo que ha visto u oído en sus investigaciones. De hecho el Comentador, doble ficcional de Arlt, reproduce en la novela el método del aguafuertista, y a partir del impacto entre periodismo y ficción novelesca Arlt construye el texto de *Los siete locos/Los lanzallamas*:

Narrar, para Arlt, consiste en investigar (doblemente porque lo hace Erdosain y lo hace el Comentador) quien es el «otro», observarlo, consultarlo; es explotar-explorar la producción de la escritura mediante el proceso de «hacerse otro», reproducirlo, repetir el pasaje por la diferencia, conocerla: escribirla (Zubieta, 1987: 52).

Efectivamente, junto al Comentador, el mundo del periodismo irrumpe clamorosamente en el díptico. Si ya en *El juguete rabioso* había una presencia consistente de los diarios (por ejemplo: Silvio con sus amigos del Club leen sobre ellos mismos y su robo en un artículo de un periódico; Silvio lee en un anuncio de un diario los requisitos para entrar en la Escuela Mecánica de Aviación; el Rengo recorta y conserva artículos que describen los robos por él cometidos, etcétera), en *Los siete locos/Los lanzallamas* los elementos periodísticos saturan completamente el relato y son detectables en varios segmentos del texto bajo diferentes modalidades.

En las «Palabras del autor», breve prólogo a *Los lanzallamas*, el mismo Arlt explica a sus lectores las condiciones precarias en que escribió la novela: «Estoy contento de haber tenido la voluntad de trabajar, en condiciones bastante desfavorables, para dar fin a una obra que exigía soledad y recogimiento. Escribí siempre en redacciones estrepitosas, acosado por la obligación de la columna cotidiana» (2000: 285). Y, como ya se ha visto, el escritor ha registrado su comentario a *Los siete locos* en una *Aguafuerte* publicada en el diario «El Mundo». Por otra parte, diarios y periódicos son en el texto una presencia constante. El Astrólogo ve la prensa como un posible instrumento para propagar actos e ideas de la Sociedad Secreta y lo repite varias veces a lo largo de la novela, por ejemplo, explicándole a Barsut que: «Con la ayuda de algún periódico, créame, haremos milagros. Hay varios diarios que rabian por venderse o explotar un asunto sensacional» (Arlt, 2000: 148). Además considera a la prensa como «fuente de información y como sustento de su proyecto, el que lo legitima y le da credibilidad» (Corral, 2000: 623) y, siempre en presencia de Barsut, utiliza un artículo de un periódico sobre la mafia americana para defender la valentía de sus proyectos criminales:

Me causa alegría pensar que una media docena de voluntades asociadas pueden poner patas arriba a la sociedad mejor constituida. Fíjese, si no: ¿leyó hoy los diarios?

[...] Venía un telegrama muy interesante de la United Press. Las bandas de Al Capone y George Moran, alias el Chinche, se han aliado para explotar el vicio. Lo cual significa que en Chicago quedarán suprimidos por algún tiempo los combates con fusiles ametralladoras entre los rufianes de ambas pandillas. No sé si usted sabrá que Al Capone es dueño de un palacio de mármol en la orilla de Miami que deslumbra a diez kilómetros de distancia. Los diarios se ocupan de la alianza de Al Capone y del Chinche como se ocuparían de un tratado ofensivo y defensivo entre Paraguay y Bolivia o Bolivia y Uruguay. ¿No le parece notable? (Arlt, 2000: 353-354).

En una ciudad moderna como lo es Buenos Aires, la prensa tiene el poder extraordinario de consagrar un hecho como real, de sacarlo del anonimato e iluminarlo para el público, y en consecuencia de establecer y legitimar la realidad. Pero en el díptico de Arlt este poder desborda totalmente los límites de lo real y, al querer dar cuenta de hechos pertenecientes al ámbito de la ficción, adquiere una ambigüedad que hace dudar enérgicamente de su confiabilidad.

Esto pasa, por ejemplo, en la parte final de *Los siete locos*, cuando Erdosain asegura haber asistido al suicidio de un hombre que, poco antes, había matado a una joven mujer que no quería ir a vivir con él, y añade haberse enterado del homicidio leyendo las noticias del día anterior. Pero el Astrólogo le hace notar que ningún diario había informado de ese hecho: «Pero, a propósito, ¿de dónde sacó usted esa historia del suicida del café? He visto los diarios de ayer a la noche y de esta mañana. Ninguno trae esa noticia. Usted la ha soñado.» “Sin embargo, yo puedo enseñarle el café.” “Pues soñó en el café, entonces”» (Arlt, 2000: 281). La fricción que se crea entre la supuesta realidad del cuento de Erdosain con la ausencia de la noticia en la prensa, hace dudar al lector tanto de la lucidez del personaje como de la capacidad de la prensa de dar cuenta de toda la realidad que se va desarrollando en la urbe. Así lo explica Corral:

El Astrólogo trae a cuento el periódico – ese órgano masivo de comunicación que absorbe al final todas las historias que recurren en la novela – para «comprobar» (?) la existencia de un hecho que sucede en la ficción. Se trata tal vez de una ironía acerca del poder legitimador y totalizador del periódico que ahora no registra no sólo lo real, lo que sucede en ese año 1929, sino también la ficción. El Astrólogo se aferra en su razonamiento a la lógica del sentido común: si sucedió lo que cuenta Erdosain, es del dominio público, y el periódico debe, por lo tanto, registrarlo. Al no hacerlo, no sólo se extiende un aire de sospecha sobre todo el episodio (¿sucedió en verdad?), sino que se empieza a dudar de la información (en este caso por ausencia) que transmiten los periódicos (2000: 625).

Lo curioso en este caso es lo parecido entre el crimen, ¿real o soñado?, que Erdosain afirma haber conocido por la prensa y el que él mismo perpetrará a la Bizca antes de suicidarse; esto sí bien documentado por los periódicos y sobre todo por el Comentador. En efecto al final de *Los lanzallamas*, a partir del apartado titulado «El homicidio» el

mundo del periodismo adquiere más poder en el texto, llegando a tomar las riendas de la narración y en «Una hora y media después», la escena relatada tiene lugar «simultáneamente, en los subsuelos de casi todos los diarios de la ciudad» (Arlt, 2000: 593). O sea: en las oficinas de imprenta de los diarios bonaerenses, donde Arlt convoca al Secretario y al Jefe de Revendedores de un periódico, exultantes por el suicidio de Erdosain, noticia que disparará las copias vendidas: «Macanudo. Mañana tiramos cincuenta mil ejemplares más...» (Arlt, 2000: 595). El comentario de Corral es, una vez más, muy acertado:

Con la misma suspicacia debe leerse la «noticia» del suicidio de Erdosain que se da a conocer desde la imprenta de un periódico: su historia se convierte al igual que la Sociedad Secreta en un asunto policial o criminal, escrito por un secretario de redacción anónimo, con el estilo y los estereotipos que caracterizan a las crónicas policiales. Se cierra así el circuito que había iniciado en buena medida el Astrólogo con su obsesiva lectura de periódicos, sólo que ahora se ha revertido el proceso: de lectores y comentaristas de noticias, los personajes pasan a ser materia de crónica, acaparados por el espacio hegemónico de las segundas y primeras planas de los diarios. La crónica policial que habla de los hechos de Temperley construye una ficción porque reduce, simplifica e incluso desfigura la verdad, como sucede con los titulares finales que hablan de la «terrible banda de Temperley» y del «feroz asesino Erdosain» (2000: 626).

Como se ha visto, el Comentarista, *flâneur*, periodista y detective, asume plenamente el papel de narrador de los acontecimientos de la novela. No obstante, la estrategia narrativa de Arlt prevé que este narrador cuente los sucesos a través de la mirada de los personajes, por la verdad casi exclusivamente de Erdosain, que, de hecho, se eleva al rol de *flâneur* fracasado, dominado por sentimientos de angustia y desesperación: «La originalidad de la estrategia narrativa del díptico consiste en contar los hechos desde la perspectiva limitada que ofrece el punto de vista de Erdosain, héroe del ciclo del sufrimiento» (Komi, 2009: 26). La mirada que Arlt presta al narrador se mueve por toda la ciudad, ya no sólo por los barrios céntricos como era el caso de *El juguete rabioso*, sino por la periferia industrializada, el suburbio de Buenos Aires. En efecto:

Es vano imaginarse cómo el angustiado Erdosain hubiera reaccionado al espíritu de placer, vagancia y alegría de la calle Corrientes. Pero no. Sus parajes son otros, como el Dock Sur con sus silos de portland, sus torres transformadores y altofornos, coronados por un cielo de color mostaza (Gnutzmann, 1984: 37).

La ciudad en la que el protagonista camina empujado por su angustia participa de forma directa en su estado de ánimo, lo refleja y multiplica su malestar. En fin, el paisaje urbano envuelve los pensamientos y las sensaciones de Erdosain, se convierte en su antagonista y

a la vez en el primer acicate a sus acciones. Su rol en el desarrollo de los personajes, en particular del protagonista, es activo y complejo:

El espacio exterior o público, focalizado y descrito por el mismo Erdosain, toma un papel activo ante el protagonista. Durante la novela recorreremos la capital por sus varias calles y rincones. Siendo Erdosain la luz que nos guía, se nos revela ante los ojos una ciudad «puerca», «canalla», «feroz» e «infernala». La personificación de este espacio no sólo nos exterioriza la percepción del personaje, sino también le presta a la ciudad los papeles de escenario, público y actor. Papeles que la ciudad ejecuta simultáneamente (Zalba, 2004: 116).

De esta manera el realismo del relato está decididamente invalidado en favor de un expresionismo psíquico filtrado por los pensamientos del protagonista. Tanto que varios críticos han señalado la posibilidad de una influencia más o menos directa del expresionismo alemán en la obra de Arlt. Entre ellos, Maryse Renaud en su ensayo *Los siete locos y Los lanzallamas: audacia y candor del expresionismo*, plantea la hipótesis de una influencia directa del expresionismo cinematográfico con referencias a películas como *El gabinete del doctor Caligari* de Robert Wiene (1920) o *Metrópolis* de Fritz Lang (1926) en la obra de Arlt. Ello porque ambas novelas «conjugan en efecto las principales características de la sensibilidad expresionista: sus audacias y su candor, su violencia iconoclasta, sus ambigüedades y, en última instancia, su dinamismo desaforado, su exaltación del movimiento» (2000: 693).

Las consecuencias respecto a la percepción del entorno urbano son notables e impactantes ya a partir de las primeras secuencias de la novela, cuando Erdosain sale de la oficina donde su jefe acaba de acusarle de robo y emprende su primer largo paseo sin rumbo por las calles de Buenos Aires. La visión del paisaje urbano está distorsionada por la psique del personaje que incluso tiene la sensación de caminar sobre la angustia como si fuera una alfombra, e imagina la existencia de una «zona de la angustia» y que

dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se la representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están reveladas por óvalos de puntos, tan espesos como las ovas de un arenque [...] y como una nube de gas venenosa se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios sin perder su forma plana y horizontal (Arlt, 2000: 10).

En suma, al igual que el melancólico *spleen* baudelairiano, la angustia de Erdosain influye decisivamente en la percepción del espacio urbano:

En *Los siete locos* y *Los lanzallamas* existen descripciones que se aproximan a lo que pueden considerarse objetivas (por ejemplo, la estación de Remedios de Escalada); sin embargo, incluso estas son hiperbolizadas mediante adjetivos como «siniestro, monstruoso, raquítrico, intoxicado». La mayoría de las veces se puede hablar de verdaderos «paisajes psíquicos» [...] Incluso un espacio ubicable en el mapa urbano como Ramos Mejía, donde habitan los Espila, se convierte en algo fantasmagórico cuando Erdosain lo cruza lleno de pensamientos criminales, tal como en el mencionado cuento londinense de Poe; naturalmente el tiempo se fija en una hora nocturna y una neblina densa cubre las calles fangosas (Gnutzmann, 2015: 30).

De esta manera, el protagonista y el espacio en el que se mueve están vinculados en una relación osmótica y reflexiva y se definen mutuamente entre sí. Como explica bien Komi:

Espacio y personaje se construyen uno a partir del otro de tal forma, que la existencia de éste está condicionada por la existencia de aquél. Por un lado, la metrópoli capitalista – un espacio social y económicamente diferenciado – y la posición social del individuo le causan angustia y provocan en él comportamientos patológicos; por otro, el personaje angustiado solo puede percibir la ciudad – espacio de rupturas y hostilidad infinita – desde el punto de vista deformador de su patología (Komi, 2009: 52).

Así, Arlt se sirve profusamente del geometrismo, tan caro al movimiento expresionista, para reducir la ciudad a trazos esenciales, líneas oblicuas, diagonales, cuadrados, cilindros y paralelepípedos que dominan las escenas urbanas y se complementan con elementos tecnológicos e industriales, metales, ladrillos y cemento que forman torres, turbinas y fabricas rodeadas por automóviles, trenes y transatlánticos:

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, recortan la noche con una claridad azulada de blindaje de aluminio. Los automóviles impregnan la atmósfera de olor a caucho quemado y gasolina vaporizada (Arlt, 2000: 345).

Este paisaje se percibe con claridad como profundamente hostil para la vida humana, tanto que el protagonista llega a relacionar la proliferación de los edificios con la insignificancia de la existencia, y bajo estas enormes construcciones futuristas ve al hombre como un ser subterráneo e inerme:

Erdosain se detiene espeluznado. Es como si le encarrilara el pensamiento en una elíptica metálica. Cada vez se alejará más del centro. Cada vez más existencias, más edificios, más dolor. Cárceles, hospitales, rascacielos, rascaestrellas, subterráneos, minas, arsenales, turbinas, dínamos, socavones de tierra, rieles; más abajo vidas, suma de vidas (Arlt, 2000: 461).

En esta situación anímica y paisajística se injerta la vaga esperanza de cambio revolucionario proporcionada por el Astrólogo y los proyectos de la Sociedad Secreta, con los cuales se querría revertir el orden establecido y permitir a sus miembros una rebelión que le permita reconquistar esa zona urbana que se hace cada vez más hostil:

La identificación del personaje con su espacio vital se ha roto y no puede sorprendernos por lo tanto que uno de los sueños de Erdosain y de otros integrantes de la Sociedad Secreta sea precisamente el de reconquistar este espacio del cual han sido desterrados: «Serás nuestra, ciudad», exclama desafiante Erdosain en uno de sus recorridos solitarios por Buenos Aires (Corral, 1992: 47).

Significativamente los encuentros y las reuniones de la Sociedad Secreta tienen lugar en las afueras de la ciudad, en la quinta del Astrólogo en Temperley. Aquí Erdosain y los otros «locos» del grupo logran, gracias al entorno natural y, sobre todo, a las sugerencias utópicas propuestas por el Astrólogo, escaparse momentánea e ilusoriamente a la angustia generada por el ambiente urbano.

Como se ha podido comprobar, la *flânerie* de Erdosain, personaje que impulsado por alguna esperanza sale a la calle y vagabundea sin objetivo ni dirección, y en general de los personajes de las novelas de Arlt, está impulsada por la angustia. Un sentimiento que se relaciona directamente con la gran ciudad moderna o, mejor dicho, con la imposibilidad por parte de los hombres de adecuarse a la situación urbana capitalista, fundada en la pérdida de valores espirituales y a favor de nuevos valores materiales muchas veces inalcanzables: el dinero primordialmente. En cualquier caso la angustia es el sentimiento típico del ambiente urbano en las novelas de Arlt, tanto que se podría hablar de un *flâneur* angustiado sobre todo en el caso de Erdosain:

Sentimiento complejo, la angustia se presenta de entrada como producto objetivo del espacio urbano. Nacida de una inadecuación entre las aspiraciones del hombre y un entorno inhóspito, agudizada por una coyuntura política que favorece la exclusión, la marginalidad y la pérdida de toda referencia ideológica o religiosa, acompaña a todos los personajes en menor o mayor grado (Renaud, 2000: 704).

Se trata de un *flâneur* atípico, que como pasaba en el caso de Frédéric Moreau en *L'Éducation sentimentale*, no sabe gozar de los estímulos que la ciudad le ofrece y practica su *flânerie* con el intento de exorcizar su propia angustia. Esta necesidad influye de manera determinante en el modo de pasear de Erdosain:

Sus vagabundeos tienen algo compulsivo; se asemejan a peregrinaciones obsesivas por medio de las cuales el personaje intenta establecer un vínculo entre su angustia y el

espacio – es un modo de especializar la angustia. Caminar es una manera de canalizar la tensión interna y, a la vez, de afirmarse como ser vivo (Komi, 2009: 63).

El *flâneur* que Arlt escenifica en su obra ficcional se determina entonces por sus problemas psíquicos y sociales que lo llevan a mantener con la ciudad una relación ambigua y conflictiva. Se configura, pues, como un personaje moderno y contiene en sí muchos de los elementos indicados por Benjamin en su estudio sobre Baudelaire. Evidente es la importancia del periodismo, el cual se concreta en el personaje del Comentador que narra la historia y que tiene un papel fundamental cuando Erdosain comete el homicidio de su amante, la Bizca, «para repetir un relato que leyó en un diario» (Piglia, 2001: 24).

En las atmósferas en que se mueven los personajes y en el tono usado para narrar los acontecimientos se reconoce la incidencia del cuento detectivesco en el relato: una vez más es el Comentador quien asume el papel de detective a la hora de indagar y reconstruir los hechos. Como un espía sigue paso a paso a Erdosain y los otros locos de las novelas, sabe dónde van y con quién se encuentran, llevando así el lector a meterse en la búsqueda de sus huellas en las calles de la gran ciudad.

En fin, todos los personajes de *Los siete locos/Los lanzallamas* aspiran a cambiar su propia situación y, en general, a revolucionar el orden establecido y ven en la conspiración una posible solución a sus problemas, ya sean ellos individuales o sociales, económicos o políticos. Se acercan así al carácter heroico que pertenecía al *flâneur* personificado por Baudelaire, conspirador sobre las barricadas de París; pero, en el caso de Erdosain y sus compañeros, no hay ideales que sustenten dicha conspiración sino el deseo, siempre frustrado, de librarse de la angustia a la que se hallan encadenados. Se trata de un heroísmo moderno, del que los personajes desesperados de las novelas de Arlt participan mientras intentan escapar de su angustia con gestos extremos, llegando a la denuncia de un amigo en *El Juguete Rabioso*, o a la conspiración política y al crimen gratuito en *Los siete locos/Los lanzallamas*. El carácter moderno de estos héroes se explica precisamente por la anti-heroicidad que les constituye y que les lleva inevitablemente al fracaso.

Un cierto tipo de heroísmo también está presente en la figura del narrador arltiano que recuerda muy de cerca al poeta-*chiffonnier* del que escribía Baudelaire. Aquél que buscaba en los lugares más humildes y degradados de la ciudad la materia para sus creaciones artísticas. Así pues, el «comentador» de *Los siete locos/Los lanzallamas* como la primera persona del *Juguete Rabioso* y, más en general, el mismo Arlt, podrían considerarse como héroes de la sociedad urbana moderna, del Buenos Aires de principios del siglo XX, que en

sus crónicas ya verdaderas ya ficcionales retrataron aquellos tipos sociales que luchaban para darle un sentido a sus vidas en la nueva ciudad.

En definitiva, no cabe la menor duda de que para Arlt el vagabundo de las *Aguafuertes*, el *flâneur* que está descrito en «El placer de vagabundear» tenía una importante naturaleza heroica. Precisamente en esta *Aguafuerte*, el escritor llega a relacionar el vagabundeo por las calles de la ciudad con la vida callejera de Cristo:

Aún pasará mucho tiempo antes de que la gente se dé cuenta de la utilidad de darse unos baños de multitud y de callejeo. Pero el día que lo aprendan serán más sabios, y más perfectos y más indulgentes, sobre todo. Sí, indulgentes. Porque más de una vez he pensado que la magnífica indulgencia que ha hecho eterno a Jesús, derivaba de su continua vida en la calle. Y de su comunión con los hombres buenos y malos, y con las mujeres honestas y también con las que no lo eran (Arlt, 1999: 92-93).

2.IV – De la pequeña burguesía al lumpenproletariado. *El amor brujo* y los cuentos de *El jorobadito*

También en *El amor brujo*, tercera y última novela publicada por Arlt en 1932, la ciudad se presenta como el escenario principal y elemento fundamental en la estructura temática del relato.

El argumento de la novela es simple. Se trata de la historia del romance que un joven ingeniero, Estanislao Balder, casado y con un hijo pequeño, tiene con Irene Loayza, una chica de dieciséis años que pertenece a una familia pequeño-burguesa con pretensiones de ascensión social. La perezosa indolencia del protagonista, quien se niega a buscar activamente a la chica, hace que los dos pierdan contacto durante dos años. Pasado este periodo se vuelven a encontrar por iniciativa de ella, y Balder entra en la casa de la viuda Loayza como novio oficial de Irene. A pesar de la situación de Estanislao, socialmente inaceptable en el contexto de la clase media, su futura suegra no impide la relación de este hombre casado con su hija y, muy al contrario, le empuja para que él pida el divorcio lo antes posible. Hacia el final de la novela, en la víspera de un viaje a España que debería consagrar la relación entre Estanislao e Irene, el protagonista rompe esta relación bajo el pretexto de que la chica ya no es virgen y vuelve a vivir con su mujer.

El argumento de la novela, como se puede ver, no presenta una gran originalidad y de hecho recalca las situaciones típicas de las novelas por entregas del siglo XIX: el amor a primera vista y todas las intrigas que de él se derivan; encuentros secretos; cartas de amor; personajes que actúan de colaboradores (Zulema, amiga de Irene y su esposo Alberto) y, otros, de obstáculo (la viuda Loayza). Todo esto, sin embargo, es solamente un pretexto para desarrollar una feroz crítica a la clase media porteña y a su hipocresía. Lo que hace Arlt es entonces una parodia de los elementos del folletín:

Arlt, lector de Dostoyevski y del folletín, mediatizó, problematizó y hasta parodió alguna de sus características. Ello se ve claramente en *El amor brujo* desde el abordaje de las temáticas que articulan el texto (el relato erótico, la historia de amor, los sueños del poder, el «suceso extraordinario» que prevé constantemente el protagonista, etc.), pasando por la apelación a lectores folletinescos, hasta las marcas explícitas de ciertas «novedades técnicas» de la época tales como el cine y los códigos publicitarios que irán configurando las múltiples caras o facetas urbanas. A su vez dicha parodia al género folletinesco se da por medio de la caracterización y descripción de los personajes que llevan al punto extremo todas las falencias y necesidades humanas (Di Meglio, 2005: s/p).

Estos elementos de folletín parodiado se articulan a lo largo de la novela con una fuerte teatralización de las escenas. Ya a partir del capítulo que hace de preludeo a la historia, y que significativamente lleva como título «Balder va en busca del drama», se hace evidente que los personajes, involucrados en una conversación en la casa de la viuda Loayza, están todos mintiendo y cada uno actúa para obtener sus propios mezquinos objetivos. En particular, el narrador hace explícita la conciencia del protagonista en este sentido:

A medida que hablaba, avanzaba en Balder una extraordinaria necesidad de burlarse de sí mismo y de los que le escuchaban. Cuando dijo: «Usted será responsable ante Dios y los hombres», una vocecita interior susurró en sus oídos: «Desvergonzado, ni que estuvieras en un teatro». [...] Mientras hablaba, Balder pensaba: «Cuanto más estúpido me crean, mejor». Por otra parte es muy posible que la viuda del teniente coronel se diera cuenta que en Balder alternaba simultáneamente el hombre sincero y el comediante (Arlt 2015b: 14-15).

Tan marcada es la postura actoral de Balder que en muchas ocasiones llega a engañarse a sí mismo o, aún más a menudo, a dudar de la verdad de las situaciones que él mismo ha ido falsificando a lo largo de su relación con Irene, y llega a preguntarse: «¿Cómo deslindar la verdad entre este cúmulo atroz de apariencias, pruebas, contrapruebas? ¿No será el diablo quien está dirigiendo semejante juego tramposo?» (Arlt 2015b: 218).

Este personaje-actor espera, como ya lo habían hecho Silvio Astier y Remo Erdosain en las novelas anteriores, el advenimiento de un «suceso extraordinario» capaz de cambiar por fin su vida. Así da cuenta el narrador de esta fantasía del protagonista:

¿En qué consistía lo extraordinario para Balder? Dejar de ser lo que era. [...] Lo extraordinario para Balder era despertar un día por efectos de un choque externo y encontrarse dueño de una voluntad que le permitiera realizar sueños de vida heroica, sin vacilaciones. Deslumbrar a sus semejantes. Ser dueño de una voluntad de acero (Arlt, 2015b: 55-56)

Los escenarios donde Balder se mueve y actúa son sobre todo el centro de Buenos Aires donde se encuentra su oficina, y el camino hacia Tigre, donde vive Irene. Su primer encuentro con la chica tiene lugar en la estación de Retiro donde ella está esperando, precisamente, el tren hacia Tigre. Aquí se dan los primeros pasos del protagonista y la primera descripción urbana en la novela:

Caminaba abstraído y excitado. De pronto se detuvo y contempló con cierto asombro las murallas, de las que, en progresivo alejamiento, se desprendían enrejados arcos de acero. A partir de cierta altura, comenzaba la bóveda de vidrio y la luz se enrarecía en los cristales como manchados de nicotina por el hollín de las locomotoras. De parajes ilocalizables partían sonidos disonantes. Una bomba invisible trajinaba

incesantemente. Los ruidos sordos de los bultos al rodar por el andén se diferenciaban de los secos tintineos de los paragolpes y, como entre la cúpula negra de un bosque de acero, la luz recortada por tan numerosas viguetas tenía ligero tinte de mostaza. El joven continuaba paseándose nerviosamente (Arlt, 2015b: 19).

A partir de este momento las descripciones se suceden con bastante frecuencia y, como es habitual en la narrativa arltiana «no se encuentran descripciones por puro gusto del pintoresquismo, sino que hay correspondencia entre el paisaje exterior y el estado anímico del que lo observa, influyéndose mutuamente» (Gnutzmann, 1982: 94).

Así, justamente durante el primer encuentro con Irene, la emoción y la excitación que Balder padece se proyectan en el paisaje que ve desde las ventanillas del tren en marcha:

El tren resbalaba rápidamente en los rieles, y el paisaje, como las hojas de un libro volteadas apresuradamente, quedaba atrás. Unos tras otros, se sucedían los fondos de casas con higueras copudas y, a lo largo de la alambrada, varios chicos corrían hacia una hoguera, que cubría considerable extensión de tierra de una acre neblina de humo. Tras el edificio de una curtiembre con marcos de madera chapados de cuero, se arrastraba cenagoso el arroyo Medrano. A las calles pavimentadas de granito las substituyeron calzadas de asfalto y después franjas de tierra, y bruscamente dilatadas se ensancharon extensiones de campo verde. Tres torres altísimas formando triángulo recortaban lo azul con finos y piramidales bastidores metálicos. Balder, pensativo junto a la jovencita, absorbía el paisaje (Arlt, 2015b: 25).

De igual modo, el paisaje refleja el malestar del protagonista cuando al concluir esa misma escena, Irene se despide y lo deja solo, y él fija su mirada en las calles embarradas:

«Bueno, mañana a la noche, a las ocho, lo espero. Estaré en la puerta de casa». Le estrechó las manos. Se apartó de Irene. Vacilando entró a otro coche y, al sentarse, distinguió dos torres rojas por encima de una línea de balaustradas y techumbres en desnivel. Derruidas tapias de ladrillos se interrumpían en potreros aislados. A veces un galpón de cinc cortaba la perspectiva de callejuelas de fango negro, mordido por las ruedas de los carros cuya parte trasera se perdía entre cañaverales, con las varas en alto. Algunos caballos movían la cola amarrados a un poste. Los vagones se inclinaron hacia la izquierda, luego se enderezaron, y aparecieron algunas barcas de toldillas enfundadas en lona blanca (Arlt, 2015b: 32).

Como se ha visto, las dos peculiaridades principales del protagonista de *El amor brujo* son su pereza e indolencia que inhibe por dos largos años la posibilidad de un reencuentro con Irene y su tendencia a actuar de forma deliberada frente a todos los demás y hasta consigo mismo. Ambas características conforman el perfil del hombre urbano moderno.

La apatía de Balder recuerda muy de cerca a la actitud indolente descrita por Simmel y que caracterizaba, por ejemplo, a la Renée de *La curée* de Zola. En cuyo análisis ya se ha visto como dependía de una sobrecarga de estímulos sensoriales a causa del ambiente urbano moderno:

Quizá no haya ningún otro fenómeno anímico que esté reservado tan incondicionalmente a la ciudad como la indolencia. En primer lugar, es la consecuencia de aquellos estímulos nerviosos que se mudan rápidamente y que se apiñan estrechamente en sus opuestos. [...] La esencia de la indolencia es el embotamiento frente a las diferencias de las cosas, no en el sentido de que no sean percibidas, como sucede en el caso del imbécil, sino de modo que la significación y el valor de las diferencias de las cosas y, con ello, las cosas mismas, son sentidas como nulas (Simmel, 2001: 382-383).

Efectivamente, en *El amor brujo* hay varios momentos en los cuales la inercia de los razonamientos del protagonista se ve acompañada por estímulos visuales y sonoros que le impiden centrarse en un proyecto concreto. En este sentido es ejemplar una escena en la cual los pensamientos del protagonista no logran fluir de forma natural al ser interrumpidos por la visión de luminosos carteles publicitarios:

Balder queda solo. La calle parece pavimentada de adoquines de bronce. «Bueno...» Good Year. Yerba Ñanduty. Confíenos su construcción. «Bueno...» Las mejores galletitas. Hotel El Español. «Claro...» El granito adquiere una lustrosa oscuridad violeta. Balder se arrincona nuevamente en el banco verde. Desconecta la luz de sus ojos con la fuerza de sus delirios. Y el diablo hace el resto. ¡De modo que el hombre honorable quiere conocer al hombre caballero! Y la mujer adúltera dicta cátedra de astrología. ¡Qué bueno! Y el gran idiota dice que sí. Good Year. Los mejores neumáticos. Good Year. Las mejores cubiertas. «¿Por qué no?» (Arlt, 2015b: 115).

La tendencia de Balder a representar un papel ajeno a su personalidad podría parecer en cierto modo estar en contraste con su indolencia; sin embargo, al revés, las dos características se entrecruzan y complementan, actuando a modo de defensa de su ser frente a la sociedad y como justificación de su vida mezquina. De hecho Balder vive, y acepta de buen grado, vivir en un constante y evidente autoengaño. Algo patente, por ejemplo, en el hecho de que a lo largo de toda la novela presume ser un ingeniero y, sin embargo, no es más que un empleado menor. En general:

Balder demuestra a lo largo de toda la historia que no solamente es capaz de representar el papel que le conviene en una circunstancia dada, sino que frecuentemente es capaz de auto-engañarse con el personaje que desempeña. Muchas veces no puede separar las emociones falsificadas, los huecos y las ideas inventadas de su ser verdadero, que él mantiene escondido bajo la máscara de los diversos papeles que representa (Hayes, 1981: 60).

Este constante autoengaño está a la base de la crítica que lanza hacia la arquitectura de la ciudad de Buenos Aires y de su falta de personalidad. Balder es un miembro de la pequeña-burguesía, un hombre gris, aburrido, indolente y fracasado que, en sus mediocres *flâneries*, pasea en una ciudad que percibe parecida a él, proyectando así su propia

personalidad en el paisaje urbano. Cuando observa el panorama de la ciudad por la ventana de su oficina se siente entre la indiferencia y el disgusto:

Parecen dos ciudades superpuestas: arrinconada la de los rascacielos; extendiendo un fracturado horizonte de mampostería, la baja. Balder, en mangas de camisa, encajado en su asiento giratorio, observa el profundo panorama de techados por el hueco de la ventana metálica abierta de par en par. Le interesa muy poco lo que ve, pero sigue mirando con mueca de disgusto. A ras de un techado negruzco distingue los contrafrentes de un puente de ferrocarril enrejado. Los muros crecen, lienzos de muralla gris superponen paredes amarillas perforadas de agujeros cuadrados, el perpendicular zigzag de mampostería se resquebraja en una mancha verde, y la otra ciudad de los rascacielos, con el peñón de sus monoblocks color mostaza, supera la pizarrosa altura de edificios de siete pisos. Tras las terrazas, manchas violetas de nubes se fragmentan y desflecan en doradas crines. A medida que el cielo se comba en la altura, adquiere una azul profundidad de agua de nieve. Balder aparta la mirada fatigado y deja descansar los ojos en el rectángulo de su oficina, un muro con alto zócalo verde mar, cerrado por tres divisorias de madera color caoba, como encristaladas de gruesas placas de mica. Estanislao cierra las ventanas (Arlt, 2015b: 73).

A esta ciudad gris y repleta de muros en hierro y hormigón, con una atmósfera cerrada y pesada, Balder contrapone su fantástico proyecto que «se parece a un sueño futurista incluso en comparación con la realidad europea o estadounidense del momento» (Gnutzmann, 2004: 70). Balder, aunque ridiculizado por sus compañeros de oficina, edifica por medio de su imaginación una ciudad que, gracias al empleo de improbables tecnologías, resulta perfecta como escenario de sus actuaciones y como lugar donde esperar el tan suspirado suceso extraordinario:

En este país no existían arquitectos. ¡Oh!, ya lo verían, cuando entrara en acción. Su proyecto consistía en una red de rascacielos en forma de H, en cuyo tramo transversal se pudiera colgar los rieles de un tranvía aéreo. Los ingenieros de Buenos Aires eran unos bestias. Él estaba de acuerdo con Wright. Había que sustituir las murallas de los altos edificios por finos muros de cobre, aluminio o cristal. Y entonces, en vez de calcular estructuras de acero para cargas de cinco mil toneladas, pesadas, babilónicas, perfeccionaría el tipo de rascacielo aguja, fino, espiritual, no cartaginés, como tendenciaban los arquitectos de esta ciudad sin personalidad. Sus compañeros se reían. ¿Cómo resolvería el problema del reflejo? Y si respondía que, de acuerdo a los estudios de la óptica moderna, colocarían los cristales de manera que los edificios fueran pirámides cuya superficie reprodujera la escala cromática del arco iris; las carcajadas menudeaban de tal manera, que indignado se apartaba de ellos (Arlt, 2015b: 55).

En definitiva, Arlt con su última novela reitera su profundo pesimismo respecto a la vida del hombre, especialmente del hombre de la clase medio-baja, en la gran metrópolis. Si en las novelas anteriores los protagonistas intentaban cambiar sus desgraciadas situaciones existenciales por medio del robo y de la delación, en el caso de *El juguete rabioso*, o de la conspiración y el homicidio en *Los siete locos/Los lanzallamas*; en el caso de *El amor brujo* el cambio en la vida de Estanislao Balder no sólo viene rotundamente

negado, sino que no es tomado en consideración ni por el mismo protagonista que, en su indolencia de urbanita, se conforma con la espera de un hecho extraordinario y con la imaginación de una ciudad fantástica.

En 1933 la editorial Anaconda publica *El jorobadito*, primera recolección de relatos breves de Roberto Arlt. Varios cuentos de la antología están relacionados con la ciudad. En particular, resalta una serie de tres relatos, «El jorobadito», que el autor usa como título del libro, «Ester Primavera» y «Las fieras», donde Arlt deja de lado las reflexiones sobre la vida de la clase media y centra su atención sobre el sector social más marginado, aquel lumpenproletariado conformado por «personas que se encuentran por debajo de la clase social más baja, cuyos medios de sobrevivencia son, principalmente, actividades relacionadas con la delincuencia y la violencia» (Romero Zúñiga, 2016: 18).

En «El jorobadito» el protagonista anónimo cuenta cómo había planeado romper la relación con su novia obligándola a besar, como prueba de amor, a un ser deforme y repugnante, el jorobado Rigoletto; al provocar éste un escándalo, el protagonista le mata estrangulándolo. Encerrado en el calabozo tras el asesinato, el narrador escribe un informe, que se corresponde al texto del cuento mismo, que «pretende ser la versión contraria a la dada por los periodistas que le llamaron “demente”, “cínico y perverso” y “canalla monstruoso”. El narrador construye su versión contra los periodistas con el propósito de justificar su comportamiento y “deslindar responsabilidades”» (Gnutzmann, 2014: 112-113).

En «El jorobadito» la ciudad en cuanto escenario prácticamente no aparece, sin embargo, se hace espacio un tema evidentemente vinculado a ella, a saber: la relación entre el hombre honrado, el protagonista, «un miembro inscripto en el almanaque de Gotha» (Arlt, 2002: 19) y el deforme marginalizado, el jorobado Rigoletto, que viene descrito como un ser privado de toda humanidad, animalizado por completo:

Lo que causaba en él un efecto extraño, además de la consabida corcova, era la cabeza cuadrada y la cara larga y redonda, de modo que por el cráneo parecía un mulo y por el semblante un caballo. Me quedé un instante contemplando al jorobadito con la curiosidad de quien mira un sapo que ha brotado frente a él (Arlt, 2002: 21).

La repulsión, física y moral, que provoca el jorobado en el narrador es una constante que atraviesa todo el relato y que se concreta en un cruel abuso de autoridad que se revela ante todo en la escena en la cual le impone el apodo de Rigoletto, desinteresándose totalmente del nombre real del jorobado: «El desconocido, a quien bauticé en mi fuero

interno con el nombre de Rigoletto» (Arlt, 2004, p. 17). Como nota acertadamente Kang, «así, un sujeto bautiza a otro y lo disciplina. [...] perder el nombre anula el estatus social y la dignidad humana» (2018: 59). La anulación del nombre del jorobado y la denominación arbitraria simbolizan el poder subjetivo que el protagonista ejerce sobre la vida del pobre deforme, poder que permite y justifica a los ojos del narrador, hasta el asesinato:

Es terrible..., sin contar que todos los contrahechos son seres perversos, endemoniados, protervos..., de manera que al estrangularlo a Rigoletto me creo con derecho a afirmar que le hice un inmenso favor a la sociedad, pues he librado a todos los corazones sensibles como el mío de un espectáculo pavoroso y repugnante. (Arlt, 2002: 18)

Se trata, en suma, de un cuento cuyo tema central es el de la otredad: «El protagonista percibe que el ser deformado y anormal representa un daño para la sociedad y justifica así su asesinato. [...] Esta repugnancia sobre los defectos físicos connota la manera típica de la otredad y revela el carácter violento de dicha otredad» (Kang, 2018: 59).

No obstante, el asesinato del ser despreciable produce un giro inesperado en la trayectoria del protagonista, quien al entrar a la cárcel, se ve hundido en la misma miseria de su víctima, considerado por la sociedad como un demente y un monstruo, un deforme moral, como deforme físico lo era Rigoletto. El hecho es que el protagonista sufría esta deformación moral ya desde el principio del relato y ésta se hace manifiesta justamente en su relación con el jorobado, como puede advertirse en la escena en la cual los dos corren hacia la casa de la novia: «El maldito corcovado me perseguía en mi carrera, como si no quisiera perderme, semejante a mi genio malo, semejante a lo malvado de mí mismo que para concretarse se hubiera revestido con la figura abominable del giboso» (Arlt, 2002: 31). El jorobado se configura, finalmente, como el doble físico de la degradación moral del protagonista. Así lo subraya Gnutzmann:

El narrador construye con el jorobado una contrafigura: si él mismo es un «buen mozo», el otro es contrahecho, animalesco; él es educado, el otro indecoroso; él tiene excesiva sensibilidad, el otro resulta cruel y bestial; él es «bien nacido», el otro de clase baja... No obstante, el jorobado es un doble suyo. [...] Por consiguiente, el abismo entre la autoapreciación y la visión que tienen los demás de él parece cerrarse (2004: 114).

Toda la narración confesional del protagonista, a fin de cuentas, no se desarrolla para justificar su violencia o el asesinato de Rigoletto, sino para afirmar su cordura, probar que no está loco como la sociedad lo considera: «Indudablemente... si allí había un loco, era Rigoletto, no les quede la menor duda, señores» (Arlt, 2002: 34). En este sentido se desata

una crítica a la sociedad moderna que, después de haberla fomentado, estigmatiza la marginalidad basándose en datos meramente exteriores: «A lo largo de este cuento, las normas que definen la normalidad y la locura parecen irrazonables y, al final, se revela la irracionalidad y la monstruosidad de la sociedad moderna misma que se sostiene produciendo individuos como los otros marginados de la modernidad» (Keng, 2018: 60).

Individuos como estos, marginados de la modernidad, son justamente los protagonistas de «Ester Primavera» y de «Las fieras». Dos cuentos que tienen mucho en común y cuyo tema central es el hundimiento anímico del hombre en una zona degradada de la sociedad. Ambos se arman sobre el monólogo de un hombre que, a causa de una infamia cometida, ha perdido a la mujer que amaba.

En «Ester Primavera», el narrador se encuentra confinado en un sanatorio para pacientes con tuberculosis, enclavado en las montañas de la provincia de Córdoba. A lo largo del relato alterna la descripción de su situación actual, miserable y solitaria, con los recuerdos de Ester, su amada a quien había alejado enviándole a su familia una carta infamante e injustificada. Desde el inicio del monólogo, el protagonista establece una clara dicotomía temporal entre su vida pasada con Ester y la triste realidad del presente, enfatizada por el contraste entre el recuerdo de su mujer, cuyo nombre es capaz de evocar un placentero calor, y el frío gélido que percibe en las montañas nevadas:

Me domina una emoción invencible al pensar en Ester Primavera. Es como si de pronto una ráfaga de viento caliente me golpeará el rostro. Y sin embargo, la cresta de las sierras está nevada. Carámbanos blancos aterciopelan las horquetas de un nogal que está al pie de la buhardilla que ocupó en el tercer piso del Pabellón Pasteur en el Sanatorio de Tuberculosos de Santa Mónica. ¡Ester Primavera! Su nombre amontona pasado en mis ojos. Mis sobresaltos rojos palidecen en sucesivas bellezas de recuerdo. Nombrarla es recibir de pronto el golpe de una ráfaga de viento caliente en mis mejillas frías (Arlt, 2002: 65).

La contraposición entre pasado y presente se refleja en la distancia espacial que separa el sanatorio, lugar habitado por hombres excluidos de la sociedad a causa de su condición enfermiza, de la ciudad de Buenos Aires, espacio de la vida social digna habitado por la gente honrada de la burguesía media. Se vislumbra así una separación neta entre los dos espacios y las dos categorías de hombres que mucho tiene que ver con el sistema capitalista que rige la vida en la ciudad moderna: son aceptados sólo individuos capaces de producir valor y consumir mercancías; mientras que los improductivos, en este caso los tuberculosos, se ven desarraigados de la sociedad y condenados a una existencia que se limita a la consciente espera de la muerte: «Todos los que nos movemos como espectros en

este infierno que lleva un santo nombre, todos sabemos que estamos condenados a muerte. Hoy, mañana, el año que viene... pero un día...» (Arlt, 2002: 68).

El narrador y sus compañeros han sido desarraigados de un mundo que, aunque le era hostil, les dejaba alguna perspectiva de inserción social y crecimiento individual, mientras que ahora todos ellos añoran el espacio urbano que tuvieron que abandonar: «La nostalgia por Buenos Aires no es sólo del narrador-personaje sino de otros enfermos también. Aunque los enfermos residen en “el campo”, sus mentes se dirigen siempre hacia Buenos Aires, porque llegaron a ese lugar contra su voluntad» (Keng, 2018: 57). Tan fuerte es esta nostalgia, que los tuberculosos siempre están recordando algo de su anterior vida en Buenos Aires y sueñan con volver a la ciudad, aunque sea sólo para poder morir allí: «Y Buenos Aires que está tan lejos... tan lejos... Dan ganas de matarse, pero de ir a matarse allá, a Buenos Aires... en el umbral de su puerta» (Arlt, 2002: 69). La distancia que separa a los pacientes del sanatorio de su vida social en Buenos Aires provoca una paulatina desconexión con su propia identidad. Incluso el protagonista, cuyo nombre es sustituido por el número de su cama – el siete –, no escapa a este proceso. El narrador describe cómo todos los residentes del sanatorio pierden su humanidad y adquieren rasgos animalescos patentes en la actitud con la que anhelan la ciudad lejana: «La fiereza de los semblantes se desmorona en un convulsivo temblor de nervios faciales. Como las fieras del bosque, olfateamos Buenos Aires, una Buenos Aires que está tan lejos» (Arlt, 2002: 73). La metáfora sugiere que, aunque el deseo de volver a la ciudad es compartido, los pacientes han perdido su condición de seres humanos y han adoptado la de animales, olfateando su presa pero sin poder alcanzarla.

En el caso del protagonista el recuerdo de Buenos Aires está asociado con el tiempo en que Ester estaba presente en su vida, un tiempo que él mismo ha quebrado perpetrando el gesto infame que lo condena a la soledad; de esta manera, como lo evidencia Cervera Salinas: «El esquema argumental referido desde el sanatorio para el tratamiento de la tuberculosis de Santa Mónica muestra los hechos de un amor desdeñado, ofendido y, finalmente, ansiado tras su pérdida» (2009: 66). La relación entre el protagonista y Ester se refleja, pues, en la relación entre el narrador y Buenos Aires vista como una posibilidad de redención y reinserción social. Pero esta posibilidad parece estar irremediamente truncada por el gesto infame que lo alejó de su amada, y que lo ha condenado a una existencia en la que la espera de la muerte se vuelve la única perspectiva. En efecto, el recuerdo de la mujer

resplandece en todo el proceso enunciativo a modo de corriente física beneficiosa y límpida, una «ráfaga de viento caliente» que depura el alma y los pulmones del narrador, mas cuya transitoriedad y esencia fantasmática designan, al cabo, la inutilidad de una purificación únicamente imaginaria (Cervera Salinas, 2009: 66-67).

En conclusión, «Ester Primavera» construye una compleja relación entre los espacios urbano y rural, la vida y la muerte, la culpa y la redención o, en palabras de David Viñas, va creando un «reiterado interjuego que va de la condena al paraíso. Balanceo que al desestabilizar todos los escenarios, va involucrando, como divisas mayores, al aburrimiento tísico en las sierras de Córdoba, los jubilosos pulmones sanos que respiran en Buenos Aires» (Viñas, 2002: 806).

A través del recuerdo de Ester Primavera y la nostalgia por Buenos Aires, el narrador establece un vínculo simbólico entre su exclusión social y su enfermedad, mientras que la posibilidad de un reencuentro con su amada se convierte en un anhelo de redención que parece estar siempre fuera de su alcance. Al final del monólogo se vuelve a medir la infranqueable distancia, temporal y espacial, que le separa de la mujer amada y de la sociedad respetable:

Hace setecientos días que pienso en ella. La nieve cae oblicuamente. Dejo la reposera y me encamino al pabellón. Pero antes de llegar tengo que rodear una baranda que mira hacia el sur. Allá, a ochocientos kilómetros está Buenos Aires. La noche infinita ocupa un espacio de desolación. Y yo pienso: «Ester Primavera» (Arlt, 2002: 82).

El narrador de «Las fieras», por el contrario, se sitúa en un bar de los suburbios de Buenos Aires y desde allí dirige su monólogo a la mujer perdida cuyo nombre no menciona. Se trata de una amarga confesión por medio de la cual el protagonista da cuenta de su entrada y de su paulatino hundimiento en el mundo del hampa. Ese mundo que tanto fascinaba a Arlt y al cual le dedica varias de sus *Aguafuertes*, como la ya citada «Conversaciones de ladrones». Ya a partir del exordio del relato se describe plásticamente el tipo de ambiente degradado donde el narrador transcurre sus días: «No te diré nunca cómo fui hundiéndome, día tras día, entre los hombres perdidos, ladrones y asesinos y mujeres que tienen la piel del rostro más áspera que cal agrietada» (Arlt, 2002: 101).

Si bien pueda parecer curiosa la elección de iniciar el monólogo con una rotunda negación, ésta se revela óptima para levantar desde el principio una separación que ya es definitiva entre su mundo y el de la mujer y, a la vez, coloca implícitamente al protagonista dentro del elemento que caracteriza las relaciones de su entorno: el silencio. Lo explica bien en su ensayo Pastor, para quien la negación inicial

primero, sirve para ilustrar la polaridad y para sostener el distanciamiento y la tensión entre el mundo del narrador y el mundo que habita esa mujer incógnita a la que él le dirige la palabra – falsamente, por supuesto, en cuanto se trata de un monólogo. Segundo, forma parte del silencio, y lo refuerza, como uno de los elementos constitutivos de esa latitud sombría en la que se planta el narrador para recordar, desde allí, su tránsito de un mundo a otro; es decir, su caída, ese ir hundiéndose consciente y paulatinamente es su propio «proceso de descomposición». Puesto que el ámbito que se nos va dibujando es irremisiblemente incompatible con el de esa mujer desconocida a la que se pretende hablarle, el narrador va diciendo y negándolo todo al mismo tiempo (Pastor, 1979: 52).

Efectivamente, a diferencia del tuberculoso de «Ester Primavera», este otro protagonista transcurre sus días en la misma ciudad donde vive la mujer. A pesar de ello, la dicotomía irreductible entre dos mundos incompatibles sustenta todo el relato, tal y como indica implícitamente el nombre del local donde se reúnen estos personajes del lumpen porteño: «Ambos mundos». El narrador es muy consciente de la distancia insalvable que le separa del mundo socialmente aceptable en que vive la mujer a quien escribe y esta consciencia alcanza su máximo grado cuando recuerda los tiempos pasados con ella:

Muchas veces acude tu nombre a mis labios. Recuerdo la tarde cuando estuvimos juntos, en la iglesia de Nueva Pompeya. También me acuerdo del podenco del sacristán. Empinado el hocico y el paso tardo, cruzaba el mosaico del templo por entre la fila de bancos..., pero han pasado tantos cientos de días, que ahora me parece vivir en una ciudad profundísima, infinitamente abajo, sobre el nivel del mar. Una neblina de carbón flota permanente en este socavón de la infrahumanidad; de tanto en tanto chasquea el estampido de una pistola automática, y luego todos volvemos a nuestra postura primera, como si no hubiera ocurrido nada. Incluso he cambiado de nombre, de manera que aunque a todos los que pasan les preguntaras por mí, nadie sabría contestarte. Sin embargo, vivimos aquí en la misma ciudad, bajo idénticas estrellas (Arlt, 2002: 102).

En este sentido puede considerarse este cuento tal como propone David Viñas: «Una exasperación de “Ester Primavera”» (2002: 806), ya que el protagonista asume con actitud fatalista su descenso a los infiernos de un mundo marginado, el del hampa y la cercanía de la respetable sociedad con el recuerdo de la mujer perdida no hacen más que acentuar lo desgraciado de su situación actual:

El relato materializa, en efecto, una asombrosa descripción de la caída en el inframundo siniestro de la bellaquería carente de todo escrúpulo ético, donde rezuma el último cabo suelto de un antiguo resplandor de honradez: el recuerdo de la mujer amada, más cruel por cuanto asoma en la cárcel de la ratonera existencial en que se habita (Cervera Salinas, 2009: 64).

A lo largo del monólogo el protagonista da cuenta de su nueva condición, admite haberse convertido en *cafisho*, presenta a la mujer que está explotando, Tacuara, y habla de los compañeros que le rodean en el bar «Ambos mundos» Todos pertenecientes a ese

submundo que conforma el lumpenproletariado porteño, todos irremediabilmente separados de la «ciudad normal» regida por las normas sociales burguesas, por la sutil y no menos insuperable vidriera del local donde se reúnen, y a través de la cual pueden ver pasar «mujeres honradas del brazo de hombres honrados» (Arlt, 2002: 114). Todos ellos viven ahora la misma vida, de la misma forma:

El rencor, el aburrimiento, la pereza y el tedio son las «flores del mal» que florecen en tales predios, que crecen en dichas latitudes. Y si llega a romperse en alguna ocasión el silencio no es sino para subrayar algún episodio macabro o tortuoso, que así ocurre y vuelve, para sancionar el veredicto de cadena perpetua (Cervera Salinas, 2009: 64).

En definitiva, resulta evidente que la visión de Arlt de las clases más marginadas de la sociedad, y de su relación con la ciudad moderna, es extremadamente pesimista. La locura, la pobreza, la miseria, la improductividad se pagan en el contexto urbano con la infamia, la expulsión o el hundimiento en el inframundo del lumpen.

El pesimismo urbano de Arlt alcanza niveles terroríficos en el cuento fantástico «La luna roja». La primera parte del relato está dedicada a la descripción de una ciudad capitalista moderna, caracterizada por una arquitectura de estilo futurista cuyos elementos, «rascacielos iluminados» de «fachadas fluorescentes», «terrazas elevadas» y «jardines aéreo» (Arlt, 2002: 83-84), recuerdan de cerca a la ciudad cinematográfica de *Metrópolis*, la película de Fritz Lang. En este contexto se evidencian a nivel espacial las más clásicas separaciones sociales entre las clases privilegiadas, que ocupan los sitios más elevados de la ciudad y las clases desprestigiadas, los obreros y los pobres que se encuentran abajo, a la altura de la calle, despreciados por los ricos que desde arriba los miran disgustados:

Desde las terrazas elevadas, al punto que desde allí parecía que se podían tocar las estrellas con la mano, el viento desprendía franjas de músicas, *blues* oblicuamente recortados por la dirección de la racha de aire. Focos de porcelana iluminaban jardines aéreos. Confundidos entre el follaje de costosas vegetaciones, controlados por la respetuosa y vigilante mirada de los camareros, danzaban los desocupados elegantes de la ciudad, hombres y mujeres jóvenes, elásticos por la práctica de los deportes e indiferentes por el conocimiento de los placeres. [...] Desde alturas inferiores, en calles más turbias y profundas que canales, circulaban los techos de automóviles y tranvías, y en los parajes excesivamente iluminados, una microscópica multitud husmeaba el placer barato, entrando y saliendo por los portales de los *dancings* económicos, que como la boca de altos hornos vomitaban atmósferas incandescentes (Arlt, 2002: 84-85).

El día y el anochecer transcurren normalmente en la ciudad, las actividades humanas siguen su curso cotidiano. Como asevera el mismo narrador:

Nada lo anunciaba por la tarde. Las actividades comerciales se desarrollaron normalmente en la ciudad. Olas humanas hormigueaban en los pórticos encristalados de los vastos establecimientos comerciales, o se detenían frente a las vidrieras que ocupaban todo el largo de las calles oscuras, salpicadas de olores a telas engomadas, flores o vituallas. [...] Nada lo anunciaba. Por la noche fueron iluminados los rascacielos (Arlt, 2002: 83).

El evento apocalíptico se introduce gradualmente creando así un elevado grado de suspense. Los primeros en enterarse de que hay una situación extraña y amenazante son los músicos de una orquesta en una fiesta de ricos. Su reacción es dejar ordenadamente los instrumentos y marcharse sin decir una palabra, seguidos por los camareros y, finalmente, por los incrédulos clientes. A partir de este momento el terror se apodera de todos los habitantes de la ciudad, borrando cualquier forma de división social y de conflicto de clase, nivelados todos por el miedo a la catástrofe inminente:

Los hombres, mujeres y niños se transforman en fugitivos, en una multitud que pierde su posibilidad del lenguaje, la palabra se vuelve silencio, y esa multitud que abandona aterrorizada la ciudad termina convirtiéndose en una «cosa», que ya ni siquiera camina, sino que «avanza por reflujos» (Damaso Martínez, 2016: 5).

En este punto aparece la luna roja del título: «Un ojo de sangre despegándose de la línea recta, y su magnitud aumentaba rápidamente» (Arlt, 2002: 88). En el desenlace del relato se levanta por fin la voz de la masa atemorizada ante este fenómeno y el lector entiende que la luna roja simboliza la inminencia de una nueva guerra total, capaz de arrasar la humanidad entera y, sobre todo, de subsanar los conflictos sociales característicos de la ciudad moderna, al precio, empero, de la privación de cualquiera especificidad humana y de la pérdida de cualquier identidad individual. Por medio de la despersonalización que provoca la guerra, una catástrofe ocasionada por el hombre y que, a su vez, determina la despersonalización de todos los seres humanos, Arlt mitifica este trágico evento hasta transformarlo en una suerte de alucinación colectiva que rebasa toda individualidad. Como señala Prieto:

El elevar a esas dimensiones un hecho cuya naturaleza depende del esfuerzo de los hombres, desrealiza este hecho, lo vuelve materia de sueño, de pesadilla, mitifica el horror y al mitificarlo lo cuelga sobre la cabeza de los hombres como un peligro desconocido que amenaza aplastarlos sin remisión (Prieto, 1963: 11).

El escenario de esta alucinación colectiva no podía que ser el de la gran ciudad moderna donde el grado de despersonalización se ve matizado solo por la pertenencia a uno u otro estrato social. Solo una amenaza tan mortífera como la guerra parece capaz de nivelar la

condición de los hombres a cambio, sin embargo, de la pérdida definitiva de una identidad personal.

En conclusión, la visión que Arlt ofrece de la ciudad y de la vida en ella se revela extremadamente pesimista en todas sus novelas y también en los cuentos. Los componentes de las capas sociales que le interesa representar, la pequeña burguesía en las novelas y el lumpenproletariado en los cuentos, transcurren en el ambiente urbano una vida insatisfactoria cuando no directamente mezquina. En el caso de los más marginados, la ciudad en cuanto espacio vital le es completamente inaccesible, y se ven obligados a expulsarse o a retirarse en improbables antros de los suburbios.

La actividad de la *flânerie* en este contexto aparece totalmente degradada y la galería de personajes grotescos que llenan las páginas de su obra solo pueden circular por la ciudad a la búsqueda de algún evento extraordinario que pueda cambiarle radicalmente la vida, un evento que, sin embargo, siempre se posterga a un tiempo que nunca llega, mientras esos hombres, enfermos, locos, deformes, angustiados y desesperanzados continúan hundiéndose en sus míseras existencias.

3. LEOPOLDO MARECHAL

3.I – Trayectoria poética de Leopoldo Marechal – Desde el debut a la *Historia de la calle Corrientes*

*Pero sólo me fue dado rastrear
por las huellas peligrosas de la hermosura;
y extravié los caminos y en ellos me demoré;
hasta olvidar que sólo eran caminos,
y yo sólo un viajero, y tú el fin de mi viaje
(L. Marechal, *Adán Buenosayres*).*

Como en el caso de Roberto Arlt, los datos biográficos de Leopoldo Marechal se entrecruzan estrictamente con su obra literaria.³ Leopoldo Marechal nació el primero de tres hermanos, el 11 de junio de 1900 en Buenos Aires, en el barrio de Almagro. Su padre fue Alberto Marechal, uruguayo de origen francés y su madre Lorenza Beloqui, argentina de origen vasco. Pasó su infancia entre el barrio de Villa Crespo, donde vivía con su familia en la calle Monte Egmont 280 (hoy Tres Arroyos) y la casa de sus tíos donde pasaba todos los veranos en los campos de Maipú:

Leopoldo les contaba a sus amiguitos de Maipú que su maestro le decía que escribía muy bien y que iba a ser poeta. Los niños del lugar contaban esto a sus padres y los papás les comentaban a sus hijos: «¡Habla así porque es de Buenos Aires!». Niños y padres le pusieron el apodo «Buenos Aires» (Marechal, 2000: 202).

En 1916 comenzó la escuela secundaria en la Escuela Nacional Normal Superior N°2 Mariano Acosta. En 1919 murieron sus tíos de Maipú, seguidos por su padre Alberto. A pesar de las grandes dificultades económicas, la familia decidió permitir que Leopoldo continuara sus estudios. Sin embargo, el joven fue contratado por la Biblioteca Popular

³ Todavía no se ha escrito una obra biográfica sobre Leopoldo Marechal. En las últimas décadas se han editado y recogido testimonios, homenajes y estudios referidos a la figura y obra de Marechal. Gracias al esfuerzo de muchos investigadores y colegas del poeta, hoy contamos con valiosa información que contribuye a delinear una imagen más cabal de su persona y de su contexto. Entre estos textos se señalan: *Leopoldo Marechal: Homenaje* (Bajarlía, 1995), *Cincuentenario de Adán Buenosayres* (AA.VV., 2000) y los documentos que ha ido recopilando la Fundación Marechal, presidida por la primera hija del poeta, María de Los Ángeles Marechal, en <http://www.marechal.org.ar/>, entre otros. Además, hay que señalar algunos breves textos autobiográficos: la *Autobiografía de un novelista* aparecida en el número 49 de la revista «Proa», dedicado al centenario del poeta (Marechal, 2000: 61-71), «Los puntos fundamentales de mi vida» y «Autorretratos», recogidos en *El beatle final y otras páginas* (Marechal, 1993: 123-127; 129-131) y «El poeta depuesto» en el primer número de la revista «Nuevos Aires» (Marechal, 1970: 55-60).

Alberti donde comenzó a trabajar de bibliotecario y donde conoció a algunos intelectuales que luego serían sus amigos, como Horacio Schiavo, quien recuerda este encuentro: «El bibliotecario, un joven de mi edad, me atendió con deferencia: hablar culto, trato cordial, mirada franca. Guardapolvo blanco. Pipa en la boca. Cabello muy negro y alborotado» (Schiavo, 2000: 197).

Compaginando este trabajo, en abril de 1921 fue nombrado profesor de la escuela de la calle Trelles 948. Al año siguiente, además de Horacio Schiavo, conoció a Ilka Krupkin, Josè Bonomi, Josè Fioravanti y otros jóvenes intelectuales. Entre ellos el editor Manuel Gleizer, que publicó el primer libro de Leopoldo, *Los Aguiluchos*, a pesar de los limitados fondos de que disponía:

La librería era muy modesta y el edificio muy deficiente. Aunque el salón era amplio tenía poca iluminación. Los libros estaban colocado en rudimentarias estanterías de pino, *fatti in casa*, que llegaban hasta el techo. A pesar de todo ello, la librería tenía lo suficiente para convertirse en cálido punto de reunión para una peña intelectual y allí concurrían Aurelio García Elorrio, Arturo Cancela, Raúl Scalabrini Ortiz, Jorge Luis Borges, Leopoldo Marechal, Arturo Lagorio, César Tiempo, Fermín Estrella Gutiérrez, Leopoldo Lugones, Florencio Escardó, Nicolás Olivari (García Costa, 2008: s/p).

Los Aguiluchos es un poemario en el que el autor tiene como modelo a los maestros modernistas, especialmente Rubén Darío y Leopoldo Lugones, y que reelabora la lección romántica de Víctor Hugo. El propio Marechal ha descalificado su primer libro en una entrevista de 1968 comentando que se trataba de «un libro de inspiración victorhuguiana que nunca incluyo en mi bibliografía: pertenece a mi “prehistoria” y no a mi “historia” literaria» (Alfredo, 1968: 18). No obstante, algunos núcleos temáticos que irán adquiriendo importancia en la obra posterior se vislumbran ya en varios de estos poemas: empiezan a abrirse paso figuras simbólicas como Cristo y Satanás; la imagen de la mujer se insinúa con fuerza sin asumir aún el papel salvífico que se le concederá en obras más maduras; el poeta Marechal «se inicia a una poesía de carácter filosófico y religioso, de sello modernista, portadora de un cristianismo ecuménico que se nutre en fuentes orientalistas y esotéricas» (Maturó, 1999: 76). La división del mundo en un eje horizontal contrastado por un eje vertical aparece ya en algunos de estos poemas, pero el poeta expresa su cariño por lo terrenal, por los seres que tienden a subir al cielo si bien aún están empapados del barro de la tierra:

Yo no sé; pero en todo lo terreno palpita
ese afán incansable de subir. Hay en todo
un deseo dormido, cual una margarita

que en el pantano sueña ser el alma del lodo

(Marechal, 1922: 9).

Representativas de esta idea son las muchas figuras de viajeros y vagabundos que llenan los versos de *Los aguiluchos* y desarrollan un tópico, el del viaje, que luego será central en la producción literaria de Marechal. Pero ahora el viajero aún está bien anclado en la tierra, elemento central de este debut poético:

En *Los aguiluchos*, el cielo es un polo que despierta atracción, pero tanto los personajes como el yo poético deambulan errantes. Su desplazamiento no constituye un viaje proyectado sino una exploración que se interesa tanto por lo que podría existir arriba, como por lo que ofrece su polo contrario. [...] constituye así motivo de desesperanza. Esta escisión entre el mundo de arriba y el de abajo es semejante a la que se advierte en la creación de Baudelaire. Los versos recorren una espacialidad que renuncia al orden de arriba del que se sienten desterrados. Así, el joven Marechal se centra en la energía telúrica como una manifestación rebelde contra ese orden de «lo alto» que experimenta como ajeno (Montes Betancourt, 2015: 32).

En 1923, Marechal dejó su puesto de bibliotecario en la Biblioteca Alberti y se incorporó activamente al nutrido grupo de vanguardistas argentinos. Escribió en la revista «Proa» y más tarde en «Martín Fierro», la revista cuyo nombre sería elegido para designar al grupo de vanguardia. La experiencia de Marechal en el grupo martinfierrista se prolongó hasta la primera mitad de los años 30. Fue, por tanto, una etapa de juventud en el crecimiento artístico del poeta, pero también decisiva, teniendo en cuenta que el poemario más explícitamente vanguardista del poeta, *Días como flechas*, contiene ya en estado embrionario todos los temas que se desarrollarían en sus obras posteriores.

En torno al «Martín Fierro» se reunió un gran número de artistas, representantes de la vanguardia nacional en todas sus variantes: la revista se configuró «por su espíritu deportivo y festivo y su apertura a todas las corrientes renovadoras» (Prieto, 1959: 10). Aunque con acentos totalmente personales, podemos situar la experiencia vanguardista de Leopoldo Marechal dentro del grupo de los ultraístas, especialmente en lo que se refiere al fuerte valor estético concedido a las metáforas audaces y al tratamiento de la métrica y la rima en la poesía lírica. En estos primeros años de ingreso en el martinfierrismo, además de algunos poemas y breves prosas narrativas, destacan los artículos en los cuales el joven Marechal polemiza sobre el uso del verso libre con uno de sus maestros, el gran poeta argentino Leopoldo Lugones: «La métrica fue el pantalón corto de la poesía: ahora la poesía es adulta [...] yo no concibo a un Dios contando con los dedos para forjar el poema del mundo» (Marechal, 1925: 2); dice en el artículo «Retruque a Leopoldo Lugones».

El 5 de noviembre de 1926, «Martín Fierro» anunció la publicación de *Días como flechas*, «uno de los libros de autores jóvenes más importantes que se haya publicado en los últimos tiempos aquí y que era esperado con mucho interés» (Anónimo, 1926: 10). La colección de líricas confirma la posición de Marechal en la escena vanguardista cercana a los ultraístas sin dejar de ser muy personal. La audacia en el uso de metáforas y la furia imaginativo-creativa caracterizan el estilo de la obra: «La metáfora inédita conforma el pivote sobre el que gira *Días como flechas*, poemario concebido en gran parte bajo el signo de la revolución ultraísta que privilegió a la imagen metafórica como elemento radical de la poesía» (Lojo, 1990: 36).

En su segundo poemario la voz poética de Marechal asume la tarea de crear un universo nuevo, donde el énfasis está puesto en el eje vertical, en la búsqueda y contemplación del «motor primero» a partir de una tierra cuya principal característica es la juventud:

En una tierra que amasan potros de cinco años
el olor de tu piel hace llorar a los adolescentes.
¡Yo sé que tu cielo es redondo y azul como los huevos de perdiz
y que tus mañanas tiemblan,
gotas pesadas en la flor del mundo!

(Marechal, 1984: 39)

El cielo ya no es, como en *Los Aguiluchos*, una simple zona física contrapuesta a lo telúrico, sino que se convierte en luminosa zona espiritual y esperanzadora:

Días como flechas, más allá del inmanentismo del poemario precedente, propone el tránsito hacia una geometría que privilegia la verticalidad pues en estos poemas el cielo no constituye solamente una convención, sino un espacio que se erige como puntal de la esperanza [...]. El énfasis en estos versos recae sobre la juventud de la tierra. El «tú» se dirige a ese universo naciente que las palabras han convocado y el cielo no representa más un lugar distante que se contempla desde el destierro (Montes Betancourt, 2015: 42).

Días como flechas fue recibido por la crítica de manera significativa. Por ejemplo, «La Nación» señaló: «Este libro muestra, llevadas a su más alto grado, las modalidades peculiares de la nueva escuela: ausencia absoluta de rima y de formas regulares y el culto de la metáfora como elemento substancial de la poesía» (Anónimo, 1926b: 6). Se llama la atención sobre la adhesión de las líricas a los principios ultraístas esbozados por Borges. El propio Borges, además, escribió una crítica positiva en el «Martín Fierro» y quiso felicitar por carta al autor de los versos de *Días como flechas*: «Tu libro, tan huraño a mis preconceptos, teorías y otras intencionadas pretenciosas de mi criterio, me ha entusiasmado

[...] ¡qué versos atropelladores y dichosos de atropellar, qué aventura para la sentada poesía argentina!» (Borges, 2000: 21).

Otro importante escritor, simpatizante de las vanguardias y perteneciente a una generación más antigua que Marechal y Borges, publicó su novela más importante el mismo año que *Días como flechas*; se trata de Ricardo Güiraldes y su *Don Segundo Sombra*. Güiraldes había sido hasta entonces uno de los más fervientes impulsores del movimiento vanguardista, jugando el papel de padrino de los jóvenes martinfierristas dada su edad, y con *Don Segundo Sombra* se movió hacia horizontes de trascendencia que sumaron a su atención formal un fuerte interés por los problemas humanos profundos y una inmersión religioso-espiritual. Factores todos que fueron puntualmente señalados por Ernesto Sábato:

En el caso de Güiraldes es evidente que lo hace trascendente el aspecto problemático y hasta religioso de su obra: el tema de la vuelta a la tierra, ya ensayado en una obra literariamente mala, como *Raucha*, alcanza su máxima dimensión en *Don Segundo Sombra*. Y su sentido trascendental los separa radicalmente de sus amigos del grupo «Martín Fierro», metidos, siquiera por las circunstancias, en una suerte de juega artística, en la que contaban más las insurrecciones literarias que los problemas de los hombres (1995: 128).

Sin duda, el crecimiento artístico de muchos de los martinfierristas fue influenciado por este gran escritor y, ciertamente lo fue también Marechal, quien asimiló muchas de las tendencias de Güiraldes apropiándose de ellas a su manera personal para la redacción de sus obras:

La aventura vanguardista, iniciada por *Días como flechas*, el mismo año de aparición de *Don Segundo Sombra*; la integración de cristianismo y algunas líneas de la teosofía milenaria, sobre las mismas lecturas de Guénon, el símbolo del camino y del viaje, la articulación del nacional con lo universal, que abre y proyecta lo telúrico a niveles casi míticos, y otros tantos puntos de contacto (Barcia, 1995: 28).

Una confirmación más de la admiración de Marechal por la novela de Güiraldes y de la influencia que tuvo entonces en su obra proviene de un artículo escrito en 1935 y titulado «*Don Segundo Sombra* y el ejercicio ilegal de la crítica». En él se responde a un crítico que descalificaba la novela por su falta de atención a los temas sociales. Esta exposición es de especial interés precisamente en relación con el futuro trabajo de Marechal:

Diríase que los paisanos de Güiraldes al moverse, trabajar y sufrir, sólo persiguen la realización de «un gesto». ¿Cuál? el gesto antiguo y renovado, el gesto propio del hombre, el gesto que a la vez confirma su nobleza original y su rebajamiento presente.

Si bien lo mira, observará usted que a aquellos hombres, en su juego de fuerza, maestría y coraje, tienden, en el fondo, a la dominación del mundo que los rodea: los elementos, las bestias, el espacio. Inconscientemente recaban así el señorío que sobre las cosas fue dado al hombre desde su origen y por eso digo que afirman en aquel gesto su nobleza original. Pero tal dominio no se conquista y ejerce sin combate ni pena: la maldición antigua está pesando en ellos; y en su trabajo es fácil advertir un sentido penitencial que no conocen tal vez, pero que intuyen vagamente y aceptan con resignación. Ese doble gesto es lo que, a mi juicio, exalta Güiraldes en los paisanos de su novela; y no sin motivo, pues al hacerlo, destaca en ellos lo que tienen de verdaderamente universal, sobra todo localismo particularizante (Marechal, 1935: 78).

Marechal no fue el único artista influenciado por la obra de Ricardo Güiraldes. Entre otros pertenecientes a esta generación hay que señalar a Jorge Luis Borges y Eduardo Mallea y, como se ha visto, también Roberto Arlt en su juventud se consideraba su discípulo. Resulta cierto que la figura de Güiraldes fue central en el desarrollo de la poética personal de Marechal y probablemente fue el más influyente de los vanguardistas en su personalidad artística.

Otro factor en común entre muchos escritores argentinos de esta generación fue el viaje a Europa (el propio Güiraldes vivió en París después de visitar muchas ciudades europeas; también fueron de considerable importancia los viajes europeos realizados por Borges y Mallea) que permitió el contacto con nuevas realidades culturales y estéticas, y facilitó su apertura a lo universal permitiendo una ampliación de la perspectiva sobre la realidad argentina. El primer viaje de Marechal a Europa tuvo lugar a finales de 1926 y se relata en el «Martín Fierro» donde también aparece una carta de felicitación de Xul Solar:

Cariñosamente despedido por sus amigos de este periódico y los de otros círculos, el autor de *Días como flechas* emprendió viaje a Europa. Previa una breve estadía en Madrid, se instalará en París por medio año. Entre las manifestaciones de despedida al fuerte y original poeta, ninguna más curiosa que la siguiente carta del pintor Xul Solar (Anónimo, 1927: 8).

De vuelta a Argentina, retomó el trabajo en la escuela de la calle Trelles 948 y poco después aceptó la invitación de Alberto Gerchunoff para integrar la redacción de un nuevo periódico, «El Mundo». Entre sus compañeros de redacción se encontraban Antonio Ardissono, Roberto Ledesma, Amado Villar y más tarde Roberto Arlt, Conrado Nalé Roxlo y Horacio Rega Molina. Durante este periodo militó, junto a un nutrido grupo de intelectuales, a favor del representante de la Unión Cívica Radical: Hipólito Yrigoyen.

En 1929, junto con su gran amigo Francisco Luis Bernárdez, fundó la revista «Libra» que, sin embargo, terminó su actividad tras la publicación de tan sólo su primer número. Poco después se publicó su tercer poemario: *Odas para el hombre y la mujer*. Marechal,

tras *Los Aguiluchos* y *Días como flechas*, y después de viajar por Europa, se acerca a un género clásico: la oda. Vuelve así su mirada a modelos como Píndaro y Horacio, renovados a través de la tradición geórgica y rural americana, y en particular de Leopoldo Lugones y el venezolano André Bello. El camino intuido en los dos primeros libros, y especialmente en *Días como flechas*, se retoma con coherencia y alcanza una nueva etapa:

Lo intuido en su primer libro, con cierta ingenuidad romántica de contador de baladas, y lo elaborado en el segundo, desde la alegría de crear y sentirse Dios, tiene ahora acceso a un nuevo estadio: el poeta ha hallado en el Amor su camino final e ineludible, y en ese camino tiene una guía e iniciadora, la Venus Celeste (Maturó, 1999: 86).

Su pasión por la filosofía se amplió gracias a sus conocimientos europeos y le llevó a hacer de su colección de letras un tratado teológico-poético cuyos temas son el hombre y la mujer, el poeta, el arte y Dios. Ya se perciben en estas odas los tonos que caracterizarán el sexto libro del *Adán Buenosayres*: el «Cuaderno de Tapas Azules». Cuyo protagonista es el poeta y su amor trascendental por una mujer celestial, la misma que anima los versos de una de las líricas más logradas de esta colección: «Niña de encabritado corazón». En ésta se describe una mujer destinada a ser arruinada por el tiempo y que, sin embargo, es salvada por el arte del poeta, capaz de transformarla en la «Niña-que-ya-no-puede-suceder» del último verso del poema. «Se aborda aquí el viejo tema del amor absoluto, que al ser amor de la esencia se sobrepone al paso del tiempo (las estaciones) y rescata al amado de toda contingencia» (Maturó, 1999: 86-87). Siendo una obra plenamente vanguardista, en la que quizás el modernismo vanguardista de Marechal alcanza su plenitud, es notable en estas odas la dirección de la investigación del poeta que continúa en un camino místico-poético original y muy personal.

Al final del año escolar, Marechal volvió a viajar Europa, se instaló en Montparnasse y conoció a varios artistas plásticos y figurativos: Aquiles Badi, Alfredo Bigatti, Horacio Butler, Juan del Prete, José Fioravanti, Alberto Morera, Ricardo Musso, Victor Pissarro y otros. A principios de 1930, sus familiares y amigos de Buenos Aires le anunciaron el gran éxito de su última colección de líricas que ganó el Primer Premio Municipal de Poesía, un acontecimiento que el poeta celebró en París. También en París y a principios de 1930, comenzó a escribir su primera novela: *Adán Buenosayres*.

Durante el verano viajó a varias partes de Europa: a Francia, Bélgica, Holanda e Italia. Visitó varias ciudades, entre ellas Florencia, donde leyó a Dante y a los estilnovistas y conoció las obras de exégesis dantesca de Luigi Valli, que influirían mucho en la escritura

de su primera novela. Este segundo viaje a Europa tendrá grandes consecuencias en el crecimiento artístico y filosófico de Marechal, quien experimenta una profunda crisis espiritual-religiosa que le lleva a profundas reflexiones entre diversas lecturas filosóficas, teológicas y estéticas. Esta crisis se resolverá en una nueva y fuerte afirmación de la concepción católica del mundo: un viaje purificador del alma que será representado novelísticamente por las peregrinaciones de Adán en la novela que acaba de comenzar y que sólo terminará de escribir muchos años después. En su «Prólogo Indispensable» leemos: «Las primeras páginas de esta obra fueron escritas en París, en el invierno de 1930. Una honda crisis espiritual me sustrajo después, no sólo a los afanes de la literatura, sino a todo linaje de acción» (Marechal, 1997: 6).

De regreso a Buenos Aires en 1931, retomó la docencia y conoció a María Zoraida Barreiro, una joven profesora de literatura que le entrevistó para una obra literaria; ambos se comprometieron. Ese mismo año, Marechal se une al grupo de intelectuales que forman los «Cursos de Cultura Católica» y participa activamente en el grupo «Convivio». En 1934 se casó con María Zoraida Barreiro y se trasladaron a la calle México 3306, donde organizaban frecuentes reuniones a las que acudían familiares de ambos, así como pintores, poetas e intelectuales amigos de la pareja. Pocos años después nacieron sus dos hijas: María de los Ángeles y María Magdalena.

En 1936, *Laberinto de amor* fue publicado por «Sur» y dedicado a su esposa María Zoraida. Con esta obra, el poeta afirma plenamente su madurez teórica, desarrollada a través de la asistencia a los «Cursos de Cultura Católica» y a los encuentros de «Convivio», que le alejaron del clima bohemio de los encuentros literarios de vanguardia. Mientras tanto el autor vivía en Europa creciendo en cuanto a lecturas, estudios y experiencias. Encontró en Dante, y especialmente en la *Vita Nova*, su guía artística; pero también se interesó por los trovadores medievales y profundizó en sus estudios filosóficos, acompañando así a Dante con un extenso conocimiento de Platón, Plotino, Dionisio Areopagitus, San Agustín, San Isidoro de Sevilla y Santo Tomás, con lo cual entró definitivamente en el terreno de la tradición europea. *Laberinto de amor* consiste en un «largo poema en alejandrinos pareados donde, además de hacer gala del *lungo studio e l'alto amore* que reclamaba el florentino, simboliza y alegoriza su periplo interior» (Maturó, 1999: 91). Lo que se describe aquí es, pues, la peregrinación mística del alma del poeta que experimenta dos encuentros con el Amor: en la primera parte, el poema presenta en primera persona, el encuentro del peregrino místico con el Amor quien es un mentor representado figurativamente como un jinete armado montado en una yegua alada; en la

segunda parte, en la que tiene lugar otro encuentro, el alma del peregrino experimenta una conversación filosófica con el jinete. El primero de estos encuentros pretende representar el amor del alma por las criaturas del mundo; mientras que el segundo adquiere el valor de un recuerdo del alma dentro de sí misma: «Un encuentro viene a encarnar la búsqueda de Dios a través de su Creación: el otro representa *el regreso a la Origen, por los mismos vestigios que le habían separado de él*, es decir, la recuperación de la *forma del Creador impresa en el alma*» (Maturó, 1999: 92). *Laberinto de amor* representa una etapa fundamental en la obra de Marechal: los movimientos del alma hacia el mundo creado y, luego, hacia sí misma para alcanzar al Creador, descritos líricamente en este poema, serán la base de la construcción del *Adán Buenosayres*, así como tema de análisis ensayístico en *Descenso y ascenso del alma por la belleza* publicado en 1933 en el diario «La Nación», y en 1939 en volumen independiente. Unos temas que seguirán siendo de fundamental importancia en las reflexiones teológico-estéticas de Marechal.

En 1937 publicó *Cinco Poemas Australes*, que, junto con *Laberinto de amor*, obtuvo el Tercer Premio Nacional de Poesía. En esta obra, Marechal reafirma su mitología pampeana aprendida durante su infancia y adolescencia en las llanuras de Maipú. Es una visión ejemplar de la pampa y de sus gentes en la que el poeta reconoce un ejemplo de vida pura, una imagen del Paraíso Terrenal. El tema central de estos poemas es la configuración de «una unidad antropológica donde se muestra esa armonía del ser humano con la naturaleza y los ritmos cósmicos, la simplicidad de una vida eglógica, la dignidad de la muerte, la admiración por la estirpe, la nostalgia por un mundo idílico e irrecuperable» (Maturó, 1999: 93).

La trayectoria de Marechal como poeta lírico alcanza su cénit en 1940 cuando la publicación de *El Centauro* y de *Sonetos a Sophia* le asegura el Primer Premio Nacional de Poesía. *El Centauro* es un evidente homenaje al maestro del modernismo, el nicaragüense Rubén Darío. En dicho poema, donde el tema heroico se cruza con las distintas modalidades del sentimiento cristiano, persisten las figuras simbólicas preferidas por el autor, y se hace aún más viva la lección de los clásicos griegos y latinos mediada por los maestros esotéricos que difundieron las verdades filosóficas de los antiguos. Poco antes de la publicación en volumen, Roberto Arlt que había leído el poema publicado en la revista «La Nación», quiso felicitarlo con Marechal enviándole una carta con estas palabras:

Querido Leopoldo: Te escribe Roberto Arlt. He leído en La Nación tu poema «El Centauro». Me produjo una impresión extraordinaria, la misma que recibí en Europa al entrar por primera vez en una catedral de piedra. Poéticamente, sos lo más grande que

tenemos en lengua castellana. Desde los tiempos de Rubén Darío, no se escribió nada semejante en dolida serenidad. He recortado tu poema y lo he guardado en un cajón de mi mesa de noche. Lo leeré cada vez que mi deseo de producir en prosa algo tan bello como lo tuyo se me debilite. Te envidio tu alegría y tu emoción. Que te vaya bien (Arlt, 2020: 24).

La colección *Sonetos a Sophia* continúa este camino configurándose como una *summa* poética de alto valor lírico y teológico. En estos poemas Marechal toma como referencia al maestro Dante Alighieri y a los poetas del Siglo de Oro español. La figura central de la obra es la Virgen, llamada Sophia en el título: es una figura de la Sabiduría Mística, un puente espiritual entre el alma del poeta y Dios. El tema será fundamental en el *Adán Buenosayres*, especialmente en el libro VI, el «Cuaderno de Tapas Azules».

Como puede comprobarse por este breve *excursus*, hasta los años 40 la ciudad queda al margen del proyecto lírico de Leopoldo Marechal y no asume nunca el papel de escenario ni aún menos se yergue en tema central de sus poemas. Aparecen figuras de peregrinos y viajeros ocupados en la búsqueda de la sabiduría y del amor divino, entregados a los recorridos del camino místico, pero se mueven preferentemente en ambientes etéreos, de difícil ubicación material; u, optativamente, en los espacios inmensos de la pampa elevada a paisaje mítico. Como sucede, por ejemplo, en los versos de *Cinco poemas australes*.

Con la publicación de su primera novela, *Adán Buenosayres*, el espacio urbano adquiere una importancia primordial siendo el escenario polifacético de todo el relato, productor de temas y situaciones y verdadero centro propulsor del texto.

Pero, ya en 1937, el interés de Marechal hacia la ciudad, y en particular Buenos Aires, el lugar donde vivía y al que siempre se dirigía con una mirada orgullosa y crítica a la vez, había encontrado su expresión en la publicación de *Historia de la calle Corrientes*. Un ensayo ilustrado con imágenes y fotografías de la época, encargado a Marechal por la Intendencia Municipal de Buenos Aires para celebrar el ensanche de la calle terminado en el año 1936. Como se lee en el prefacio a la segunda edición publicada más tarde, en 1967:

En 1936, con motivo del cuarto centenario de la fundación de Buenos Aires por don Pedro de Mendoza, el entonces intendente municipal doctor Mariano de Vedia y Mitre me invitó a escribir una Historia de la calle Corrientes, la cual, aún bajo las piquetas de la demolición, entraba ya en la última etapa de su ensanche. Nunca me gustó aceptar trabajos de circunstancia; pero la calle Corrientes no era para mí, ni para ningún porteño sensitivo, un tema circunstancial, sino algo así como un escenario de familia donde mi adolescencia y mi juventud habían cumplido algunos de sus gestos más vitales (Marechal, 1998: 269).

Con este texto Marechal se centra en un tema más mundano con respecto a la búsqueda mística que caracteriza los poemas que escribía en esos momentos y propone una reconstrucción histórica de la «calle más porteña de Buenos Aires». Esa calle Corrientes que, como se ha visto, era la favorita también de Roberto Arlt.

El sesgo del ensayo no es técnico, sino que las páginas de *Historia de la calle Corrientes* transmiten el cariño del autor por este espacio urbano. Marechal ofrece a los lectores «la reconstrucción de la biografía de una calle desde el punto de vista de un escritor y no de un planimetrista» (San Pedro; Pérsico, 2015: 268). De hecho, no se limita a profundizar en cuestiones puramente urbanísticas o arquitectónicas sino que ahonda en el lado humano que anima la calle Corrientes, deteniéndose especialmente en los cambios del paisaje humano a lo largo de los años:

Bien sé que no es dado hacer la historia de una calle sin hacer, al mismo tiempo, la del río de hombres que circuló entre sus dos orillas y le comunicó, al pasar, el ritmo de sus pies, el color de sus años y el acento de sus voces. ¡Ritmo, acento y color del hombre que pasa! La calle palpita como un arteria, fiel a ese ritmo de un día; recoge las voces del instante, como una caja de resonancia, y las magnifica en su gozosa actualidad; toma, en fin, el color y el gesto de la vida cambiante, y la calle no tiene más alma que la que le da ese gesto mudable y ese color transitivo. Pero a un ritmo de vida sigue otro ritmo y a un color humano sucede otro color; y si la calle parece morir con cada una de sus épocas, renace, continuamente, de entre sus cenizas, para batir el nuevo pulso de la ciudad, y recoger las voces nuevas que se levantan (Marechal, 1998: 275).

Fiel a esta idea, Marechal pone en la escena de la calle Corrientes ese desfile de gente cambiante devolviendo la imagen de una calle que va evolucionando junto con sus asiduos y con toda la multitud de trabajadores, vendedores, clientes y simples vagos; sin olvidarse señalar la presencia de personajes importantes como Sarmiento, de edificios legendarios como el Teatro Ópera y de clubes trasnochadores como el Royal Keller:

Vemos desfilar los siglos por sus lodazales, sus piedras, su pavimento y la procesión de esclavos, mulatos, mestizos, criollos pasan por el libro, evitando los «huecos» o baldíos, donde, se decía, se le aparecía «El Chanco» o «la Viuda» al pasante distraído. Marechal rescata el ayer y el anteayer «correntino»: los serenos, mezcla útil de policía y meteorólogos - «las doce han dado y sereno» -, los vendedores ambulantes con sus sabrosos pregones, las negras lavanderas, bajando al río a batear la ropa. O un carnaval entero, enfilándose por la calle de sus amores. Recuerda que fue allí donde Sarmiento vivió, donde tuvo su sede *Caras y Caretas* y abría sus puertas trasnochadoras el Royal Keller, para celebraciones de las patotas periodísticas y la bohemia de los vanguardistas. La sede de la Ópera, el Politeama, el Apolo, el Royal. En Corrientes desembarcaba cada noche, con su melena y su pipa, el poeta Leopoldo Marechal, navegando en el tranvía Lacroze desde su lontana Villa Crespo (Barcia, 1998: 259-260).

Si las primeras secciones del ensayo se centran en una reconstrucción histórica de la calle, imaginando el paisaje de un tiempo, recordando sus antiguos edificios y evocando los hechos notables que allí sucedieron, los últimos tres apartados ofrecen al lector una mirada sobre los cambios que la calle va sufriendo en las primeras décadas del siglo XX. Ello a causa de la fuerte ola migratoria que vivía Buenos Aires en ese entonces y unida a la irrupción espectacular de la modernidad urbana. Elementos que revolucionaron el aspecto de toda la capital y que tuvieron un impacto extremadamente fuerte en la calle Corrientes. Como se lee en el apartado titulado «El nuevo siglo»:

Razas de todo el orbe se afirman en nuestro suelo, en nuestra ciudad y en nuestra calle: traen consigo el mismo viento que los ha desterrado y la misma fiebre que los llevó a la aventura; y viento y fiebre se comunican a Buenos Aires, le contagian un ritmo nuevo, la inician en la audacia de otros rumbos. La calle Corrientes participa, como ninguna, en esa evolución increíble: el nuevo pulso de la ciudad bate precipitadamente en ella; y desde entonces la que fue una calle dormida no tiene reposo, entregada a una duplicidad de existencia, la de los hombres diurnos y la de las almas nocturnas (Marechal, 1998: 315).

Por fin, en el último apartado Marechal ofrece al lector una «Última visión de la calle» que coincide justamente con las obras de ensanche terminadas en 1937. El poeta, frente a la profunda transformación de su calle favorita, recuerda en cierta medida al Baudelaire desconsolado que observaba la revolución urbanística de París en el poema «Le Cygne»; pero, en conclusión, la melancolía hacia un espacio que ya muestra sus mutaciones deja paso a la conciencia de que la juventud seguirá viviendo con espíritu festivo esta calle, convertida ya en símbolo de la modernidad de Buenos Aires:

Una sensación de tiempo en fuga hería las cabezas blancas, y silencios más habladores del llanto acompañaban el rítmico avance de la demolición. Pero la juventud reía y bailaba sobre los escombros de la calle, porque la juventud ignora el ayer, sabe algo hoy y mucho de mañana: ante sus ojos la calle tenía no una tristeza de derrumbe, sino un aire de poda primaveral, anunciador de los retoños venideros. Y la calle retoña, sin duda: no se ha asentado el polvo de las demoliciones y nuevos edificios levantan ya sus fuertes cabezas; así el teatro de la Ópera, así el Politeama, viejos pioneros de la calle, muertos y resucitados al punto, como el fénix, entre sus cenizas. Este gesto de primavera, última visión de la calle Corrientes, da fin a la biografía que acabo de dibujar con menos erudición que cariño. Abierta a todas las posibilidades, dócil al ritmo de la ciudad, en su forma canta el presente y se anuncia al futuro. El índice de su obelisco señala el cielo y su ensanche hacia el este descubre el río: la calle, abierta como nunca, también ha querido recordarnos esa doble gracia, el cielo y el río de Buenos Aires (Marechal, 1998: 324).

La actitud que demuestra Marechal hacia el entorno urbano y el tono que emplea en la escritura de la *Historia de la calle Corrientes*, sobre todo en las últimas páginas del

ensayo, anticipan el tratamiento que el escritor reserva a la ciudad en su gran novela: *Adán Buenosayres*. La cual se desarrolla en el escenario urbano constituido por algunos barrios céntricos de la capital y donde la *flânerie* del protagonista coincide con su mismo destino: recorrer su personal peregrinaje místico por las amadas calles de Buenos Aires.

3.II – Adán Buenosayres – El *flâneur* celeste

Cuando Marechal escribió la *Historia de la calle Corrientes* ya estaba trabajando desde varios años en la novela que será su obra cumbre: *Adán Buenosayres*, texto de gran complejidad en el cual el protagonista se presenta como un perfecto *flâneur* porteño; no cabe duda de que en el ensayo histórico sobre la calle Corrientes, por el tono y la postura del escritor, se presenta una especie de anticipación de la novela. Tal como sugieren San Pedro y Pérsico: «Las descripciones de contornos babélicos que el escritor efectúa de la calle Corrientes prefiguran el ambiente urbano de *Adán Buenosayres*, casi como un anticipo» (2015: 270).

Efectivamente, en el *Adán Buenosayres* la imagen de la ciudad es esencial: la reflexión sobre la metrópolis, sobre los orígenes de Buenos Aires, sobre la vida de sus habitantes es una constante a lo largo de toda la novela. El primer libro se abre con la visión de la gran ciudad desde lo alto, una mirada *à vol d'oiseau* que recuerda la técnica descriptiva adoptada por Víctor Hugo en un famoso capítulo de su *Notre-Dame de Paris*:

Lector agreste, si te adornara la virtud del pájaro y si 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 (Marechal, 1997: 7).

Marechal presenta Buenos Aires interpelando directamente al lector. Le habla de una ciudad enorme, en febril movimiento, poblada por una descomunal variedad humana; le ofrece la imagen de una ciudad plenamente moderna, en constante transformación, donde barcos y trenes llegan y parten cargados de mercancías, industrias de todo tipo están en plena actividad y sus chimeneas echan abundante humo mientras multitudes de personas se dedican a las actividades más diversas, dándole una vitalidad eufórica:

Rumores de pesas y medidas, tintineos de cajas registradoras, 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 mano. (Marechal, 1997: 7).

La visión de conjunto permite una representación poética de este caos urbano y así la novela de Marechal se inicia con «una secuencia de prosa lírica con que comienzan importantes narraciones americanas y que pretende representar la identidad nacional

correspondiente de forma más o menos simbólica» (Navascués, 1998: 655). Lo mismo sucede, efectivamente, en varias obras americanas publicadas antes y después del *Adán Buenosayres*, como por ejemplo, en *Manhattan Transfert* de John Dos Passos (1925); *Leyendas de Guatemala* de Miguel Ángel Asturias (1930); *Canaima* de Rómulus Gallegos (1935); *La ciudad junto al río inmóvil* de otro argentino, Eduardo Mallea (1936); *Al filo del agua* de Agustín Yáñez (1947) y, más adelante, *De dónde son los cantantes* de Severo Sarduy (1967). Cabe destacar que la cuestión de la identidad nacional es precisamente un tema central a lo largo de la novela, y el de la ciudad de Buenos Aires un problema que Adán y sus compañeros se cuestionan constantemente a lo largo de la excursión nocturna entre Saavedra y Villa Crespo. Como señala acertadamente Javier de Navascués, en este primer párrafo de la novela «no es Adán, sino la inmensa Buenos Aires quien se mueve a gran velocidad. [...] el espacio urbano se convierte en metáfora ruidosa de la intimidad del protagonista, pero también es un tema que define a la colectividad argentina por sí mismo» (1998: 659). De hecho, ya en esta descripción inicial de la ciudad hay ciertos rasgos que intentan atribuir una identidad al lugar, por ejemplo llamando la atención sobre el puerto, llamándolo por el nombre completo que le dio Juan de Garay, segundo fundador de Buenos Aires, y situándolo en el centro de un mundo en movimiento en el que hombres y productos de todo tipo llegan de todas direcciones y parten hacia todas partes:

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; al mismo tiempo, atorados con la fauna, la flora y la gea de nuestro territorio, buques altos y solemnes partían hacia las ocho direcciones del agua entre un áspero adiós de sirenas navales. 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 esperando el mazazo entre las dos astas y el hábil cuchillo de los matarifes listos ya para ofrecer una hecatombe a la voracidad del mundo. Trenes orquestales entraban en la ciudad, o salían rumbo a las florestas del norte, a los viñedos del oeste, a las geórgicas del centro y a las pastorales del sur. Desde Avellaneda la fabril hasta Belgrano ceñíase a la metrópoli un cinturón de chimeneas humeantes que garabateaban en el cielo varonil del suburbio corajudas sentencias de Rivadavia o de Sarmiento (Marechal, 1997: 7).

No falta tampoco, en esta panorámica, la crítica a la metrópolis cuando el narrador compara de forma irónica el ruido producido por el trabajo y el lucro con el pulso de la propia ciudad; para luego concluir: «Buenos Aires en marcha se reía: Industria y Comercio la llevaban de la mano» (Marechal, 1997: 7). Por lo demás, se presenta al lector un Buenos Aires que, aunque sea contemporáneo a la capital descrita por Roberto Arlt en sus novelas de los años veinte, poco tiene que ver con ésta. Como subraya Saítta:

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 (2004: 140).

Una vez terminada la secuencia desde lo alto, la perspectiva se mueve hacia abajo en un movimiento vertical que lleva directamente al barrio de Villa Crespo: «Pero refrena tu lirismo, encabritado lector, y descolgándote de la región excelsa en que te puso mi estilográfica desciende conmigo al barrio de Villa Crespo» (Marechal, 1997: 8). El movimiento se produce desde lo alto del poético cielo sobre Buenos Aires hacia abajo, donde yace la ciudad con sus habitantes, hombres y mujeres con sus vidas cotidianas y sus prosaicos problemas. Por esta razón el narrador pide a sus lectores que se olviden, aunque sea momentáneamente, del lirismo que caracteriza este primer movimiento:

Las primeras páginas de *Adán Buenosayres*, en efecto, se parecen a una «obertura» llena de júbilo juvenil, y su «lirismo», aplicado a la ciudad misma de Buenos Aires, es verdaderamente excepcional en toda la obra de Marechal, quien suele reservarlo para el campo (el «Sur»). Aquí, pues, nace el espacio con la separación entre lo «lírico» de la «región excelsa» – incompatible con la misma noción de separación, porque en ella se funden espacio y subjetividad – y lo bajo y prosaico del barrio de Villa Crespo: ahora sí que puede empezar la novela (Podeur, 1997: 827).

Por fin, el descenso finaliza en una de las habitaciones ubicadas en el número 303 de la calle Monte Egmont. Allí donde Adán, tumbado en su cama, se debate entre el sueño y la vigilia y parece negarse a responder a la llamada del nuevo día:

Adán Buenosayres despertó como si regresara: la canción de Irma, pescándolo en las honduras de su sueño, lo izó un instante a través de rotas escenas y fantasmas que se desvanecían; pero se cortó el hilo de música, y Adán bajó de nuevo a grandes profundidades, entregado a la disolución de tan sabrosa muerte. [...] Revolviendo su cabeza en las almohadas Adán Buenosayres trazó con ella un vasto movimiento de negación. Contra su voluntad salía otra vez a la superficie, desarraigándose del universo fantasmagórico que lo rodeaba y ceñía (Marechal, 1997: 8-9).

El protagonista intenta en vano ignorar los ruidos de la ciudad y seguir durmiendo porque «vuelto de espaldas al nuevo día, desertor de la ciudad violenta, prófugo de la luz, al dormir se olvidaba de sí mismo y olvidándose curaba sus lastimaduras» (Marechal, 1997: 8). La razón de su crisis espiritual y el verdadero motivo de la búsqueda heroica de Adán se revelan al inicio del largo monólogo interior que sigue a su despertar. Tras escenificar mentalmente una especie de parodia del Génesis, observando la aparición y

desaparición del mundo con sólo un abrir y cerrar los ojos, razona sobre el problema del Ser inspirándose en la observación de algunos objetos banales:

Adán consideró sin benevolencia las tres granadas en su plato de arcilla, la rosa trasnochada en su copa de vidrio y la media docena de pipas yacentes que descansaban en su mesa de trabajo: «¡Soy la granada!», «¡Soy la pipa!», «¡Soy la rosa!», parecieron gritarle con orgullo declamatorio de sus diferenciaciones. Y en eso estaba su culpa (¡salud, viejo Anaximandro!): en haber desertado la gozosa Unidad (Marechal, 1997: 9).

Los viajes que Adán realizará en el transcurso de la novela siguen siempre esta trayectoria: desde la unidad, simbolizada aquí por el estado de indiferenciación del sueño; hasta el mundo, la multiplicidad de criaturas y tentaciones encontradas en las calles de Buenos Aires, para luego retomar el camino ascendente hacia la Unidad Divina:

Lo cierto era, por ejemplo que al cerrar sus ojos (y Adán lo hizo nuevamente) la rosa no se anonadaba en modo alguno: por el contrario, la flor seguía viviendo en su mente que ahora la pensaba, y vivía una existencia durable, libre de la corrupción que se insinuaba ya en la rosa de afuera; porque la flor no era tal o cual rosa, sino todas las rosas que habían sido, eran y podían ser en este mundo: la flor ceñida a su número abstracto, la rosa emancipada del otoño y la muerte (Marechal, 1997: 9-10).

Este movimiento del alma desde la multiplicidad hasta la unidad está tomado de las posturas platónico-cristianas:

Conviene que, en efecto, el hombre se dé cuenta de lo que le dicen las ideas, yendo de muchas sensaciones a aquello que se concentra en el pensamiento. Esto es, por cierto, la reminiscencia de lo que vio, en otro tiempo, nuestra alma, cuando iba de camino con la divinidad, mirando desde lo alto a lo que ahora decimos que es, y alzando la cabeza a lo que es en realidad (Platón, 1988: 351-352).

El amanecer metafísico continúa en Adán quien se entrega a una serie de reflexiones inspiradas en su lectura nocturna del Apocalipsis. Pero el protagonista también menciona a diversos filósofos y hombres de letras clásicos y modernos, así cita a Anaximandro, Empédocles, Homero, Platón, Boecio, Poe y Schopenhauer. Cuestiona su condición existencial; introduce el tema del amor al presentar a Solveig Amundsen como destinataria de su «Cuaderno de Tapas Azules»; reflexiona sobre la condición humana en relación con el espacio y el tiempo, el cielo y la tierra. Finalmente, su pensamiento se detiene en la infancia y traza una especie de autobiografía que produce nuevas reflexiones sobre la muerte, sobre su genealogía, sobre su abuelo Sebastián, cuyo nombre incluso se asocia a la fundación de la ciudad y que viene presentado en tono mítico: «Todo el mundo sabía en Maipú que el abuelo había llegado a Buenos Aires en un barco de vela, como don Juan de

Garay» (Marechal, 1997: 17); así como sobre su condición de poeta, desenmascarado en la infancia por su maestro.

Ya en este primer episodio de la novela *Adán*, aunque aún no haya dado sus primeros pasos por las calles de la ciudad, presenta algunos rasgos que lo acercan a la peculiar figura del *flâneur* esbozada por Walter Benjamin en sus obras. Se hace evidente, por ejemplo, el papel de arqueólogo que asume el protagonista nada más despertar, cuando al abrir los ojos, comienza a nombrar y catalogar los objetos que aparecen ante él: «Cada objeto buscó su cifra y se constituyó a sí mismo tras una guerra silenciosa y rápida. Como en su primer día el mundo brotaba del amor y del odio, y el mundo era una rosa, una granada, una pipa, un libro» (Marechal, 1997: 9). En general, todo el episodio del despertar de Adán debe compararse con las especulaciones de Benjamin sobre el sueño y el despertar:

El despertar como proceso gradual, que se impone tanto en la vida del individuo como en la de las generaciones. Dormir es su fase primaria. La experiencia juvenil de una generación tiene mucho en común con la experiencia onírica. Toda época tiene un lado vuelto hacia los sueños, el lado infantil. [...] Lo que aquí se presenta a continuación es una tentativa sobre la técnica del despertar. Una tentativa por darnos cuenta del giro dialéctico y copernicano de la rememoración (Benjamin, 2005: 393-394).

En efecto, el de Adán es un despertar individual, un tránsito del mundo de la infancia a una situación de lucha hacia la madurez y, a la vez, es un despertar generacional, una toma de conciencia sobre el hecho de que las ensoñaciones de la generación martinfierrista ya no tienen actualidad, que se pueden contar, alabar o criticar y parodiar, pero pertenecen a un momento pasado que ahora sólo puede ser rememorado. Pero se trata sobre todo, así como lo define el autor mismo en el «Prólogo indispensable», de un «despertar metafísico» (Marechal, 1997: 6). La ruidosa ciudad terrenal, compuesta por multitudes movedizas, arranca al protagonista de sus sueños y lo obliga a enfrentarse con la pecaminosa realidad en un viaje penitencial que le llevará al encuentro con la Unidad Divina. Éste es precisamente el tipo de despertar que le interesa a Adán: a partir de aquí comienza el giro copernicano que lo llevará a la acción arqueológica de la *flânerie*.

La novela de Marechal se puede comparar con la obra de Benjamin, sobre los pasajes de París, también en relación a algunos aspectos formales que el filósofo alemán y el poeta argentino comparten: algunas de las elecciones estructurales y formales tomadas por Marechal para la redacción del *Adán Buenosayres* coinciden a la perfección con el método adoptado por Benjamín para su *Livre de passages*. En efecto, la arquitectura sobre la que se construyen los acontecimientos del protagonista es compleja y revela ya en sí misma la

voluntad experimental del autor; predecesor de los grandes novelistas latinoamericanos de la segunda mitad del siglo XX.

En el «Prólogo indispensable» colocado al principio de la obra, Marechal rubrica su nombre con las iniciales L. M., y proporciona ya algunos indicios sobre la estructura de la novela. En primer lugar, justifica su redacción señalando el deseo inicial de publicar los dos manuscritos dejados por su amigo Adán, recientemente fallecido, y la consiguiente necesidad de ofrecer un retrato de su autor. Al darse cuenta durante la redacción de esta remembranza de las posibilidades novelescas que se le presentaban, decidió explotarlas:

Mi plan se concretó al fin en cinco libros, donde presentaría yo a mi Adán Buenosayres desde su despertar metafísico en el número 303 de la calle Monte Egmont, hasta la medianoche del siguiente día, en que ángeles y demonios pelearon por su alma en Villa Crespo, frente a la iglesia de San Bernardo, ante la figura inmóvil del Cristo de la Mano Rota. Luego transcribiría yo el *Cuaderno de Tapas Azules* y el *Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia*, como sexto y séptimo libros de mi relato (Marechal, 1997: 6).

Así pues, la novela consta de un prólogo y 7 libros: los 5 primeros narran la vida de Adán o, mejor dicho, las hazañas del protagonista y sus compañeros desde la mañana del jueves 28 de abril hasta el sábado 30 de un año indeterminado de la década de 1920. Les siguen el «Cuaderno de Tapas Azules» y el «Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia», manuscritos de Adán que L. M. decidió publicar como sexto y séptimo libro. El orden cronológico de los acontecimientos de la Historia, sin embargo, no coincide prácticamente nunca con el tiempo del Relato: las anticipaciones son abundantes, como las analepsis, que a veces ocupan capítulos enteros.

La estructura fragmentada de la novela, junto con su trama intertextual extremadamente rica y compleja que comprende y mezcla citas textuales de libros sagrados cristianos y de clásicos griegos y latinos colocándolos al lado de fragmentos poéticos contemporáneos (a veces del propio Marechal), tiene mucho en común con el método del montaje utilizado por Benjamin en la redacción de su *Livre de passages*, y que se explicita en uno de los fragmentos de esta misma obra por el filósofo alemán: «Este trabajo tiene que desarrollar el arte de citar sin comillas hasta el máximo nivel. Su teoría está íntimamente relacionada con la del montaje» (Benjamin, 2005: 460).

Sobre estos elementos técnicos se inserta, en la novela de Marechal, el eje temático estructurador del relato, o sea: el simbolismo del viaje. Podría decirse que toda la novela se articula y organiza en torno a este *topos* clásico y se relaciona a lo largo de su desarrollo con todos los demás temas y símbolos presentes en el *Adán*. El propio Marechal, en su

«Claves de *Adán Buenosayres*», explica la novela en función de los movimientos de ida y vuelta del protagonista desde su casa en calle Monte Egmont 303 de Buenos Aires:

El viaje «de ida» por la calle Gurruchaga es el movimiento «centrífugo» del héroe que, abandonando la unidad de su mundo interior, va en busca de Solveig, se dispersa en la multiplicidad de la calle y afronta el riesgo de sus tentaciones y batallas. [...] El viaje «de vuelta» que Adán realiza en la calle Gurruchaga en el cual se figura el movimiento «centrípeto» del héroe (Marechal, 1995: 176-177).

Estos movimientos organizan el desarrollo de las dos jornadas ejemplares. La primera, que ocupa los libros del I a IV en la que Adán, un nuevo Ulises, se despierta y sale de su casa para dirigirse desde su habitación en Villa Crespo hasta la casa de los Amundsen donde acude para participar en un tertulia con un grupo de amigos. Durante este trayecto el héroe se enfrenta a los riesgos del viaje que están representados por encuentros con personas y tentaciones o situaciones y angustias cotidianas. Llegado a la mansión de los Amundsen se reúne con sus compañeros y con ellos participa, bebiendo en exceso, en una expedición al arrabal de Saavedra, asiste al velatorio del criollo Juan Robles, y visita la Glorieta de Ciro y el burdel de Doña Venus.

A este movimiento de ida, durante el día y en los lugares de reunión social; le sucede el de vuelta, por la noche y a través de las calles ahora vacías de la ciudad.

El segundo día, descrito en el Libro V, sigue el mismo esquema: el héroe se despierta, se sumerge en largas meditaciones existenciales, sale a las calles de Buenos Aires para ir a la escuela donde trabaja como maestro y, finalmente, regresa a la pensión de la calle Monte Egmont. Pero en este Libro V Marechal reserva amplio espacio para relatar, en segunda persona y así realzar su sentido íntimo y sentimental, la biografía y la experiencia religiosa de Adán al tiempo que narra la historia de otro viaje, durante su juventud, a Europa.

Salta a la vista la dualidad conformada en este espacio familiar para el protagonista, entre el día, momento de la sociabilidad durante el cual el protagonista, como un clásico *flâneur*, se pierde en los pliegues de la multitud porteña, y la noche, cuando Adán, aunque persista en sus paseos, se recoge en sí mismo y lucha para despejar su crisis espiritual:

En la novela, dicho barrio adquiere dos funciones principales estructuradas a partir de la dicotomía día/ noche: de día el barrio pone en evidencia el bullicio, las costumbres porteñas, las tensiones entre inmigrantes, y el aspecto comercial de la ciudad. Sin embargo, es la noche el lapso temporal en que el protagonista, recogido en soledad, vive su epifanía y la revelación del absoluto. (Davis, 2017: 342)

El paisaje urbano parece reflejar el cambio de actitud del protagonista: del bullicio persistente del día se pasa a una atmósfera nocturna más tranquila, y descrita con un tono poético casi romántico:

Adán se detiene, bajo la lluvia, en la esquina de Gurruchaga y Triunvirato. Desde allí, todavía indeciso, contempla el ámbito fantasmal de la calle Gurruchaga, un túnel abierto en la misma pulpa de la noche y alargado entre dos filas de paraísos tiritantes que, con sus argollas de metal a los pies, fingen dos hileras de galeotes en marcha rumbo al invierno. Fosforescente como el ojo de un gato, el reloj de San Bernardo atisba desde su torre: no queda ya en el aire ni una vibración de la última campanada, y el silencio fluye ahora de lo alto, sangre de campanas muertas. Inesperadamente, una ráfaga traidora sacude los árboles, que se ponen a lloriquear como niños: Adán recibe un puñado de lluvia en la cara y se tambalea entre un diluvio de hojas que caen y se arrastran con un rumor de papeles viejos, mientras que los faroles colgantes ejecutan arriba un loco bailoteo de ahorcados. Pasó la ráfaga: el silencio y la quietud se reconstruyen bajo el canturreo de la lluvia. Soledad y vacío, Adán entra la calle Gurruchaga (Marechal, 1997: 305).

Los dos últimos libros también se basan en el tema del viaje aunque de forma diferente. «El Viaje a la oscura Ciudad de Cacodelphia» es una auténtica catábasis, como indica el propio Adán en el arranque del Libro VII: «Desde hacía tiempo Schultze meditaba un descenso infernal y una exploración de aquellas comarcas tenebrosas que pocos héroes visitaron en la edad antigua y ninguno, que yo sepa, en la vulgar y pedestre que ahora vivimos» (Marechal, 1997: 343). Este excéntrico viaje infernal será una oportunidad para desplegar una crítica a la sociedad moderna, en particular a la de Buenos Aires, en un tono que se hace eco de lo que en el prólogo Marechal denomina «humor angélico», gracias al cual «la sátira puede ser una forma de la caridad, si se dirige a los humanos con la sonrisa que tal vez los ángeles esbozan ante la locura de los hombres» (1997: 6).

El «Cuaderno de Tapas Azules» es en palabras del autor el «verdadero corazón de la novela» (Marechal, 2000: 69). Trata del reflejo lírico de los viajes realizados por el héroe en los cinco primeros libros, con sus movimientos centrífugos y centrípetos, tal y como teorizó el propio Marechal en el importante ensayo *Descenso y ascenso del alma por la belleza*. También aquí es el viaje, aunque ahora ideal y lírico, el que vertebra el texto. En él, aparecen los diversos pasajes que llevan a Adán a sustituir, tras su desengaño amoroso, a la Solveig terrestre de Saavedra por una mujer celestial: el puente seguro entre el alma del hombre, dispersa en el amor múltiple de las criaturas, y la unidad gozosa representada por Dios.

Como se aprecia, el viaje que le interesa a Adán a lo largo de los días relatados en la novela se concreta por las calles del barrio donde transcurre su cotidianidad, y de hecho adquiere todas las características de los despreocupados paseos de un *flâneur*. En la novela

del católico Marechal este camino aparentemente ocioso se identifica con el viaje penitencial del peregrino y el destino de Adán será ascender desde la multiplicidad terrenal de las cosas y de las criaturas hasta el principio unificador; es decir: Dios.

Pero a lo largo de su viaje Adán se pierde entre las multitudes de la capital argentina, las entrecruza con actitud de *flâneur*, observa a sus conciudadanos desde el umbral, y los analiza profunda y críticamente durante el «Viaje a la ciudad de Cacodelphia». De hecho, la principal acción que el protagonista de la novela realiza en sus peripecias por Buenos Aires se puede resumir bien con las palabras de Benjamin:

Eriger topográficamente la ciudad diez y cien veces a partir de sus pasajes y puertas, de sus cementerios y burdeles, de sus estaciones y de sus... exactamente igual que antes lo fue a partir de sus iglesias y mercados. Y las secretas y profundamente escondidas figuras de la ciudad: asesinatos y rebeliones, las zonas sangrientas del callejero, los nidos de amor y los incendios (Benjamin, 2005: 110).

La reconstrucción topográfica de Buenos Aires tiene lugar durante los vagabundeos de Adán, solo y luego con su grupo de amigos. Desde el estanco y el barbero de Villa Crespo a la noble casa de Saavedra, a la taberna de Ciro, al prostíbulo de doña Lujuria, a la iglesia del Cristo de la Mano Rota. Todo dibuja una imagen vívida de Buenos Aires que denota una mirada profunda y particular al estilo de un *flâneur*. A partir de su despertar, y hasta el libro VII donde se desarrolla el descenso a la infernal ciudad de Cacodelphia, el Buenos Aires que se conocerá será el de las calles del barrio de Villa Crespo y, en el extremo oeste de la ciudad, Saavedra. Estos dos polos crean un eje horizontal que Adán sigue en su viaje terrenal a través de la multiplicidad de las criaturas, descrito en los primeros cinco libros y se oponen en cierto modo al resto de la ciudad por el hecho de ser connotados espacial y simbólicamente.

Villa Crespo es el lugar donde vive Adán. Se trata del punto de partida y de llegada de sus peregrinaciones, a la vez que un lugar de encuentro entre los hombres y las tentaciones donde se suceden una multitud de pequeños acontecimientos cotidianos:

Pero bien sabía él que, appena cruzara la calle de Warnes, entraría en un universo de criaturas agitadas: en aquel otro sector de la calle se habían citado al parecer todas las gentes de la tierra, mezclaban sus idiomas en un acorde bárbaro, se combatían entre sí con el gesto y los puños, instalaban al sol el tablado elemental de sus tragedias y sainetes, y todo lo convertían en sonido, nostalgias, alegrías, odios, amores (Marechal, 1997: 48).

Pero al mismo tiempo, en su versión nocturna, la familiaridad del barrio adquiere otro significado convirtiéndose en el lugar de las reflexiones íntimas de Adán y los clamores de

las batallas pasan a otro nivel: el metafísico. Es, entonces, el lugar donde los ángeles pelean la batalla por el alma de Adán y también el punto de llegada y salida para el viaje al que él debe enfrentarse esta vez en un eje vertical, de la tierra al cielo. Es decir: del amor por las múltiples criaturas al amor por el Único Creador.

Este barrio adquiere una importancia fundamental por el protagonista y sus hazañas, convirtiéndose en el centro de irradiación de su visión metafísica del mundo:

Con un manifiesto interés por la cosmovisión clásica, *Adán Buenosayres* traza un centro mitológico, el *omphalos* o el *mundus* y lo considera como punto de encuentro del cielo con la tierra y el infierno, la conexión entre los tres reinos cósmicos y el eje que permite la continuidad de un reino a otro. Este centro o lugar lo ubica en su barrio, Villa Crespo (Baeza, 2005: 3).

No es casualidad que la llamada divina, el tirón del pescador, se cumpla aquí: éste es el lugar habitual de la vida de Adán donde se cumplen los acontecimientos cotidianos. En efecto, es el más connotado topográficamente y se especifican los nombres de las calles donde el protagonista actúa habitualmente: son las manzanas que van desde calle Monte Egmont (hoy Tres Arroyos) a Gurruchaga y hasta Triunvirato (hoy incorporada en calle Corrientes): «Es lo que reconoce como su universo, su espacio de posesión y protección. Es el sitio de la intimidad y del encuentro afectivo, donde decide explorar los rituales cotidianos» (Baeza, 2005: 3). Es por esto que Adán, cumpliendo la tarea que su mismo nombre le encomienda, nombra durante su *flânerie* a los lugares que conoce y pone apodos a las personas que ve y espera ver: el bar «La Nuova Stella de Posilipo»; la bodega de Don Nicola; la «Hormiga de Oro»; el «Café Izmir» y el «Café Las Rosas»; el granero del jarrón Arizmendi; el peluquero de Don Jaime; la verdulería «La Buena Fortuna»... La primera persona que Adán ve en su recorrido es la vieja Chacharola; luego, pasando por delante de la Iglesia de San Bernardo, centro espiritual de este camino, se cruza con el mendigo Polifemo; poco después nombra un arroyo (que hoy en día fluye soterrado) donde retozan las ninfas Ladeazul, Ladeblanco y Ladeverde; en una esquina a la izquierda, un poco más adelante, se esconde La Flor del Barrio, y así sucesivamente en medio de una multitud de personajes.

Resulta notable la observación de la multitud por parte de Adán, típica de la figura del *flâneur*, y por medio de la cual el personaje de Marechal hace una crítica a menudo despiadada de la ciudad; a la vez que demuestra su cariño hacia la variada gente de la capital por medio del «humorismo angélico» aludido en el «Prologo indispensable». Esta estrategia, desplegada muy intensamente en «El viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia»,

se percibe claramente en la magistral descripción de una pelea entre dos mujeres en Villa Crespo, que Adán observa atento desde su posición apartada y que llega a involucrar a una gran multitud de gente:

Lo primero que hizo Adán Buenosayres fue subirse al umbral de la falsa puerta que se abría junto a la del peluquero andaluz; esa maniobra le permitió eludir el turbión de los primeros combatientes que volaban a la lucha, y estudiar, a la vez, el aspecto de lo que sería muy en breve un tumultuoso campo de batalla. El sector de la calle Gurruchaga comprendido entre las de Camargo y Triunvirato hervía ya de una multitud clamorosa que había salido y continuaba saliendo de puertas, ventanas y tragaluces: los hombres corrían a grandes trancos, excitándose los unos a los otros con el gesto y la voz; sin abandonar a sus cachorros, las mujeres trotaban pesadamente al son de sus chancletas; reían los chiquilines, buscando ya en la copa de los árboles las mejores alturas de observación; y los viejos, de pie y alborotados, cambiaban entre sí ademanes elocuentes (Marechal, 1997: 84).

La pelea de Villa Crespo es un fresco perfecto de la animada vida del barrio, en el que se mezclan y entrecrocán voces familiares movidas por temas e intereses cotidianos y trasfiguradas en la parodia de una batalla épica. Un gran número de recursos propios de la epopeya clásica, en particular de la *Ilíada*, vienen asimilados para describir una modesta disputa vecinal provocada por la picardía de dos niños. De hecho, se trata de un *pastiche* heroico incluido en la novela. Hay muchas pautas homéricas en la descripción de la batalla que se anticipa, siguiendo el procedimiento característico de la épica, con la fórmula: «nadie sospechaba que aquellas manos infantiles desatarían muy pronto el nudo fácil de la guerra» (Marechal, 1997: 81); o con la participación de las diosas presentadas con formas caracterizadoras: «Minerva, la de los ojos de lechuza» y «Juno, la de los ojos de buey» (Marechal, 1997: 88). No falta la presentación de los «ejércitos» desplegados antes del inicio de los enfrentamientos:

Allí estaban los iberos de pobladas cejas que, desertando las obras 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 vasconce, que no 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 a la canción; y los napolitanos, eruditos en la frutas de Pomona, o los que saben empuñar escobas edilicias; y los turcos de bigote renegrido, que venden jabones, aguas de olor 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 rehúyen 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 Que-de-un-puro-metal-saca-su-nombre (Marechal, 1997: 88).

Esta enumeración, émula de la que hizo Homero en el II canto de la *Ilíada*, reproduce todos los tópicos clásico del género épico. Pero, el efecto buscado por Marechal es evidentemente humorístico ya que «la aparición de arcaísmos, polisíndeton y antonomasias se opone visiblemente a la vulgaridad de la presencia y oficios de los combatientes» (Navascués, 1997: 749). Además, por medio de este recurso, el escritor reitera el carácter proteiforme de la ciudad donde el protagonista se debate en busca de la Unidad Divina y, de paso, pone en evidencia la situación real del Buenos Aires de esas décadas. Una mezcolanza de las más diversas etnias llegadas en migración de todas partes de Europa.

Así que, toda la escena de la batalla del barrio, una vez relacionada con las palabras del autor sobre el valor simbólico de la novela como sucedáneo de la épica – ya que, según Marechal: «La Epopeya clásica debió “adaptarse” a las nuevas condiciones (porque también en materia de arte nada se pierde y todo se transforma); y la Novela fue sin duda el resultado último de tal adaptación» (1995: 171) –, puede adquirir a su vez otras interpretaciones simbólicas. Como reconoce Adolfo Prieto:

Una batalla campal dará la imagen del mundo contaminado por la falta originaria. Los dos niños-demonios desatarán el fácil nudo de la guerra, y frente a la verdulería «La Buena Esperanza» hombres de todas las naciones participarán a la pelea. [...] No es meramente un *tour de force*, una baladronada estilística. Es la transposición, en términos literarios, de una determinada concepción del mundo (1959b: 64).

Por otro lado, como ya se ha visto, todo el *Adán Buenosayres* se estructura como una realización simbólica del tema del viaje y en este sentido puede interpretarse como una transposición de la *Odisea*. En ella, Adán asume el papel de un Odiseo moderno, investido por la tarea de superar las tentaciones del mundo y reunir su alma con la Unidad Divina. Esto, que permanece como una especie de texto subyacente a lo largo de la novela, se explicita admirablemente en el Libro V cuando los alumnos de Adán recitan el fragmento del Canto XII de la *Odisea*, en el que Circe instruye a Ulises sobre el comportamiento que debe adoptar para no caer en la trampa tendida por las Sirenas tras su invocación. Adán escucha la lectura de los niños y, mientras tanto, se sumerge en una serie de reflexiones sobre su propia vida a partir del texto que está escuchando tan cargado de significado simbólico:

El canto de las Sirenas es el de las tentaciones de las criaturas y el movimiento de descenso o dispersión de Adán es también el del héroe griego que quiere ir hacia ellas. Adán no ha sabido cerrar sus oídos con cera como el discreto Ulises y, por no haber superado la prueba, se encuentra en un estado de desolación y desconcierto (Navascués, 1992: 232).

De este modo, la cita literal del texto homérico encomendada a los alumnos, despierta en Adán un furor autorreflexivo que le impulsa a sustituir su propia situación por la de Ulises y crear así un nuevo texto:

Vuela el navío sobre la pradera salada: lejos queda el acecho de la música. ¡Ya es hora de soltar a Ulises! ¡Que la cera no guarde ya sus prudentes oídos! Pero Adán Buenosayres ha desertado del bajel y se ha lanzado a la orilla: entre carroñas que hieden al sol y bajo una nube de pegajosos tábanos azules, ha visto el rostro de las Sirenas y respirado el aliento de sus bocas horribles. ¡Oír la música, sin caer en el lazo de quien la profiere! ¿Y cómo? Ciertamente, hace falta un navío y un mástil (Marechal, 1997: 304).

El barco y el mástil desaparecidos son identificados inmediatamente después por Adán, quien al final de este capítulo que precede el «Cuaderno de tapas azules» y culminación de su experiencia espiritual, identifica en la imagen de Santa María de Buenos Aires, «enigmática figura de Mujer en cuya mano derecha un pequeño infla su velamen» (Marechal, 1997: 304), la posibilidad de salvación ante el canto de las Sirenas. Invierte así el sentido del texto homérico: «El simbolismo del relato homérico para Marechal concluye con un mensaje cristiano» (Navascués, 1992: 233).

En fin, las características de *flâneur* que asume Adán al pisar las calles de Villa Crespo son evidentes, su distancia y su ironía recuerdan al *flâneur* de los primeros tiempos, el paseante ocioso que observaba París en la primera mitad del siglo XIX. Sin embargo, la *flânerie* del *Adán Buenosayres* es una actividad mucho más compleja que implica reflexiones tanto sociales como, sobre todo, espirituales.

En contraposición al barrio de Villa Crespo, la zona de Saavedra se configura como una región fronteriza en todos los aspectos:

En la ciudad de la Trinidad y Puerto de Santa María de los Buenos Aires existe una región fronteriza donde la urbe y el desierto se juntan en un abrazo combativo, tal dos gigantes empeñados en singular batalla. Saavedra es el nombre que los cartógrafos asignan a esa región misteriosa, tal vez para eludir su nombre verdadero, que no debe ser proferido: «El mundo se conserva por el secreto», afirma el Zohar (Marechal, 1997: 133).

Las aventuras de Adán y sus compañeros se despliegan en esta parte de la ciudad. Aquí se produce el encuentro y el choque con personajes fantásticos que encarnan los orígenes de la ciudad y de la pampa y prefiguran su futuro. Además, aquí está el ombú, el árbol sagrado desde el cual el astrólogo Schultze y Adán penetrarán hacia la ciudad de Cacodelphia. Se trata de una región donde la superstición y la magia se mezclan con la

realidad, desvelando la identidad pampeana y argentina, sus virtudes y sus vicios. Aquí se encuentran indígenas, gauchos, taitas, pesados y criollos. Se discute de inmigración y del futuro del país así como de su pasado, y hasta de su conformación geológica: «En Saavedra se encarnan las fuerzas telúricas, la tradición y el pasado» (Baeza, 2005: 3).

El grupo de Adán se desplaza a este territorio para llegar a la casa de Juan Robles, un gaucho recientemente fallecido del que se celebra el velatorio, pero no siguiendo las calles sino caminando por los campos, en el barro, observando las estrellas para orientarse. En este lapso las acaloradas discusiones que se llevan a cabo entre los miembros del grupo son las que crean la realidad, haciendo aparecer toda una serie de personajes fantásticos que surgen de la nada para desaparecer del mismo modo.

Exactamente en ese momento se puede individualizar el punto en que el papel de *flâneur* de la novela se confunde con el de arqueólogo en el personaje de Adán, y de sus amigos, de la forma más clara posible. El grupo de compañeros reconstruye paso a paso una hipotética historia de la Argentina y, en particular, de Buenos Aires mediante la aparición de una serie de figuras fantasmagóricas. La primera de ellas es un mamífero prehistórico extinguido en el Pleistoceno, el Gliptodonte, refutando así la teoría del petiso Bernini según la cual las llanuras pampeanas por las que los amigos caminan eran originalmente el lecho de un mar y que, por ello, la tierra de las pampas era entonces de formación marítima. En cambio, el Gliptodonte confirma que las pampas se originaron geográficamente por la acumulación de materiales heterogéneos transportados por el viento, y por lo tanto, son de origen eólico. A la pregunta de Samuel Tesler sobre cuál será la población que vivirá en esas tierras desoladas, el Gliptodonte predice el futuro antropológico de las pampas en analogía con su formación geológica:

Acabó por insinuar que la formación etnográfica de la llanura correspondería en mucho a su formación geológica, ya que los contingentes humanos a que Samuel acababa de aludir se formarían también con elementos de destrucción, acarreados desde los ocho rumbos del Globo hasta nuestras llanuras por el terrible y nunca dormido viento de la Historia (Marechal, 1997: 150).

Este enigmático discurso tiene muy en cuenta la situación de Buenos Aires en ese momento, cuando los flujos migratorios estaban perturbando la fisonomía de la capital. Marechal, valiéndose de las palabras del Gliptodonte, imagen del «Espíritu de la Tierra» propuesta por Raúl Scalabrini Ortiz en su *El hombre que está solo y espera*, teoriza una pampa de origen eólico y una perspectiva antropológica que coloca al factor inmigratorio

en el centro de la formación de la población argentina, descalificando así su raíz indígena o al menos relegando esta raíz a la prehistoria, y no a la historia de esas tierras.

Efectivamente, cuando desaparece el Gliptodonte, nuestros héroes se adentran en una discusión sobre los indígenas y su destino: Bernini denuncia su exterminio por los invasores europeos; mientras que Shultze justifica metahistóricamente este enfrentamiento entre dos razas, «una sin destino ya, la otra con misión» (Marechal, 1997: 153). En este punto aparece un indio que actúa como los personajes del famoso libro *Una excursión a los indios ranqueles* de Lucio V. Mansilla. Sin embargo, «este cacique no está ya vivo. Su nombre, significativamente, es “Paleocurá”, híbrido del griego y del araucano que equivaldría a “antigua piedra”. Pertenece a la galería de fantasmas estereotípicos que se les presentan a estos otros excursionistas como figuras congeladas del pasado argentino» (Lojo, 2000: 119).

La diatriba sobre los indígenas y su valor histórico en el origen de la Argentina parece terminar con las palabras de Del Solar, quien rechaza «el anacrónico lamento de Bernini por la extinción de una raza que, al fin y al cabo, atañía más a la prehistoria que a la historia de los argentinos» (Marechal, 1997: 154). Éstos, los indígenas, sólo han dejado una prolongación heroica de su raíz en la sangre y el espíritu de otra figura mítica del universo pampeano: el gaucho, que aparece en la figura del famoso payador Santos Vega. Si el espíritu indígena apenas ha dejado huella en la historia social y cultural del país, el gaucho es en cambio recordado con ternura por Adán. Él lo relaciona con el domador de caballos Liberato Farías, protagonista de un poema en *Días como flechas*, el hombre de los campos de Maipú y tan admirado por el protagonista: «Los hombres de Maipú, que sabían reír o llorar a su debido tiempo, trabajar o dormir, combatir o reconciliarse, ¡bien plantados en la vistosa realidad de este mundo!» (Marechal, 1997: 305). El gaucho es un representante ejemplar del nacionalismo argentino de la década de 1910, por lo que cabe deducir que se está planeando una «jerarquización racial y una organización de la historia argentina y americana que descalifican el “sustrato” indígena por su “pasividad” cultural y lo circunscriben a un período “prehistórico”» (Bravo Herrera, 2005: 192). Pero incluso el gaucho puro ha dejado de existir derrotado por otras fuerzas humanas. De hecho, hasta Santos Vega desaparece casi de inmediato para dejar paso a su archienemigo: Juan sin Ropa.

Este personaje legendario se presta a varias interpretaciones simbólicas especificadas una por él mismo: afirma haber vencido al payador Santos Vega por orden de Satanás, para poner fin a la situación de inocencia rural característica de la Pampa; dos, por Bernini: que

ve en la leyenda una representación del Progreso venciendo a la Barbarie; tres, por Del Solar: que en cambio retoma el tema de la inmigración y ve en Juan sin Ropa al forastero, al gringo que, por fin, vence al gaucho. Juan sin Ropa sufre una serie de metamorfosis que van desde el Cocoliche hasta Sebastián, el abuelo de Adán, para luego asumir la fisonomía de «todos los pueblos, el ademán rampante de todas las ambiciones, la tristeza de todos los exilios, el color de todas las esperanzas» (Marechal, 1997: 158). De acuerdo con esta última interpretación: Juan sin Ropa es el representante de la universalidad y del cosmopolitismo y es, gracias a ello, que triunfa y se confirma la importancia de las raíces no continentales del espíritu argentino:

Con su vocación por el viaje a las fuentes Adán se asume a sí mismo, y al propio país, como un Pueblo trasplantado, como integrante de una civilización esencialmente europea, cuyo espíritu es necesario rescatar, puesto que el número de la tierra, del país materialista, ha desquiciado «el sentido heroico de la existencia» que tiene el hombre europeo (Núñez, 1997: 686-687).

La intervención del astrólogo Schultze, el iniciado según el cual «aquella fábula tenía un sentido esotérico y Juan sin Ropa, vencedor en el combate lírico, sólo era una prefiguración del Neocriollo que habitaría la pampa en un futuro lejano», pone fin a este episodio produciendo la transformación final de Juan sin Ropa; esta vez, en el fantástico Neocriollo. Una invención de Schultze que anticipa al futuro habitante de la Argentina: «The Neocriollo will be the denizen of the new, Golden Age. Thus the demonic Juan sin Ropa will undergo a metamorphosis to become a New Man» (Cheadle, 2000: 82). El ámbito de este nuevo hombre será la ciudad y su conformación será el aporte de todas las etnias que llegan a Buenos Aires de todos los rincones del mundo. El bullicio migratorio asienta, pues, las bases de la edificación de la moderna metrópolis.

De esta manera el texto se enfrenta al problema del desarrollo de la ciudad moderna desde una perspectiva bastante original. Ofrece una lectura abierta sobre las posibilidades de futuro de una ciudad que construye su historia a partir de la telaraña de fragmentos de historias anteriores y lejanas que allí casualmente se reúnen. La ambigüedad semántica de todo el discurso del Gliptodonte

implica un matiz fuertemente despectivo y caótico (asociado, por qué no, con la idea de «barbarie») en cuanto a la aglomeración de relictos fragmentos, desechos, arrancados bruscamente de sus lugares propios, pero también supone la reinserción de estos elementos fracturados para construir una nueva e inmensa tierra fértil (Lojo, 2000: 118).

Este aspecto acerca aún más el *Adán Buenosayres* a la peculiar metodología que Benjamin propuso para la redacción del *Livre de Passages*, y que él mismo describe, recordando con sus palabras a la figura del *chiffonnier*, de esta manera:

Método de este trabajo: el montaje literario. No tengo nada que decir. Sólo que mostrar. No hurtaré nada valioso, ni me apropiaré de ninguna formulación profunda. Pero los harapos, los deshechos, esos no los quiero inventariar, sino dejarles alcanzar su derecho de la única manera posible: empleándolos (Benjamin, 2005: 462).

Justamente es en el uso peculiar del material de desecho que la figura del *chiffonnier* se confunde con otras: con la del arqueólogo, ante todo, involucrado en la recuperación de los rastros concretos dejados por la historia y, en el mismo plano, con la del coleccionista deseoso de conservar cualquier objeto que tenga una propia particularidad histórica.

El interés de Benjamin hacia la arqueología y el coleccionismo está ejemplificado en la persona de Eduard Fuchs: crítico de arte y coleccionista alemán a quien el filósofo dedicó un breve ensayo titulado «Eduard Fuchs, coleccionista e historiador». Fuchs fue un importante coleccionista y fundador de un archivo único en su género para la historia de la caricatura, el arte erótico y la pintura de moda. Prestó atención a fenómenos artísticos habitualmente considerados marginales rompiendo así, definitivamente, con la concepción del arte clásico.

Benjamin vio en este personaje histórico una nueva concepción del arte y de la historia según la cual el pasado no debe ser insertado en un orden lineal y progresivo, sino que debe ser visto como algo único: una experiencia original en la cual el presente se encuentra con el pasado en una constelación crítica que explota la continuidad de la historia: «Lograr esto es algo reservado a una ciencia histórica cuyo objeto no esté formado por un ovillo de facticidades puras, sino por el grupo contado de hilos que representen la trama de un pasado en el tejido del presente» (Benjamin, 1989: 104). El escritor italiano Gianni Celati, en un ensayo contenido en *Finzioni occidentali* en el cual analiza este trabajo de Benjamin, comenta muy agudamente así:

Fuchs è un pioniere perché con le sue ricerche marginali fa saltare un'idea di continuità della storia, perché propone una scienza del passato non più basata sulla rappresentazione e l'apprezzamento, ma sull'inventario di segni minimi, di dati laterali, i quali poi, accostati, rimettono in questione la coscienza che il presente ha del passato. Ossia il collezionista afferma la specificità, l'unicità di ogni passato, e quindi contesta l'immagine eterna, continua e unitaria, del passato propria dello storicismo (Celati, 2004: 200).

Esta actitud inédita del coleccionista resulta particularmente próxima a la del Adán de Marechal. De hecho Adán está abierto, durante su inmersión en la multitud de Buenos Aires, a toda una serie de encuentros y, gracias al «humor angélico» por él mismo postulado, es capaz de acoger de una forma divertida y caritativa las historias e imágenes de los demás. Con la diferencia de que para el personaje de Marechal penetrar en la multitud, dejarse visitar por las imágenes de los demás, significa llegar a la superación de la multitud misma. Por eso la *flânerie* de Adán se convierte en un peregrinaje místico donde el peregrino va acercándose al principio unificador simbolizado por la amada Solveig celeste: transfiguración metafísica de una mujer terrenal y símbolo de Cristo. Después de sumergirse en la multiplicidad de criaturas, después de la observación compasiva y después del peregrinaje penitencial entre la muchedumbre de un Buenos Aires infernal, Adán puede reencontrarse en una unidad espiritual que es para él la reunificación con el Uno divino: Dios.

Entonces, la *flânerie* que Marechal presenta en el *Adán Buenosayres* asume las connotaciones de un verdadero viaje místico a través del cual el protagonista logra comprender la mezquindad de sus inquietudes carnales y siente su vocación hacia la espiritualidad y la Unidad Divina. Así lo señala con vehemencia el mismo novelista que, defendiéndose de las acusaciones de que su novela sea una mera imitación del *Ulises* de Joyce, escribe:

Joyce, en el *Ulises*, toma de Homero la «técnica del viaje»; pero no toma, como yo, el «simbolismo espiritual del viaje», que al fin y al cabo es lo que más importa. Su héroe (Bloom), en un viaje de novecientas páginas, no va realizando ningún intento metafísico: viaja según el «error» y según el «errar» (dos palabras de significado casi equivalente), y se «dispersa» en la multiplicidad de sus gestos y andanzas, yo diría que va dispersándose hasta la «atomización» (Marechal, 1995: 190-191).

Para entender el profundo valor espiritual de los vagabundeos de Adán a lo largo de la novela, que hacen del protagonista un *flâneur* atípico movido por su afán metafísico, resulta imprescindible hacer referencia al VI libro de la obra: el «Cuaderno de Tapas Azules». Una vez más es el mismo Marechal el primero en subrayar la esencialidad del «Cuaderno» en el conjunto del *Adán Buenosayres*, contestando a un joven Julio Cortázar que había tachado esta sección como superflua: «él [Cortázar] no se daba cuenta de que el “Cuaderno de Tapas Azules”, es el verdadero corazón de la novela» (2000: 69).

En efecto, este «tratado de amor» representado por el «Cuaderno de Tapas Azules» se configura como una especie de miniatura espiritual de la novela entera. Como bien señala Cervera Salinas:

Cabe considerar que el «Cuaderno» azul traza el centro en la articulación de la novela, y a él parecen remitir los episodios «reales», vividos por Adán y sus correligionarios en su itinerario por las calles porteñas y la cercana pampa, pero también en ese otro «viaje» de descenso con que la novela concluye, siguiendo postulados alegóricos de la filosofía novelada. Es decir, sin este intercalado estructural, donde maneja hábilmente Marechal el tópico narrativo el manuscrito (en este caso, el diario del novelista), la novela carecería de plenitud y de centro, cayendo en la dispersión de las «heterotopías» y de los sucesos contingentes que ignoran un sentido final (2006; 202).

Aquí desaparecen la parodia y el humor, se eleva el estilo del discurso inclinándose a fusionar la confesión lírica más íntima con el comentario filosófico, se practica deliberadamente la elisión de lo anecdótico: «Las anécdotas de uso corriente no abundarán en este Cuaderno, ya que, al escribirlo, no me propuse trazar la historia de un hombre, sino la de su alma» (Marechal, 1997: 321). De esta manera el texto lleva a una «transfiguración del héroe, al cual proyecta hacia una dimensión alegórica» (Gramuglio, 1997: 779).

Por estas razones, se abandona la rica complejidad de los diferentes estilos que caracterizan a los cinco primeros libros y se evita cualquier disminución del registro lingüístico. Es un lenguaje que, como la lengua poética autoritaria descrita por Bajtín, tiende a caracterizarse como «directamente intencional, incontestable, unitario y único» (Bajtín, 1989: 105). Y es normal que sea así, ya que Marechal consideraba al «Cuaderno de Tapas Azules» como el centro en el que convergen y del que irradian todos los significados de la novela. De hecho constituye su motor inmóvil o primario.

Justamente en esta sección de la novela se percibe cómo la *flânerie* practicada por Adán se aleja del ocioso paseo de los primeros *flâneurs* para aproximarse al camino expiatorio de los peregrinos, a la búsqueda metafísica de Dios. Así: el camino del poeta va desde el enamoramiento por una mujer de carne y hueso representante del mundo terrenal de las múltiples criaturas, la Solveig Amundsen que Adán anhela desde el comienzo del relato; pasa por la idealización ingenua de la muchacha; para, al fin, llegar a reemplazarla por una mujer trascendente, la Solveig celeste capaz de iluminar el camino hacia la verdad y el absoluto. En definitiva, un puente de plata entre el poeta y Dios: «Desde entonces mi vida tiene rumbo certero y una cierta esperanza en la visión de Aquella que, redimida por obra de mi entendimiento amoroso, alienta en mi ser y se nutre de mi substancia, rosa evadida de la muerte» (Marechal, 1997: 342).

Es notable la coincidencia de los movimientos de Adán durante los dos días descritos en los primeros cinco libros y los relatados en el «Cuaderno de Tapas Azules». Lo que cambia es la lógica formal y la perspectiva sobre el protagonista: «Si los libros I-V perfilan un Adán material a partir de su situación espacial (estar en el cuarto, salir, caminar, ir a ciertos lugares), el “Cuaderno” se limita a su movimiento espiritual» (Núñez, 1997: 662). De esta manera se transmite el nudo existencial, donde se cruzan y resuelven las inquietudes filosóficas y metafísicas que han ocupado e inquietado el alma del protagonista en los libros anteriores: «No es de extrañar, pues, que muchos de los sucesos narrados en los cinco primeros libros de la novela vayan introduciendo aspectos que tendrán definitivo relieve y revelación en la “confesión posterior”, donde la metafísica del personaje queda desglosada» (Cervera Salinas, 2006: 202).

La presencia en la novela de una auténtica catábasis, el «Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia», está justificada según el autor por los precedentes viajes al Infierno de las grandes epopeyas clásicas: «Vista, según dije, como una epopeya, mi obra necesitaba un “descenso infernal”» (Marechal, 2000: 183-184). Esto también le permite relacionar aún más, y de forma todavía más compleja, su obra con las de la Antigüedad.

Sucede así si se concede un carácter sacralizado a Saavedra tal como lo percibe el grupo de compañeros heroicos de Adán, y se dota de un valor espiritual a los acontecimientos (aparición del Gliptodonte, transformación de personajes legendarios, entierro de Juan Robles) relativos a la excursión por el barrio. Considerando ésta, pues, como una suerte de preparación del viaje al Infierno de Cacodelphia, puede verse cómo tal procedimiento respecto a *La Odisea* y *La Eneida*, es de expansión del texto (y en menor medida también de *La Divina Comedia*, aunque se trate del procedimiento opuesto de reducción del texto, faltando en la novela argentina la visita a una ciudad correspondiente al Purgatorio y otra al Paraíso). Todo ello, siguiendo la sugerencia de Ángel Vilanova en su ensayo sobre el motivo del viaje infernal en la literatura sudamericana (1993: 83-84).

Marechal traslada la mítica catábasis de Ulises y Eneas a un infierno criollo, poblado por personajes de barrio, la gente común que suele habitar Buenos Aires. Todo está reproducido en tono humorístico, desde los rituales para llegar a las tierras infernales, practicados por Schultze «con el aire de quien realiza un ceremonial litúrgico» (Marechal, 1997: 344); hasta la irreverente y muy eficaz comicidad reservada a algunos de los personajes que pueblan Cacodelphia, como el conductor gallego de un autobús urbano que toma el papel de moderno Caronte.

Lo diferencial respecto a la épica clásica resulta ser, una vez más, el desplazamiento semántico del tema hacia un horizonte cristiano. Así, si en el Canto XII de la *Odisea* la motivación de la visita al Hades consistía en la esperanza de encontrar el consejo del adivino Tiresias, en la novela no se explicita el objetivo del viaje a Cacodelphia que, sin embargo, se puede deducir por el diálogo que tienen el astrólogo Shultze y Adán durante los preparativos para el viaje:

«Admitiendo que nos dé la loca por seguir el rastro de Ulises, Eneas, Alighieri y otros turistas infernales, ¿qué mérito hay en nosotros que nos haga dignos de semejante aventura?» «Yo tengo el de mi ciencia y usted el de su penitencia» me respondió Schultze con mucha gravedad (Marechal, 1997: 343).

Lo que hace a Adán merecedor de pasar por esta ciudad metafísica es, por tanto, la aventura espiritual a la que se ha enfrentado en los días precedentes, descrita en los cinco primeros libros y cuyo punto de mayor tensión se produce en la escena ante la estatua del Cristo de la Mano Rota cuando confiesa sus pecados de soberbia y megalomanía:

He malogrado mi único destino real, por asumir cien formas inventadas, tejedor de humo. O tal vez, a la manera de un dios inmóvil que, sin alterarse ni romper su necesaria unidad, se desarrolla *ad intra* sus posibilidades, como soñando... ¿Analogía? ¡No! Megalomanía. ¡Sólo un literato! (Marechal, 1997: 312)

El héroe, reconociendo sus faltas y su verdadero destino: el reencuentro con el Absoluto, tiene ahora la posibilidad y el deber de fijar su mirada en las múltiples criaturas desde una perspectiva diferente, de forma crítica y al mismo tiempo compasiva, precisamente gracias a la vena cómica que caracteriza el relato, «aquel “humorismo angélico” (así lo llamó Adán Buenosayres) gracias al cual también la sátira puede ser una forma de la caridad, si se dirige a los humanos con la sonrisa que tal vez los ángeles esbozan ante la locura de los hombres» (Marechal, 1997: 6).

Este cambio de motivación respecto a los textos de la *Odisea* y la *Eneida* produce, o justifica en sí mismo, una serie de transformaciones ulteriores. Empezando por el cambio de enfoque del protagonista, que en Adán Buenosayres se expresa en primera persona, ya que el «Viaje a la Oscura Ciudad de Cacodelphia» es obra del propio Adán, y, lo que es más importante, la diferente situación de los habitantes de este infierno moderno: no son almas muertas, sino hombres de carne y hueso, vivos y en plena forma. Hasta el punto de que muchos de los personajes encontrados en los cinco primeros libros regresan a esta ciudad infernal para mostrarse, de modo cómico-grotesco, en su situación de pecadores. La

multitud de personajes que se mueven por los barrios de Cacodelphia son representantes de los problemas atávicos de la sociedad argentina.

Lo que le interesa a Marechal en este VII libro es indicar y denunciar, sirviéndose de la sátira, la corrupción de sus conciudadanos: «El *Viaje* es una *Ética* por la negativa, por la indicación de los problemas. Una *Ética Social: Cacodelphia* no es un infierno teológico sino sociológico» (Núñez, 1997: 698). Se configura así como una verdadera investigación de la sociedad porteña. Adán y Shultze practican una *flânerie* crítica reseñando todas las capas sociales que habitan la capital:

Desde las primeras páginas del «Viaje...» se nos adelanta que la catábasis de Adán y el astrólogo no tiene carácter metafísico. El suyo será un viaje de conocimiento de la identidad nacional, a través del recorrido por Cacodelphia, que se constituye como el revés de la ciudad de Buenos Aires, y que presenta, en las distintas espiras de su infierno, diferentes aspectos de la corrupción moral de nuestra sociedad. El modo de presentación y cuestionamiento de la realidad argentina es el satírico. Marechal elige los caminos de la sátira para mostrarnos, a través del humor, nuestros propios vicios y defectos. Por esto, su infierno es abarcador, no hay sector social que no esté representado en alguno de los frisos de su panorama infernal. Se dan cita en éstos: el clero, los militares, los políticos, los ciudadanos comunes, los empresarios, los comerciantes, los intelectuales, los libertarios, los usureros, los artistas (Sánchez, 2003: 128-129).

Es interesante notar que, entre los varios pecados tratados durante el «Viaje», Marechal dedica un espacio privilegiado al que considera un problema clave para entender la sociedad porteña. Se trata de la pereza, característica estigmatizada ya, como se ha visto, por Roberto Arlt en sus *Aguafuertes* y por Scalabrini Ortiz en *El hombre que está solo y espera*. Los vagos de Cacodelphia se encuentran en el Quinto Círculo cuyo elemento distintivo es el aire. Éstos son criticados, más que por una pereza contingente, por el hecho de haber menospreciado y abandonado su propia identidad, su alma, tras haber mejorado su situación económica y social. En definitiva, se critica la falta de actividad de estos personajes que han desistido de la acción y se encuentran en una situación de pasiva potencialidad:

Una de las críticas principales de la novela es la de las personas que con el ascenso social pierden su propio espíritu, su identidad, su *pneuma* o alma. [...] Más que la pereza se critica la inautenticidad, el abandono de las raíces, la desistencia de un proyecto personal y nacional. Por esto la acusación al Oracionismo o Quiteísmo, que criticaba, en nombre de la religión, la especulación filosófica, la actividad artística y los «intentos de reorganizar la ciudad terrestre». A tal vacío se le opondrá la *philosophia perennis* y la lucha esforzada y alegre del Vicepapa, el cual – según la visión de Shultze – no importa mucho que sea virtuoso, y sí que esté en la posición correcta ante la acción. Con respecto a los Potenciales, su maldad es justamente que son *in potentia* y no *in actu* (Núñez, 1997: 703-704)

Finalmente, resulta de máxima importancia subrayar la índole heroica de los personajes del *Adán Buenosayres*. En particular del protagonista que en la novela se configura como el héroe de la epopeya clásica que debe afrontar un viaje iniciático para llegar a la comprensión del mundo; en su caso la inmersión en la Unidad Divina. Sin embargo, se sitúa en un contexto moderno donde las aventuras son una parodia de las aventuras homéricas y los acontecimientos importantes son pequeños episodios de la vida cotidiana. El heroísmo de Adán se inicia con el primer paso de su *flânerie* mística, con su decisión de enfrentarse con la multitud urbana de Buenos Aires para cumplir su destino metafísico y conocer la Unidad Divina.

Lo que distingue a todos los héroes de la literatura es su superioridad real o potencial: la causa de la vocación del héroe es inherente a esta superioridad que lo hace ejemplar. A veces puede ocurrir que la medida épica del personaje se adquiera precisamente gracias a la aventura que hace madurar un ser nuevo superior y ejemplar: heroico en definitiva. Éste es el caso que incumbe a Adán: «El héroe es a la vez el agente y el resultado de un viaje metamorfoseante, el “viaje iniciático”» (Coulson, 1973: 77).

El héroe de la novela de Marechal se diferencia de los de muchas otras obras modernas y similares, como Horacio Oliveira en *Rayuela* de Julio Cortázar, por permanecer en el ámbito argentino, que afrontan una búsqueda y un viaje permanentemente inciertos al final de los cuales plantean la sospecha de la nada, postulando a veces la vanidad del propio viaje. La fe en los valores, en la verdad o en la existencia de Dios y, por tanto, de la «Unidad gozosa» a la que tiende su protagonista son para Marechal, por contra, a priori. Lector y admirador de René Guénon, el escritor argentino compartía con él la idea de que «ya que la verdad no es un producto del espíritu humano, existe independientemente de nosotros, y nosotros sólo tenemos que conocerla; fuera de este conocimiento no puede haber más que el error» (Guénon, 1982: 62). Y de hecho, en el transcurso de la novela, Adán nunca cuestiona la existencia de Dios ni el centro inmóvil y unificador que, por el contrario, aparece y se manifiesta repetidamente para intentar atraer hacia sí el alma del héroe. Es éste, más bien, quien hace oídos sordos a las llamadas divinas o se muestra reacio a dejarse captar. A lo largo de la novela, la referencia simbólica al pescador y al pez que lucha por no ser pescado, de claro origen cristiano, es recurrente y se hace explícita cuando en el Libro II, Adán va por las calles de Villa Crespo en dirección a Saavedra y al pasar frente a la iglesia de San Bernardo, se detiene a mirar la estatua llamada Cristo de la Mano Rota:

¿Qué tenía en su mano de cemento, en aquella mano rota quizá de una pedrada? «Un corazón o un pan. Día y noche lo está ofreciendo a los hombres de la calle. Pero los hombres de la calle no miran a lo alto: miran al frente o al suelo, como el buey. ¿Y yo?» «Abatido el rostro, Adán paladeó un instante su antigua y reiterada zozobra. «Un pez que se agita, clavado en un anzuelo invisible. La caña del pescador está sin duda en esa mano rota» (Marechal, 1997: 62).

Y más adelante se le compara con «un pez que ya no estaba en el agua ni todavía en la mano del pescador» (Marechal, 1997: 171). Además, al final del Libro V, durante el dramático regreso de Adán a la calle Monte Egmont, el narrador nos advierte repetidamente que sobre él se está librando una batalla por su alma; pero que él no lo sabe: «Pero Adán no lo sabe, y es bueno que no lo sepa todavía» (Marechal, 1997: 312).

En este sentido, Adán es un héroe original: el suyo es un optimismo gnoseológico que no le permite dudar de la existencia del Absoluto. Es más: este Absoluto no se esconde ni se resiste al buscador, pues son las ansiedades de Adán las que impiden, al menos momentáneamente, este encuentro:

El anhelo intenso de alcanzar la plenitud que Adán siente choca con un íntimo deseo de persistir en su ser material [...] No es el Absoluto el que se oculta al hombre sino éste quien se resiste a Él en un loco y vano tentativo de resistir en la separación y de mantenerse en su individualidad (Coulson, 1973: 15-16).

El objetivo heroico de Adán será reconocer el Absoluto: Dios, y alcanzar en su Unidad el conocimiento. Al fin y al cabo, éste es el objetivo primordial de todo héroe. Como sugiere Joseph Campbell en su ensayo sobre la figura heroica en el mito y la literatura:

Ambos, el héroe y su dios último, el que busca y el que es encontrado, se comprenden como el interior y el exterior de un solo misterio que se refleja a sí mismo como un espejo, idéntico al misterio del mundo visible. La gran proeza del héroe supremo es llegar al conocimiento de esta unidad en la multiplicidad y luego darla a conocer (1972: 44).

El modelo de héroe clásico al que alude Marechal para su Adán es Ulises: *homo viator* por excelencia, cuyo viaje de regreso a Ítaca repleto de desventuras y ardides, está relacionado por el poeta argentino con el camino de redención espiritual o viaje iniciático que lleva al ser humano a acercarse hasta encontrar el Absoluto. Adán se ve frenado por todas las distracciones de su *flânerie* por Buenos Aires como Ulises con los peligros de su viaje, pero olvida culpablemente el camino que conduce a los valores auténticos:

Se queda prendido de otros valores menores, grotescos, esencialmente degradados. Quita su vista de los valores auténticos y cae en el suceder, la finitud, la movilidad, la criatura, la mujer, el idealismo. Los obstáculos puestos en su camino fueron el lugar donde Adán quedó, sin poder sobrepasarlo. Lo humano, la materia, el orgullo intelectual, la multiplicidad, el orgullo narcisista, la soberbia, fueron los valores degradados que prefirió (Jofre, 1991: 296).

Marechal, en sus *Claves de Adán Buenosayres*, explicita la filiación de su Adán con el Ulises homérico. Recordando así algunos temas que hacen visible la relación entre los dos héroes a partir de las dificultades encontradas durante el viaje:

En su primer tránsito por la calle Gurruchaga, el protagonista se ha de enfrentar con los siguientes «riesgos de viaje»: a) Polifemo; b) Ruth, la de «La Hormiga de Oro» cuya identificación con Circe la maga es trasparente; c) en el zaguán las muchachas que acechan en y constituyen el «islote de las Sirenas», leitmotiv que se ha de repetir cuando Adán, el maestro, embarque a sus alumnos en la nave de Ulises (Marechal, 1995: 173-174).

Ya sólo este paralelismo muestra dónde se despliegan las diferencias entre Ulises y Adán, y que hacen de este último una figura heroica moderna: más *flâneur* que viajero o guerrero. Las aventuras a las que se enfrenta, ya sea en la calle Gurruchaga o en la escuela primaria donde enseña o en Cacodelphia durante su viaje infernal, se configuran como parodias de las aventuras de la epopeya clásica. El Polifemo homérico se transforma aquí en un mendigo ciego; Circe la hechicera está representada por Ruth, una muchacha que trabaja en la «Hormiga de Oro», el estanco dirigido por sus padres; las míticas sirenas son unas chicas que observan el arroyo. Todas las aventuras del grupo de amigos del círculo de Adán también surgen y se resuelven en situaciones humorísticas, cuya comicidad se dilata por el efecto del alcohol y de la atmósfera nocturna, a la vez que se mantiene en el estilo y en el sentido profundo un carácter heroico. Lo cierto es que el concepto clásico de heroísmo está continuamente sometido a un mecanismo paródico: «Porque los héroes del Adán, más que héroes de la acción, lo son de la palabra y del sueño -de la palabra que se formula en el sueño- y su hazaña consiste en crear un “mundo otro” o en ver este mundo bajo un prisma diferente» (Lojo, 1996: 21).

El propio Adán es un héroe parodiado y, de hecho, en muchos aspectos se acerca a ser un antihéroe. No está dotado físicamente; sus sueños, sus delirios de grandeza y fama, ascetismo y santidad a menudo parecen ridículos; al igual que sus aventuras transcurridas entre Villa Crespo y Saavedra, en el espacio de la vida y de los acontecimientos cotidianos; por último, incluso el infierno de Cacodelphia está poblado por hombres y mujeres de la

vida cotidiana y los suyos son pecados menores, castigados con penas la mayoría de las veces cómicas cuando no abiertamente ridículas.

Éste es precisamente el sentido didáctico más estricto de la novela, a saber: que la ejemplaridad del héroe no depende de su predestinación ni de su supuesto valor superior, sino de su fe en esa Unidad Divina como meta y fin del atribulado viaje espiritual:

Adán ha sido «elegido» por la Providencia no para representar el papel de «justo» que gozará de Dios sino para ejemplarizar una verdad: la salvación está al alcance de todos [...] desde el momento en que Adán encarna el concepto genérico del «ser humano», es lícito concluir que en todo hombre existe potencialmente el heroísmo (Coulson, 1973: 79).

En el *Adán Buenosayres* hay una escena en la que destaca con fuerza la talla heroica del protagonista. El V libro del *Adán Buenosayres* en el cual se resuelve la crisis del protagonista, se cierra con la aparición de un linyera:

Adán cruza la calle Warnes y se interna en la de Monte Egmont: a la crisis de su alma sucede ahora un gran silencio interior que nace del mutismo en que han entrado su memoria, su entendimiento y su voluntad. Pero, ¿qué figura es aquella que duerme tendida en el umbral de su casa? «Un linyera» se responde Adán. «Un pobre linyera que ha dado con sus huesos en Buenos Aires y se tumba donde lo agarra la noche». Llaves en mano, Adán considera ese montón de trapos y envoltorios que se arrebujó en el umbral. Pero aquel hombre o no dormía o ha despertado, porque ahora se pone de pie y aguarda mansamente, como si el de aguardar fuera su gesto ineluctable. A la luz del farol esquinero, Adán contempla un rostro de barbas cobrizas y dos ojos entre consternados y alegres. «¿Qué hace aquí?» le interroga. «Espero». «¿A quién?» El hombre de la noche ha sonreído. «¡Qué sé yo! A todos» (Marechal, 1997: 315).

El linyera, al que Adán invita, con un gesto compasivo, a entrar en su habitación para pasar la noche a salvo de la intemperie, desaparece misteriosamente justo antes de pasar por el umbral de la casa de Adán. El mismo vagabundo se le aparece poco después en sueños a Adán, en forma de hombre portando una cruz:

Adán sueña que avanza con una legión de guerreros anacrónicamente armados, entre los cuales, y a golpes de rebenque, anda, se tambalea, cae de rodillas y vuelve a incorporarse un hombre que lleva una cruz. Y, ¡cosa extraña!, en aquel hombre azotado reconoce al linyera del umbral; pero en sus barbas cobrizas hay sangre ahora, y sucios lagrimones gotean de sus ojos entre consternados y alegres (Marechal, 1997: 316).

Ésta es la respuesta que Adán esperaba, el signo de que su camino místico ha llegado a la meta: «Se ha producido la Alianza-diálogo: Adán busca la permanencia en el Otro por un camino de amor; el Invisible Pescador lo llama; el Pez responde; el Cristo-Pescador se hace visible para Adán, se le aparece y habla» (Núñez, 1997: 675).

Es muy notable que el papel de representante del Cristo-Pescador recaiga en la figura del linyera: el hombre que vive en la calle y de la calle, el heroico *chiffonnier* alabado ya en su momento por Baudelaire. Curiosamente, también Roberto Arlt concluía su famosa Aguafuerte *El placer de vagabundear* reconociendo el carácter heroico de una vida de constante vagabundeo y de la capacidad de confraternizar con todos los hombres que son características de Jesús. En definitiva, parece que estos dos escritores, tan diferentes entre sí, a la hora de caracterizar a los *flâneurs* protagonistas de sus novelas supieron vislumbrar el heroísmo moderno inherente a la figura del vagabundo en la metrópolis.

4. RICARDO PIGLIA

Frente al vacío de la repetición de la vida cotidiana se construye un espacio ficcional en el interior del cual la experiencia es posible. El héroe de la novela es aquel que se construye un espacio alternativo para zafar de ese mundo donde, como dice Benjamin, la experiencia ha muerto y nadie tiene nada personal para contar (Ricardo Piglia, Las tres vanguardias: Saer, Puig, Walsh).

4.1 – Para una *flânerie* crítica

En la obra de Ricardo Piglia la *flânerie* es una actividad implícita que interesa, en mayor o menor medida, a todos los protagonistas. Todos son *flâneurs sui generis*, por la razón que todos se enfrentan a una realidad que deben comprender a través de la búsqueda de huellas y pistas o a través del desciframiento de enigmas. Todos asumen, en última instancia, el papel de detective porque, como el propio Piglia afirma: «En el fondo todos los relatos cuentan una investigación o cuentan un viaje [...] yo diría que el narrador es un viajero o es un investigador y a veces las dos figuras se superponen» (2001: 16).

Los *flâneurs*-detectives que se mueven en los relatos de Piglia tienen algunas especificidades que los definen de manera bastante notable. La más llamativa reside sin duda en el hecho de que todos están involucrados en investigaciones cuyos núcleos temáticos son la historia y la ficción, la crítica y la teoría literaria. Todos son detectives de la palabra, de la literatura, y en cuantos tales se oponen intensa y espontáneamente a la sociedad capitalista actual, ya que, como declara con ímpetu el escritor argentino, ésta «no inventaría la literatura si no la hubiera encontrado hecha. No se le hubiera ocurrido a la sociedad capitalista inventar una práctica tan privada, tan improductiva desde el punto de vista social, tan difícil de valorar desde el punto de vista económico» (Piglia, 2001: 172). Consecuentemente, en varias de sus obras adquieren particular importancia temas como el dinero y su relación con la literatura; la propiedad intelectual y el plagio; la apropiación de textos ajenos y la parodia.

Es interesante el hecho de que la primera obra ficcional publicada por Piglia en la cual aparece su personaje típico y se desarrollan estas temáticas sea «Homenaje a Roberto Arlt». *Nouvelle* publicada en 1975 en el libro *Nombre falso*, es precisamente un abierto homenaje a Roberto Arlt, uno de sus escritores más queridos hasta el punto de considerarle como el verdadero iniciador de la literatura moderna en la Argentina. La investigación

filológica-literaria es utilizada en esta ocasión como tema del relato. Se trata de la narración de una pesquisa bibliográfica llevada a cabo por el narrador, supuestamente Ricardo Piglia, para la publicación en el trigésimo aniversario de su muerte de un volumen de textos de Arlt que incorpora algunos inéditos, entre ellos el cuento «Luba» escrito justo poco antes de su muerte. El tema de la propiedad intelectual y de un posible plagio abre abruptamente la narración:

Esto que escribo es un informe o mejor un resumen: está en juego la propiedad de un texto de Roberto Arlt. Yo soy quien descubrió el único relato de Arlt que ha permanecido inédito después de su muerte. El texto se llamaba «Luba», Arlt lo escribió aproximadamente entre el 25 de marzo y el 6 de abril de 1942. Es decir, poco antes de su muerte (Piglia, 1975; 99).

Por lo tanto, la primera parte del relato titulada «Homenaje a Roberto Arlt», consiste en un informe sobre la búsqueda y el hallazgo del manuscrito que contiene el supuesto inédito de Arlt, y la consecuente pesquisa para defender la propiedad de dicho manuscrito. En la segunda parte, presentada como apéndice al texto, se reproduce el cuento propiamente dicho: «Luba».

Como se puede advertir la estabilidad textual tradicional deja lugar a una narración fracturada ya por lo que concierne a la estructura misma del relato. Aquí resulta invertido el orden jerárquico entre introducción y cuento. Con el paratexto o el informe sobre el manuscrito, el cual adquiere más importancia que el texto mismo, se presenta un modelo de ensayo académico con sus notas a pie de página y sus referencias bibliográficas:

Lo que llama la atención en el conjunto es su estructura externa: resulta que el primer plano lo ocupa la introducción en lugar del cuento. No se trata sólo de que aquélla sea bastante más extensa que éste, sino de que éste aparece como mero apéndice: el paratexto se hace más importante que el texto (Fornet, 1994: 115).

La razón de esta inversión se ha de buscar en el hecho de que el cuento atribuido por el narrador de «Homenaje...» a Arlt, es en realidad una versión algo alterada de un cuento ruso de comienzos del siglo XX: «Las tinieblas» de Leonid Andreiev, escritor muy apreciado por el propio Arlt. Una vez descubierta la naturaleza de «Luba», el informe se revela por lo que es: una ficción engañosa. De esta manera, un texto que teoriza sobre el papel del plagio y de la falsificación en la literatura, se convierte a su vez en un plagio y una falsificación. Lo que lleva al lector a cuestionar la autenticidad y veracidad del conjunto de los textos.

Ya a partir del epígrafe que encabeza la *nouvelle*: «Sólo se pierde lo que realmente no se ha tenido», una frase del ensayo de Borges «Nueva refutación del tiempo» contenido en *Otras inquisiciones* y aquí atribuida a Arlt, el texto desvela su naturaleza ambigua: «De este modo sutil, Piglia da los primeros indicios de cómo debe ser leído este texto, es decir, de un modo paranoico y desconfiado, propio de detectives» (Rovira Vázquez, 2015: 170).

Efectivamente el informe está repleto de indicios que denuncian su ambigüedad y la tergiversación del narrador, quien se las ha ingeniado en esconder haciéndolos casi imperceptibles, con el objetivo de involucrar al lector en esta investigación detectivesca: «Piglia-narrador espera de su lector que desempeñe el mismo papel de detective que el Piglia-actor del texto» (Gnutzmann, 1992: 441). El hecho de que el crítico encargado de investigar el contenido del supuesto manuscrito de Arlt asuma el papel de detective para transformarse luego en un detective sospechoso, un criminal, lo especifica implícita y sutilmente el mismo recopilador de «Homenaje...» en una de las numerosas notas al texto: «Un crítico literario es siempre, de algún modo, un detective: persigue sobre la superficie de los textos, las huellas, los rastros que permiten descifrar su enigma». Y poco más adelante, sigue comentando una cita apócrifa de Freud: «No es casual que Freud haya escrito: “la distorsión de un texto se asemeja a un asesinato: lo difícil no es cometer el crimen, sino ocultar las huellas”. En más de un sentido el crítico es también un criminal» (Piglia, 1975: 136). La operación que de esta manera desarrolla Piglia consiste en desplazar continuamente ficción y realidad dejando al lector la tarea de descubrir dónde acaba una y comienza la otra y por ello asume entonces el papel activo de detective:

La idea, por supuesto, es que el lector se encargue de buscar las ligas con los precursores del texto e intente por sí mismo resolver el misterio. Se trata de una labor de reconstrucción, de concretar lo que no aparece, sin lo cual es muy difícil una representación coherente del relato. Piglia nos envuelve así en un juego preparado con toda conciencia, premeditado y ventajoso (Rovira Vázquez, 2015: 222).

Las cuestiones, de carácter ontológico, que el lector de este relato debería de plantearse constantemente tienen que ver con el funcionamiento de los textos: cómo estos pueden relacionarse con la realidad hasta el punto de llegar a influirla y cambiarla. Debe señalarse que varios estudiosos de la obra de Arlt, al no darse cuenta del juego entre ficción y realidad construido por Piglia, han atribuido erróneamente el cuento «Luba» a Roberto Arlt. Ellen McCracken, en su artículo sobre *Nombre falso*, revela cómo el error de atribución persiste en los listados de la Biblioteca del Congreso y en los catálogos de bibliotecas universitarias; por ejemplo, en las universidades de Massachusetts y de

California, donde *Nombre falso* es indicado como un libro que contiene un apéndice titulado «Luba» cuyo autor sería Roberto Arlt (McCracken, 2000: 95).

Además se entrevé una de las preocupaciones máximas del Piglia teórico de literatura, que, ya con *Nombre falso*, explora el tema tan caro a Baudelaire del papel del artista en el mundo capitalista de una manera moderna y personal. Más específicamente, el conjunto de «Homenaje a Roberto Arlt» y «Luba» se ha de leer vinculándolo a la relación entre arte y dinero, a la obra de arte como propiedad privada con la que ganarse la vida: «Piglia sugiere que es la conexión de la literatura con lo económico bajo el capitalismo lo que explica los crímenes aquí perpetrados, y lo que se encuentra en la raíz de las inquietudes y dudas que estos detalles causan» (McCracken, 2000: 104). Se trata de un argumento que como se ha visto, el mismo Arlt había desarrollado en sus obras a partir de *El juguete rabioso*, novela en la cual el saber de los libros está siempre relacionado a prácticas criminales o inmorales como el robo y la delación:

En esta relación Arlt – Piglia podemos ver como éste último pone en juego en el texto en cuestión, ciertos postulados arltianos, jugando con ellos y requiriendo así, la participación de un lector «activo» conocedor de ambas poéticas. En principio se desvanece la función institucionalizada del crítico literario. El mismo actúa como una entidad económica que otorga un valor al texto para permitir su entrada en el mercado. En la narración, la inserción de la obra literaria en el circuito comercial queda representada en la actitud del crítico que adquiere mediante el dinero los inéditos de Arlt (Di Meglio, 2005: s/p).

El autor de *Nombre falso* lleva este mecanismo a su extremo por medio de la práctica del plagio insertada en un relato de ficción y constantemente escondida y denunciada a la vez. Para Piglia la lectura del crítico, que «ve detalles, huellas mínimas» y crea un «mapa», es comparable a la actividad del detective, y así pone en relación el imaginario detectivesco con la práctica de la crítica literaria. Inaugura, pues, una estrategia que desarrollará en todas sus obras sucesivas siguiendo la convicción que él mismo ha expresado en varias ocasiones; como cuando dice, citando curiosamente como ejemplo a la lectura del París de Baudelaire, propuesta por Benjamin en el *Livre de passages*:

A menudo veo la crítica como una variante del género policial. El crítico como detective que trata de descifrar un enigma aunque no haya enigma. El gran crítico es un aventurero que se mueve entre los textos buscando un secreto que a veces no existe. Es un personaje fascinante: el descifrador de oráculos, el lector de la tribu. Benjamin leyendo el París de Baudelaire. Lînrot [sic] que va hacia la muerte porque cree que toda la ciudad es un texto. (Piglia, 2001: 15)

Estas relaciones problemáticas entre ficción y realidad, ficción e historia, ficción y crítica serán centrales en todas las obras siguientes del escritor, a partir de su primera gran novela de índole histórica: *Respiración artificial*.

«¿Hay una historia?» (Piglia, 1992: 13). Así comienza la novela *Respiración artificial*, publicada por Piglia en 1980. Ya a partir del íncipit de la obra que «designa la confluencia de la historia como conciencia del pasado y como función narrativa» (Morello-Frosch, 2000: 149), se sugiere al lector la necesidad de cuestionar totalmente su contenido.

La totalidad de la novela está ocupada por las múltiples pesquisas que ocupan a los personajes principales y que producen una asombrosa proliferación de textos autorreferenciales en un complejo sistema de cajas chinas. Enrique Ossorio, supuesto contemporáneo del dictador argentino Juan Manuel de Rosas y exiliado político, se empeña en redactar una novela utópica en la cual el protagonista recibe cartas del futuro: de finales del siglo XX. La historia de Enrique Ossorio le llega al lector por medio de la investigación de Marcelo Maggi, quien reconstruye hacia finales de los años setenta, la biografía de ese ilustre argentino del siglo XIX. Por su parte, Emilio Renzi verdadero protagonista de la novela, investiga la desaparición en el contexto de la Guerra Sucia en Argentina, de su tío: Marcelo Maggi. A su vez, Vladimir Tardewski, un exiliado polaco llegado a la Argentina hacia 1940 y amigo del profesor Maggi en Concordia, narra la peripecia de su propia pesquisa sobre una supuesta relación extraordinaria entre Hitler y Kafka.

La situación se complica aún más con los encuentros conflictivos entre los personajes y sus teorías literarias, sociales y políticas. Por medio del enfrentamiento discursivo de las ideas de los variados personajes, Piglia satura la narración de relaciones intertextuales problemáticas y polémicas, mencionando a otros escritores, filósofos e historiadores y comentando o discutiendo sus teorías fundamentales. Aquí aparecen Borges, Arlt, Macedonio Fernández, Leopoldo Lugones, Paul Groussac, Kafka, Joyce, Wittgenstein, Heidegger, Valéry y Descartes. La primera de estas referencias intertextuales surge en el epígrafe de la novela. Es un verso tomado de *Cuatro cuartetos*, obra del poeta británico-estadunidense T. S. Eliot, que recita: «We had the experience but missed the meaning, an approach to the meaning restores the experience». Con estas palabras Piglia quiere indicar el objetivo de su obra, es decir: explorar e investigar con una mirada crítica la historia; en este caso particular, la trágica historia de la Guerra Sucia en Argentina para poder reinterpretarla desde la actualidad:

Re-lectura, re-interpretación, re-descubrimiento de lo pasado. Es así como se da vida a lo que está por perecer, a lo que abandona el presente y se queda agazapado en el pretérito. Es por medio del re-encuentro, del re-examen cuidadoso, que se averigua el significado / los significados que pasaron desapercibidos en el instante de la experiencia original. «Approach» se traduce como «acercamiento», «aproximación»; «Restore» como «restablecer», «restaurar». El acto de aproximación equivale a la restauración, si bien imperfecta, de las circunstancias originales (de la Torre, 2005: s/p).

Además el escritor, por medio de este epígrafe enigmático, sugiere que el texto encierra un secreto al que debemos acceder: para restaurar la experiencia hace falta descifrar y comprender el significado, o sea investigar como detectives y acercarse a la historia con actitud de arqueólogos. Empezar de cero, diría Benjamin, para transformar la pobreza de experiencia actual en impulso para descubrir, o edificar, nuevos significados:

Esta experiencia no es sólo pobre en experiencias privadas, sino en las de la humanidad en general. Se trata, pues, de una especie de nueva barbarie. ¿Barbarie? En efecto. Pero lo decimos para introducir un concepto nuevo, positivo, de «barbarie». ¿Pues adónde lleva al bárbaro la pobreza de experiencia? Lo lleva a comenzar desde el principio, a empezar de nuevo, a pasársela con poco, a construir desde lo mínimo y sin mirar si a diestra ni a siniestra. Entre los grandes creadores siempre han existido aquellos tipos implacables que lo primero que han hecho ha sido tabla rasa. Porque querían tener una mesa limpia y despejada para dibujar y proyectar, porque eran constructores. Un constructor fue Descartes, que por de pronto no quiso tener para toda su filosofía nada más que una única certeza: «Pienso, luego existo». Y de ella partió (Benjamin, 2018: 96-97).

De hecho, la figura de Descartes asume un papel fundamental en la estructura de la novela y en el desarrollo de los personajes,

es el modelo del cual todos los personajes intentan diferenciarse, el padre que todos intentan matar. En primer lugar, éste es el filósofo que se propone pensar a partir de la nada, sin deberle nada a nadie; aquél que pretende ser el primer no-deudor de la historia del pensamiento [...] en segundo lugar, Descartes es el creador de la metafísica de la subjetividad, en cuyas redes quedan atrapados aquellos incapaces de mirada histórica (Monder, 2007: 118).

Es decir: Descartes es el modelo del detective moderno que pone a servicio de sus investigaciones su misma subjetividad racional. Es el más límpido precursor de Dupin, el famoso detective de «Los crímenes de la calle Morgue» de Poe, y su *Discurso del método* se podría considerar la primera novela moderna; así como lo afirmaba Paul Valéry. En *Respiración artificial* esta idea viene desarrollada por Tardewski que, en su diálogo con Renzi, la complementa añadiendo que se trataría evidentemente de una novela policial:

¿Sabía usted, me dijo y empezó otra vez a caminar, que Valéry dice que *El discurso del método* es la primera novela moderna? Es la primera novela moderna, dice Valéry,

me dice Tardewski, porque se trata de un monólogo donde en lugar de narrarse la historia de una pasión se narra la historia de una idea. No está mal ¿eh? En el fondo, visto así, se podría decir que Descartes escribió una novela policial: cómo puede el investigador sin moverse de su asiento frente a la chimenea, sin salir de su cuarto, usando sólo su razón, desechar todas las falsas pistas, destruir una por una todas las dudas hasta conseguir descubrir por fin al criminal, esto es, al cogito. Porque el cogito es el asesino, sobre eso no tengo la menor duda, dijo Tardewski (Piglia, 1992: 189).

No es casual, por cierto, el hecho de que las dos partes en que se articula *Respiración artificial* lleven en el título referencias a René Descartes. La primera, «Si yo mismo fuera el invierno sombrío», es el título apócrifo de un lienzo atribuido al pintor Frans Hals, reconocido como gran retratista y en particular de retratos grupales, autor del retrato más conocido del filósofo francés; mientras que la segunda se llama directamente «Descartes».

En su ensayo *El escritor y la tradición en la obra de Ricardo Piglia*, Jorge Fornet explica perspicazmente el nexo entre los títulos de las dos partes y su respectivo contenido:

Las dos partes de la novela siguen la lógica de sus respectivos títulos; la primera es una especie de retrato de grupo, mientras la segunda, salida de aquélla como el cuadro de Descartes del pincel de Hals, se halla bajo la advocación del gran francés, es decir, bajo el signo de la racionalidad. En ambos casos, sin embargo, la ironía es notoria: el retrato de grupo está incompleto por la ausencia de los «desaparecidos», mientras que la Razón burguesa es puesta en tela de juicio en los diálogos de la segunda mitad. El título de ésta, además, puede ser leído en el sentido que tiene esa palabra en español, porque allí aparecen los descartados de la sociedad, los rechazados, los excluidos (Fornet, 2007: 51).

Efectivamente, todos los personajes-narradores de *Respiración artificial* son «descentralizados» y se ven afectados por diversas circunstancias que los llevan a situarse en una posición de alguna manera marginal. Renzi y Maggi, los dos personajes que tratan de reescribir la historia de Enrique Ossorio, están muy alejados geográficamente de donde se sitúa la versión oficial de la historia. El mismo Enrique Ossorio había vivido gran parte de su vida en condición de exiliado, después que se descubrió su intento de conspiración contra el dictador Juan Manuel de Rosas. Además, cuando Renzi se traslada a Colonia para ver a su tío Maggi, se encuentra con una serie de personajes casi todos procedentes del destierro europeo: un ex conde ruso (Antón Tokray); un ex nazi (Rudolf von Maier); el filósofo polaco exiliado y amigo del profesor Maggi, Tardewski, quien finalmente le entrega los papeles del archivo de Ossorio a Renzi. Completa este pequeño círculo intelectual el poeta local Bartolomé Marconi, que aunque no sea un exiliado se siente marginado al vivir en un pequeño pueblo provinciano, lejos del centro cultural del país. Todos estos personajes proporcionan sus visiones de la historia y sus teorías sobre los acontecimientos, tratan de reconstruir una historia perdida alejándose de las versiones

oficiales y siguiendo las huellas escondidas en los archivos, en las cartas, en los textos. Ninguno de ellos puede darnos una versión cierta y definitiva de los acontecimientos de la historia, pero todos participan a su manera en la construcción y en la crítica de ella.

Empujados por sus posiciones marginales, el interés de los personajes de Piglia se dirige hacia objetos periféricos y elementos marginales que el narrador hace chocar con la versión oficial de la historia impuesta por el poder establecido.

Claramente, también en *Respiración artificial* se insta una relación conflictiva entre los personajes, investigadores, historiadores y escritores, y la sociedad capitalista moderna. En este caso con los representantes del poder. Con el desarrollo de las pesquisas de los protagonistas se mueve un poder externo que vigila lo que puede o no escribirse. Este poder oficial, que en la novela no se nombra pero al que se alude de forma indirecta, está encarnado por Francisco José Arocena, apodado eufemísticamente «técnico» por el Senador, suegro de Maggi. Arocena intercepta las cartas que diversos personajes de la novela se intercambian buscando afanosamente informaciones potencialmente subversivas. También este personaje asume, pues, el papel de investigador. Es el detective institucional, encargado por el Estado para investigar las posibles conspiraciones en su contra y su actividad se contrapone a la labor investigadora de todos los demás personajes. El lector descubre a lo largo de la novela que Arocena representa la paranoica obsesión de represión de la dictadura militar argentina por controlar la historia:

Este personaje enigmático que encarna la figura del investigador contemporáneo, la ficción del lector anticipado de las cartas del futuro, en su desdén hermenéutico, configura el perfecto reverso de la aventura de desciframiento de los otros personajes de la novela. No se trata ahora, bajo esta mirada, de reconstruir la verdad o el sentido de la historia, sino de vigilar las posibles desviaciones y borrar cualquier forma del azar. En su trabajo de exégesis y esclarecimiento del material heteróclito que intercepta, Arocena intenta corregir o suponer una escritura diferente a la planteada: detectar las verdades ocultas y subversivas. Al leer desde otra legalidad, por todas partes olfatea o sospecha una trama conspirativa. Intolerante con la ambigüedad, acorde con su perversidad autoritaria, piensa los escritos de Ossorio como amenaza de un futuro complot. Bajo esta mirada paranoica, de control y vigilancia textual, el Estado o la inteligencia del Estado parece entrar en comunicación. Arocena parece prestarle su voz, metaforizando las manías obsesivas de su sistema de lectura, al semejar su función y su rol a un censor o a la persecución de los agentes privados del Estado (Berg, 2006: 34-35).

En este contexto, todos los personajes que tratan de reconstruir la historia, o las historias, tienen que enfrentarse con este poder oculto que a su vez quiere, de una u otra manera, apoderarse de ellas y controlarlas. Así, la desaparición de Marcelo Maggi que quiere reescribir la biografía de Enrique Ossorio, interrumpe el proceso de desciframiento de la historia y denuncia la fuerza destructora del poder al hacer callar las otras versiones.

Por otra parte, el pasado de Maggi también se nos presenta tergiversado, y aunque Renzi haya escrito una novela sobre su historia, los hechos que conocía están incompletos y desfigurados por los rumores que circulan en el ámbito familiar y por la versión difundida por la prensa, cuyos titulares califican a su tío de «convicto y confeso» (Piglia, 1992: 14).

En definitiva, todos los textos que circulan en la novela están marcados por su relación, generalmente negativa, con el poder. La única manera que tienen los personajes de huir de este poder es desempeñarse en la reconstrucción de las historias que quedan fuera del circuito oficial, que son consideradas marginales. Precisamente de esta tensión se generan teorías como la del joven Renzi, que en una interpretación cruzada entre Borges y Arlt, declara que el primero es el escritor que cierra el ciclo de la literatura argentina del siglo XIX; en contraste con el segundo que es el primer escritor moderno de la nación, el que abre el ciclo de la literatura argentina del siglo XX. O la de Tardewski que imagina un encuentro en Praga entre Kafka y Hitler, viendo en la obra de este último, *Mi lucha*, una trágica distorsión o parodia del *Discurso del método*; en definitiva, de la Razón burguesa representada por Descartes.

De hecho, como se puede comprobar al leer las siguientes líneas, el escritor-histórico que describe Piglia tiene mucho que ver con la idea de Benjamin sobre la arqueología. Según la cual los materiales marginales y de desecho deben ser recuperados y transformados en materiales productivos a la hora de reconstruir la historia:

Un historiador es el más parecido que conozco a un novelista. Los historiadores trabajan con el murmullo de la historia, sus materiales son un tejido de ficciones, de historias privadas, de relatos criminales, de estadísticas y partes de victoria, de testamentos, de informes confidenciales, de cartas secretas, delaciones, apócrifos (Piglia, 2001: 90).

En su excéntrico escrito *Personajes alemanes*, Benjamin describe con una imagen esta manera de acercarse al pasado y a la historia para reconstruirla. El método adoptado por Maggi en sus investigaciones sobre Ossorio; por Renzi para investigar sobre su tío; o por Tardewski en sus pesquisas filosófico literarias, resulta ser muy cercano a aquello descrito por Benjamin. Todos ellos complementan su labor de investigadores con la acción arqueológica de excavar y remover la tierra una y otra vez alrededor del cadáver que es la historia pasada:

El lenguaje ha supuesto inequívocamente que la consciencia no sea un instrumento para explorar el pasado, sino su escenario. Es el medio de lo vivido, como la tierra es el medio en el que las ciudades muertas yacen sepultadas. Quien se trate de acercarse a su

propio pasado sepultado debe comportarse como un hombre que cava. Eso determina el tono, la actitud de los auténticos recuerdos. Éstos no deben tener miedo a volver una y otra vez sobre uno y el mismo estado de cosas; esparcirlo como se esparce tierra, levantarlos como se levanta la tierra al cavar. Pues los estados de cosas son sólo almacenamiento, capas, que sólo después de la más cuidadosa exploración entregan lo que son los auténticos valores que se esconden en el interior de la tierra: las imágenes que, desprendidas de todo contexto anterior, están situadas como objetos de valor – como escombros o torsos en la galería del coleccionista – en los aposentos de nuestra posterior clarividencia. Y no cabe duda que para emprender excavaciones con éxito se requiere un plan. Pero igual de imprescindible es la prospección cuidadosa de tanteo en la oscura tierra, y aquel que guarde en su escrito únicamente el inventario de los hallazgos sin incluir esta oscura suerte del propio lugar exacto donde los ha encontrado, ése se está privando a sí mismo de lo mejor. La búsqueda desafortunada forma parte de ello tanto como la afortunada, de ahí que el recuerdo no deba avanzar de un modo narrativo, ni menos aún informativo, sino ensayar épica y rapsódicamente, en el sentido estricto de la palabra, su prospección de tanteo en lugares siempre nuevos, indagando en los antiguos mediante capas cada vez más profundas (Benjamin, 1996: 210-211).

De esta manera y aunque la ciudad como escenario esté prácticamente ausente en *Respiración artificial*, como también los movimientos de los personajes constantemente ocupados a llevar adelante una conversación o discusión entre ellos, cada uno de los actores que aparecen en la novela asume en sí el papel y las tareas típicas de la figura del *flâneur*. En definitiva, son *flâneurs* de la historia, de la historia de la literatura, de la crítica, del lenguaje y de la palabra.

En el cuento de Piglia, compuesto alrededor de 1970 y publicado por decisión del autor, sólo en la edición de 2006 de la antología de cuentos *La invasión* con el título «Un pez en el hielo», el protagonista asume en sí mismo una vez más el papel de investigador y arqueólogo y en este caso su peculiar *flânerie* se hace perceptiblemente manifiesta.

«Un pez en el hielo» es el cuento que cierra la edición de 2006 de *La invasión* y es, sin duda, el más literario de la colección pues se centra en la reconstrucción que el protagonista, un joven Emilio Renzi, quiere hacer de los últimos días de vida del escritor italiano Cesare Pavese. Por supuesto, se trata de un relato que tuvo mucha importancia para Piglia que lo pone último cuento de *La invasión* (es conocida la peculiar relevancia que tienen las conclusiones finales en las reflexiones literarias de Piglia), y lo reedita en 2014 en *Antología personal*. Además, *Los diarios de Emilio Renzi* ofrecen una gran cantidad de referencias a la creación y construcción de una «historia de Pavese» (Piglia, 2015: 142). En fin, «Un pez en el hielo» es el relato donde el alter-ego de Ricardo Piglia, Emilio Renzi, comienza a desarrollarse como el escritor imaginario que aparecerá en *Respiración artificial* y muchas otras de sus obras. El escritor adolescente que se enfrenta al mundo y que se funda sobre modelos bien claros para el autor: «Emilio Renzi es una especie de

Stephen Dedalus errante, de Quentin Compson que vive en Almagro, quiero decir, es el joven artista, el esteta que mira el mundo con desprecio» (Piglia 2001: 93).

Esta vez, Emilio Renzi se presenta efectivamente como estudioso de literatura y está transcurriendo un periodo de estancia en Italia, en Turín, para investigar la obra del escritor Cesare Pavese. En particular su diario, *El oficio de vivir*, así como sus últimos y trágicos días de vida.

La estructura del cuento es tripartita. En la primera parte se entrelazan entre sí la historia de la pesquisa sobre el diario de Cesare Pavese que Renzi está emprendiendo en Turín y la historia paralela de su relación con Inés, la mujer que Renzi quiere olvidar y que aparece en la ciudad italiana alterando fuertemente al joven. Durante esta *flânerie* un poco alucinada, Renzi se transfigura en una especie de doble de Pavese, abandonado por una mujer y apuntando sus impresiones en sus cuadernos de tapas negra. Se convierte así en el investigador encargado de leer y descifrar el enigma escondido en el diario del escritor turinés y en esos días que precedieron a su muerte. Renzi anota: «Sólo quien escribe un diario puede entender el diario que escriben otros» (Piglia, 2006b: 178).

Es curiosa la manera de tratar las dos historias en relación al tema del doble. La aparición inesperada de Inés al principio del cuento desencadena en el protagonista unas agitadas reflexiones sobre los sosias que podríamos tener en otros continentes:

Sabía lo que estaba pasando pero no lograba calmarse. Encontraba conocidos por todos lados [...] Empezó a creer que teníamos un doble en el otro continente, el mundo era un espejo, y todo estaba duplicado pero fuera de lugar. Una mujer igual a Inés con el hombre de pelo blanco era demasiada coincidencia. Los dos dobles iguales en el otro lado del mundo. No podía ser, desvariaba. Atacado por un impulso mimético, veía todo repetido, construía réplicas (Piglia, 2006b: 176-177).

Al mismo tiempo Renzi, en el momento en que centra su atención en el trabajo sobre Pavese, actúa y reflexiona como si fuera un doble del escritor turinés:

Abrió el mapa del Piamonte y volvió a ubicar Santo Stefano Belbo, el pueblo estaba a unos noventa kilómetros, en la región de las Langhe. Belbo era el nombre del río que atravesaba el pueblo. Pavese había nacido ahí en 1908, se mató a los cuarenta y dos años. Emilio hizo cuentas. «Me quedan quince años... no, quince no, dieciséis», calculó. «Muchísimo tiempo». Empezó a tomar notas. Estaba trabajando sobre el Diario de Pavese. Sólo quien lleva un diario puede leer el diario que escriben otros. Tachó la última frase y escribió: Sólo quien lleva un diario puede entender el diario que llevan otros. Leyó la frase y la tachó otra vez y al lado escribió: Sólo quien escribe un diario puede entender el diario que escriben otros. Pavese había escrito uno de los mejores diarios que se habían escrito nunca... porque se había matado (Piglia, 2006b: 177).

El continuo desdoblarse de personajes, situaciones (la situación de Renzi abandonado por su mujer como siempre lo fue Pavese es una réplica de la situación de este último) y objetos (el diario donde Renzi apunta sus reflexiones mezcladas con citas del diario de Pavese), enfatiza el mecanismo de construcción del relato que está estructurado de manera bastante transparente en la teoría expuesta por Piglia en «Tesis sobre el cuento». Un breve ensayo, publicado en el volumen *Formas breves* de 1999, donde el escritor define la doble naturaleza del formato cuento y afirma como primera tesis que «un cuento siempre cuenta dos historias» (Piglia, 2006: 105).

A lo largo del relato, con el objetivo de desarrollar su investigación y fijar avances, reflexiones, dudas y resultados, Renzi reproduce el *modus operandi* típico de los diarios. En su cuaderno de tapas negras tacha, relee y escribe una y otra otra vez variantes de las mismas frases dejándose guiar por las palabras del diario de Pavese. La vida de Renzi se entrecruza con la del poeta italiano, así como su escritura: el joven investigador mezcla las entradas de su diario con fragmentos de *El oficio de vivir* y de las últimas cartas que Pavese escribió ese agosto en Turín. De este modo, como pasa muchas veces con las narraciones de Piglia, el cuento se transforma en una especie de relato policial y paranoico, en el cual se investiga el suicidio de Pavese como si fuera un crimen perfecto, ya que, como dice el mismo escritor italiano: «I suicidi sono omicidi timidi» (Pavese, 2000: 487).

La segunda parte está dedicada al viaje del protagonista, decidido a profundizar el misterio del suicidio de Pavese, hacia Santo Stefano Belbo, el pueblo natal del escritor. El tiempo transcurrido en el tren le permite desarrollar una reflexión sobre la escritura del diario, proponiendo una lectura paralela de las obras diarísticas de Pavese y de Kafka, e interrogarse sobre la estricta relación entre tres núcleos temáticos determinantes tanto para Piglia como para el escritor turinés. O sea: literatura-mujer-muerte. La relación queda configurada como eje de un precario equilibrio dentro del cual la mujer, o mejor dicho, la ausencia o abandono por parte de una mujer se convierte en el detonante de la creación; o, al contrario, puede llevar desesperadamente a la autodestrucción, a la negación de la vida y al suicidio. Cabe señalar, en este sentido, la ejemplaridad de los casos de los protagonistas de *Los siete locos/Los lanzallamas* y del *Adán Buenosayres*: Erdosain abandonado por Elsa se entrega al alucinado proyecto político del Astrólogo y Adán, ignorado por la terrenal Solveig Amundsen encuentra las fuerzas para acercarse a la Unión Divina tras su desilusión amorosa.

Al reflexionar sobre este vínculo secreto entre la literatura, la mujer ausente y la muerte, Renzi cree que es aquí donde debe buscarse la solución del enigma acerca de los últimos

días de Pavese y de su suicidio: «Renzi estaba relejendo esas viejas notas que ahora le parecían íntimamente ligadas a su hipótesis sobre el final de Pavese. La literatura, las mujeres y la muerte» (Piglia, 2006b: 185).

En la última parte del relato Emilio Renzi ha llegado a Santo Stefano Belbo y visita la «Esposizione Cesare Pavese» regentada por un extraño personaje, un polaco que habla un «italiano extraño» y que recuerda un poco al Tardewski de *Respiración artificial*. Su ocupación consiste en buscar objetos únicos cuyo valor consiste en la presencia de diferencias mínimas respecto a los otros objetos de la serie. Se trata de un coleccionista a la manera del Eduard Fuchs ensalzado por Benjamin.

El polaco le muestra a Renzi un objeto misterioso: una copia de *Black Angel*, la última película protagonizada por Constance Dowling y el último gran amor, fracasado, de Pavese. La copia del coleccionista tiene una particularidad, una diferencia que la convierte en un objeto único: se trata de la versión no comercializada, sin cortes de la película, e incluye una escena más respecto a la versión oficial. Supuestamente esta copia pertenecía a Pavese quien los días antes del suicidio, probablemente, miraba la proyección de la amada que lo había abandonado. En la breve escena es invierno y se ve a la mujer que deja una pecera en el balcón, luego regresa a su casa y al final de la secuencia la policía irrumpe, después de dos días, en la casa «la ventana está cerrada, el pez afuera en la pecera congelada. (Un pez inmóvil en un bloque de hielo). Y la muchacha muerta en el piso» (Piglia, 2006b: 187). Renzi recupera la imagen del pez en el hielo de una carta de Pavese a su hermana del 17 agosto, citada en el cuento: «Me he acomodado en un hotel que me cuesta muy poco y duermo perfectamente. Las camisas y los trajes me los limpian en el hotel. No es necesario que regreses el lunes 21. Yo estoy bien, como un pez en el hielo» (Piglia, 2006b: 179).

En la conclusión del cuento, que tiene un final abierto o un no-final, tras despedirse del polaco y ya fuera de la exposición, Renzi encuentra a Inés y rechaza su invitación a seguir el viaje con ella y el hombre que la acompaña.

«Un pez en el hielo» es un texto extremadamente complejo aunque parezca bastante lineal respecto a las atrevidas experimentaciones de *Nombre Falso* y *Respiración Artificial*. Un texto que condensa en sí prácticamente todos los intereses y las inquietudes, tanto formales como temáticas, que Piglia seguirá desarrollando en su carrera de escritor. Como bien subraya en su análisis Ana Gallego Cuiñas:

Piglia pone de manifiesto en este texto los principales vectores que atraviesan sus ficciones: la motivación de la narración (la pérdida de la mujer), el vacío de significación que deja un misterio (el tema del doble) y/o enigma, el desplazamiento del sentido (la ficción paranoica) y la forma del diario (Archivo) (2008: 4).

Como puede verse, también en este cuento el *flâneur* de Piglia se caracteriza por su afán investigador y un texto de Pavese, *El oficio de vivir*, lo empuja y guía en su recorridos alrededor de Turín, tal como hacían los libros de caballería leídos por Don Quijote. Emilio Renzi, y en general los protagonistas de las obras de Piglia, además de ser *flâneurs* de la ficción se califican por su intenso quijotismo y podrían perfectamente adoptar el título de *flâneurs* quijotescos, es decir: se dejan empujar por las palabras y por los relatos en la tarea filológica de investigar la historia para poder así criticarla y reconstruirla vislumbrando sus significados ocultos.

4.II – La ciudad de los relatos. El *flâneur* en *La ciudad ausente*

El tema de la ficción en su relación con el poder vuelve con fuerza en la segunda novela de Piglia, *La ciudad ausente*, de 1992.

La ciudad ausente comienza con Junior, un periodista argentino de ascendencia inglesa, que se ve arrastrado a investigar un misterioso museo que supuestamente esconde una máquina igualmente misteriosa. Reaparece así el *leitmotiv* de la investigación ya avanzado en *Nombre falso* y *Respiración artificial*. Pero en esta ocasión vinculada al mundo del periodismo: Junior, el protagonista, es un reportero de «El Mundo»; diario donde habían trabajado, entre otros escritores, Roberto Arlt y Leopoldo Marechal.

Mientras se centra en esa investigación recibe extrañas llamadas telefónicas y se encuentra con varios personajes que le cuentan historias que aparentemente se desvían de la línea narrativa de su pesquisa. A medida que avanza la investigación, Junior descubre que el museo alberga una máquina de contar historias habitada por la conciencia de Elena, la difunta esposa del escritor argentino Macedonio Fernández. Esta Elena, convertida en máquina, resulta ser la narradora de muchas de las historias que Junior ha ido encontrando por el camino así como de la propia novela. La máquina es un objeto medio vivo y medio artificial que tiene la particularidad de crear historias paralelas a la historia impuesta y aceptada como oficial, reformulando y modificando así motivos y relatos perdidos u olvidados. Junior decide descubrir el significado recóndito de los relatos producidos por la máquina y por qué los poderes oficiales, además de haberla encerrado en un museo, la quieren desactivar.

En este contexto alucinante las investigaciones de Junior se alternan con los relatos producidos por la máquina. Se conforman de esta manera dos textos paralelos, dos novelas en diálogo entre sí: por un lado está la historia de la búsqueda de Junior y por otro la de la máquina que hace proliferar los cuentos:

En la primera, Junior va siguiendo huellas que le permitan armar su reportaje, pero el reportaje mismo, hasta donde sabemos, nunca se escribe. Ese puede ser, haciendo honor a la condición de Junior, un libro de viajes, sea a los bajos fondos o al delta del Tigre en busca de la isla. La condición detectivesca de Junior, su afán por desentrañar la historia oculta, es lo que permite que salga a la superficie la otra novela, esa que está integrada por los relatos propiamente dichos (Fornet, 2006: 144).

Los acontecimientos de la novela de Junior se sitúan en un futuro indefinido aunque cercano al presente. Un personaje declara en cierto momento que «hace quince años que

cayó el Muro de Berlín y lo único que queda es la máquina y la memoria de la máquina y no hay otra cosa» (Piglia, 2003: 144-145). Junior y los demás personajes se mueven en un Buenos Aires de pesadilla, caracterizado por la constante vigilancia del poder sobre la población. Los lugares son conocidos y nombrados con sus nombres: está el Hotel Majestic y la redacción del diario «El Mundo»; está la Plaza Constitución; la avenida de Mayo y la calle Corrientes. Se trata, en suma, de «una ciudad bien concreta y a la vez irreal, cotidiana y amenazante; mezcla de datos verdaderos e inventados; actual, anterior, futura y fuera del tiempo; con varios pisos superpuestos, como ocurre en la película *Metrópolis*» (Barrenechea, 2000: 238-239).

Este distópico Buenos Aires se caracteriza por unas luces eléctricas que iluminan constantemente todo, provocando una persistente y desagradable sensación de amenaza. Un alumbrado que ya no tiene nada que ver con la iluminación a gas de las noches de los pasajes parisinos del siglo XIX, ni con las luces nocturnas de la calle Corrientes descritas por Arlt y Marechal. Se trata más bien de las luces de una cárcel o de una clínica psiquiátrica, son luces que amenazan y vigilan todo a partir de la madrugada: «Las luces de la ciudad siempre encendidas mostraban que había una amenaza», «todo volvía a empezar: en la ciudad había empezado a amanecer, las luces del Mercado seguían encendidas» (Piglia, 2003: 12; 80).

En la novela el papel de la ciudad es ciertamente central, pero a Piglia la ciudad le interesa sobre todo como territorio virtual donde se cruzan múltiples relatos y donde los personajes pueden y deben pasar de un relato a otro para acercarse a la verdad. En *La ciudad ausente*, Junior es un *flâneur* de las ficciones urbanas y un detective de los mundos posibles que se entrecruzan en el tejido de tramas que es la ciudad:

Para poder encontrar una respuesta, Junior o Mac(edonio) debe entrar y salir por los múltiples pasajes y tramas que reproduce la máquina, debe recorrer un itinerario urbano, porque la ciudad es un mapa de relatos superpuestos. Relatos que circulan en la ciudad por circuitos marginales y clandestinos, en las librerías de Corrientes y en los bares del Bajo, en los talleres de Avellaneda y en las galerías o pasillos de los subte (Berg, 1998: 78).

El protagonista va recurriendo a estos múltiples relatos que la máquina produce hasta descubrir su funcionamiento:

Junior empezaba a entender. Al principio la máquina se equivoca. El error es el primer principio. La máquina disgrega «espontáneamente» los elementos del cuento de Poe y lo transforma en los núcleos potenciales de la ficción. Así había surgido la trama inicial. El mito de origen. Todas las historias venían de ahí. El sentido futuro de lo que estaba pasando

dependía de ese relato sobre el otro y el porvenir. Lo real estaba definido por lo posible (y no por el ser). La oposición verdad-mentira debía ser sustituida por la oposición posible-imposible (Piglia, 2003: 98).

Como se ve la máquina sigue un procedimiento que recuerda el de la narrativa de la tradición oral. En el cual, a partir de básicas estructuras narrativas determinadas, los huecos argumentativos van siendo rellenados:

La máquina, a partir de algunos núcleos narrativos que se le han insertado en la memoria, los amplía y los reinventa. Lo hace a través de un proceso similar al de las sociedades de cultura oral, donde sus miembros, al contar historias, recuerdan sólo las informaciones básicas, insertándola en una narración a la vez nueva y antigua (Fogagnoli, 2012: 58)

De esta manera la máquina de narrar puede compararse directamente con la figura del narrador analizada por Benjamin en su ensayo sobre Leskov, pues hace uso de relatos anteriores para reelaborarlos y transmitir con ellos experiencias que el poder estatal querría censurar. Como explica el filósofo alemán:

La experiencia que se transmite de boca en boca es la fuente de la que han bebido todos los narradores. Y, entre aquellos que han puesto las historias por escrito, las más grandes son aquellos que menos se apartaron en sus textos del modo de contar de los muchos narradores anónimos que los precedieron en el oficio de contar historias (Benjamin, 2018b: 226).

Piglia, en la conferencia «Cultura y democracia en Argentina» pronunciada en la Universidad de Yale en 1987 e incluida en *Crítica y ficción*, explica el enorme poder político que implica el control del lenguaje y de las narraciones. Para ello aporta el ejemplo de algunas tribus precolombinas que se relacionaban con este poder de forma muy diferente a la sociedad capitalista moderna y contemporánea:

En esas sociedades el Estado es el lenguaje. El talento verbal es una condición y un instrumento del poder político. El jefe es el narrador de la tribu. Cada día, al alba o al atardecer, cuenta historias que suceden en otro tiempo y en otro lugar y así alivia las penurias del presente y construye las esperanzas del porvenir. En esas sociedades que han sabido proteger el lenguaje de la degradación que le infligen las nuestras, el uso de la palabra más que un privilegio es un deber del jefe. El poder otorgado al uso narrativo del lenguaje debe interpretarse como un medio que tiene el grupo de mantener la autoridad a salvo de la violencia coercitiva (Piglia, 2001: 120).

Es por esto que el poder estatal que actúa en *La ciudad ausente* teme a la máquina hasta el punto de querer encerrarla en un museo y desactivarla. Porque la máquina con su poder de hacer proliferar narraciones es capaz de quitarle el control opresivo que ejerce sobre el

lenguaje y desplazar la atención de la población de la narración oficial, estatal, hacia las múltiples narraciones que el Estado mismo está intentando silenciar. Por otro lado, a causa de la vigilancia obsesiva del Estado la máquina está obligada a cifrar sus relatos, esconderlos, difundirlos sólo en ambientes marginales:

El control que ejerce el poder sobre el lenguaje y que impide la exposición clara de los relatos y su difusión abierta, depende de la imposición de una verdad oficial, una *narración de Estado*, distinta por supuesto a la visión de los vencidos, representada por la máquina literaria. En *La ciudad ausente* la ficción ha sustituido a la Historia de los vencedores, la ficción de la máquina se opone a la ficción oficial, porque propone otros mundos posibles, por eso resulta tan subversiva, tan dislocada (Rovira Vázquez, 2015: 350-351).

Aun así, la huella que imprime la máquina a los relatos que crea reelaborando historias anteriores se queda impresa en ellos y los hace reconocibles. La suya es «una forma artesanal de la comunicación», y en este sentido se contrapone abiertamente a la escritura puntual de los diarios de crónica. Su labor es igual a la que asume en sí mismo el narrador descrito por Benjamin:

La narración, tal como brota lentamente en el círculo de los oficios manuales – los rurales vinculados con la agricultura, los marinos y, posteriormente, los urbanos –, es, por así decirlo, la forma artesanal de la comunicación. No se propone transmitir, como lo haría la información o la noticia (*Rapport*), el puro «en sí» del asunto. Más bien lo sumerge en la vida del que cuenta una historia para luego poder extraérsela de nuevo. Por lo tanto, la huella del narrador queda adherida a la narración tal como las manos dejan su marca en la superficie de la vasija de barro. El narrador tiende a iniciar su historia con precisiones sobre las circunstancias en que ésta le fue referida o bien la presenta llanamente como una experiencia propia (Benjamin, 2018b: 233).

No es nada casual el hecho de que el primer relato de la máquina con el cual se encuentra el lector de *La ciudad ausente* sea, primero, una grabación que Junior escucha en taxi y, en segundo lugar, un relato del campo, una gauchesca, o sea el género argentino de tradición oral por excelencia. «La grabación», así se llama justamente este primer relato, resulta ser además el cuento cuya denuncia política es más transparente. Se trata del descubrimiento casual por parte de un gaucho de las fosas comunes repletas de cadáveres dejadas por la dictadura en los campos argentinos. El gaucho, en la tentativa de rescatar un ternero caído en un pozo, escenifica un verdadero *descensus ad inferos* al alumbrar con un sistema de luces y espejos el pozo para izar al ternero:

A medida que iba largando la piola – miraba por el espejo – había cualquier cantidad de cosas terribles adentro, cuerpos, amontonados, restos, incluso una mujer hecha un ovillo, sentada, así, con los brazos cruzados, hecha un ovillo, joven la mujer, se ve, la

cabeza metida en el pecho, todo el pelo para abajo, descalza, el pantalón arremangado, para arriba había como otra persona, yo pensé que era una mujer también, caída, con el pelo para adelante, los brazos, así retorcidos atrás, parecía, no sé, un osario, la impresión de lo que había, en ese espejo, la luz que daba, como un círculo, lo movía y veía el pozo, en ese espejo, el brillo de los restos, la luz se reflejaba adentro y vi los cuerpos, vi la tierra, los muertos, vi en el espejo la luz y la mujer sentada y en el medio el ternero, lo vi, con las cuatro patas clavadas en el barro, duro de miedo, lo empezamos a tirar para afuera, se había quebrado la pata derecha, casi en el lomo, sobre la paleta, lo sacamos, pobrecito, los ojos como una persona (Piglia, 2003: 34).

Como puede observarse una vez más, la labor de arqueología al estilo benjaminiano confiada al narrador se hace central en la investigación de la historia y en esta ocasión aparece hasta el material desnudo que el arqueólogo maneja: el barro que ha de ser removido para descubrir lo que en él se esconde. El resultado de esta labor es una cartografía del horror, un mapa terrorífico que, empero, rescata una parte olvidada de la humanidad poniendo en primer plano a los vencidos, los anónimos asesinados y enterrados en el campo argentino:

Éste es el mapa del infierno. En la tierra, como un mapa, lo que yo les cuento, que le doy la certidumbre, era un mapa – quiero decir – de tumbas desconocidas, con una parte escarchada como una losa y después tierra o pasto. No se puede tapar y tapar porque a la larga la escarcha, la tierra removida, se ve, claro que el mal ya está hecho. Porque en oportunidades que sabían que había un montículo de piedras abajo, cavaban pozos como abanicos, incluso por ahí había unas zanjas largas, hasta que daban con unas piedras y dejaban ahí no más, ¿vivo? En el invierno, se veía, eso, en la pradera de Las Lomitas. Que se había quemado el pasto con la helada y se notaban todos los pozos, principalmente los que estaban con la cal, se notaban uniformes, unos de una forma, otros a lo largo, se notaba mucha cantidad, le puedo decir. Un mapa de tumbas como vemos acá en estos mosaicos, así, eso era el mapa, parecía un mapa, después de helada la tierra, negro y blanco, inmenso, el mapa del infierno (Piglia, 2003: 37-38).

Este primer relato de la máquina se diferencia de los sucesivos por su transparencia política y su crudeza. Adquiere así una importancia fundamental para entender por qué el poder estatal pretende desactivar la máquina y parar esa producción de relatos antagónicos a la narración oficial:

Las sucesivas historias de la maquina están escritas en diferentes claves, pero el hecho de que esa sea la historia inicial (aunque no la primera producida por ella) sitúa la invención de Macedonio y la propia novela de Piglia en el marco de una realidad espeluznante. Ese narrador es testigo y memoria de un hecho inefable que sólo puede circular en la clandestinidad (Fornet, 2006: 144).

A partir de este momento los relatos con los cuales se encuentra Junior se van multiplicando. En la segunda parte de la novela, «El museo», las investigaciones del protagonista se cruzan con cinco historias que tienen como común denominador el tema de

la incomunicabilidad. Se trata de: «El gaicho invisible», otra referencia al género gauchesco y contrapuesta a «La grabación»; «Una mujer», reescritura de un famoso cuento de Chejov, donde la protagonista después de haber abandonado todo, va al casino y gana mucho dinero para luego suicidarse sin claras motivaciones; «Primer amor», historia de un amor infantil frustrado y «La nena», en el cual un padre de una niña que ha perdido la capacidad de comunicarse logra, a través de una serie de narraciones, entrar en contacto con su conciencia.

Esta serie de relatos culmina con «Los nudos blancos», que «se revela como núcleo (nudo) en el que confluyen muchos de los elementos de la historia principal y de las historias intercaladas» (Mesa Gancedo, 2002: 345). Efectivamente aquí aparece Elena, una mujer que cree ser una máquina y por esto está internada en un manicomio; el doctor Arana, que ya había sido personaje de «La nena»; hay un personaje llamado Mac, referencia doble a Macedonio Fernández y a Junior cuyo apellido es MacKensey, y se menciona el «mapa del infierno», imagen que remite al final de «La grabación». En «Los nudos blancos» la imagen de la ciudad vuelve a mostrar su lado más siniestro y los agentes del poder estatal su lado más paranoico. La ciudad, en particular, «es comparada con una clínica psiquiátrica y una cárcel desde la conciencia aislada de la máquina-Elena, en un paranoico ambiente de ciencia ficción» (Rovira Vázquez, 2015: 354).

El texto de la novela está constantemente puesto en discusión justamente por la continua producción de relatos por parte de la máquina. La linealidad, que la estructura del género detectivesco podría asegurarle, está rota y de hecho la pesquisa de Junior sirve solamente como marco a la ingente pluralidad de relatos. Aún más, la pesquisa se convierte en una investigación sobre la narración. Precisamente a este objeto está enfocada la proliferación y multiplicación de relatos: a dirigir la búsqueda del protagonista que «entraba y salía de los relatos, se movía por la ciudad, buscaba orientarse en esa trama de esperas y de postergaciones de la que ya no podía salir» (Piglia, 2003: 91). Como bien señala Berg en su ensayo:

En ese callejeo por una ciudad desconocida, cualquiera sea la huella, el relato que Junior siga, siempre lo conducirá al secreto. Itinerarios, pasajes, relatos múltiples; las historias son los mapas – pistas – de un viaje – una investigación – que describen direcciones, trazan los caminos de orientación sobre una trama fracturada y siempre diferida (1998: 78).

Esta estructura compleja y fracturada confiere a la novela un alto nivel de autorreflexividad textual, tanto que se podría hablar en su caso de metaficción. Esta intensa

autorreflexividad, plásticamente representada por la máquina de Macedonio y motor primero de toda la novela, es manejada por Piglia con el objeto de convertir todo el texto y todos los textos en una metáfora del poder desestabilizante y subversivo de la lengua y de la literatura. Las cuales continuamente escapan del control de cualquier tipo de autoridad. Y así enfrenta, una vez más, la práctica de la *flânerie* a las represiones de la sociedad capitalista.

Las varias huellas e informaciones llevan por fin a Junior a encontrarse con Russo, el ingeniero que ayudó a Macedonio en la construcción de la máquina. La historia que cuenta Russo es el relato del dolor de un hombre frente a la pérdida del ser querido y de cómo ese dolor pueda ser motor de una revolución. Macedonio, devastado por la muerte de su mujer Elena, lo deja todo y se dedica al callejeo:

Cuando su mujer murió él abandonó todo, a sus hijos, su título de abogado, incluso sus escritos de medicina y de filosofía, y empezó a vivir sin nada, casi como un linyera por los caminos, con otros anarquistas que en aquel tiempo se iban a las vías, al campo, bajo los puentes, y vivía a sopa, caldo de cardo, huesos de gorrión, porque era una persona extremadamente ascética, todo le sobraba, hasta lo que no tenía ya le sobraba (Piglia, 2003: 148).

Una vez más la imagen de un vagabundo. Como lo había expresado en su aguafuerte Roberto Arlt y como lo había evocado en el *Adán Buenosayres* Leopoldo Marechal, Piglia se sirve en *La ciudad ausente* de la figura del *chiffonnier* para subrayar la talla heroica de su personaje: en este caso un novelesco Macedonio Fernández. El encuentro entre el escritor y el técnico, aquí entre Macedonio y Russo, ha hecho posible la creación de una máquina creadora de relatos revolucionarios.

El *flâneur* o, mejor dicho, los *flâneurs* que se mueven en *La ciudad ausente*: Junior, Macedonio, la misma Elena aunque ésta de forma virtual, mueven sus pasos en dirección opuesta y en abierto contraste con la narración oficial impuesta por el poder estatal. En este sentido la *flânerie* de los personajes adquiere un claro valor político: recorrer la ciudad y pasar de un relato a otro para apropiarse de ella, es para Piglia un gesto de resistencia frente al complot permanente que urde el Estado. Una manera efectiva de llevar adelante el ideal histórico benjaminiano de alabar, apoyar y empujar esa clase de vencidos, oprimidos y olvidados. Esa clase que, en palabras del filósofo alemán: «Aparece como la última en ser esclavizada, como la clase vengadora que lleva hasta el final la obra de liberación en nombre de todas las generaciones derrotadas» (Benjamin, 2018c: 314).

CONCLUSIONES

El objetivo de este estudio, como se ha señalado anteriormente, ha sido realizar un análisis de la figura literaria del *flâneur* en su evolución histórica desde su surgimiento hasta el siglo XX. Mostrar cómo dicha figura ha entrado de forma productiva en el ámbito de la literatura argentina y, finalmente, investigar su presencia e incidencia en la obra de tres importantes escritores argentinos del 900: Roberto Arlt y Leopoldo Marechal, cuyas obras pertenecen a la primera parte del siglo y Ricardo Piglia, activo a partir de los años 70.

Como hemos podido comprobar, la figura del *flâneur* y la práctica de la *flânerie* han sufrido una constante y compleja evolución a lo largo de los dos siglos de su existencia. Cuando aparece por primera vez, al principio del siglo XIX en París, el *flâneur* se presenta como la figura de un modo nuevo de vivir el ambiente de una ciudad que está rápidamente ampliándose para alcanzar la dimensión de una metrópolis moderna. Los escritores, en particular los recopiladores de *physiologies* y los autores de la literatura panorámica, pueden describir a este inédito personaje con precisión en pocas pinceladas, tratándose de un tipo reconocible e inofensivo y casi una decoración más en los elegantes bulevares parisinos. Éste es justamente el momento más luminoso en la trayectoria del *flâneur*. La figura se deja definir con facilidad en relación al ambiente en que se mueve, actuando como un reflejo de las transformaciones urbanas del momento. El escritor que más y mejor ha delineado las características del *flâneur* en este contexto fue sin duda Balzac. En numerosos textos de su *Comédie Humaine* se dibuja una imagen del *flâneur* completa y profunda, gracias a la cual se pueden ya preconizar los cambios que irá sufriendo en las décadas venideras.

Efectivamente, la mitad del siglo XIX ya se puede considerar como un momento crítico en la evolución del *flâneur*. Ello porque su relación con la sociedad, en particular con el autoritarismo del Segundo Imperio y con las nuevas dinámicas capitalistas, se hizo problemática y conflictiva. Los testimonios literarios principales de este cambio se encuentran en la obra novelística de Flaubert y, sobre todo, en la poesía y prosa tanto como en los escritos de carácter crítico de Baudelaire. Este último atribuyó a la figura del *flâneur* el privilegio de ser el instrumento más idóneo para enfrentarse a las inestables novedades de la modernidad y por esto la utilizó como herramienta para ofrecer un atento análisis de los fenómenos sociales que interesaban a la sociedad moderna. Émile Zola, quien en su ciclo de los *Rougon-Macquart* pretendía ofrecer una imagen lo más completa posible de la

vida en Francia durante el Segundo Imperio, también pone en escena una y otra vez personajes con características del *flâneur*. Sin embargo, en su caso se trata de *flâneurs* casi siempre degradados, algunos por su ambición y falta de escrúpulos, otros simplemente por la miseria que amenaza sus vidas, en un contexto en el cual las dinámicas capitalistas ya han llegado a imponerse en todos los estratos de la sociedad.

Walter Benjamin, por su parte, ofrece un estudio monumental del *flâneur* refiriéndose en particular a la figura dibujada por Baudelaire; pero tomando en consideración una gran cantidad de material bibliográfico con el que tenía la intención de crear una historia social y cultural del siglo XIX centrada en la ciudad de París. Las agudas reflexiones de Benjamin hacen aún más compleja la figura del *flâneur* baudelairiano percibiendo en ella características y aptitudes inéditas y acercándola, casi hasta confundirla, con otras figuras típicas. En particular con el periodista, el detective y el conspirador, el arqueólogo y el coleccionista y atribuyéndole un carácter heroico que ya Baudelaire solía subrayar.

A lo largo de todo el siglo XX la figura del *flâneur*, con su interés creciente hacia la vida en el contexto urbano de la sociedad capitalista, sigue apareciendo en las obras de numerosos escritores si bien en forma de personaje de novelas. En efecto, el género multifacético y siempre cambiante de la novela parece perfecto para la escenificación de *flâneurs* con diferentes características y funciones. Así que se pueden apreciar personajes que tienen evidentes características del *flâneur* en obras como el *Ulises* de Joyce, *En busca del tiempo perdido* de Proust, en los libros del escritor suizo Robert Walser, en *Los cuadernos de Malte Laurids Brigge* de Rilke y, más adelante, en *La Náusea* de Sartre; entre muchos otros.

Todo este interés hacia el entorno urbano y la figura del *flâneur* es bien perceptible en el contexto metropolitano de Buenos Aires. En esta ciudad, ya desde principio del siglo, una gran cantidad de artistas, poetas y novelistas se interesan precisamente en la rápida evolución económica, social y cultural que sufre la metrópolis porteña.

En esta tesis la selección de autores ha sido la de tres novelistas argentinos: Roberto Arlt y Leopoldo Marechal, activos en la primera mitad del siglo XX y Ricardo Piglia, que publica sus obras a partir de 1975. Ejemplos para analizar las peculiaridades de los *flâneurs* que los tres escenifican en sus escritos tanto ficcionales como periodísticos y ensayísticos.

El estudio de las obras de estos tres escritores demuestra como la figura del *flâneur* con sus características sigue teniendo una fuerte incidencia e importancia a la hora de enfrentar personajes novelescos con el ambiente urbano y, paralelamente, cómo ha evolucionado a lo

largo del siglo convirtiéndose en instrumento precioso para ofrecer una mirada artística sobre la sociedad moderna. Además, ha podido comprobarse que el *flâneur* como figura literaria tiene un alto grado de maleabilidad que le permite a cada autor moldearla en función de su objetivo personal.

Así, en el caso de Roberto Arlt, considerado el primer novelista genuinamente urbano de la Argentina, el *flâneur* se hace portador de una denuncia social de las miserias urbanas. Para hacer esto el escritor asume directamente el papel de periodista-reportero y en sus *Aguafuertes porteñas* da cuenta de cualquier tipo de problemática que atañe a la capital argentina. Por otra parte, en cada una de sus novelas se escenifican personajes en pleno conflicto con la sociedad urbana, incapaces de encajar con ella y a la vez de llevar adelante una rebelión verdaderamente productiva. Tanto en *El juguete rabioso* como en *Los siete locos/Los lanzallamas* y en *El amor brujo* los protagonistas, angustiados por una vida privada de sentido, esperan un acontecimiento extraordinario pero que se niega a llegar, y así todos terminan por cumplir gestos insensatos y crueles: la delación, el homicidio, el abandono, la traición, la infamia. Si las novelas de Arlt se centran en la pequeña burguesía, en cambio, algunos de sus cuentos más logrados están dedicados a la franja más miserable de la sociedad: el lumpenproletariado, cuya situación parece aún más irremediable. El *flâneur* que llena las páginas de las novelas y los relatos de Arlt tiene, en definitiva, una relación absolutamente conflictiva con la ciudad moderna.

El *flâneur* de Leopoldo Marechal, escenificado en los siete libros de su obra maestra, *Adán Buenosayres*, resulta ser una figura fuertemente espiritualizada. Su largo paseo por las calles de algunos barrios de Buenos Aires se asemeja al camino de los peregrinos hacia un lugar sagrado. Este largo recorrido se transforma en pretexto para ofrecer una imagen compleja y profunda de la ciudad y de su espíritu porteño. El último libro de la novela, *El viaje a la obscura ciudad de Cacodelphia* propone, por su parte, una crítica puntual y extensa de todos los vicios de los habitantes de la capital. En resumen, Adán se presenta como un personaje muy interesado en la ciudad, en su historia e identidad; una ciudad que trata de reconstruir con afán de arqueólogo.

Finalmente, Ricardo Piglia propone en sus obras una serie de personajes que tienen los rasgos del *flâneur* presentado por Benjamin, pero cuya *flânerie* se diluye en otras actividades. Particularmente en la investigación histórica en *Respiración artificial*; o en la crítica literaria en la *nouvelle* «Homenaje a Roberto Arlt» y en el cuento «Un pez en el hielo». En *La ciudad ausente* se escenifica un *flâneur* que, una vez más, asume el papel de detective e investiga los modos en que el poder oficial pretende borrar las versiones

marginales e imponer su propia interpretación de la historia. El tipo de «detective de la palabra» que anima las novelas de Piglia se caracteriza por su oposición al poder oficial, asumiendo el papel de bastión en contra de la dictadura y, en general, del control policiaco y estatal sobre la sociedad.

A continuación, se presentan los principales aportes obtenidos en este trabajo de investigación, los cuales contribuyen a avanzar en el conocimiento sobre la ciudad moderna y la relación que la literatura instauro con ella, sobre la figura literaria del *flâneur* en su evolución histórica y su pervivencia en la narrativa argentina del siglo XX:

- a- se ha ofrecido una visión analítica de la figura del *flâneur* y de su evolución histórica desde su surgimiento hasta el final del siglo XX;
- b- se ha analizado, tomando como punto de referencia fundamental a la obra de Walter Benjamin, cómo dicha figura ha sido una útil herramienta para numerosos escritores a la hora de enfrentarse a un tema tan complejo como el de la ciudad;
- c- hemos establecido la persistente presencia de la figura del *flâneur* en la literatura europea a lo largo de todo el siglo XX y hemos analizado sus transformaciones;
- d- se ha evidenciado su aparición en la literatura argentina ya a partir de finales del siglo XIX;
- e- se ha visto como una gran cantidad de poetas argentinos ha recurrido a dicha figura, partiendo de los románticos para llegar a los vanguardistas del grupo literario que surge en torno a la calle Florida, pasando por los representantes de la literatura gaucha, los modernistas y los posmodernistas;
- f- hemos mostrado como el *flâneur* se ha convertido en una figura importante en la narrativa argentina en el siglo XX y como, también en el contexto porteño, ha constituido un instrumento imprescindible para la representación artística de la ciudad moderna y el estudio de la vida urbana;
- g- se ha demostrado que en las obras de los autores seleccionados la figura del *flâneur* juega un papel fundamental por lo que concierne sus formas y contenidos y que cada uno de esos escritores ha sabido moldearla de acuerdo con su propio objetivo artístico, confirmando así una característica imprescindible de la figura del *flâneur*, a saber, su adaptabilidad a un contexto tan complejo, ambiguo y cambiante como el espacio urbano en la modernidad. En particular,
- h- hemos estudiado la obra periodística de Roberto Arlt, mostrando cómo el escritor ha asumido el papel de *flâneur* para ofrecer a sus lectores una visión lucida de la

- situación urbana de Buenos Aires y, sucesivamente, hemos analizado cada una de sus novelas y algunos de sus cuentos, evidenciando como el *flâneur* adquiere para el escritor una importancia fundamental a la hora de escenificar la ciudad en sus obras;
- i- se ha estudiado la caracterización mística que alcanza el *flâneur* en la obra maestra de Leopoldo Marechal, *Adán Buenosayres*, y se ha visto como las peregrinaciones del protagonista son útiles al escritor para desplegar un gran número de discursos sobre el entorno urbano, desde la identidad de la población porteña, hasta una crítica despiadada de la sociedad porteña de su tiempo;
 - j- hemos abordado varias obras de Ricardo Piglia, aclarando que en ellas la figura del *flâneur* adquiere características muy peculiares, transformándose en «detective de la palabra», de la historia (en *Respiración artificial*) y de la literatura (en «Homenaje a Roberto Arlt» y en «Un pez en el hielo»); finalmente se ha visto la carga política que adquiere la figura en *La ciudad ausente*, novela donde el detective-*flâneur* protagonista se encuentra en lucha contra el orden establecido para defender la circulación de historias marginales.

Los resultados obtenidos ofrecen posibles implicaciones para futuras investigaciones y aplicaciones prácticas: un análisis comparativo de este tipo de personaje resulta útil y productivo para la comprensión de los textos considerados, y sin duda podría ser aplicada a otras obras tanto novelísticas como de otros géneros. Por ejemplo, novelas como *El túnel* (1948) y *Sobre héroes y tumbas* (1961) de Ernesto Sábato o *Rayuela* (1963) y *62/Modelo para armar* (1968) de Julio Cortázar están fuertemente vinculadas al ambiente urbano.

Igualmente, la figura del *flâneur* reaparece con nuevas y originales características en obras de novelistas más recientes; sería de gran provecho estudiar sus implicaciones en el trabajo de autores como Sergio Chejfec, que pone en escena dicha figura en la novela *La experiencia dramática* y en los cuentos de la antología *Hacia la ciudad eléctrica*, ambas publicadas en 2012, o en la vasta producción de Cesar Aira que en novelas como *Las noches de Flores* y *El pelícano*, respectivamente de 2004 y de 2020, ofrece una visión absolutamente original del ambiente urbano moderno.

De considerable interés sería, además, aplicar este tipo de estudio a contextos urbanos diferentes y, sin embargo, análogos a el de Buenos Aires; en la cercana Montevideo, para hacer un ejemplo, grandes escritores uruguayos han centrado su producción literaria en la observación de la ciudad, como en el caso de Juan Carlos Onetti en las novelas *Tierra de nadie* (1941), *El astillero* (1961) y *Juntacadavers* (1964), de Felisberto Hernández en los

cuentos recogidos en 1949 bajo el título *Las hortensias* o, más recientemente, de Mario Levrero que a la ciudad ha dedicado una entera trilogía formada por las novelas *La ciudad* (1970), *París* (1980) y *El lugar* (1982), las tres caracterizadas por un atmosfera decididamente kafkiana.

Muy importante sería, finalmente, ampliar la investigación sobre la figura del *flâneur* y la ciudad moderna al universo literario femenino, ya que, aunque dicha figura haya nacido con características eminentemente masculinas, varias escritoras, novelistas y poetisas, han sabido representarla en sus obras confiriéndole rasgos y sensibilidad de mujer. Sería oportuno realizar un estudio atento y profundizado sobre la relación de las artistas con el ambiente urbano, la figura de la *flâneuse* y su uso por parte de muchas autoras ya a partir de la mitad del siglo XIX. Ejemplares en este sentido son las experiencias de Flora Tristán y de George Sand; la primera publicó en 1840 el libro *Promenades dans Londres*, en el cual criticaba desde una perspectiva feminista la sociedad británica del tiempo, mientras que la segunda relató en su obra autobiográfica *Histoire de ma vie* (1855) las dificultades con que se enfrentaban las mujeres a la hora de practicar la actividad de la *flânerie* y cómo, para pasar desapercibida en las calles a los ojos de los transeúntes, estaba obligada a vestir ropa de varón y esconder así su feminidad.

La voluntad de ofrecer una representación de la sociedad y de la ciudad moderna desde el punto de vista femenino, tanto en la narrativa como en la poesía, atraviesa todo el siglo XX con escritoras de absoluta importancia en la literatura europea como la francesa Simone de Beauvoir y la británica Virginia Woolf.

También en el contexto de la literatura argentina hubo numerosas mujeres artistas capaces de ofrecer representaciones originales de la ciudad y de reproducir en sus obras a figuras de *flâneuses* muy originales. Es este el caso de Alfonsina Storni, de quien hemos brevemente tratado en este trabajo, pero también de muchas otras, entre ellas cabe señalar, en el ámbito de la literatura argentina del siglo XX, a Victoria Ocampo quien ha relatado, en una obra de diez tomos publicados entre 1935 y 1998 y titulada *Testimonios*, su experiencia de viajera y *flâneuse* en varias grandes ciudades del mundo; a Norah Lange, poetisa del grupo de Florida que ha escrito versos sobre la ciudad que sin duda merecerían un estudio profundizado y Alejandra Pizarnik, en cuyos *Diarios*, publicados póstumos en 2003, y en muchos poemas la ciudad aparece como un elemento fundamental.

Naturalmente, también en el caso de las escritoras la investigación podría trascender el contexto bonaerense; para limitarnos, otra vez, a la capital de Uruguay, señalamos las obras de dos importantes autoras que ofrecen una visión peculiar de la ciudad en sus obras,

se trata de Armonía Somers, que propone una lectura fantástica y a veces hasta terrorífica del ambiente urbano en varios de sus escritos, entre ellos los cuentos de *Muerte por alacrán* (1978), y Cristina Peri Rossi, cuya obra hace una constante referencia a la ciudad como espacio donde se desarrollan las relaciones sociales, como se puede ver leyendo, por ejemplo, su novela *Una pasión prohibida* de 1986.

Definitivamente, el importante componente político del *flâneur* con su tendencia a la crítica social, que ya se manifestaba a partir de la obra de Baudelaire y que, de diferentes maneras y con diferentes objetivos, aparece en todos los textos aquí analizados, ha sido descrito y profundizado, relacionándolo con la situación concreta que los diferentes autores vivían y observaban. Esto sin duda afirma y evidencia la evolución más importante que el *flâneur* ha experimentado en el transcurso de los dos largos siglos de su existencia; a saber: la transformación de su característica ociosidad en crítica y compromiso, tanto desde el punto de vista social como desde el puramente existencial.

BIBLIOGRAFÍA

- Anónimo (1921). «Proclama sin título y sin firma». *Prisma – Revista mural*, n° 2, s/p, <https://ahira.com.ar/ejemplares/prisma-2/>
- Anónimo (1924). «Oliverio Gironde». *Martin Fierro*, II época, año 1, n° 2, 4. <https://ahira.com.ar/ejemplares/2-10/>
- Anónimo (1926). «Días como flechas». *Martin Fierro*, II época, año III, n° 35, 10. <https://ahira.com.ar/ejemplares/35/>
- Anónimo (1926b). «Días como flechas». *La Nación* – sección «Bibliografía», 14 noviembre 1926, 6.
- Anónimo (1927). «Despedida de Marechal». *Martin Fierro*, año IV, n° 37, 8. <https://ahira.com.ar/ejemplares/37/>
- AA.VV. (2000). *Cincuentenario de Adán Buenosayres*. Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal.
- AA. VV. (2000b). *Los cien años de Leopoldo Marechal*. *Proa*, III época, n° 49.
- Alfredo, A. (1968). *Palabras con Leopoldo Marechal*. Buenos Aires: Carlos Pérez Editor.
- Apollinaire, G. (1993). *Le Flâneur des deux rives*. En Apollinaire, G. (1993). En *Ouvres en prose complètes*, París: Gallimard.
- (2007). *Alcools*, París: Gallimard.
- Aragon, L. (1953). *Le paysan de Paris*, París: Gallimard.
- Arlt, R. (1958). *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires : Losada.
- (1981). *Las Aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*. Recopilación, estudio y bibliografía de Daniel C. Scroggins. Buenos Aires: Ediciones culturales argentinas.
- (1998). *Aguafuertes porteñas. Vol. II*. Buenos Aires: Losada.
- (1999). *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra.
- (2000b). *Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana*. Buenos Aires: Losada.
- (2000). *Los siete locos/Los lanzallamas*. Paris: ALLCA XX.
- (2002). *Cuentos completos*. Buenos Aires: Losada.
- (2015). *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires*, Madrid: Drácena.
- (2015b). *El amor brujo*. Madrid: Drácena.
- (2020). «Carta a Leopoldo Marechal». *Revista BCN – Biblioteca del Congreso Nacional*, año 2, n°5, 24.

- Baeza, V. (2005). «La celebración del camino. Buenos Aires andada en el imaginario de Leopoldo Marechal». *Bifurcaciones*, n°2, 1-10.
- Balzac, H. (1966). *Le Colonel Chabert*, París: Garnier.
- (1970). *Histoire des Treize*, París: Garnier.
- (1970b). *Splendeurs et misères des courtisanes*, París: Garnier.
- (1971). *Le Père Goriot*, París: Garnier.
- (1976). Une double famille. En Balzac, H. (1976). *La comédie humaine - tome II – Etude de mœurs: scènes de la vie privée* (pp. 17-84). París: Bibliothèque de la pléiade.
- (1980). *Physiologie du mariage*. En Balzac, H. (1980). *La comédie humaine – tome IX* (pp. 905-1307), París: Gallimard.
- (1989). *La peau de chagrin*, París: Gallimard.
- (1998). «Théorie de la démarche». En Balzac, H. (1998). *Traité de la vie élégante* (pp.87-157). París: Arlea.
- (2006). *Facino Cane*. En Balzac, H. (2006). En *Nouvelles et contes II, 1832-1850* (pp. 542-552), París: Gallimard.
- Bajarlia, J. J. (1995). *Leopoldo Marechal: homenaje*. Buenos Aires: Corregidor.
- Bajtin, M. (1989). *Teoría y estética de la novela*, Madrid: Taurus.
- Barcia, P. L. (1995). «Estudio preliminar». En Marechal L. (1995), *Adán Buenosayres* (pp. 9-140). Madrid: Clásicos Castalia.
- (1998). «La poesía de Marechal o la plenitud de sentido», en Marechal, L. (1998). *Obras Completas – Tomo I – Poesía* (pp. IX-XVIII). Buenos Aires: Perfil.
- Barrechenea, M. (2006) «Inversión del tópico del *beatus ille* en *La ciudad ausente* de Ricardo Piglia». En Fornet, J. (coord.) (2000). *Ricardo Piglia* (pp. 235-249). La Habana: Casa de las Américas.
- Baudelaire, C. (1971). *Petits Poèmes en prose (Le spleen de Paris)*. París: Garnier.
- (1973). *Correspondance – Tome I*, París: Gallimard.
- (1976). «Comment on paie ses dettes quand on a du génie». En Baudelaire, C. (1976). *Œuvres complètes II* (pp. 6-8), París: Gallimard.
- (1976b). *Le Peintre de la vie moderne*. En Baudelaire, C. (1976). *Œuvres complètes II* (pp. 683-724), París: Gallimard.
- (1976c). *Salon de 1846*. En Baudelaire, C. (1976). *Œuvres complètes II* (pp. 415-496), París: Gallimard.
- (1976d). *Salon de 1859*. En Baudelaire, C. (1976). *Œuvres complètes II* (pp. 608-682), París: Gallimard.

----- (2005). Edgar Allan Poe, sa vie et ses ouvrages. En Baudelaire, C. (2015). *Écrit sur la littérature*. París: Librairie Générale Française.

Bem, J. (2018). «L'œil de Flaubert dans la ville moderne : retour sur quelques images captées dans *L'Éducation sentimentale*». *Revue critique et génétique*, n°19, s/p.

<http://journals.openedition.org/flaubert/2851>

Benjamin, W. (1986). «Historia y coleccionismo: Eduard Fuchs». Benjamin, W. (1986). *Discursos interrumpido I – Filosofía del arte y de la historia* (pp. 87-136). Madrid: Taurus.

----- (1996). «Crónica de Berlín». En *Escritos autobiográficos* (pp. 188-242). Madrid: Alianza.

----- (1997). «El último flâneur». En Hessel, F. (1997). *Paseos por Berlín* (pp. 215-219). Madrid: Tecnos.

----- (2005). *Libro de los Pasajes*. Madrid: Akal.

----- (2014). *Baudelaire*, Madrid: Abada Editores.

----- (2018). «Experiencia y pobreza». En Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones* (pp. 95-100). Madrid: Taurus.

----- (2018b). «El narrador. Consideraciones sobre la obra de Nikolái Léskov». En Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones* (pp. 225-251). Madrid: Taurus.

----- (2018c). «Tesis sobre el concepto de historia». En Benjamin, W. (2018). *Iluminaciones* (pp. 307-318). Madrid: Taurus.

Berg, E. H. (1998). «Ficciones urbanas». *Revista CELEHIS*, 1(10), 23 – 37.

----- (2006). «La novela que vendrá: apuntes sobre Ricardo Piglia». En Mesa Gancedo, D. (coord.) (2006). *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha* (pp. 23-53). Sevilla: Secretariado de Publicaciones – Universidad de Sevilla.

Berman, M. (1989). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Beyzavi, S. (2010). «Du culte des images à la haine de la nature chez Baudelaire». *Revue des Études de la Langue Française*, 1/2, 27-36.

<https://www.sid.ir/FileServer/JE/1046320100202.pdf>

Borges, J. L. (1925). «Oliverio Girondo, Calcomanías», *Martin Fierro*, II época, año 2, n°18, 4.

<https://ahira.com.ar/ejemplares/18/>

----- (1984) «Prólogo a una edición de las poesías completas de Evaristo Carriegos». En *Obras completas (1923-1972)* (pp. 157-158) Buenos Aires: Emecé.

- (1984b). *Fervor de Buenos Aires*. En Borges, J. L. (1984). *Obras completas (1923-1972)*, (pp. 12-52). Buenos Aires: Emecé.
- (2000). «Carta de Jorge L. Borges a L. Marechal». *Proa*, III época, n° 49, 21.
- (2000b). «Después de las *Iniciales del misal*». En Borges, J. L. (2000). *Borges en el hogar (1935-1958)* (pp. 159-162). Buenos Aires: Emecé.
- (2002). «La literatura gauchesca». En Borges, J. L. (2002). *Textos recobrados (1931-1955)*, (pp. 266-271). Barcelona: Emecé.
- (1997) «Critica del paisaje». En Borges J. L. (1997). *Textos recobrados (1919-1929)*, (pp. 100-101). Buenos Aires: Emecé.
- Bourdieu, P. (1995). *Las reglas del arte*. Barcelona: Anagrama.
- Bravo Herrera F. E. (2005). «Espacio, huella y ausencia de la cultura indígena en la escritura de Leopoldo Marechal». En García Bedoya, C. M. (coord.) (2005). *Memorias de Jalla 2004 Lima, Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana* (pp. 187-199). Lima: Universidad Nacional Mayor de San Marcos.
- Breton, A. (1985). *Nadja*, París: Gallimard.
- Brugnolo, S. (1993). «Il mondo invaso dalle merci. Saggio sul primo capitolo di *Le ventre de Paris*». *Paragone letteratura*, 37/38, 117-132.
- Calatrava, J. (2018). «Escribir París: aspectos del deambular urbano en Balzac, Baudelaire y Zola». En Parra Bañón, J. J. (2018). *Casas de Citas* (pp. 79-100). Venezia: Cà Foscari.
- Camurati, F. (2005). *Veinte poemas. Veinte postales. Sobre el primer libro de poemas de Oliverio Girondo*. *Caravelle*, n°85, 205-221.
<https://doi.org/10.3406/carav.2005.2910>
- Campbell, J. (1982). *El héroe de las mil caras*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.
- Carriego, E. (1908). *Misas herejes*. Buenos Aires: A. Monkes.
- Casanova, P. (2001). *La republica mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Castelnuovo, E. (1924). *Tinieblas*. Buenos Aires: Claridad.
- Castigliano, F. (2010). «Il detective e l'uomo della folla: il doppio volto del *flâneur*». En *Comparatistica e intertestualità. Studi in onore di Franco Marengo* (pp. 767-777). Alessandria: Dell'Orso.
- Celati G. (2001). *Finzioni Occidentali, Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino: Einaudi.

Cervera Salinas, V. (2006). *El síndrome de Beatriz en la literatura hispanoamericana*. Madrid: Iberoamericana.

----- (2009). «El infierno de la mediocridad. De Roberto Arlt a Juan Carlos Onetti». *Monteagudo. Revista de Literatura Española, Hispanoamericana y Teoría de la Literatura*, 3º época, nº14, 59–78.

<https://revistas.um.es/monteagudo/article/view/105871>

Cervoni, A. (2019). «Baudelaire et la “haine du vegetal”». *Alea: Estudios Neolatinos*, vol. 21, nº 2, 114-123.

<https://doi.org/10.1590/1517-106X/212114123>

Cheadle N. (2000). *The ironic Apocalypse in the novels of Leopoldo Marechal*. London: Tamesis.

Corral, R. (1992). *El obsesivo circular de la ficción. Asedio a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*. Ciudad de México: Fondo de cultura económica.

----- (2000). «Ficción y crónica en Los siete locos y Los lanzallamas». En Arlt, R. (2000). *Los siete locos/Los lanzallamas* (pp.613-632). París: ALLCA XX.

Coulson G. (1973). *Marechal: la pasión metafísica*. Buenos Aires: Ediciones García Cambeiro.

Crogiez, M. (2009). *Introduction*, en Rousseau, J. J. (2009). *Les rêveries du promeneur solitaire*, París: Librairie générale française.

Cuvardic García, D. (2012). *El Flâneur en las prácticas culturales, el costumbrismo y el modernismo*. París: Publibook.

D’Abrantés M. (1834). «Un parisienne à Vienne». En Ladvoat, P.–F. (1831). *Paris, ou le livre de cent-et-une – Tome quatorzième* (pp. 241-268). París: Ladvoat.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k235532/f249.item>

Da Ré, E. V. (2009) «Poética realista e innovaciones formales en Cuentos de la oficina de Roberto Mariani». VII Congreso Internacional Orbis Tertius de Teoría y Crítica Literaria, 18, 19 y 20 de mayo de 2009, La Plata.

http://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.3534/ev.3534.pdf

Danger, P. (1973). *Sensations et objets dans le roman de Flaubert*, París: Armand Colin.

Darío, R. (1949). *Canto a la Argentina; Oda a Mitre; Canto épico a las glorias de Chile*. Buenos Aires: Espasa-Calpe.

----- (1990). *Autobiografía. Oro de Mallorca*. Madrid: Mondadori.

Davis González, A. (2017). «La ciudad de la “Yegua Tobiana”: la mitificación del espacio en *Adán Buenosayres*». En Agraz Ortiz, A.; Sánchez-Hernández S. (eds.) (2017). *Topografías literarias: el espacio en la literatura hispánica de la Edad Media al siglo XXI* (pp. 337-346). Madrid: Biblioteca nueva.

De la Torre, O. (2005). «¿Hitler precursor de Kafka? *Respiración artificial* de Ricardo Piglia». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, N°29, s/p.

<https://biblioteca.org.ar/libros/151389.pdf>

De Torre, J; Juan, G.; Lanuza, E. G.; Borges, J. L. (1921). «Proclama». *Prisma – Revista mural*, n° 1, s/p.

<https://ahira.com.ar/ejemplares/prisma-1/>

De Lacroix A. (1841). «Le flâneur». En Curmer L. (1841). *Les Français peints par eux-mêmes – Tome III*, (pp. 25-35) París: Curmer.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5729891m/f30.item>

Di Meglio, M. (2005). «El “valor” de la letra - Las versiones especulares en *Nombre Falso*». *Espéculo: Revista de Estudios Literarios*, n°31, s/p.

<http://www.ucm.es/info/especulo/numero31/>

Dominguez-Quintana, R. (2008). «*El juguete rabioso* de Roberto Arlt: la *struggle for life* del mito del folletín». *Philologica canariensia*, 14/15, 25-40.

Echeverría, S. (1990). *El matadero*. Madrid: Cátedra.

Eichendorff, J. (1974). *Vida de un vagabundo aventurero*. Barcelona: Bruguera.

Engels, F. (1976). *La situación de la clase obrera en Inglaterra*. Madrid: Akal.

Farrugia, G., Loubier, P., & Parmentier, M. (2017). «Présentation». En Farrugia, G., Loubier, P., & Parmentier, M. (Eds.) (2017). *Promenade et flânerie : vers une poétique de l'essai entre xviii^e et xix^e siècle*. Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Ferguson, P. P. (1994) *Paris as Revolution: Writing the Nineteenth-Century City*. Berkeley: University of California Press.

----- (2015). «The flâneur on and off the streets of Paris». En Tester, K. (2015). *The flâneur* (pp. 22-42). New York: Routledge.

Fernández Moreno, B. (1915). *Las Iniciales del Misal*. Buenos Aires: Imprenta de José Tragent.

----- (1917). *Ciudad*. Buenos Aires: Sociedad Cooperativa Editorial Limitada.

----- (1921). *Nuevos poemas*. Buenos Aires: Editorial Tor.

----- (1929). *Sonetos*. Buenos Aires: Rosso Editor.

Fernández Moreno, C. (1956). «Tres etapas en la poesía de Fernández Moreno». *Revista Hispánica Moderna*, año 22, No. 2 (apr., 1956), pp. 120-131.

<http://www.jstor.org/stable/30201962>

Flaubert, G. (1972). *L'éducation sentimentale*, París: Garnier.

----- *Madame Bovary*, París: Garnier.

----- (1965). *Bouvard et Pécuchet*, París: Garnier.

Flores, L. (1987). «El mundo marginal de Roberto Arlt». *Confluencia*, 3, 1, pp. 47-59.

Fogagnoli, S. (2012). «Nuevas lecturas de civilización y barbarie: la oralidad en la obra de Ricardo Piglia». *Mitologías hoy: Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, nº5, 52-61.

Fornet, J. (coord.) (2000). *Ricardo Piglia*. La Habana: Casa de las Américas.

----- (2006). «Memoria y complot en La ciudad ausente» En Mesa Gancedo, D. (coord.) (2006). *Ricardo Piglia. La escritura y el arte nuevo de la sospecha* (pp. 141-159). Sevilla: Secretariado de Publicaciones – Universidad de Sevilla.

----- (2007). *El escritor y la tradición en la obra de Ricardo Piglia*. Buenos Aires: Fondo de cultura económica de España.

Fouinet, M. E. (1831). «Un voyage en omnibus, de la barrière de Trône à la barrière de L'Étoile». En Ladvoat, P.–F. (1831). *Paris, ou le livre de cent-et-une – Tome deuxième* (pp. 59-82). París: Ladvoat.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k235412/f63.item>

Frescaroli, A. (1966). «I germi dell'antiromanzo in *Bouvard et Pécuchet*». *Aevum*, 40(1/2), 138–155.

<http://www.jstor.org/stable/20859863>

Frisby, D. (2004). «“Sobre El Difícil Arte de Caminar”, de Franz Hessel». *Guaraguao* 8, no. 18 (2004): 141–43.

<http://www.jstor.org/stable/25596397>

----- (2015). «The flâneur in social theory». En Tester, K. (2015). *The flâneur* (pp. 81-110). New York: Routledge.

Gabriel, J. (1921). *Evaristo Carriego*. Buenos Aires: Agencia sudamericana de libros.

Gallego Cuiñas, A. «La Ficción Paranoica De Ricardo Piglia En *Un pez en el hielo*: Encrucijada Narrativa», *Otro lunes. Revista Hispanoamericana de Cultura*, nº1, 3 – 5.

Gautier, T. (1868) «Préface». En Baudelaire, C. (1868) *Œuvres complètes*. Paris : Michel Lévy.

García Costa V. O.; Marechal M. L. (2008), «Manuel Gleizer, librero y editor». *Peña del Libro Trenti Rocamora, serie «Folletos literarios»*, dirigida por Fernández S. M. y Marechal M. L., s/p.

Girondo, O. (1924). «Manifiesto de “Martin Fierro”». *Martin Fierro*, II época, año 1, n° 4, 1-2.

<https://ahira.com.ar/ejemplares/4-6/>

----- (1968). *Veinte poemas para ser leídos en tranvía*. En Oliverio Girondo, *Obras completas* (pp. 33-60). Buenos Aires: Losada.

Gleber, A. (1989). «Criticism or consumption of images? Franz Hessel and the *Flâneur* in Weimar culture». *Journal of Communication Inquiry*, 13/1, 80-93.

<https://doi.org/10.1177/019685998901300106>

Gnutzmann, R. (1982). «Roberto Arlt: *El amor brujo* o la destrucción de los mitos». *Anales de literatura hispanoamericana*, n°11, 93-103

----- (1984). *Roberto Arlt, o, El arte del caleidoscopio*, Bilbao: Universidad del País Vasco.

----- (1992). «Homenaje a Arlt, Borges y Onetti de Ricardo Piglia». *Revista iberoamericana*, Vol. LVIII, N°159, 437-448.

<https://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/5043>

----- (1999). «Prologo». En Arlt, R. (1999). *El juguete rabioso*, (pp. 7-85). Madrid: Catedra.

----- (2001). «La relación hombre-ciudad en *El amor brujo* de Roberto Arlt». En Morales Saravia, J.; Schuchard, S. (Eds.) (2001). *Roberto Arlt. Una modernidad argentina* (pp. 77-92). Frankfurt: Vervuert.

----- (2004). *Roberto Arlt: innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística*. Lleida: Edicions de la Universitat de Lleida.

----- (2015). «La ciudad y el habla en algunos textos de Roberto Arlt». En Kailuweit, R.; Jaekel, V.; Di Tullio, A. (eds.) (2015). *Roberto Arlt y el lenguaje literario argentino* (pp. 19-28). Madrid: Iberoamericana.

González Molina, O. J. (2011). «Pasear, contemplar y (re) significar: La “vagancia” como propuesta narrativa en las *Aguafuertes Porteñas* de Roberto Arlt». *Semiosis*, III época, vol. VII, núm. 13, 165-183.

Gramuglio, M. T. (1997). «Retrato del escritor como martinfierrista muerto». En Marechal L. (1997). *Adán Buenosayres* (pp. 771-806). Madrid: ALLCA XX.

Gratiot, M. A. (1832). «Le bois de Boulogne». En Ladvocat, P.–F. (1831). *Paris, ou le*

livre de cent-et-une – Tome neuvième, (pp. 109-134) París: Ladvocat.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23548g/f113.item>

Guénon, R. (1982). *La crisis del mundo moderno*. Barcelona: Obelisco.

Guichardet, J. (2007). *Balzac-mosaïque*. Clermont-Ferrand: Presses universitaires Blaise Pascal.

Harris S. (2006). «Exposures: Rilke, Photography, and the City». *New German Critique* 1, 33/3, 121–149.

<https://doi.org/10.1215/0094033X-2006-013>

Harvey, D. (2008). *París, capital de la modernidad*. Madrid: Akal.

Hayes, A. W. (1981). *Roberto Arlt: la estrategia de su ficción*. London: Tamesis.

Hessel, F. (1997). *Paseos por Berlín*. Madrid: Tecnos.

Huart, L. (1841). *Physiologie du flâneur*. París: Aubert & Cie.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62352r?rk=21459;2>

Kermel, M. A. (1831). «Les passages de Paris». En Ladvocat, P.–F. (1831). *Paris, ou le livre de cent-et-une – Tome dixième*, (pp. 49-72) París: Ladvocat.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23549t/f53.item>

Keng, S. H. (2018). «Mecanismo de creación del sujeto moderno por medio de la otredad, en tres cuentos de Roberto Arlt». *Journal of Arts & Humanities*, vol. 7, n°4, 54-62.

Komi, C. (2009). *La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*. Madrid: Iberoamericana.

Kranowski, N. (1968). *Paris dans les romans d'Émile Zola*. París: Presses Universitaires de France.

Janin, J. (1831). «Asmodée». En Ladvocat, P.–F. (1831). *Paris, ou le livre de cent-et-une – Tome premier*, (pp. 1-15). París: Ladvocat.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23540q/f17.item>

Jitrik, N. (1987). «Presencia y vigencia de Roberto Arlt». En Jitrik, N. (1987). *La vibración del presente – Trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos* (pp. 106-126). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

----- (2000). «Un utópico país llamado Erar». En Arlt, R. (2000). *Los siete locos/Los lanzallamas* (pp. 659-675). París: ALLCA XX.

Jofre, M. A. (1991). *Narrativa argentina contemporánea: representación de lo real en Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y Julio Cortázar*. La Serena: Publicación de la facultad de humanística – Universidad de La Serena.

Ladvocat, P.-F. (1841). «Au public, le libraire-éditeur». En Ladvocat, P.-F. (1831). *Paris, ou le livre de cent-et-une – Tome premier*, (pp. v-xi). París: Ladvocat.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23540q/f5.item>

Lanuza, E. G. (1924). *Prismas*. Buenos Aires: J. Samet Editor.

Larra, R. (1998). *Roberto Arlt, el torturado. Una apasionada biografía*. Rosario: Ameghino.

Le Men, S. (2002). «La “littérature panoramique” dans la genèse de *La Comédie humaine* : Balzac et «Les français peints par eux-mêmes». *L'Année balzacienne*, 3, 73-100.

<https://doi.org/10.3917/balz.003.0073>

Lojo, M. R. (1990). «Metáfora y realidad en las poéticas de Leopoldo Marechal, Jorge Luis Borges y H. A. Murena». En *Crítica literaria de la literatura de Latinoamérica, Actas del III Simposio internacional de Literatura* (pp. 33-46). Buenos Aires: Ocruxaves.

----- (1996) «El “sueño de los héroes” en *Adán Buenosayres*: mito, estereotipo y poética» En *Actas de las Jornadas Marechalianas, 4,5, y 6 de octubre de 1995* (pp. 21-31). Buenos Aires: Centro de Investigación de Literatura Argentina – Facultad de Filosofía y Letras – Universidad Católica Argentina.

----- (2000). «El “origen” y lo “aborigen” en la narrativa de Leopoldo Marechal». En AA. VV. (2000). *Cincuentenario de Adán Buenosayres* (pp. 117-125). Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal.

López Parada, E. (2001). «El poeta urbanista: planificación de Buenos Aires en Leopoldo Lugones», *New York: Actas del XIV Congreso de la Asociación de Hispanistas*, 372-381.

Loubier, P. (2001). *Balzac et le flâneur*. *L'Année balzacienne*, 2, 141-166.

<https://doi.org/10.3917/balz.002.0141>

Ludmer, J. (1991). «Oralidad y escritura en el género gauchesco como núcleo del nacionalismo». *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana* 17, no. 33, 29–33.

<https://doi.org/10.2307/4530523>

Lugones, L. (1910). *Las limaduras de Hephæsto. Piedras Liminares*. Buenos Aires: A. Moen y Hermano Editores.

----- (1988). *Lunario sentimental*. Madrid: Cátedra.

Mariani, R. (1924) «Martin Fierro y yo». *Martin Fierro*, 2a época, año I, núm. 7, Buenos Aires, 25 de julio de 1924, p. 2.

<https://ahira.com.ar/ejemplares/7-4/>

----- (2008). *Cuentos de la oficina*. En Mariani, R. (2008). *Obras completas – Tomo I* (pp. 127-216). Buenos Aires: El 8° loco.

Marechal, M. A. (2000). «Bio-cronología Leopoldo Marechal». En AA.VV. (2000). *Cincuentenario de Adán Buenosayres* (p. 202). Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal.

Marechal, L. (1922). *Los Aguiluchos*. Buenos Aires: Manuel Gleizer.

----- (1925). «Retruque a Leopoldo Lugones». *Martin Fierro*, II época, ano II, n° 26, 2.

<https://ahira.com.ar/ejemplares/26/>

----- (1935). «Don Segundo Sombra y el ejercicio ilegal de la crítica». *Sur*, año V, n° 12, 76-79.

----- (1970). «El poeta depuesto». *Nuevos Aires*, año 1, n° 1, 55-60.

----- (1984). *Poesía (1924–1950)*. Buenos Aires, Ediciones del 80.

----- (1993). «Autorretratos». En Marechal, L. (1993). *El beatle final y otras páginas* (pp. 129-131). Buenos Aires: Biblioteca básica argentina.

----- (1993b). «Los puntos fundamentales de mi vida». En Marechal, L. (1993). *El beatle final y otras páginas* (pp. 123-127). Buenos Aires: Biblioteca básica argentina.

----- (1995). *Cuaderno de navegación*. Buenos Aires: Emecé.

----- (1997). *Adán Buenosayres*. Madrid: ALLCA XX.

----- (1998). «Historia de la calle Corriente». En Marechal, L. (1998). *Obras completas – tomo II – El teatro y los ensayos* (pp. 273-326). Buenos Aires: Libros Perfil.

----- (2000). «Autobiografía de un novelista». En AA. VV. (2000b). *Los cien años de Leopoldo Marechal*. Proa, III época, n° 49, 61-71.

Marx, K. (1992). *Las luchas de clases en Francia de 1848 a 1850 – El dieciocho brumario de Luis Bonaparte*. Madrid: Espasa-Calpe.

Maturo G. (1999). *Leopoldo Marechal, el Camino por la Belleza*. Buenos Aires: Biblios.

McCracken, E. (2000). «El metaplagio y el papel del crítico como detective: Ricardo Piglia reinventa a Roberto Arlt». En Fonet, J. (coord.) (2000). *Ricardo Piglia* (pp. 93-102). La Habana: Casa de las Américas.

Mellado, L. A. (2017). *Lecturas descentradas: Estudios de literatura latinoamericana desde el sur*. Viedma: Editorial UNRN.

Mendiola Oñate, P. (2001). *Buenos Aires entre dos calles. Breve panorama de la vanguardia poética argentina*. Alicante: Centro de Estudios Iberoamericanos Mario Benedetti.

Mercier, L.-S. (1782). *Tableau de Paris*, París: Guillot.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k8320w/f23.item>

Mesa Gancedo, D. (2002). *Extraños semejantes - El personaje artificial y el artefacto narrativo en la literatura hispanoamericana*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza.

Monder, S. (2007). «El exilio de Descartes – europeísmo y filosofía moderna en *Respiración artificial*» *Chasqui: revista de literatura latinoamericana*, 116-126.
<https://www.jstor.org/stable/29742203>

Monteleone, J. (2009). «Baldomero Fernández Moreno, poeta caminante» *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 429, marzo 1986, 79-86.
<http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc8w3x5>

----- (2017). «Baldomero Fernández Moreno: *Ciudad*, deriva de la urbe». *El Matadero*, (11), 9-20.
<http://revistascientificas.filo.uba.ar/index.php/matadero/article/view/7273>

Montes Betancour, M. (2015). «Geometría de ascensos y descensos en la poesía y el ensayo de Leopoldo Marechal». *Cuadernos del Hipogrifo – Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada*, N°3, agosto de 2015, pp.30-45.
<http://www.revistaelhipogrifo.com/wp-content/uploads/2015/07/30-45.pdf>

Morales, C. J. (2011). *Julián Martel y la novela naturalista argentina*. La Rioja: Universidad de la Rioja.

Morales Saravia, J. (2001). «Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt». En Morales Saravia, J.; Schuchard, S. (Eds.) (2001). *Roberto Arlt. Una modernidad argentina* (pp. 27-45). Frankfurt: Vervuert.

Moraña, A. (2008). «Alfonsina Storni: la mujer y la ciudad». *Letras Femeninas*, 34(2), 67–86.
<http://www.jstor.org/stable/23021926>

Morello-Frosch, M. (2000). «Significación e historia en *Respiración artificial*». En Fornet, J. (coord.) (2000). *Ricardo Piglia* (pp. 149-162.) La Habana: Casa de las Américas.

Navascués, J. (1992). *Adán Buenosayres: un novela total. Estudio narratológico*. Pamplona: Eunsa-Universidad de Navarra.

----- (1997). «La intertextualidad en *Adán Buenosayres*». En Marechal L. (1997). *Adán Buenosayres* (pp. 740-770). Madrid: ALLCA XX.

----- (1998). «Un lugar en el mundo: la ensoñación geográfica en Leopoldo Marechal». *Critica del testo*, 1(2), 653 – 663.

Nesci, C. (2007). *Le flâneur et las flâneuses. Las femmes et la ville à l'époque romantique*. Grenoble : Ellug Université Stendhal.

Núñez, Á. (1997). «Desmesurado *Adán Buenosayres*». En Marechal L. (1997). *Adán Buenosayres* (pp. 657-739). Madrid: ALLCA XX.

Ojeda, A.; Carbone, R. (2008). «Con los botines de punta – La literatura de Roberto Mariani». En Mariani, R. (2008). *Obras completas – Tomo I* (pp. 5-57). Buenos Aires, El 8° loco.

Pagliai, L. (2005). *Manual de literatura argentina, 1830-1930*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.

Parmentier, M. (2017). «Flâner, penser, écrire ? Questions sur la place de la littérature panoramique dans la généalogie de l'essai». En Farrugia, G., Loubier, P., & Parmentier, M. (Eds.) (2017). *Promenade et flânerie : vers une poétique de l'essai entre xviii^e et xix^e siècle* (pp. 133-146). Rennes: Presses universitaires de Rennes.

Pastor, B. (1979). «Dialéctica de la alienación: ruptura y límites en el discurso narrativo de Roberto Arlt». *Revista de crítica literaria latinoamericana*, n°10, 87-97.

Pauls, A. (1989). «Arlt. La máquina literaria». En Montaldo G. (ed.) (1989). *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, (pp. 308-320). Buenos Aires: Contrapunto.

Pavese, C. (2000). *Il mestiere di vivere*, Torino: Einaudi.

Piglia, R. (1975). *Nombre falso*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

----- (1992). *Respiración artificial*, Buenos Aires: Sudamericana.

----- (2001). *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.

----- (2003). *La ciudad ausente*, Barcelona: Anagrama.

----- (2006). *Formas breves*. Barcelona, Anagrama.

----- (2006b). *La invasión*. Barcelona, Anagrama.

----- (2015). *Los diarios de Emilio Renzi – Años de formación*. Barcelona, Anagrama.

Pigna, F. (2010). *Los mitos de la historia argentina – 3*, Barcelona: Planeta.

Pinillas Cañadas, S. (2012). «Ouvrir les yeux: the flâneur as spectator of the political in *La Comédie Humaine*». *Daímon – Revista Internacional de Filosofía*, n° 57, 19-33.
<https://revistas.um.es/daimon/article/view/143351/142621>

Platón (1988). *Fedro*. En Platón (1988). *Diálogos – Tomo III – Fedón, Banquete, Fedro* (pp. 309-413).

Podeur, J-F. (1997). Superación de lo lírico e imaginación en Adán Buenosayres. En Marechal, L. (1997). *Adán Buenosayres* (pp. 807-835). Madrid: ALLCA XX.

Poe, E. A. (1984). *Poetry and tales*, New York, The Library of America.

Prieto, A. (1959). «El martinfierrismo». *Revista de Literatura Argentina*, I, n° 1, 3-31.

----- (1959b). «Los dos mundos de Adán Buenosayres». *Boletín de Literaturas Hispánicas*, Inst. de Letras, Universidad Nacional del Litoral, n° 1, 57-74.

----- (1963). «La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt». *Boletín de literatura hispánica*, n°5, 5-18.

Prieto, M. (2011). *Breve historia de la literatura argentina*, Buenos Aires: Taurus.

Rejchwald, J. (2014). «L'Homme-toupie. Le vagabond comme figure de la subversion dans *Le Ventre de Paris* d'Émile Zola». *Quêtes littéraires* n° 4, 28-37.

Renaud, M. (2000). «*Los siete locos y los lanzallamas*: audacia y candor del expresionismo». En Arlt, R. (2000). *Los siete locos/Los lanzallamas* (pp. 687-709). París: ALLCA XX .

Rilke, R. M. (2016). *Los apuntes de Malte Laurids Brigge*, Barcelona: Alba Editorial.

Rodríguez Pérsico, A. (2014). «Literatura heterogéneas. El malentendido de Elías Castelnuovo». *El taco en la brea - Revista del Centro de Investigaciones Teórico-literarias –CEDINTEL–FHUC/UNL*, n° 1, p. 288-300.

<https://ri.conicet.gov.ar/handle/11336/50894>

----- (1993). «Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos». *Cuadernos Hispanoamericanos – Los Complementarios*, n.º 11, 5-14.

Romero, J. L. (2006). *Breve historia de la Argentina*, Madrid: Fondo de cultura económica.

----- (2001). *Latinoamérica: las ciudades y las ideas*, Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Romero Zúñiga, M. (2016). «Entre la ferocidad y el aburrimiento: Un acercamiento al cuento “Las Fieras”, de Roberto Arlt». *Revista Comunicación*. Vol. 25, año 37, n° 1, 15-30.

Rousseau, J. J. (1992). *Les confessions*, París: Gallimard.

----- (2001). *Œuvres de jeunesse*, París: Gallimard.

----- (2008). *Narcisse, ou l'amant de lui-même*, París: Desjonquères.

----- (2009). *Les rêveries du promeneur solitaire*, París: Librairie générale française.

----- (2012). *Poèmes*. En Rousseau, J. J. (2012). *Ouvre complètes*, París: Champions.

Rovira Vázquez, G. A. (2015). *Lo que Ricardo Piglia oculta : una poética de la ficción narrativa*. Ciudad de México: UABCS.

Sábato, E. (1995). *El escritor y sus fantasmas*. Barcelona: Seix Barral.

Salvador, A. (2006). *El impuro amor de las ciudades (Notas acerca de la literatura modernista y el espacio urbano)*. Madrid: Visor Libros.

Sánchez, B. (2003). «El friso y los procedimientos desvalorizadores de lo humano en el “Viaje a la oscura ciudad de Cacodelphia”». *Revista de Literaturas Modernas*, n°. 33, 125-141.

<https://bdigital.uncu.edu.ar/1034>

San Pedro, J.; Pérsico, M. M. (2015). «Leopoldo Marechal: *Historia de la calle Corrientes*». En *Cuadernos del Hipogrifo*, 3(1), 268-271.

Saíenz-Calleja, J. L. (2016). «Caminos del arte. Una aproximación a la influencia de la literatura en el arte caminante. *URBS. Revista de Estudios Urbanos y Ciencias Sociales*, 6(1), 143-153.

http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/article/view/Lorenzo_saiz_calleja

Saítta, S. (2000) «Prologo». En *Aguafuertes porteñas: Buenos Aires, vida cotidiana* (pp. I-XXI). Buenos Aires: Losada.

Saítta, S. (2000b). *El escritor en el bosque de ladrillos: una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Sudamericana.

----- (2004). «Ciudades revisitadas». *Revista de literaturas modernas – Los espacios de la literatura*, n°34, 135-149.

Sarlo, B. (2003). *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920-1930*. Buenos Aires: Nueva visión.

----- (2007). *Escritos sobre literatura argentina*. Buenos Aires: Siglo veintiuno.

Sarmiento, D. F. (1993). *Facundo*. Caracas: Biblioteca Ayacucho.

Sartre, J. P. (1974). *La náusea*. París: Gallimard.

Scalabrini Ortiz, R. (1983). *El hombre que está solo y espera*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Scari, R. M. (2016). «Enumeración caótica y poetización de lo feo en el *Lunario Sentimental* de Leopoldo Lugones». *Revista Chilena De Literatura*, (7).

<https://revistaliteratura.uchile.cl/index.php/RCL/article/view/41809>

Schiavo, O. (2000). «Recuerdos». En AA.VV. (2000)., *Cincuentenario de Adán Buenosayres* (pp. 197-200). Buenos Aires: Fundación Leopoldo Marechal.

Schelle, G. (1993). *El arte de pasear*, Madrid: Díaz & Pons.

Schiller, F. (2002). *Poesía Filosófica*. Madrid: Hiperión.

- Schlegel, F. (2005). *Conversación sobre la poesía*. Buenos Aires: Biblos.
- Sender, J. M. (1974). «Estudio preliminar». En Eichendorff, J. (1974). *Vida de un vagabundo aventurero*. Barcelona: Bruguera.
- Sennet, R. (2019). *Construir y habitar*. Barcelona: Anagrama.
- Sicardi, F. A. (2000). *Libro extraño. Tomo III: Don Manuel de Paloche*. Alicante: Biblioteca Virtual Cervantes.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcww7c3>
- Simmel, G. (2001). «Las grandes urbes y la vida del espíritu». En Simmel, G. (2001). *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura* (pp. 375-398). Barcelona: Península.
- Stierle, K. (1980). «Baudelaire and the Tradition of the *Tableau de Paris*». *New Literary History*, 11(2), 345-361.
<https://doi.org/10.2307/469015>
- (2009). «The Paris of Zola: Real Presences and Mythic Horizons». *Caliban. French Journal of English Studies*, n°25, 259-274.
<https://doi.org/10.4000/caliban.1604>
- Storni, A. (1923). *Las mejores poesías (líricas)*. Barcelona: Editorial Cervantes.
- (2017). *Poemas*. Buenos Aires: Biblioteca del Congreso de la Nación.
- Tester, K. (2015). *The flâneur*. New York: Routledge.
- Tiempo, C.; Vignale, P. J. (1927). *Exposición de la actual poesía argentina (1922-1927)*. Buenos Aires: Editorial Minerva.
<https://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmcs46n5>
- Thoreau, H. D. (1975). *Walden*. En Thoreau, H. D. (1975). *The selected Works of Thoreau* (pp. 234-465). Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- (1975b). *Walking*. En Thoreau, H. D. (1975). *The selected Works of Thoreau* (pp. 659-686). Boston: Houghton Mifflin Harcourt.
- Un flâneur (1832). «Le flâneur à Paris». En Ladvocat, P.-F. (1831). *Paris, ou le livre de cent-et-une – Tome sixième*, (pp. 94-110). París: Ladvocat.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k23545f/f99.item>
- Vargas Llosa, M. (1978). *La orgía perpetua*. Barcelona: Bruguera.
- Vilanova, Á. (1993). *Motivo clásico y novela latinoamericana: el viaje al averno en Adán Buenosayres, Pedro Páramo y Cubagua*. Mérida: Dirección de Cultura del Estado de Mérida – Consejo Nacional de la Cultura.

- Villeco, M. H. (2000). *Cronologías para una historia de la ciudad de Buenos Aires. (1580-1996)*, Buenos Aires: Gobierno de la Ciudad de Buenos Aires.
- Viñas, D. (2002). «Postfacio. Entre jorobados y gorilas». En Arlt, R. (2002). *Cuentos completos* (pp. 801-821). Buenos Aires: Losada.
- Walser, R. (2006). *El paseo*. Madrid: Siruela.
- Yunque, Á. (1941). *La literatura social en la Argentina*, Buenos Aires: Claridad.
- Yurkievich, S. (1976). *Celebración del modernismo*. Barcelona: Tusquets.
- Zalba, R. (2004). «La identidad performativa en *Los siete locos* de Roberto Arlt». *Mester*, Vol. XXXIII, 110-124.
- Zola É. (1970). *Ébauches du Au Bonheur des Dames (extrait)*. En Zola É (1970). *Les Rougon-Macquart : histoire naturelle et sociale d'une famille sous le Second Empire* (vol. III, pp 1667-1679). París: Gallimard.
- (2013). *La fabrique des Rougon-Macquart : édition des dossier préparatoires*, París: Honoré Champion.
- (1991). *La curée*. En Zola, É. (1991). *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* (vol. I, pp. 295-539), París: Éditions Robert Laffont.
- (1991b). *La fortune des Rougon*. En Zola, É. (1991). *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* (vol. I, pp. 15-280), París: Éditions Robert Laffont.
- (1991c). *Le ventre de Paris*. En Zola, É. (1991). *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* (vol. I, pp. 559-810) París: Éditions Robert Laffont.
- (1992). *Au Bonheur des dames*. En Zola, É. (1992). *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* (vol. III, pp. 689-1016), París: Éditions Robert Laffont.
- (1992b). *L'Œuvre*. En Zola, É. (1992). *Les Rougon-Macquart. Histoire naturelle et sociale d'une famille sous le second Empire* (vol. IV, pp. 425-715), París: Éditions Robert Laffont.
- (1993). *Thérèse Raquin*, París: Gallimard.
- (2002). *Lettres parisiennes*. En *Œuvres complètes* (vol. V, pp. 615-848), París: Nouveau monde éditions.
- (2002b). *Paris*. París: Gallimard Folio Classique.
- (2006). *Le Roman expérimental*, París: Éditions Flammarion.

----- (2013). *La Confession de Claude*, París: Librairie Générale Française.

----- (2021). *Lettre-préface de 1884 a Une page de amour*. En Zola, E. (2021). *Œuvre complète – Les Rougon-Macquart* (vol. VIII, pp. 393-394). París: Nouveau monde éditions.

Zubieta, A. M. (1987). *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires: Hacette.

