

El amor brujo. Una nueva lectura

Mario Segura*

Instituto de Literatura Hispanoamericana, Universidad de Buenos Aires

FECHA DE RECEPCIÓN: 23-11-2022 / FECHA DE ACEPTACIÓN: 11-03-2023

RESUMEN

Este trabajo propone una nueva lectura de *El amor brujo*, de Roberto Arlt. En él señalamos que la imposibilidad de romance entre sus protagonistas corre paralela al distanciamiento de Tigre respecto de Buenos Aires a principios de los años treinta del siglo pasado. El pueblo, las calles, la casa de Irene y los demás personajes que habitan en Tigre son leídos por Balder como elementos extraños respecto de lo que él conoce, todo lo cual le provoca un enorme rechazo. En la historia, el Tigre cobra cuerpo en los personajes como una entidad separada de Buenos Aires y la comunicación entre los protagonistas solo es posible por un “suceso extraordinario”, que no es más que una casualidad. Sobre esa casualidad gira toda la estructura de la obra, en la que se torna visible un juego de oposiciones entre la cultura, lo alto, lo mental (Balder-Buenos Aires) y lo bajo, lo corporal, lo vulgar (Irene-Tigre).

PALABRAS CLAVE

Tigre; pueblo; romance; distanciamiento; suceso extraordinario

El amor brujo. A new reading

ABSTRACT

This work proposes a new reading of *El amor brujo*, by Roberto Arlt. In it we point out that the impossibility of romance between its protagonists runs parallel to Tigre's distancing from Buenos Aires at the beginning of the thirties of the last century. The town, the streets, Irene's house and the other characters that live in Tigre are read by Balder as strange elements with respect to what he knows, all of which causes him enormous rejection. In the story, the Tiger is embodied in the characters as a separate entity from Buenos Aires, and communication between the protagonists is only possible by an “extraordinary event”, which is nothing more than a coincidence. The entire structure of the work revolves around that coincidence, in which a game of oppositions between culture, the high, the mental (Balder-Buenos Aires) and the low, the corporeal, the vulgar (Irene-Tigre) becomes visible.

KEY WORDS

Tigre; village; romance; distancing; extraordinary event

Introducción

No se ha destacado, con suficiente énfasis, el hecho de que, en la totalidad de la producción novelística de Roberto Arlt, los personajes, marginales o perdidos siempre, circulen a su vez por espacios laterales de la Capital Federal con perfiles definidos: Flores, Ramos Mejía, Dock Sud, Lanús, Temperley, Tigre. En el caso de *El amor brujo*, la crítica se ha detenido en señalar la influencia del paisaje en la obra (el primero en hacerlo fue Leónidas Barletta en 1932), para afirmar que se trata de una “mala novela” (Liacho 1934; Jarkowski 1989), para señalar el principio de una teatralidad (Capdevila 1993; Di Meglio 2005), para introducir la temática de género o estudiar en ella la relación hombre-mujer (Diz 2014; Drucaroff 2022). Y cuando lo que se ha querido destacar con mayor precisión es la relación hombre-ciudad (Sarlo 1992; Gnutzmann 2001), las referencias a Tigre son escasísimas: de hecho, en algunos casos, no se menciona al pueblo de Tigre (Di Meglio 2005). Hay que agregar aquí que la crítica ha prestado mayor atención a las otras dos novelas de Arlt, especialmente a *Los siete locos-Lanzallamas*. De manera que en este trabajo ingresamos en un terreno minado de ausencias, que se abre a debates futuros.

“Los pueblos de los alrededores” –y, si vemos el aguafuerte que lleva ese título, Arlt parece haber considerado entre ellos al barrio de Saavedra– son visitados por los personajes arltianos; los personajes arltianos residen también en los alrededores. Para un cierto imaginario que en los años treinta cree poder instalar el delito en estos espacios, las primeras novelas de Arlt operan con anticipación: todavía no resulta del todo “lógico” en los años veinte que una “banda criminal” sea definida como una “banda de Temperley”.

El amor brujo, en cambio, no está protagonizada por delincuentes, o por locos, o por locos que delinquen, el tema no es exactamente la marginalidad, sino el romance, el amor de a pie de una pareja. Se trata de una novela donde lo que interesa es el cruce de las miradas entre sus protagonistas, el cruce visual de un ingeniero que vive en Buenos Aires y el de una familia que reside en Tigre. Este cruce de “lo que vemos, lo que nos mira” –si tomamos el concepto de Georges Didi-Huberman (171-176)–, este juego de ubicación-desubicación es el recorte a partir del cual se puede configurar un análisis diferente de *El amor brujo*, un modo de ingreso a la ciudad arltiana que, en líneas generales, no ha sido practicado hasta el momento por la crítica, de modo que pararnos sobre él implica conclusiones solo posibles desde esta mirada. En lo que sigue hay un énfasis en “pueblo, casa, objetos, familia, Irene” que “observan y examinan” al protagonista de *El amor brujo*, y a su vez son motivo de su propia mirada, mirada a partir de la cual se establece el tembladeral de una conciencia confundida que teje un imaginario de lo extraño, la imposibilidad y la ruptura.

Desde la óptica de Balder

El amor brujo (1932) fue la última novela de Arlt. El texto narra los avatares del romance entre Estanislao Balder, un ingeniero porteño de veintisiete años, casado y padre de un niño, e Irene Loayza, una colegiala de dieciséis, que reside en Tigre y estudia música en el centro de Buenos Aires. Balder e Irene se encuentran una tarde a mediados de 1927 en la estación central de Retiro, donde la joven espera el tren que la llevará de regreso a su casa. Inician un diálogo e inmediatamente Balder asciende al tren y acompaña a Irene hasta Tigre. Desde entonces comienzan a verse, hasta que Estanislao discontinúa la relación. Transcurren dos años, en los que Balder, en medio de cavilaciones tortuosas y proyectos fallidos como ingeniero, espera un “suceso extraordinario” que dé sentido a su vida chata. Durante los veranos *mastica* la idea de concurrir al curso de Tigre a encontrarse con Irene, pero desiste. Luego de ese lapso, una amiga de Irene, Zulema, llama por teléfono a la oficina donde trabaja Estanislao y la relación amorosa recomienza. Sigue un noviazgo furtivo hasta el momento en que Balder le confiesa a Irene que es un hombre casado y padre de un niño de seis años. Abrumada por la noticia, y a pesar de su dolor, Irene decide sostener la relación. Por su parte, ya al tanto de la situación, la madre de Irene permitirá el romance a condición de que Estanislao se divorcie. Balder se separa de su esposa y comienza a vivir en una pensión. La historia concluye cuando Balder le dice a Alberto, esposo de Zulema, que ha descubierto que Irene no es virgen, que ha decidido abandonarla, y al mismo tiempo se entera de que Zulema engaña a Alberto. Se trata de un desenlace exactamente inverso al de la obra musical de Manuel de Falla, *El amor brujo*, que inspira el título de Arlt. Si en la historia de Manuel de Falla una relación secundaria favorece a la principal, en *El amor brujo* de Arlt, las dos parejas terminan separadas.

Estanislao Balder, a través de cuya óptica vemos la ciudad y la totalidad de los hechos narrados, tiene una *vida chata*. Él intenta mirar Buenos Aires desde lo alto y sueña con rascacielos en forma de H; pero se marea cuando desciende a la ciudad, se fastidia cuando camina en ella, se pierde en una conciencia intranquila de las cosas, de los objetos, de los lugares y de las personas. Y frente a todo, su respuesta es la elucubración, la elaboración de teorías paranoicas que se sobreimprimen a los sucesos, de un modo tal que siempre estaremos ante dos historias, la de los hechos por sí solos, y la que deviene completa cuando los leemos desviados desde las obsesiones persecutorias de Balder. *El amor brujo* narra una relación y, al mismo tiempo, cuenta esa relación imaginada por uno de sus protagonistas.

Se puede leer el modo en que la historia del romance persigue a Balder desde el mismo instante en que conoce a Irene: en ese primer encuentro, Balder “se paseaba nerviosamente” (Arlt 1932: 17) entre la multitud de Retiro y entonces percibe que ella lo está mirando. Irene lo está observando: sus “ojos estriados de rayas grises y ligeramente amarillas, lo cual le daba cierta apariencia de expresión felina” lo examinan “imperturbablemente” (Arlt 1932:18). En ningún momento Irene baja la vista, incluso luego de que

Balder, fastidiado, la mire fijamente para vencer su voluntad. En este primer juego óptico se establece el tema de la novela: una chiquilla, que debería suponerse inocente, impaciente a Balder, lo desubica. El fastidio frente a la mirada de Irene es exactamente el “instante en que se olvidó para siempre del motivo por el cual se encontraba allí” (Arlt 1932: 19). Frente a la mirada de Irene, Balder se siente “estupefacto”, “fastidiado”, “intranquilo”, “irresoluto”, “impacientado” (Arlt 1932: 19), y, sin embargo, esos signos de perturbación y malestar señalan el comienzo del romance para él. “Casi contra su voluntad” (Arlt 1932:20) sube al tren, se sienta junto a Irene y al cabo de un rato, mientras el tren avanza y el paisaje acompaña su viaje interior, descubre que Irene tiene sexo, “como otras mujeres” (Arlt 1932:30).

Miradas en el espacio real

Al llegar a Tigre, a la mirada felina de Irene, se suma la de los vecinos del pueblo. Mientras camina detrás de ella, Balder va reconociendo el lugar, sus calles, el nombre de la calle de Irene, los frentes de las casas, de las tiendas, a los parroquianos en las veredas, y la sensación le resulta agradable: Balder “echó a caminar lentamente y la inmensa apacibilidad del pueblo entró en su corazón” (Arlt 1932: 32).

Cabe aclarar aquí que Tigre no es lo mismo que Las Conchas, y Arlt los diferencia claramente. Aunque los porteños, desde que en 1865 se plantó la estación “Tigre” como punta del riel del Norte, no distinguieron uno de otro pueblo y llamaron a toda la zona como “el” Tigre, Roberto Arlt, que ha elegido Tigre y no Las Conchas, se nutre de las diferencias, tal como las vivían cotidianamente los vecinos de la zona a fines de la década de 1920. Las Conchas nunca fue un pueblo de tenderos ni de vecinos en las veredas, sino un lugar donde, desde la década de 1870, veraneó la oligarquía argentina. Por eso este Tigre de Balder e Irene no tiene demasiado que ver con el Delta, que en Las Conchas era el Delta del placer. El Delta es mencionado solo dos veces en el texto, con la aclaración “el Tigre del Delta”, y no el “Delta del Tigre”, es decir hay una parte de Tigre que es del Delta, pero Arlt lo identifica porque es el Tigre de la producción y del trabajo. Sin este desplazamiento del pueblo del placer (Las Conchas) al del comercio y el trabajo (Tigre), *El amor brujo* no habría existido, la novela es el efecto de un corrimiento social, el que va de la clase alta a las clases medias¹. Este es el Tigre que ve Balder y el que mira a Balder; es un pueblo que puede “examinar” al recién llegado y saludar al vecino.

Arlt desplaza el espacio textual a la par que el espacio histórico también estaba desplazándose y, por lo tanto, opera sobre el sentido utilizando como anclaje a esta *zona otra* del partido de Las Conchas: su obra no nos dice nada

¹ Respecto de las diferencias entre Tigre y Las Conchas en los años veinte y treinta, ver Segura (2011 y 2013).

del pueblo aristocrático de Las Conchas, y el *aparato óptico*² está posado en un área que no supera las tres cuadras en todas direcciones, con centro en la casa de Irene, coincidiendo con la red comercial y la totalidad de las instituciones de Tigre, con la mezquina sociabilidad pueblerina.

Luego de varias visitas a la casa de Irene, Balder comenzará a sentir los rigores de ese pueblo: se ve observado, examinado, investigado, imagina que hablarán de él y de su relación con Irene. Y es aquí donde el espacio se ofrece como una entidad narrativa: el chisme que hubiera sido imposible en Las Conchas es necesario en Tigre, por lo tanto, imprescindible en *El amor brujo*. El chisme es el primer lugar del texto en el que Tigre arma cuerpo, es el espacio de una fractura, una narración intensa, cargada de significados, que para Balder es fatal, porque lo deja afuera. El chisme es el pueblo replegado sobre sí mismo (Arlt 1932: 195)³. El chisme, finalmente, es un “contra relato”, una mirada que se opone al “relato oficial” que es el que producen las obsesiones persecutorias de Balder.

La casa de Irene

El amor brujo comienza con la llegada de Estanislao a la casa de Irene. Es la primera vez que va a ingresar en ella, le va a pedir a la madre de Irene autorización para mantener relaciones con su hija. Es significativo que Arlt abra la novela con esta escena en la casa de Tigre, cuando todavía no conocemos los vaivenes que dieron origen a este momento, vaivenes que ocupan buena parte de la novela. En esta introducción aparecen los primeros elementos que operan como alertas en el ánimo indeciso del protagonista, que será una constante de allí en más. Balder lee la casa de Irene buscando regularidades, pero no las encuentra: las casas de la cuadra están alineadas sobre la vereda, en cambio la de los Loayza tiene verja, el timbre de la casa está roto, los cerrojos funcionan mal, las paredes están húmedas, el piano parece un cajón mortuorio. Y estas irregularidades se trasladan a la familia: “son unos descuidados” (Arlt 1932: 6), piensa. La introducción culmina con el estado de alerta de Balder al momento de despedirse de la casa y de Irene: “Ahora no queda duda. He entrado al camino tenebroso y largo” (Arlt 1932: 16).

El camino tenebroso y largo es la contracara mental del camino que recorre el tren entre Retiro y Tigre; este último es un tránsito breve, solo se prolonga por media hora y representa un camino apacible. El paisaje acompaña el ánimo de los personajes. No está en el viaje el malestar que aturde a Balder, ni en el primero en que acompaña a Irene, ni en el segundo, cuando dos años después de haberse separado de ella vuelve a Tigre para el reencuentro, y ni siquiera en el último, cuando le confiesa que es casado.

² Tomamos este giro de Beatriz Sarlo (1992) en el sentido de la visión como un “instrumento” que permite una determinada clase de construcción de la realidad.

³ “La gente chismea para crear una red social e incluirse a sí mismos en ese círculo. Para adjudicarse a sí mismos la ventaja de estar en el ‘grupo correcto’” (Nicholson 2001: 52-57, en Pietrosemoli 2009).

Ese paisaje que entra por las ventanillas del tren es rescatado a través de hitos, por medio de escansiones que proveen de un ritmo interior a los personajes: la cobriza llanura del río, una alameda, una cancha de tenis, la bandada de pájaros, la calle en diagonal partiendo de la estación Victoria, murallas sin revocar, techos de tejas, huertos domésticos, campos... hitos que regocijan a Balder cuando comprueba que todo está siempre allí, de la misma manera. Es decir, la discontinuidad física entre Tigre y Buenos Aires, que Arlt señala como mojones regulares del paisaje, no es motivo de un quiebre en el interior de Balder; el paisaje, al fin y al cabo, no agrega nada a la historia, es decir no *tuerce* los significados, apenas refuerza el estado mental del personaje, le devuelve una manera de mirar. Lo que provoca la discontinuidad es la narrativa particular del pueblo –los chismes que Balder supone se dicen de él y de su relación con Irene–, y particularmente de la casa de los Loayza. Es la verja, el jardín y la puerta de entrada a la casa de Irene lo que inicia la cadena de malestares de Balder.

La casa dada vuelta

En el capítulo titulado “El ritual del embrujo” (Arlt 1932: 170) hay una segunda escena en la casa de Irene que comienza de manera *truculenta*: “La mancha blanca tiembla en el piso encerado” (Arlt 1932: 170). Irene y Estanislao están en la sala y la mancha blanca es del esperma que ha caído junto al piano, debajo del retrato del padre de Irene, “el teniente coronel” (Arlt 1932: 170). La materialidad expresada en el temblor de la mancha blanca remite a la repugnancia moral de Estanislao. Luego dialogan, Balder se entenece y termina por reparar “en un cuaderno de música” (Arlt 1932: 176) que hay en la sala, un elemento espiritualmente corpóreo que nos sacará de lo burdamente material. Le pide a Irene que toque al piano *La danza del fuego*. Mientras Irene ejecuta la pieza, Estanislao recorre con su mente escenas de la obra de Manuel de Falla. Es un momento en el que el protagonista, atormentado hasta entonces por el desvarío de su mirada, se abandona a la ensoñación que le provoca la música y se conecta con el momento que está viviendo. Lo intangible, inmaterial, hace conexión con la escena anterior –la de la mancha blanca– y desdibuja sus efectos.

Esa misma noche lo invitan a cenar, y Balder se sumerge en la situación, se entrega al embrujo de la casa, de los objetos y de los personajes: la señora de Loayza le sirve sopa y pasa “de ser la mujer dura para convertirse en madre afectuosa” (Arlt 1932: 179); al mismo tiempo que una “paz se desprende de (la) sopera y del pan” (Arlt 1932: 180). Es el nido. La casa de Irene se ha convertido en un nido acogedor, decididamente Balder ha ingresado en ella. La materialidad de lo diminuto ahora provoca otras sensaciones en su ánimo. Tortuoso siempre que está en soledad, el pensamiento de Balder se alisa, se vuelve cóncavo como un recipiente, a la par que el embrujo continúa provocando sus efectos:

En una armonía que traza más redondeces que una corriente de agua junto a una piedra, sacuden sus sentidos la transparencia de las copas de convexas curvas de sombra y de níquel, las florecitas sonrosadas que ribetean el enlozado borde de los platos, el coloidal temblor de la sopa de la que se desprenden ligeras volutas de vapor. Los sonidos de los cubiertos, las palabras que se cruzan [...] Un silencio físico parece atravesar la casa, la noche, los muebles, llega hasta ellos, se les mete en el corazón y comprenden que el fin de la vida es tamaña quietud, paz semejante, encontrarse todos en redor de una mesa, con un mantel blanco, sin necesidad de decir palabras superfluas, gozando de aquel bien que nace de la suma de sus egoísmos.⁴ (Arlt 1932: 181).

Se trata de una casa “cronotópica” (Bajtín 1989), la casa se mueve, y Balder ha quedado atrapado dentro de ese micromundo del Tigre cargado de historia y significados: en este capítulo aparecen integrados lo corporal, lo espiritual y lo material. Aquí pasa del sexo a la música y luego a la comida, a los mecanismos, a los objetos. Es un capítulo clave, porque se corresponde con uno de los estados dialécticos de la relación: de la irregularidad moral y práctica de los objetos que Balder adosó a los personajes en una primera visita a la casa de Irene, hemos transitado hacia la complacencia. La casa trazó un camino que fue fluctuando desde el malestar hasta el bienestar.

La conspiración de los objetos

Continúa luego el vaivén anímico, porque Balder está dentro de la casa, pero al mismo tiempo fuera de ella, observándola, descomponiéndola en cada objeto, como si estuviera cargado, según el momento, de un sentido bienhechor o un embrujo maléfico: desde luego que los objetos y los espacios de la casa tienen vida más allá de la función instrumental que cumplen. En un nuevo “Extracto del diario de Balder” se ve la ajenidad de un mueble: el ropero de Irene. Objeto de la intimidad femenina, el ropero es violentado por la mirada de Balder que lo abre buscando comprender, y familiarizarse con una casa que, nuevamente, le resulta ajena: “Esos roperos chocaban en mi sensibilidad” (Arlt 1932: 196).

El “Extracto del diario” insiste en la diferencia, en la ausencia de regularidad entre lo que Balder conoce y asimila, con lo que ve en la casa de Irene “advirtiéndome que yo me encontraba fuera de lugar” (Arlt 1932: 196). Como en el caso del chisme, los objetos y las costumbres del hogar de los Loayza dejan, finalmente, afuera a Balder... en el aparato óptico de Balder.

El significado al que nos lleva la casa y los objetos es aportado solo por él; sin Balder, el Tigre, la casa, los objetos no tendrían significado alguno. No

⁴ Cuánto se parece Bachelard a este tramo del texto de Arlt: “Entonces la gran fuerza de humildad sencilla que está en la habitación silenciosa se derrama en nosotros mismos. La intimidad del cuarto pasa a ser nuestra intimidad. Y, correlativamente, el espacio íntimo se ha hecho tan tranquilo, tan simple, que en él se localiza, se centraliza toda la tranquilidad de la habitación. El cuarto es, en profundidad, nuestro cuarto, el cuarto está en nosotros. Ya no lo vemos. Ya no nos limita, porque estamos en el fondo mismo de su reposo, en el reposo que nos ha conferido. Todas las habitaciones de antaño vienen a encajonarse en ésta. ¡Qué sencillo es todo!”. (Bachelard: 196).

sabemos qué representan para los demás personajes. Como en el caso de las miradas de los vecinos en las que Balder supone futuros chismes, los objetos y la casa gravitan y basculan dentro de él; en consecuencia, el imaginario que se le ofrece al lector sobre Tigre, sobre la casa y sobre los objetos es el espejo en el que se reflejan las elucubraciones de Estanislao. Los objetos de la casa Loayza son producto de sus oscilaciones neuróticas, algunas veces lo remiten a imágenes añoradas, y en otras el vínculo con lo antiguo conocido asume la forma de una tortura mental. La totalidad de los objetos hablan, dialogan en la mente de Balder, le cuentan cosas: tienen una función práctica que no siempre cumplen y, al mismo tiempo, un significado descifrable fácilmente por el lector porque Balder realiza esa tarea, le facilita el ingreso y, por tanto, la lectura desviada del contenido.

Entre los objetos, Balder destaca uno desde el comienzo mismo de la historia. El retrato del teniente coronel muerto, padre de Irene, que expresa la pérdida de la voluntad moral de la casa, está allí para imponer autoridad y, al mismo tiempo, es la representación de algo que ya no existe, el cuidado paterno. El retrato es la expresión emblemática del orden, porque representa una doble autoridad, la del *pater familiae* y la del mando en el ejército. El lector nunca conocerá el nombre del padre de Irene; mencionado varias veces en el texto, siempre será el “teniente coronel”. De manera que los desarreglos de la casa, tanto materiales como morales –la casa de los Loayza está en la calle Coronel *Morales*–, señalan la pérdida de un estatuto cotidiano anterior que el retrato simboliza. Si pensamos con Peter Burke que el retrato es una “forma simbólica” (30), el cuadro de perfil del padre muerto es una imagen de caída, y su presencia va de la mano de otros objetos que cumplen la función de subrayar el des-orden familiar. Pero el retrato es muy activo en la mente de Balder, más que cualquier otro objeto. Balder solo siente respeto por este objeto que es la expresión más cabal de una historia familiar, la prueba de que la casa Loayza tiene un pasado que Balder desconoce, pero imagina: “debió ser enérgico el teniente coronel” (Arlt 1932:7).

Envolviendo medio kilo de pan

Al comienzo del Capítulo III, bajo el subtítulo “El suceso extraordinario se produce”, leemos la siguiente frase: “Parecen dos ciudades superpuestas: arrinconada la de los rascacielos; extendiendo un fracturado horizonte de mampostería, la baja.” (Arlt 1932: 73). Es una frase de difícil definición si lo que buscamos es asimilarla a un espacio concreto⁵. Es una frase difusa; Arlt la utiliza para introducir una verdadera contradicción en la historia, porque luego la repite, pero reversionada. El texto pide esta misma frase en dos lugares distintos; en esta primera vez introduce el capítulo en el que Estanislao e Irene vuelven a verse, en la segunda versión, bajo el título “Anochecer de la batalla” (Arlt 1932: 216), vale en cambio para que, en

⁵ Sarlo (1992) señala que Arlt habla aquí de una ciudad futura.

diálogo con Alberto, Balder exprese que ha discontinuado el romance y, por tanto, anuncie el final de la historia.

En principio, Arlt nos habla de las dos ciudades que Balder ve desde su oficina, pero tal vez la frase cobre sentido si quienes se superponen en la ciudad son los personajes: Balder, el rascacielo arrinconado; Irene, el fracturado horizonte de mampostería. La pregunta es entonces cómo logran superponerse estas ciudades, estos espacios tan distintos, el uno, que aspira a lo alto, el otro, que vive en una “caja de mampostería” (Arlt 1932: 116-117). Arlt nos da la respuesta: por un “suceso extraordinario” (Arlt 1932: 54, 73, 80, 81, 84).

El suceso extraordinario explica el reencuentro entre Balder e Irene, y al mismo tiempo las contradicciones que harán que ese amor se vuelva imposible. En los dos años en que dejaron de verse, Balder ha escrito en un periódico un artículo sobre rascacielos, Irene lo lee, y entonces emprende la tarea de buscarlo. Lo destacable es la forma en que el artículo de Balder llega a manos de Irene: tiempo después de que han publicado el artículo, en la casa de Irene mandan comprar pan, y el almacenero lo envuelve con una hoja de diario en la que está a tres columnas el nombre de Balder y que Irene verá al momento de sacar el pan.

Este suceso extraordinario explica la manera específica en que llegan las comunicaciones entre Balder e Irene, desde Buenos Aires hasta Tigre y desde Tigre a Buenos Aires. El suceso extraordinario es una mera casualidad, es un fenómeno de comunicación en el que un mensaje producido en el centro porteño por el protagonista llega ante los ojos de Irene sin que medie intención alguna, no tiene que ver con ninguna acción positiva deliberada por parte de los personajes, menos aún de Balder, que es retorcido, pero además abúlico. La narración de esta “microhistoria” se repite cinco veces en la novela. En cinco momentos diferentes, Arlt nos remite de manera insistente a la (des)ubicación y la (in)comunicación. La anécdota del medio kilo de pan es versionada por todos los personajes: Balder, Zulema, Irene y la señora de Loayza se apropian de la historia, otorgándole diferentes sentidos, y finalmente el otro yo de Balder, el “gran mago” que le habla, le hace entender que ese suceso no fue más que la puerta de ingreso al “camino tenebroso y largo” (Arlt 1932: 120). El suceso extraordinario, al fin y al cabo, resume la totalidad de la historia y establece de a pares lo que efectivamente representan la ciudad de los rascacielos y la ciudad de mampostería. Cuando Zulema le cuenta a Balder cómo lograron comunicarse con él a partir del hallazgo casual de su nota en un periódico, “Balder no la escucha casi” y

Tiende una recta mental entre Tigre y su deseo. Una recta de cuarenta kilómetros a través de espesores de murallas y edificios, y se estremece. Allá, en el fondo de una caja de mampostería con puertas de madera y empapelado floreado, Irene comunica los nervios de sus ojos con los nervios de sus ovarios y le transmiten una espesa onda corta de sensualidad. Golpe opaco de llamado que repercute blandamente en sus testículos y lo aplasta en aquel banco

verde, frente al letrero escarlata de Good Year. Sonrosadas y grises las moles de los rascacielos parecen respaldadas por un morro perforado de agujeros luminosos. El espacio gira ante sus ojos. Irene llama a su sexo con ondas cortas. (Arlt 1932: 116-117).

Arlt exagera aquí la distancia entre Tigre y Retiro; lo que esa exageración de kilometraje acrecienta es el poder de los “ovarios” de Irene que, desde la “caja de mampostería”, le envía una “onda corta de sensualidad” (Arlt 1932: 116). La Buenos Aires de los rascacielos y el Tigre de mampostería se comunican. Balder a través de la mente, Irene por medio de sus “ovarios”, de la materialidad, del cuerpo. El único modo posible de la continuidad es la transformación de un hecho mental –el diseño de un rascacielos– en un acontecimiento material: el diario que envuelve medio kilo de pan y los “ovarios” de Irene. Y esa es la posibilidad de comunicación entre Tigre y Buenos Aires, ese es el suceso extraordinario.

El amor entre Balder e Irene será entonces algo inesperado, un hecho inusual en el que los términos espaciales de la dialéctica amorosa tienen mucho que decir. El espacio no es simplemente un paisaje que refuerza, contradice o acompaña las emociones de los personajes, el espacio estructura toda la obra, le otorga un sentido. Por ese motivo, deshecho ya el embrujo, la decisión que Balder le comunica a Alberto va acompañada de la idea fuerza de “las dos ciudades”: las fracturas entre Tigre y Buenos Aires corren paralelas a la imposibilidad del romance; así, el texto está hecho con dos espacios que se oponen de manera completa y sintética.

Flujo y reflujo

¿Hasta dónde llega la ciudad de Buenos Aires hacia finales de la década de 1920? Esa es la pregunta con la que algunos urbanistas acucian desde los medios a un público preocupado por el crecimiento “desordenado” de la ciudad y a las instituciones que deben operar en términos de una práctica resolutive, porque ellos ya poseen una respuesta para ofrecerles, casi unánime: Buenos Aires ha transpuesto sus límites capitalinos. Desde el lugar en el que estos urbanistas se paran para observar la ciudad, la pregunta y la respuesta parecen lógicas: en el mapa, Buenos Aires se dispersa largamente más allá del boulevard de circunvalación y el Riachuelo; la cuestión, entonces, debe solucionarse en términos de una reducción a la unidad. Como lo señala Horacio Caride (1999), Jean Claude Nicolas Forestier, Benito Carrasco, Eduardo Schiaffino y Carlos María della Paolera observaron la ciudad y sus alrededores casi de idéntica manera: para todos ellos Buenos Aires y sus alrededores debían ser comprendidos como un único acontecimiento, de manera que el trato urbanístico debía atender tanto al centro como también a lo que della Paolera (1977) denominó “formaciones parasitarias” (95). La coalescencia material de la Capital con los pueblos de los alrededores, o simplemente “Alrededores”, y la idea de que estos pueblos se desarrollaban por la “propia vitalidad de la gran urbe” llevó al arquitecto y paisajista francés Forestier a plantear que estos “numerosos

pueblos” “han de contemplar su posible anexión al ejido de la Capital, tal como ocurrió con Flores y Belgrano” (861).

Como contrapartida, un escritor joven, Roberto Arlt, cuyas novelas están pobladas por personajes que circulan por los pueblos de los alrededores, trasponiendo de manera efectiva el cerco municipal porteño, y poniendo en juego una relación, la de un centro con los suburbios, nos alerta sobre una organización completamente distinta. Arlt observa una fractura sobre la cual no hay juntura posible; para el escritor la ciudad no es el mapa de un continuo en que la mirada aérea se pueda consolar, sino una realidad ambigua, diversa, definitivamente fragmentada, y los suburbios han crecido por sí solos, tienen un pasado, no son simples extensiones virginales de la capital sobre las que se pueda forjar un plan de matrimonio impoluto. En Arlt, la cuestión se resuelve en términos de una dispersión. Es decir, la diferencia se centra en una *realidad*, la de la trama urbana que se observa a vuelo de pájaro, y en un *imaginario* que se forja a ras del piso por quienes circulan en esa trama, mirando y descubriendo de manera original formas y contenidos diferenciados, tema en el cual Roberto Arlt es experto.⁶

Entre 1870 y 1930 se produjo un ciclo expansivo de Buenos Aires, a partir del nacimiento de más de cincuenta pueblos en los alrededores de la ciudad, que se sumaron a Quilmes, Morón, Merlo, Flores, Las Conchas (actual Tigre), San Fernando, San Isidro, San Martín y Belgrano que, exceptuando a los dos últimos, eran pueblos de origen colonial, es decir, de antiguo asentamiento. En ese período existió un vínculo notable en la faz social, cultural e incluso política entre Buenos Aires y esos pueblos que son el origen del Conurbano. En 1887, Flores y Belgrano, por entonces distritos provinciales independientes, se anexaron a la recién creada Capital Federal.⁷

En *El amor brujo*, Roberto Arlt metaforiza en la figura de dos parejas y en la relación Centro-Tigre el final de un ciclo metropolitano en Buenos Aires. El ciclo, iniciado bajo la influencia del ferrocarril con la formación de la casi totalidad de los pueblos de los alrededores de Buenos Aires (Scobie 1977; Sargent 1978), se cierra cuando se ha dado la coalescencia con el centro porteño (Gorelik 1998). Paradojalmente, mientras no hubo coalescencia, los pueblos de los alrededores mantenían *lazos de unión sentimental* con el centro porteño, pero cuando la continuidad urbana fue evidente, esos lazos se rompieron, y eso es lo que queda expresado en *El amor brujo*.

El amor brujo plantea una tesis, que es también una tesis sobre la ciudad: a pesar de la atracción y la cercanía –Balder llega hasta la casa de Irene en tan solo treinta minutos de viaje en tren–, hay elementos que hacen imposible ese amor, porque los dos términos que lo componen, Estanislao (el centro, en todos los sentidos, porque todo lo que vemos lo vemos a partir

⁶ Nuestra lectura se propone, en análisis futuros, incorporar no sólo la obra de ficción de Arlt, sino también sus crónicas urbanas. De ese modo, se podrá analizar el mapa de la ciudad y sus alrededores, teniendo en cuenta las discontinuidades que Arlt percibe entre los diferentes barrios y localidades de la ciudad extendida.

⁷ Al respecto, ver Segura (2011).

de él) e Irene (el Tigre) son radicalmente opuestos. El texto posee todas las marcas urbanas de la continuidad-discontinuidad, el amor y la separación. Metaforiza el cierre de una época y nos abre a otra, signada por la imposibilidad de una unión sentimental: el Tigre es visto como un hecho extraño (los ojos, las actitudes, y el carácter de Irene), desordenado (la casa de los Loayza), temible (en los pensamientos de Estanislao), cueva de bandidos (Estanislao “entraba a esa casa como se entra a una cueva de bandidos” (Arlt 1932: 231)), engañoso (la falsa virginidad de Irene), *venido a menos* (el coronel muerto cuya autoridad en el cuadro es vulnerada por una mancha blanca), vulgar (la música criolla que se escucha en la casa de los Loayza), espacio de incultura (Irene lee el artículo de Balder porque venía como envoltura de medio kilo de pan).

No se trata de leer la ciudad en *El amor brujo*, sino de ver cómo *El amor brujo* lee la ciudad. Nuevamente la literatura y el periodismo se anticipan en la lectura de los procesos sociales y culturales: si en 1920 la ciencia urbana empezó a ver a Buenos Aires como una ciudad extendida, el periodismo y la literatura lo habían visto ya en 1900, e incluso antes, y si solo en los años cuarenta, principalmente luego del 17 de octubre de 1945, el Conurbano comienza a convertirse en el personaje extraño y temible de la historia argentina, ese Conurbano, ese amor brujo, ya está presente en Arlt.

Arlt retrata la ciudad íntima, entra a las casas, camina por las calles de Tigre, las nombra, detecta zonas, lugares, relaciones. Por eso, *El amor brujo* cierra y abre épocas, cierra el imaginario de los “pueblitos de campo inmediatos a la ciudad” (Wilde 1953: 279) donde los porteños iban a veranear y organizaban un importante componente de la cultura local, incluso de su prensa y literatura, cierra las escenas bucólicas de los cuadros de Prilidiano Pueyrredon, y abre el imaginario del “delito”, “lo bajo”, “lo vulgar”, “lo raro y diferente”. En *Los siete locos-Lanzallamas* ya encontramos estos elementos. Pero los personajes de *Los siete locos-Lanzallamas* todavía circulan simpáticamente por los distintos espacios de la ciudad, y los delitos que puedan ocurrir suceden tanto en la Capital como en Temperley. A cambio, Arlt nos ofrece las pistas de un preciso imaginario que circulará sobre los pueblos de los alrededores en los años treinta, cuando al final de la novela sorprende al lector que venía leyendo la historia de unos locos que imaginaban una revolución: en los periódicos se habla de la “banda de Temperley”. Para quien ha seguido la historia, el titular aparece como una reducción, una simplificación, que pone en evidencia un afuera de la novela: Buenos Aires ya ha tomado distancia de sus alrededores. *El amor brujo* presenta este final ya no en la vida de unos personajes que transitan la ciudad extendida sobre sus alrededores, simpatizando unos con otros, independientemente del lugar en el que se encuentren. Ahora se trata de expresar la imposibilidad de un romance: las relaciones entre la ciudad y el Tigre estarán definitivamente rotas, porque, finalmente, Balder descubre que Irene le había mentado, no era virgen.

Las diferencias entre Buenos Aires y Tigre quedan explícitamente expuestas en lo que Balder llama “El suceso extraordinario”. Frente a las

elucubraciones de Estanislao, que detienen el avance de la historia de amor, aparece el suceso extraordinario; aquí quedan claramente establecidos los dos polos: por un lado, Balder, cultura, centro, lo alto; y, por el otro, Irene, suburbio, materialidad, lo bajo. Un hecho cultural y literario, que representa a Balder, llega a Irene porque envuelve medio kilo de pan. Lo alto, un texto urbanístico, solo puede ser leído por Irene cuando se relaciona con su estómago. La mente “desciende” al estómago; el suceso extraordinario no es de ningún modo del orden de lo sublime, como pudiera haberlo imaginado Estanislao, y por tanto el lector de la novela, sino del orden de lo grotesco, es rabelésiano.

Balder *escribe* un texto urbano riquísimo en muchos sentidos, el principal de ellos es que capta una ciudad extendida en la que un pueblo de los alrededores como Tigre posee su propia personalidad. El cuerpo de Irene tiene un pasado. A lo largo del texto, Balder aparece obsesionado por la virginidad de Irene: él quiere ejercer una autoridad mental sobre su cuerpo, espera que ella sea virgen, aunque por momentos fantasea con que si no lo es de todas maneras continuará el romance. Pero Irene, como su casa, como el Tigre, tiene una historia, no es ni una mujer, ni un objeto, ni un espacio virginales. Como en el mito de Orfeo, Estanislao quiere ver, ver que Irene es virgen, y sucumbiendo a ese deseo morboso, Irene, como Eurídice, desaparece de su vida; él mismo la esfuma en un único acto incomprensible, incomprensible incluso para su propio fantasma.

* **Héctor Mario Segura** (Trujui, 1969) es Profesor de Historia (UBA), estudiante de Letras, del Doctorado en Letras (UBA) y Adscripto en el Instituto de Literatura Hispanoamericana (UBA). Su tesis de Doctorado trata acerca del periodismo y la literatura en tres partidos de los Alrededores de Buenos Aires (San Fernando, Morón y Quilmes) entre los años 1872 y 1932. Como historiador ha desarrollado tareas de investigación en torno al origen del Conurbano Bonaerense, y publicado más de treinta títulos sobre la temática. Edita desde 1995 la revista *Círculo de la Historia*. Ha publicado artículos de crítica, cuentos y relatos en varias revistas digitales de Europa y América, y tres novelas ficcionales de base histórica.

Bibliografía

Textos de Roberto Arlt

Arlt, Roberto (1932) *El amor brujo*. Buenos Aires: Actualidad, Talleres Gráficos Raño.

Arlt, Roberto (1929). “Aguafuertes”: “Pueblos de los alrededores”. *El Mundo*, 31 de marzo.

Referencias bibliográficas

- Ardissone, Romualdo (1935). "La ciudad de Buenos Aires excede los límites de la Capital Federal". Texto presentado en el Congreso de Geografía de 1935.
- Bachelard, Gaston (2022). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Bajtín, Mijail (1989). *Teoría y estética de la novela*. Madrid: Taurus.
- Barletta, Leónidas (1932). "Crítica y ensayos. El amor brujo de Roberto Arlt". *El Hogar*, 16 de septiembre de 1932.
- Burke, Peter (2005). *Visto y no visto. El uso de la imagen como documento histórico*. Barcelona: Cultura libre.
- Capdevila, Analía (1993). "Sobre la teatralidad en la narrativa de Arlt". *Cuadernos Hispanoamericanos*, n° 11. 53-57.
- Capdevila, Analía (1999). "Arlt, la ciudad expresionista". *Boletín 7 del Centro de estudios de teoría y crítica literaria*, n°7. 130-141.
- Capdevila, Analía (2002). "Las novelas de Arlt. Un realismo para la modernidad". En María Teresa Gramuglio (dir.), *El imperio realista, Historia crítica de la literatura argentina*, tomo 6. Buenos Aires: Emecé. 225-244.
- Capdevila, Analía (2016) [1996]. "Avatares de lo novelesco. Apuntes para una relectura de la novelística de Roberto Arlt". *CELEHIS: Revista del Centro de Letras Hispanoamericanas*, n°6, 7, 8. 119-129.
- Caride, Horacio (1999). "La idea de Conurbano Bonaerense, 1925-1947". *Colección Investigación, Documento de Trabajo 14*, San Miguel: Instituto del Conurbano, Universidad Nacional de General Sarmiento.
- Della Paolera, Carlos María (1977). *Buenos Aires y sus problemas urbanos*. Buenos Aires: Oikos.
- Didi-Huberman, Georges (2010). "El interminable umbral de la mirada". En *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial. 161-176.
- Di Meglio, Mariangel (2005). "El amor brujo" de Roberto Arlt: diagnósticos y avances de una realidad diferente". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, 30. Disponible en <http://www.ucm.es/info/especulo/numero30/ambrujo.html>
- Diz, Tania (2014). "¿El monstruo domesticado en *El amor brujo* de Roberto Arlt?". *Jornadas Monstruos y monstruosidades*. IIEGE UBA, CABA. Disponible en: <https://www.aacademica.org/tania.diz/66>
- Drucaroff, Elsa (2022). *Fémmina infame. Género y clase en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Letras del Sur.
- Forestier, Jean Claude (1925). *Proyecto Orgánico para la Urbanización del Municipio. El Plano Regulador y de Reforma de la Capital Federal*. Comisión de Estética Edilicia de la Intendencia Municipal de Buenos Aires.
- Gnutzmann, Rita (1982). "Roberto Arlt, El amor brujo o la destrucción de los mitos". *Anales de literatura hispanoamericana*, 11. 93-103.
- Gnutzmann, Rita (2001). "La relación hombre-ciudad en *El amor brujo* de Roberto Arlt". En José Morales Saravia y Barbara Schuchard (eds.),

- Roberto Arlt, *una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana-Vervuert. 78-92.
- Gorelik, Adrián (1998). *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires, 1887-1936*. Bernal: Universidad Nacional de Quilmes.
- Jarkowski, Aníbal (1989). "El amor brujo: la novela mala de Roberto Arlt". En Graciela Montaldo (compiladora), *Yrigoyen, entre Borges y Arlt*, Buenos Aires, Contrapunto. 109-127.
- Liacho, Lázaro (1934). *Palabra de hombre*. Buenos Aires: Ed. del Autor.
- Mesonero Romanos, Ramón de (2020). "El retrato". En *Escenas y tipos matritenses*. Madrid: Verbum.
- Pietrosemoli, Lourdes (2009). "El chisme y su función en la conversación". *Lengua y Habla*, n. 13, enero-diciembre. 55-67. Disponible en Redalyc <https://www.redalyc.org> > artículo.
- Sáitta, Sylvia (2000). *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sáitta, Sylvia (2013). "En el puerto se aprende a soñar". Viajando con Roberto Arlt por el litoral argentino en 1933". En *Equipo coordinador del proyecto Viajeros, Viajes y viajeros: un itinerario bibliográfico*. Buenos Aires: Biblioteca Nacional Mariano Moreno. 229-245
- Sargent Charles (1978). *The evolution of the Greater Buenos Aires*. Arizona: Tempe.
- Sarlo, Beatriz (1992). "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada". *Punto de Vista*, n. 42, abril. 15-21.
- Schiaffino, Eduardo (1927). *Urbanización de Buenos Aires*. Buenos Aires: Manuel Gleizer.
- Scobie, James (1977). *Buenos Aires. Del centro a los barrios. 1870-1910*. Buenos Aires: Solar/Hachette.
- Segura, Mario (2011). *San Fernando total*. Buenos Aires: El alfiler.
- Segura, Mario (2013). *Te cuento Tigre*. Buenos Aires: El alfiler.
- Wilde, José Antonio (1953), *Buenos Aires desde setenta años atrás*. Buenos Aires: W. M. Jackson Inc.



Esta obra se encuentra bajo licencia de Creative Commons