



Cimadevilla, Pilar María. "Versiones sobre el río en las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt".
Estudios de Teoría Literaria. Revista digital: artes, letras y humanidades, julio de 2019, vol. 8, n° 16, pp. 83-99.

Versiones sobre el río en las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt

Versions of the river in *Aguafuertes porteñas* by Roberto Arlt

Pilar María Cimadevilla¹

Recibido: 02/05/2018
Aceptado: 28/07/2018
Publicado: 05/07/2019

Resumen

La propuesta de este artículo consiste en estudiar cómo dentro del gran corpus de las notas tituladas *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt figuran una serie de crónicas dedicadas a la costa del Río de la Plata. Para ello, se observará la manera en que las imágenes fluviales que el cronista configura en sus textos responden a dos tipos de modulaciones diferentes sobre el espacio que, por momentos, se cruzan: el río pintoresco y el río asociado al mundo del trabajo portuario. Se estudiarán, entonces, estas dos miradas sobre la ribera y se analizará cómo estos paisajes costeros dialogan con la obra de dos de los artistas de la época que insertaron al Río de la Plata como protagonista de sus producciones y que, además, figuran mencionados explícitamente en la obra de Arlt: Raúl González Tuñón y Benito Quinquela Martín.

Palabras clave

Arlt; *Aguafuertes porteñas*; crónica; paisaje; pintura.

Abstract

The proposal of this article is to study how in the big corpus of the notes titled *Aguafuertes porteñas* by Roberto Arlt there appears a series of chronicles dedicated to the coast of the River Río de la Plata. To do this, we will observe the way in which the images of the river that the chronicler configures in his texts respond to two different types of modulations of space that, at times, intersect: the picturesque river and the river associated with the world of harbor work. We will study these two views on the riverbank and analyze how these coastal landscapes interact with the work of two of the artists of the time who inserted the Río de la Plata as the protagonist of their productions and which are also mentioned explicitly in the work of Arlt: Raúl González Tuñón and Benito Quinquela Martín.

Keywords

Arlt; *Aguafuertes porteñas*; chronicles; landscape; painting.

¹ Licenciada en Letras por la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación de la Universidad Nacional de La Plata y docente de la carrera de Letras en la Universidad Nacional de la Patagonia San Juan Bosco. Actualmente realiza el Doctorado en Letras financiado por una beca del CONICET e integra el Proyecto grupal de Incentivos "Escritores y escritura en la prensa. Literatura argentina, diarios y publicaciones periódicas", dirigido por Laura Juárez y Mario Goloboff. Contacto: pilar_cimadevilla@yahoo.com.ar.



La costa del Riachuelo fue, desde los tiempos de la colonia, una de las zonas geográficas centrales para la elaboración de la identidad porteña. Porque allí, en su desembocadura, es donde, suponemos, Pedro de Mendoza fundó Buenos Aires. Ese puerto natural al que llegaban los barcos europeos, y desde donde partían los exploradores con noticias para la corona, comenzó a transformarse hacia 1860 gracias al desarrollo de ciertas obras que permitieron albergar embarcaciones más grandes en sus muelles. En este marco, las primeras vistas del espacio realizadas por los expedicionarios europeos bajo la influencia de la tradición cartográfica nórdica retomaron dos modalidades diferentes: “las visiones de las costas desde el mar, con un espacio profundo que se pliega en una línea, o [las] representaciones desde lo alto, que se caracterizan por la amplitud de la vista” (Penhos 326).² Los panoramas de la región pintados por Fernando Brambila, el artista milanés que se incorpora como pintor a la expedición científica de Alejandro Malaspina en 1791, constituyen un ejemplo contundente de estas primeras imágenes sobre el Río de La Plata.

Sin embargo, la orilla ribereña como espacio pintoresco se fundó recién a principios del siglo XIX con la obra de Carlos E. Pellegrini. Allí, señala Graciela Silvestri, es donde aparece por primera vez el río “como tema específico de la estampa, sin asunto narrado que coloque al paisaje sólo como fondo” (*El color* 62). En sus vistas, Pellegrini “coloca dentro de una sintaxis preestablecida objetos del repertorio local. No intenta salir de un esquema previo, aunque este mismo esquema revela por contraste las diferencias entre este paisaje poco caracterizado y los trabajados paisajes del viejo mundo” (*El color* 64). Apenas unos pocos años más tarde, se le agregan a estos dibujos despojados de hombres y construcciones, en los que el cielo ocupa gran parte de la composición, algunos de los elementos que persistirán en las representaciones posteriores de la zona en general y que definen las descripciones de Arlt en particular: naturaleza, trabajo, cosmopolitismo.

Roberto Arlt (1900-1942) comenzó a publicar en el diario *El Mundo* desde el momento de su aparición, en mayo de 1928. En sus artículos impresos dentro de la sección “Notas sobre la ciudad y actualidades”, el escritor comentaba, fundamentalmente, ciertas novedades urbanas, anécdotas ocurridas en sus paseos por la ciudad y personajes prototípicos de la Buenos Aires de la década del veinte. Más tarde, con la incorporación de Carlos Muzio Saéñz Peña como director del periódico, sus impresiones comenzaron a reproducirse bajo el título que lo consagraría como el escritor estrella del matutino, “Aguafuertes porteñas”. Estas crónicas, publicadas casi a diario, describían a los lectores la experiencia de vivir en una Buenos Aires modernizada, al mismo tiempo que, en vinculación con la tesis de Peter Fritzsche sobre los diálogos permanentes entre la “ciudad de cemento” y la “ciudad textual” surgidos a comienzos del siglo XX en Berlín (15), aconsejaban, a través del humor y la ironía, cómo transitarla, qué lugares visitar, de qué forma interactuar en el trabajo, cómo relacionarse con la familia y qué diferencias existían entre cada uno de los barrios que conformaban la grilla urbana.

Ahora bien, cuando se describe la Buenos Aires arltiana generalmente suelen convocarse las representaciones urbanas vanguardistas que figuran en las novelas y en algunas de las aguafuertes porteñas más afamadas como “Corrientes por la noche”:

Caída entre los grandes edificios cúbicos [...]. Corrientes, la calle vagabunda, enciende a las siete de la tarde todos sus letreros luminosos y, enguinaldada de rectángulos verdes, rojos y azules, lanza a las murallas blancas sus reflejos de azul de metileno, sus amarillos de ácido pícrico, como el glorioso desafío de un pirotécnico. (4)

² “Esta denominación [vistas], utilizada por los mismos expedicionarios para designar las imágenes de ciudades y paisajes, remite a una larga tradición vinculada con la cartografía, y cultivada especialmente en los Países Bajos desde el siglo XVI” (Penhos 321).

No obstante, en el recorrido del corpus completo de notas porteñas (que incluye alrededor de 1200, muchas de ellas inéditas en formato libro), aparece un dato revelador: gran parte de estos artículos están dedicados a la representación de otras zonas de Buenos Aires alejadas del bullicio y de los nuevos rascacielos céntricos. Y dentro de ese extenso listado figuran también crónicas en las que Arlt mira y describe el paisaje del Río de la Plata.³

En relación con esto, la propuesta de este artículo consiste en estudiar cómo las notas en las que el cronista representa el diálogo permanente entre el río y la ciudad dicen sobre su modo de ver y percibir el fenómeno modernizador. Porque, como señala Graciela Silvestri, el puerto es “una pieza clave para comprender la construcción de la ciudad en el período de modernización” (*La ciudad* 98). Para ello, en primer lugar, analizaremos la manera en que las imágenes escriturarias que el aguafuertista construye en estas notas responden a dos tipos de modulaciones diferentes sobre el espacio que, por momentos, se cruzan: el río pintoresco y el río asociado al mundo del trabajo portuario. Se observará, entonces, el modo en que tanto las notas de Arlt, como las imágenes con las que fueron impresas en el periódico, se articulan y dialogan con la obra de los dos artistas de la época que insertaron al Río de la Plata como protagonista de sus producciones y que, además, figuran explícitamente mencionados en la obra periodística del escritor: Raúl González Tuñón y Benito Quinquela Martín. Con el objetivo de poner a prueba la manera en que las descripciones del cronista se acoplan a las producciones que definieron la historia cultural del paisaje del Riachuelo damos inicio, entonces, a nuestro trabajo.

“En el puerto se bebe paisaje”

El río aparece en las notas porteñas un sinnúmero de veces, sin embargo, existe un pequeño corpus de notas impresas entre 1929 y 1933 en el cual el escritor configura vistas pintorescas sobre la costa. Estas impresiones no siguen ni el modelo nórdico de los panoramas representados desde el mar, ni el de los configurados a partir de un punto elevado, sino que, por el contrario, describen desde la misma orilla los muelles, los puentes, el agua, las embarcaciones y, por momentos, los trabajadores. Los recorridos que Arlt realiza por La Boca, Barracas, Avellaneda y la Isla Maciel despiertan en el cronista la avidez por conocer el mundo: “Hay que ir al puerto, aunque más no sea para darse un baño de luz de viajes. [...] En el puerto se respira. En el puerto se bebe paisaje. En el puerto se recobran los sueños de la niñez. En el puerto se aprende a soñar” (*Matices* 9). El Río de la Plata aparece entonces, en principio, asociado a la vida en el puerto y, por extensión, vinculado también con el deseo de embarcarse hacia lo desconocido que Arlt ya había concretado en su recorrido por Uruguay y Brasil, y que volvería a experimentar en su desplazamiento de 1933 por el Río Paraná y,⁴ más tarde, en su itinerario a bordo del *Santo Tomé* rumbo a España. Y es, en principio, a partir de ese tópico —el del río como mediador entre lo local y lo extranjero— que las aguafuertes porteñas se asocian con las

³ Se trata de un conjunto de crónicas desperdigado a lo largo del extenso corpus de aguafuertes porteñas publicadas entre 1929 y 1933.

⁴ En 1933 Arlt inicia un itinerario por el Río Paraná como corresponsal de *El Mundo*. A lo largo de su viaje envía crónicas e instantáneas capturadas por él mismo que se publican en forma simultánea en el periódico. A diferencia de los panoramas desde la orilla que el cronista configura en sus notas sobre el Riachuelo, el punto de vista desde el cual fotografía en su viaje por el Paraná coincide con el de las vistas nórdicas representadas desde el mar. Además estas fotos funcionan al modo de “fotografías escenográficas” que sitúan al lector en el lugar donde ocurrieron o podrían haber ocurrido las anécdotas descriptas por Arlt en los textos (Cimadevilla 9). Estas notas fueron compiladas en 2016 por EDUNER (el volumen figura citado en la bibliografía).

representaciones portuarias de la primera poesía de Raúl González Tuñón (1905-1974).⁵ Porque como en los poemas de *El violín del diablo* y de *La calle del agujero en la media*, el aguafuertista encuentra en la ribera el espacio ideal para que aquellos sujetos agobiados por la modernidad (dentro de los cuales figura el mismo cronista) reconstruyan sus deseos y recuerdos de la infancia.⁶

El día en que Ud. esté agriado, aburrido, vaya al puerto; pero no a hombrar bolsas... Siéntese a la orilla de un murallón; apoye la eskena en el caballete de una grúa y quédese una hora con la mirada perdida en ese bosque de mástiles entrecruzados en todos sus ángulos por cables y sogas, y al cuarto de hora de permanecer en esa postura fiaca, una paz sobrehumana se inyectará por todos sus miembros, y el alma por unos minutos se le aliviara de cualquier preocupación terrestre (*Barcas* 21).

Es que el puerto, como puede verse en este fragmento, es la válvula de escape de la monstruosidad urbana. En el contexto de una modernización alienante, el río aparece en estas notas de Arlt y en ciertos poemas de González Tuñón como la frontera que conecta no sólo a Buenos Aires con el resto del mundo, sino a los sujetos urbanos con lo desconocido y la aventura. Dice Tuñón en uno de sus textos más afamados: “Y un puerto. Un puerto es siempre paraje bien querido. / Allí están la aventura, el recuerdo, el olvido/ y el ansia de partir que ¿quién no la ha sentido?” (*La calle del 57*). Si bien, por momentos, tal como señala Sarlo, en “la ciudad escenográfica” de Tuñón figuran como protagonistas “los pobres, los criminales, los marineros de paso, las prostitutas, los opiómanos” (158), el puerto como posibilidad de viaje, como el espacio que rompe con la monotonía de la vida urbana, articula las notas porteñas con estos primeros poemas del autor de *La calle del agujero en la media*.

De acuerdo, entonces, con este vínculo ineludible y productivo entre el Río de la Plata y su puerto, interesa ahora detenernos en la nota titulada “Matices portuarios”, porque ahí, en muy pocas páginas, Arlt condensa los tópicos fundamentales que constituyen esta mirada pintoresca sobre el espacio asociada, en parte, a la poética de Tuñón. En primer lugar, como ya se dijo, el espacio de la ribera aparece descrito como la frontera que liga a Buenos Aires, ciudad periférica, con el mundo. Pero, la corriente que permite salir hacia lo desconocido es también la que trae lo exótico, lo nuevo, lo otro, a esta ciudad con resabios de aldea. En relación con esto, resulta llamativo el modo en que, tanto Arlt como Tuñón, configuran esas imágenes de “lo nuevo” recurriendo al imaginario de las novelas de aventuras como las de Emilio Salgari. Porque si en “Matices portuarios” Arlt refiere: “[En el puerto] Se comprende la poesía de los ukeleles y de las guitarras hawaianas y se lamenta no haber nacido indígena para divagar en cueros y dormir bajo tamarindos, mientras que los brujos se consultan el ombligo” (9); en el poema que inaugura *La calle del agujero en la media*, publicado dos años antes, Tuñón escribe:

⁵ Como se sabe, Arlt y Tuñón mantuvieron una estrecha amistad más allá de las empatías literarias y de la experiencia compartida en *Crítica*. Dentro de los diferentes casos en los que Tuñón aparece mencionado en las aguafuertes porteñas, interesa destacar la crónica de 1932 titulada, al igual que el poema de *El violín del diablo*, “Puente Alsina”: “Yo no quisiera sumergirme en divagaciones de carácter geográfico para demostrar que el Riachuelo Este, en su desembocadura, es cien veces más sucio que su otro fragmento ondulado [...]. Tampoco quisiera hacer un elogio del Riachuelo, puesto que ya lo hicieron Enrique y Raúl González Tuñón y su condigno cofrade, el opulento y nunca bien mentado Carlos de la Púa, con frases resonantes que parecen chicotazos” (6). Sin embargo, en contraposición a las reflexiones críticas que aparecen en esta cita, veremos cómo la mirada de Arlt se vuelve por momentos pintoresca.

⁶ Si bien no forma parte de nuestro análisis, no puede dejar de mencionarse que en 1937 Arlt estrenó *La isla desierta*, una obra teatral en la que aparece el puerto como válvula de escape de la alienante rutina urbana.

Y las islas en donde los Kankas comen plátanos
 fritos y bajo el sol
 y bajo las palmeras, entre ágiles mulatas suenan los ukeleles
 [...]

 Para que a cada paso un paisaje o una emoción o una
 contrariedad
 nos reconcilien con la vida pequeña y su muerte
 pequeña. (11)

Arlt y Tuñón refieren, así, a un imaginario cristalizado sobre lo extranjero y sobre el espacio portuario para darle espesor a sus imágenes sobre el río. Frente a las transformaciones de un puerto cuya identidad mutaba permanentemente,⁷ ambos escritores apelaron al cruce entre relatos de aventura, observación y experiencia en el armado de sus textos. Pero, además, el ingreso de estos objetos exóticos y literarios se complementa con la puesta en juego de un internacionalismo logrado gracias a la incorporación de lenguas foráneas, publicidades de productos importados y de la inclusión de ciudades europeas (en el caso de Tuñón).⁸ Así, observa el escritor de las aguafuertes porteñas:

¡Ah! ¡Es maravilloso! La otra mañana he visto un casco, la proa del “Hardanger” color borra de vino, en tono de malva suave. Tres muchachones azules, con cepillos de pelo largo y dócil como la melena de una mujer, pintaban de rosa el acero del casco, y éste parecía chupar ávidamente la pintura como si el hierro estuviera sediento de ese “coldcream” emoliente que extendía sobre su superficie vastas manchas de rouge claro. (*Matices* 9)

El “itinerario desde el margen cosmopolita al internacionalismo” (Sarlo 158) que aparece en Tuñón ya desde su primer poemario, figura también en las notas que Arlt dedica a la costa del río. Ciertamente, si una de las marcas más representativas de las aguafuertes porteñas es la aparición del lunfardo en el armado de las notas,⁹ en las crónicas que aquí analizamos el escritor añade al escenario local términos en inglés y nombres de productos industrializados que se promocionaban en los periódicos como los nuevos jabones “coldcream” que aparecen también en “La calle del paso de la Mula”: “Un muchacho que entra silbando al mingitorio. /El afiche del jabón Cadum, ¿sabes?” (González Tuñón, *La calle del 15*). Pero mientras Tuñón incorpora lo foráneo gracias a su experiencia real como viajero,¹⁰ Arlt (quién sólo había recorrido poco antes parte de Uruguay y Río de Janeiro), incluye en sus “paisajes acuáticos” (Arlt, *La paz* 6) aquello que observa y escucha en sus caminatas por el Riachuelo: “Es la hora en que los capitanes y segundos comandantes reciben una visita a bordo y destapan

⁷ Tanto Arlt, como Quinquela y Tuñón vivieron de cerca la construcción del Puerto Nuevo. Sobre las transformaciones de esta zona interesa señalar que, pasados muchos años de obra (el Riachuelo comenzó a dragarse en 1875), “en agosto de 1932 el puerto seguía sin terminarse y el presidente Justo decidió poner fin a la situación enviando al Congreso un proyecto de ley que contemplaba algunas instalaciones consideradas indispensables: construcción de una estación marítima para pasajeros y prolongación y construcción de varios conductos para aguas pluviales” (Scobie y De Lazzi 24).

⁸ Los poemas de Tuñón no están dedicados únicamente a Buenos Aires. El escritor incluye otras ciudades en sus poemas. Dice Sarlo: “La idea de ciudad en la poesía de Tuñón tiende a ser refractaria al barrio, porque remite, en lo esencial, a la nueva escenografía urbana, transformada por el cosmopolitismo” (160).

⁹ Saïtta refiere al respecto: “Arlt recurre a la mezcla desprolija y siempre cambiante de las voces de la calle. A las que, sin embargo, sistematiza en Diccionarios de filología lunfarda: en la definición de nuevas palabras –squenun, tongo, chamuyar, pechazo, berretín, furbo, garrón– Arlt ordena, clasifica, registra y organiza la caótica proliferación de términos coloquiales” (81).

¹⁰ En 1929 se embarca hacia Europa desde donde escribe *La calle del agujero en la media*.

una botella de ron de Jamaica, diciendo con pensativo tono: ‘The sea will be rough tonight’ (Esta noche va a estar picada la mar)” (*Anochecer* 15). Como puede verse, el cronista no sólo “aprende a soñar” en el puerto, sino también a escuchar la música de lo desconocido tematizada en las escenas poéticas de Tuñón: “Ternura de canciones marineras dormidas sobre el vientre verdoso de los puertos. / Aceite piadoso de la luz, ternura de canciones conocidas por mí, vagabundo de los puertos” (*La calle del 71*).

En “Matices portuarios” encontramos, entonces, ejemplificada esta primera modulación en la que el puerto figura como el escenario pintoresco en el que conviven lo real y lo imaginario: ukeleles, publicidades, lenguas extranjeras, barcos desgastados. En estos textos, predomina un paisaje en el que se destaca la mirada artística por sobre la crítica social: “¡Ah, estos trabajos marítimos! Livianos y semejantes a un juego” (Arlt *Matices* 9). Lejos de la calle Corrientes, el puerto despierta en Arlt la sed de mundo que Tuñón ya había tematizado en sus poemas. El afamado final de “La calle del agujero en la media”, “Yo conozco una calle que hay en cualquier ciudad/ [...] Está en un puerto. ¿Un puerto? Yo he conocido un/puerto/ Decir: Yo he conocido, es decir: Algo a muerto” (34), resuena así en la prosa de estas aguafuertes porteñas –“Y dan ganas de subir a bordo y trabajar de lavaplatos y morirse un poco en todos los puertos del mundo” (Arlt, *Matices* 9)– y también en las notas tituladas “aguafuertes fluviales” que el mismo cronista escribirá pocos días después cuando recorra el Paraná como corresponsal del diario:¹¹

Partir. ¿Dónde leí esa palabra? Nunca tuvo significado profundo para mí. [...] ¿Será que en cada parte se deja un trozo de sí mismo, partículas de personalidad? Los sentimientos se mezclan confusamente como vapores negruzcos de distinta densidad. Lo real es que se sabe que se va, que ellos se quedan, mientras uno va e involuntariamente se toca con las manos el pensamiento final: “Partir es como un anticipo de morir. Porque para la gente que a uno lo vió caminar por su ciudad, y ya no lo verá nunca más, es como si uno se hubiera muerto y estuviera enterrado bajo siete pies de tierra fresca”. (Arlt, *Partir* 9)

“Cargando carbón en el puerto”

Las imágenes sobre el río que Arlt boceta en sus notas se adscriben también a una segunda modulación asociada a la representación del trabajo portuario. En efecto, por momentos, el escritor pone en segundo plano las vistas pintorescas y centra sus descripciones en las faenas portuarias. A contrapelo de las referencias positivas sobre la labor de los marineros que aparecen en las notas centradas en la configuración de una mirada paisajística de la ribera, existen casos en los que el cronista imprime una mirada crítica sobre el esfuerzo desmesurado que implica la vida en el río y que, en algunos puntos, coincide con los panoramas del gran pintor del Riachuelo, Benito Quinquela Martín (1890-1977), y también con ciertos poemas del mismo Tuñón.

Si bien entre Arlt y Quinquela no hubo una amistad que los vinculase, su nombre es mencionado en las crónicas porteñas. En la nota publicada el 19 de junio de 1929, el escritor refiere: “Justo Suárez es la gloria de Mataderos y de su barrio, como Cámpolo, lo es de Quilmes, y Quinquela Martín (es pintor, no boxeador), de la Boca del Riachuelo” (Arlt, *Ídolos* 4). Aunque esta evocación no nos permita postular que estas notas porteñas hubieran estado inspiradas o

¹¹ En relación con esto, María Fernanda Alle señala que existe una separación entre la obra de Tuñón de los años veinte y la de los años treinta. Si bien en *La calle del agujero en la media* encontramos por momentos un tipo de mirada sobre el puerto que se vincula con la de *El violín del diablo*, en 1930, Tuñón “comienza a promover de manera explícita una poética vinculada con la política partidaria” (12).

influenciadas directamente por la obra del artista de La Boca, la referencia resulta significativa porque demuestra que, al momento de escribir estos artículos, Arlt conocía al menos el trabajo de personajes influyentes en la consolidación de la imagen cultural del Río de la Plata.

Si bien la producción de Benito Quinquela Martín se inserta en una tradición que había sido inaugurada en el siglo XIX y contaba con precedentes como Lazzari y Collivadino, su obra sobre la costa del Río de La Plata tuvo un plus que, según Silvestri, lo distinguió entre sus contemporáneos:¹²

Pero, ¿qué río pinta Quinquela? Donde Lazzari indicaba transparencia, Quinquela indica densidad. En la serie de amaneceres, atardeceres, tardes sin sol o días escarchados, el Riachuelo es materia inerte y espesa, sin reflejos locales, modulada uniformemente con la luz de la hora. [...] El río es la base de lo siempre igual necesaria para mostrar la febril actividad moderna. Una repetición cíclica que nada tiene que ver con la artificialidad de la cadena de montaje, y que introduce en el paisaje de la ciudad aquello que está ausente en el centro, todo piedra y artificialidad. Introduce otra duración en la temporalidad urbana: la duración de lo natural, aquello de lo que la ciudad proviene y hacia lo que va. (*El color* 318)

Tal como señala Silvestri, la presencia repetida de la espesura del agua que sostiene la infraestructura portuaria, recorre la totalidad de la obra de Quinquela. En efecto, puede observarse cómo la constante del río mitiga diferencias formales concisas como las que presentan, por ejemplo, tres obras tempranas del artista: *Crepúsculo e Impresión* (Figuras 1 y 2), ambas de 1922, y *Veleros al sol* (Figura 3) de 1921. A pesar de que el punto contrapicado a partir del cual Quinquela pinta a contraluz la inmensidad del barco en *Crepúsculo* no coincide con la mirada frontal que figura en *Veleros al sol e Impresión* –al mismo tiempo que la paleta de color utilizada en cada obra disiente en función del momento del día en el que se ubican–, el río y su materialidad funcionan, en todos los casos, como la base que liga las diferentes escenas.

¹² Adoptado por una familia de inmigrantes, autodidacta, y alejado de los círculos de vanguardia, Quinquela (1890-1977) se convirtió en muy poco tiempo en el pintor más representativo de la zona del Riachuelo: “Quinquela había llegado a alcanzar un lugar de prestigio dentro de la circulación de obras de arte en distintas ciudades americanas y europeas en el curso de los años veinte y treinta. [...] En sus recuerdos, lo que terminó de definir su posición como artista fue el paso del anonimato al comentario público cuando en 1916 a manera de crónica de la vida diaria, Ernesto Marchese publicaba en *Fray Mocho* una nota bajo el título ‘El carbonero’” (Wechsler *Quinquela entre* 12).

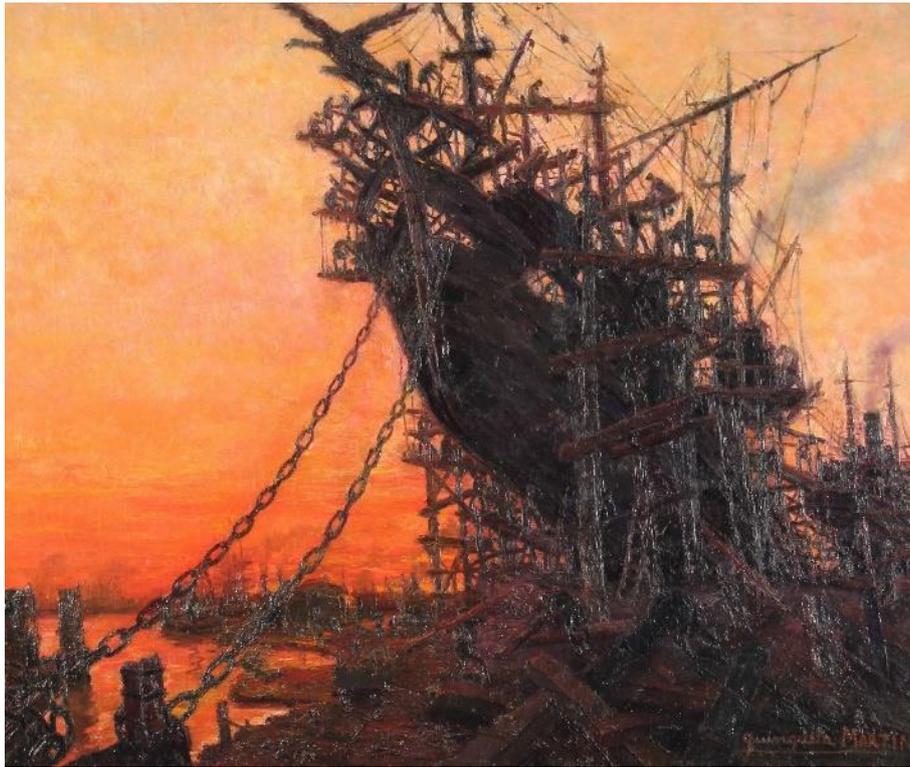


Figura 1, Quinquela Martín, Benito. *Crepúsculo*, 1922.

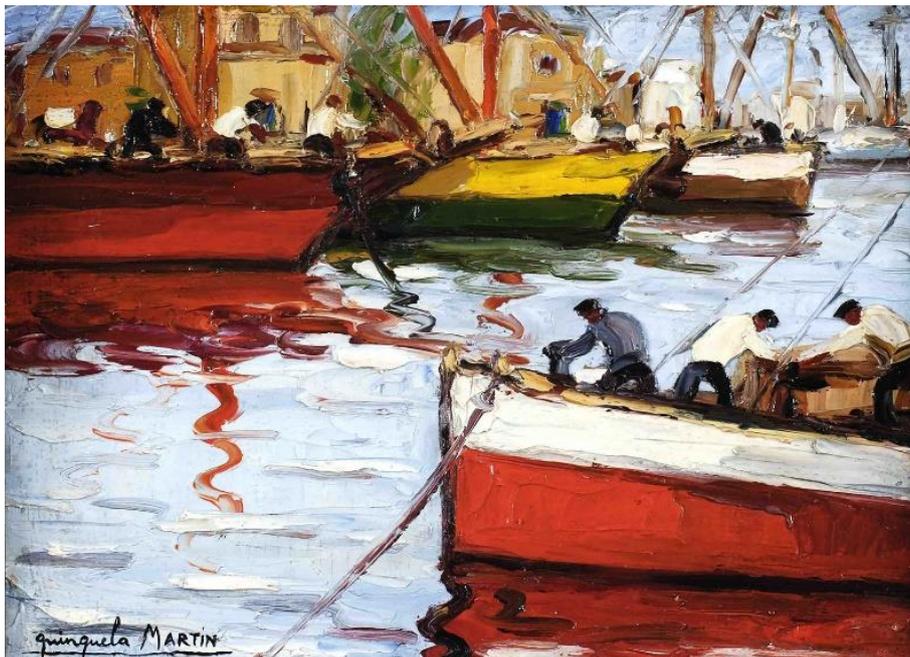


Figura 2. Quinquela Martín, Benito. *Impresión*, 1922.



Figura 3. Quinquela Martín, Benito. *Veleros al Sol*, 1921.

Y, en el mismo sentido, puede señalarse que estas aguafuertes de Arlt sobre el Río de la Plata se distinguen del resto del corpus por su insistencia en la descripción de la corriente y sus matices:

Aún es de día, aunque se van encendiendo en los mástiles, farolas que tienen la amarillez de los limones en esta plomiza anochecida, fría y silenciosa [...] El agua tiene color de excremento de ballena. [...] La noche está cada vez más próxima sobre esta agua que tiene tonos oliváceos y claridades de plomo sucio de greda. A la distancia la rojiza muralla de los depósitos ennegrece, paralela a las torcidas pirámides de los guinches. (*Anochecer* 15)

Asimismo, tanto en las notas de Arlt, como en las pinturas de Quinquela y, en algunos casos, en ciertos poemas de la primera etapa de Tuñón las imágenes materiales y escriturarias sobre los infinitos matices fluviales, sus brillos y sus texturas, conviven con una remarcada visibilización del trabajo del puerto. A las representaciones de “Matices portuarios” en las que el escritor silenciaba el esfuerzo brutal implicado en las labores de los marineros y peones –“En el Montferland (paquebote holandés) un hombre entre agua y cielo, junto a la proa embetunada de bleque, repinta las cifras blancas indicadoras de los pies del calado. Pinta sin prisa, como si estuviera decorando los frescos de una iglesia” (9)–, se le suma ahora el sacrificio de los trabajadores portuarios:

Viene primero el Riachuelo, no el Riachuelo de los poetas y de los escritores, sino el otro Riachuelo, el del movimiento de chatas y gabarras areneras y remolcadores arrastrando lanchones cargados de pieles saladas y maderas. La nota de color está en lo negro de los puentes, en el desteñido verde de las canoas y en el rojo de los transatlánticos y paquetes que permanecen días y días a la orilla de montañas de carbón, donde hombres, pequeños en la distancia, levantan siempre con sus palas brillantes una neblina oscura y triste. El agua grasienta y pesada, moteada de violetas de aceite y cárdenos de grasa, lame silenciosamente el granito, mientras que los hombres de la orilla trabajan brutalmente, sin alegría, sin esperanzas, sin nada. (*El remolino* 4)

Ese “riachuelo de los escritores” que protagoniza algunos poemas de Tuñón y ciertas notas de Arlt como “Matices portuarios”, es el espacio pintoresco que entra en tensión cuando el escritor lo confronta al trabajo feroz al que se enfrentan día a día quienes habitan el puerto. En este sentido, interesa destacar que esta segunda versión sobre el río en la cual predomina un tipo de mirada social sobre el espacio portuario es la que caracteriza también, según Diana Wechsler, a los cuadros de Quinquela:

El puerto de La Boca y sus alrededores, la zona de Puerto Madero, la ribera y Barracas son los rincones elegidos por quienes eligen una mirada pintoresca. Se tipifican estas regiones de la ciudad y sus pobladores neutralizando toda perspectiva crítica por medio de un partido estético descomprometido [...]. Pero no todas las versiones son iguales. Planteos como los de Eugenio Daneri o Benito Quinquela Martín revelan un tratamiento más humanizado de los mismos temas. La gestualidad impresa en las obras —el uso de la materia densa y vibrante— denota un acercamiento sensible al mundo del trabajo, muestra interés no sólo por los barcos y sus reflejos en el agua, o por las vistas panorámicas del puerto, sino que también se detiene en los hombres que lo transitan y sufren. Aquí el pintoresquismo se humaniza, sin llegar a convertirse en una imagen crítica: tales trabajos están comprometidos con lo vivencial. (*Impacto* 281-282)

Ese “acercamiento sensible al mundo del trabajo” que Wechsler encuentra en la pincelada de Quinquela es el mismo que observamos en las representaciones escriturarias de Arlt.¹³ El cronista combina en sus descripciones naturaleza, materiales vinculados con la industrialización (metal, madera, hierro, aceite, óxido) y la fuerza brutal del hombre. Arlt agrega, así, a los escenarios portuarios representados en sus crónicas la otra versión del río pintoresco.

Con el objetivo de subrayar, entonces, cómo la historia cultural del paisaje del Riachuelo se configuró en la confluencia de miradas artísticas, interesa destacar ahora el vínculo entre tres producciones que ponen en escena uno de los temas más pregnantes en la representación del trabajo portuario: “Descarga de carbón” (1926) de Tuñón, *Descarga de carbón con grampas* (1928) de Quinquela (Figura 4) y “Cargando carbón en el puerto” (1933) de Arlt.¹⁴

¹³ Concidentemente comenta López Anaya “La obra de Quinquela está íntegramente ligada al barrio de la Boca. Sus imágenes, pintadas con colores exaltados y golpes de espátula de notable presencia visual, exaltan siempre el trabajo en el Riachuelo. Pero estos episodios del rudo trabajo no responden a una visión crítica- típica del Grupo del Pueblo- sino a la del héroe positivo del trabajo” (119).

¹⁴ La misma coincidencia figura entre la nota “Barcas en el Riachuelo” de Arlt publicada el 14 de abril de 1931 en *El Mundo* y el cuadro de Quinquela titulado *Barcas en el Riachuelo*, de 1930.



Figura 4. Quinquela Martín, Benito. *Descarga de carbón con grampas*, 1928.

La semejanza que aparece en los títulos marca el afianzamiento de un tópico surgido de la modernización de los puertos. Siguiendo el orden cronológico, el breve poema incluido en *El violín del diablo* presenta un panorama en donde el negro del mineral que tiñe a los hombres se contrapone al amarillo del sol refulgente:

Pasan los hombres negros descargando carbón,
y se incendia la tarde en los rayos crueles,
en los rayos desnudos de un magnífico sol.
¡Trabajadores negros, y fuertes y ceñudos
que componéis el noble poema del sudor!
[...]

Un dios de la fatiga, un dios de las descargas.
Capaz de alimentar la caldera del sol.
Sobre la piedra ardiente del puerto, indiferentes,
pasan los hombres negros descargando carbón.
¡Ah si todos tuvieran un hogar! Si la sopa
dijera para todos su sentida canción!

La tarde que revienta, está pariendo el sol. (González Tuñón, *El violín* 50)

Como puede leerse en el poema, Tuñón les otorga un claro protagonismo a los peones de carga y destaca las condiciones precarias de estos trabajadores. No obstante, a diferencia del contrapunto entre los rostros negros de los protagonistas y los rayos centelleantes del sol reflejados en el agua, la crónica de Arlt y la pintura de Quinquela abocadas a una escena semejante dejan de lado el retrato pormenorizado de los sujetos y describen, en cambio, el cruce entre la naturaleza y las maquinarias:

Aquí al costado de galpones oscuros, el cielo celeste aparece caído sobre la tierra, techando escapes de plumeros lechosos, mientras el polvillo de carbón hace empalidecer el sol, y chillan furiosamente las locomotoras petizonas y mueven y entrecruzan sus brazos negros los guinches cargados de cubos, mientras las planchas metálicas resuenan bajo la caída del carbón que se pierde en el vientre de las naves de cascos oxidados [...]. En contraste con la mortecina actividad que se descubre en otros puntos del puerto, aquí se trabaja fieramente. Las grúas avanzan y retroceden, dejando abrir, en cada descenso, al extremo de sus cadenas, cubos con bordes que tienen dientes de hierro colado. Una locomotora de bolsillo piloteada por un negro de motas blancas, resopla furiosamente y maniobra a la orilla del agua que refleja su deformada silueta en el cabrilleo de las ondas, y una insensible llovizna de polvo de carbón, y garúa bajo el sol de la mañana, moja todas las cosas con su tinta negra. (Arlt, *Cargando* 7)

Los hombres aparecen en un segundo plano, inmersos en la tensión naturaleza/modernidad que surge de la contraposición entre el cielo velado por el hollín y la monstruosidad de los guinches y las grúas. La inmensidad de las maquinarias que pinta Quinquela en este y en muchos otros de sus cuadros, es la que figura en esta cita de Arlt y en notas como “20 grúas abandonadas en la Isla Maciel”: “Pero el espectáculo que más llama la atención al entrar en la isla, a pocos metros del puente del Riachuelo, es una guardia de veinte gigantes de acero, muertos, amenazando el cielo con los brazos enredados de cadenas, abandonados quizá hasta la oxidación” (10). Esta supremacía de los aparatos asociados a la industrialización del puerto es la misma que Tuñón pinta en “Usina” –“Hay gente que desde la acera contempla las siluetas/ negras, /mira/ el ruido siempre igual de las poleas veloces y de los/aceitados émbolos” (*La calle del 19*)–, sin embargo, a diferencia de la multiplicidad de escenarios, puertos (en los poemas de Tuñón convive el puerto de Buenos Aires con muchos otros puertos internacionales), y personajes que incluye el poeta en sus textos, en las crónicas de Arlt y en las pinturas de Quinquela se privilegia mayormente el juego entre el anonimato de los hombres que trabajan como hormigas y la enormidad de las máquinas.

Entre el texto y la imagen

Por último, interesa analizar el vínculo que estas representaciones escriturarias sobre el río y el puerto mantienen con las imágenes de prensa con las que fueron publicadas en *El Mundo*. Si bien varias de estas notas (como por ejemplo “Barcas en el Riachuelo o “20 grúas abandonadas en la Isla Maciel”) no se imprimieron con imágenes, tanto los dibujos realizados por Luis Bello que acompañaron otras de las notas sobre el río, como la fotografía anónima que figura junto a “Anochecer en el puerto” dan cuenta de la alternancia señalada entre las vistas pintorescas y las imágenes sobre el trabajo portuario que figura en los artículos periodísticos de Arlt.

Luis Bello fue el ilustrador de casi todas las aguafuertes porteñas que Arlt publicó en el periódico hasta 1935, momento en el que el escritor se embarca rumbo a España. En sus dibujos, Bello solía retomar y resaltar aún más algún aspecto cómico o irónico de la crónica, acercando así su producción al género caricaturesco. Por eso, cuando se recorre el corpus total de aguafuertes porteñas resulta llamativo que, a contrapelo del gran tema de estas notas –la modernización de Buenos Aires–, en las ilustraciones no figuren los escenarios urbanos. Sin embargo, cuando Arlt describe el río y el puerto, Bello también lo hace. Así, en los dibujos que acompañan estas notas fluviales vemos cómo el ilustrador privilegia los temas desarrollados por el escritor: el paisaje y el trabajo. Porque si en la ilustración de “Matices portuarios” (Figura 5) se imprimen los marineros en plena labor (en consonancia con el texto, se trata de una mirada desproblematizada y alejada de la crítica social), en el dibujo que figura junto a “El cementerio

de las naves” (Figura 6) aparecen, en sintonía con las descripciones de la crónica, las embarcaciones en primer plano.



Figura 5. Bello, Luis. Impresa junto a “Matices portuarios” (Arlt 9).

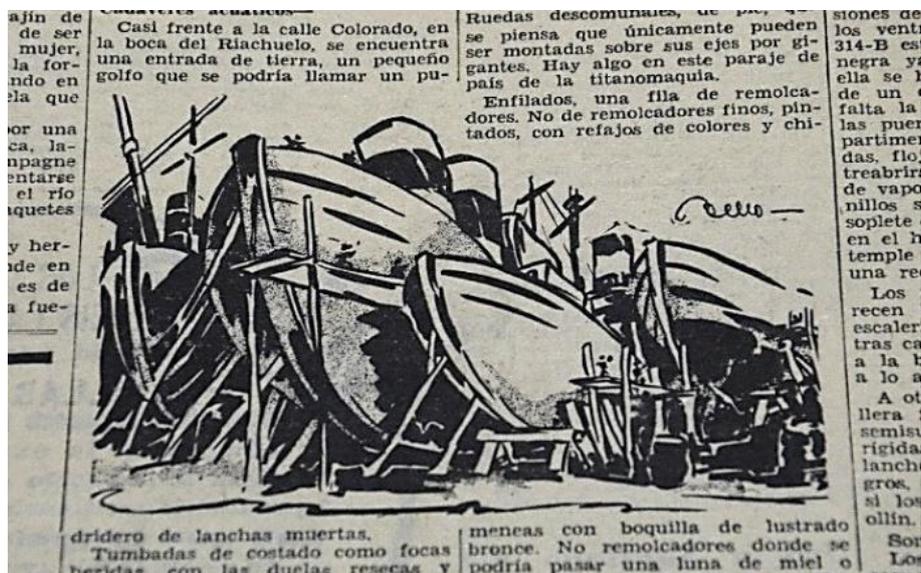


Figura 6. Bello, Luis. Impresa junto a “El cementerio de las naves” (Arlt 6).

Pero, además, interesa destacar aquí un dato curioso: la ilustración con la que se imprimió la crónica analizada en el apartado anterior, “Cargando carbón en el puerto” (Figura 7), presenta claras vinculaciones con la pintura casi homónima de Quinquela (Figura 4). En ambos casos se observa, desde lejos, la contraposición entre la magnitud de las máquinas en plena acción y las siluetas de estos trabajadores que, diminutos, se mueven como hormigas a través de la inmensidad portuaria. Vemos así cómo, a pesar de tratarse de casos aislados, Bello no sólo se encargó de representar lo que efectivamente Arlt describe en sus crónicas, sino que

excepcionalmente armó escenas urbanas (a partir de un trazo grueso y contrastado) que dialogan con las imágenes artísticas sobre el puerto de Quinquela. Los dibujos del ilustrador de las aguafuertes porteñas combinan, así, representaciones pintorescas (asociadas a la caricatura) con composiciones “vanguardistas” (Figura 7) semejantes a los paisajes industriales plasmados, por ejemplo, por Alfredo Guttero.¹⁵

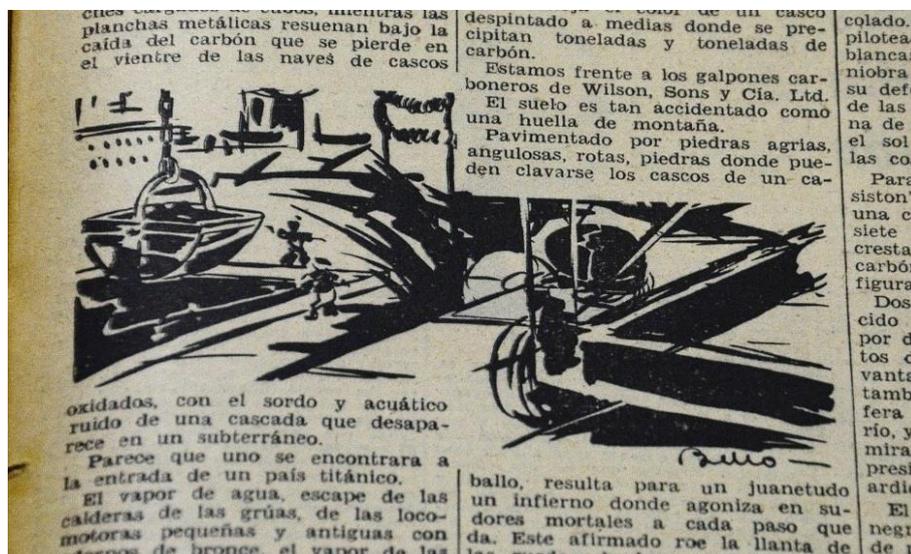


Figura 7. Bello, Luis. Impresa junto a “Cargando carbón en el puerto” (Arlt 7).

En concordancia con esto, observamos además que la única fotografía que aparece en el conjunto de notas sobre el Río de la Plata (Figura 8) se acerca a panoramas como el de “Crepúsculo” del mismo Quinquela (Figura 1).

¹⁵ Sobre el tema véase: Wechsler (1999) y López Anaya (1997), entre otros.



Figura 8. Bello, Luis. Impresa junto a “Anochecer lluvioso en el puerto” (Arlt 15).

Si bien la foto es anónima y no tenemos ninguna certeza de que haya sido tomada en esos mismos años en el Riachuelo, la temática y las particularidades formales que muestra la imagen (el agua y las embarcaciones recortadas a contraluz sobre el cielo protagonizan el panorama) la conectan con las representaciones de la ribera que circulaban tanto en el ámbito artístico, así como también en los medios masivos. Porque, como señala Catalina Fara en relación con este vínculo entre arte, literatura y prensa, la imagen sobre la orilla del Río de la Plata que se consolidó en las primeras décadas del siglo XX, surgió precisamente del cruce entre el arte académico y la cultura popular:

La conformación histórica del paisaje cultural del Riachuelo que derivó en la consolidación de un lugar común iconográfico fue analizada por Graciela Silvestri, para quien esta imagen se consolidó desde la pintura. Sin embargo, es preciso notar que los modelos estaban también presentes en la fotografía de la prensa periódica, la literatura y la música, en una compleja red de influencias, que sin dudas cristalizaron en la pintura de los artistas boquenses en particular. La actividad del puerto, la naturaleza y posteriormente las casitas de chapa y madera, se convirtieron en el tópico idílico de la ribera al cual los artistas volverán repetidamente, con diversos matices. (22)

En este sentido, creemos que tanto los textos de Arlt como las imágenes de prensa con las que dichas notas fueron impresas deben ser pensadas y analizadas como parte del entramado de representaciones sobre el Riachuelo que, en simultáneo a sus transformaciones arquitectónicas, delimitaron la identidad cultural de la ribera porteña que continúa definiendo el espacio hasta el día de hoy.

Conclusiones

La confluencia de miradas sobre el Río de la Plata que, desde la orilla de Buenos Aires, Arlt imprime en sus aguafuertes porteñas demuestra un denodado interés por integrar ese espacio fundador al mapa literario y periodístico de la ciudad. A contrapelo de lo que efectivamente ocurre cuando el cronista se adentra en mar abierto y encuentra en el paisaje marítimo “el aburrimiento más horrible” (*Se lo regalo* 6) –“¡Se lo regalo al océano! Y con todo lo que tiene. Da realmente bronca pensar que hay reos que hacen literatura, y que le pasan a la gente la novela de las bellezas del océano” (*Se lo regalo* 6)–, la costa del Riachuelo, con sus máquinas, trabajadores y embarcaciones, aparece en estos textos como la zona de intercambio entre lo local y lo extranjero, como la puerta por donde ingresa lo moderno a la ciudad.

Como pudo verse en el recorrido por este conjunto de crónicas porteñas, Arlt repite en la configuración de sus imágenes textuales tópicos que estaban siendo trabajados por dos de los artistas que, en la misma época, fundaron sus obras en la ribera. Así los lazos que unen al puerto internacional de Tuñón con el puerto cosmopolita del cronista y el cruce entre pintoresquismo y trabajo que nos habilita a armar la tríada Arlt, Tuñón y Quinquela, acercan al escritor periodista a quienes definieron los rasgos fundamentales del paisaje del Río de la Plata.

Junto con las notas sobre los nuevos rascacielos, los panoramas costeros que el escritor representa en esta zona de sus textos periodísticos amplían los límites de la Buenos Aires arltiana. Porque lo que convierte al aguafuertista en uno de los escritores más pregnantes de la modernización porteña reside en el modo en que, en simultáneo, muestra todos los espacios atravesados por la metamorfosis urbana: el centro, los suburbios, el barrio y el puerto. Lejos de las grandes avenidas, el movimiento constante del río que roe las piedras de la orilla y come la madera de los muelles le permite al autor de *El juguete rabioso* resignificar la identidad porteña y soñar con los viajes que vendrán.

Obras citadas

- Allé, María Fernanda. *Imágenes de escritor de Raúl González Tuñón (1930-1970): vínculos entre literatura y política partidaria* (Tesis doctoral). Universidad Nacional de Rosario, agosto de 2015.
- Arlt, Roberto. “Corrientes por la noche.” *El Mundo*, 26 de marzo de 1929, pp. 4.
- _____ “El remolino.” *El Mundo*, 8 de mayo de 1929, pp. 4.
- _____ “Ídolos populares en familia.” *El Mundo*, 19 de junio de 1929, pp. 4.
- _____ “Se lo regalo al océano.” *El Mundo*, 1 de abril de 1930, pp. 6.
- _____ “Barcas en el Riachuelo.” *El Mundo*, 14 de abril de 1931, pp. 21.
- _____ “La paz de San Justo.” *El Mundo*, 27 de febrero de 1932, pp. 6.
- _____ “Puente Alsina.” *El Mundo*, 2 de marzo de 1932, pp. 6.
- _____ “20 grúas abandonadas en la Isla Maciel.” *El Mundo*, 5 de junio de 1933, pp. 10.
- _____ “Matices portuarios.” *El Mundo*, 28 de julio de 1933, pp. 9.
- _____ “Cargando carbón en el puerto.” *El Mundo*, 29 de julio de 1933, pp. 7.
- _____ “El cementerio de las naves.” *El Mundo*, 30 de julio de 1933, pp. 6.
- _____ “Anochecer lluvioso en el puerto.” *El Mundo*, 31 de julio de 1933, pp. 15.
- _____ “Partir...es morir un poco.” *El Mundo*, 20 de agosto de 1933, pp. 9.
- _____ “La isla desierta.” *Teatro completo*, Losada, 2011.
- _____ y Rodolfo Walsh. *El país del río: Aguafuertes y crónicas*. Editado y prologado por Cristina Iglesias, EDUNER, 2016.
- Cimadevilla, Pilar. “Roberto Arlt fotógrafo. Sobre las aguafuertes fluviales, patagónicas y españolas.” *Anclajes*, XX, n.º 3, septiembre-diciembre de 2016, pp. 1-20.

- Fara, Catalina. "La ribera del Riachuelo: historia de un paisaje y sus imágenes (1910-1939)." *El Riachuelo de Benito Quinquela Martín. Fotos, ensayos y recuerdos*, ACUMAR, 2015, pp. 19-26.
- Fritzsche, Peter. *Berlín 1900. Prensa, lectores y vida moderna*. Siglo XXI, 2008.
- González Tuñón, Raúl. *El violín del diablo*. Ediciones la Rosa blindada, 1972.
- _____ *La calle del agujero en la media/Todos bailan*. Seix Barral, 2005.
- López Anaya, Jorge. *Historia del arte argentino*. Emecé, 1997.
- Penhos, Martha. *Ver, conocer, dominar. Imágenes de Sudamérica a fines del siglo XVIII*. Siglo XXI, 2005.
- Sáitta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos*. Debolsillo, 2008.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Nueva Visión, 1988.
- Scobie, James R., y Aurora Ravina De Luzzi. "El puerto y los ferrocarriles." *Buenos Aires. Historia de cuatro siglos*, tomo II, editado por José Luis Romero y Luis Alberto Romero, Altamira, 2000, pp. 19-30.
- Silvestri, Graciela. "La ciudad y el río." *El umbral de la metrópolis. Transformaciones técnicas y cultura en la modernización de Buenos Aires (1870-1930)*, Jorge F. Liernur y Graciela Silvestri, Sudamericana, 2003, pp. 97-176.
- _____ *El color del río. Historia cultural del paisaje del Riachuelo*. Universidad Nacional de Quilmes, 2012.
- Wechsler, Diana. "Impacto y matices de una modernidad en los márgenes. Las artes plásticas entre 1920 y 1945." *Nueva Historia argentina. Arte, sociedad y política*, tomo 1, editado por José E. Burucúa, Sudamericana, 1999, pp. 269-312.
- Wechsler, Diana. *Quinquela entre Fader y Berni, en la colección del Museo de Bellas Artes de La Boca*. EDUNTREF, 2008.