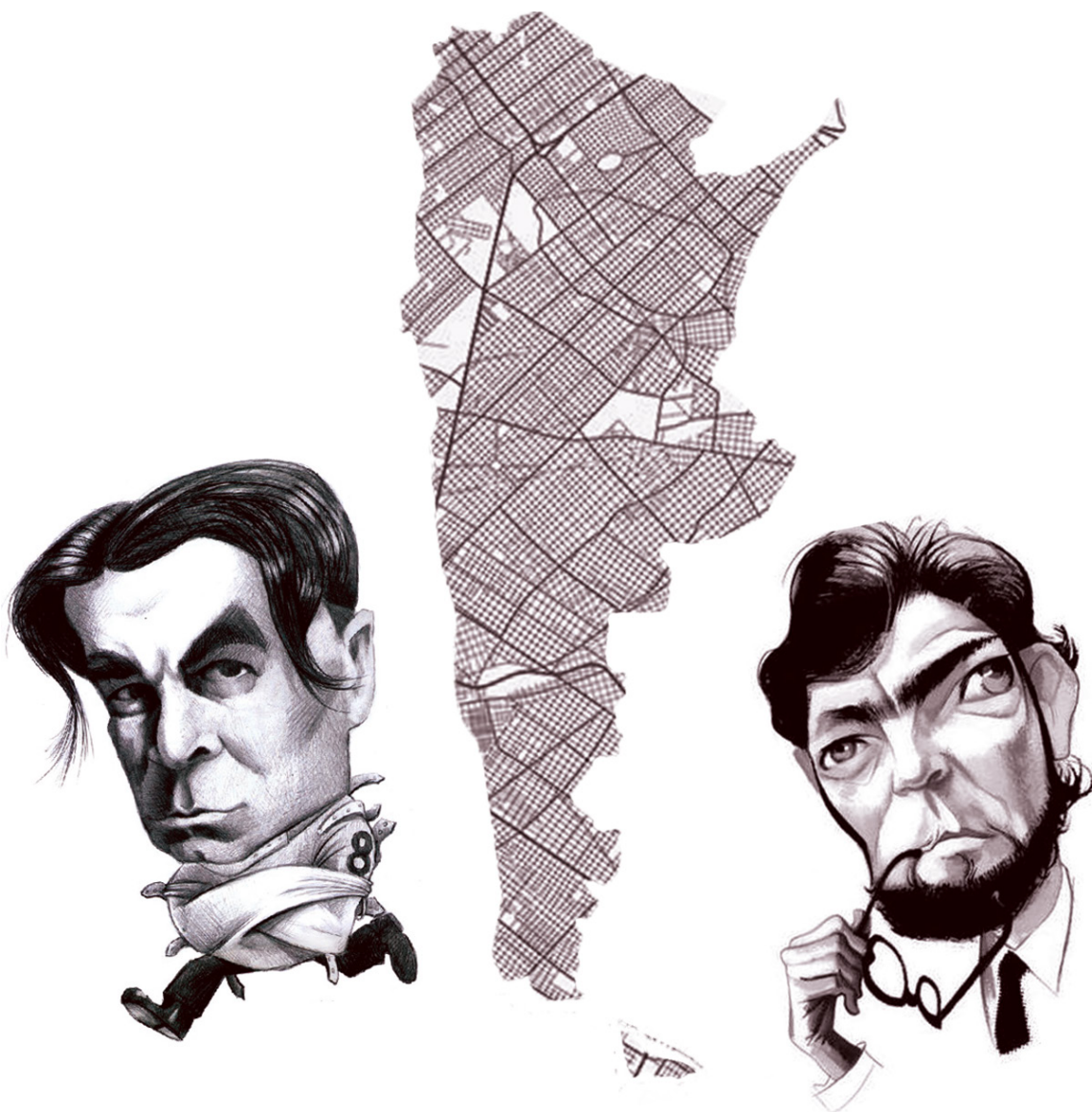


BUENOS AIRES COMO PUENTE

La representación de la ciudad como vínculo
entre **Roberto Arlt** y **Julio Cortázar**

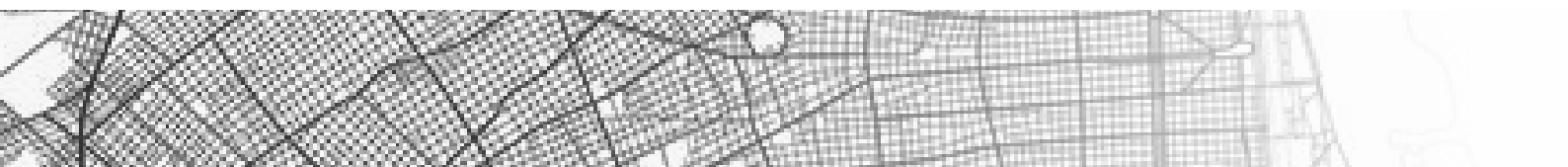


Jasper Losekoot (s4495187) | Tesis | Tutor: Prof. M. Steenmeijer |
Segunda evaluadora: Prof. B. Adriaensen

Filología Hispánica | Diciembre 2018 | Radboud Universiteit Nijmegen

Índice

Introducción	2
Capítulo I: Definiendo conceptos: la intertextualidad y el cronotopo	5
1.1 Intertextualidad: teoría y aplicación	5
1.2 El concepto del cronotopo	6
Capítulo II: Un paseo por la ciudad arltiana	9
2.1 El cronotopo de la Sociedad Secreta	9
2.2 En busca de un hogar	11
Capítulo III: Perderse en el Buenos Aires de Julio Cortázar	15
3.1 Oliveira y (el rechazo de) la nación	15
3.2 El circo, el manicomio, la reconciliación con la locura	18
Conclusiones	22
Bibliografía	25



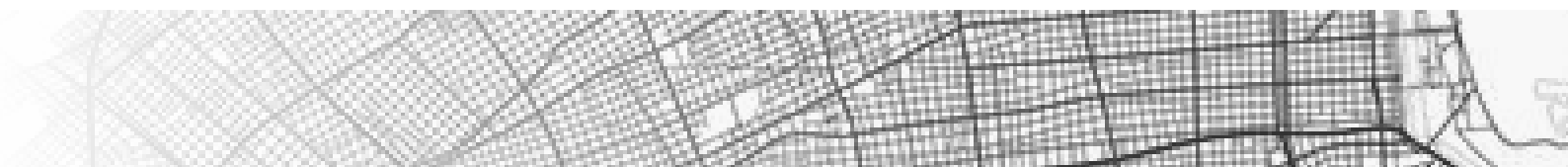
Introducción

“Cuando vi claramente esa alquimia incesante, cuando entendí el poder de una obra que se resiste a nuestra herencia y nuestras costumbres, seguí mi propio camino, llevando lo que había aprendido, pero sin tocar su laberinto o sus metafísicos; y en la primera esquina vi, ahí, fumando y esperándome, a Roberto Arlt” (Kerr et al. 39). Así contestó Julio Cortázar a una pregunta sobre la influencia de Borges y Arlt en su desarrollo como escritor, en una entrevista realizada en 1974. Esta imagen que Cortázar crea de Arlt, fumando en la esquina de una calle, no es fortuita. De hecho, Cortázar está construyendo una dicotomía entre Borges y Arlt en que los puntos de contraste son la metafísica, la estética y la filosofía, o sea, el laberinto de Borges en oposición a las calles y la vida en la ciudad de Arlt. (*Clases de literatura* 18)

En *Escritos sobre literatura argentina*, Beatriz Sarlo argumenta que “el carácter plebeyo de Arlt define su escritura: escribe desde otro lugar social, escribe con lo que en ese lugar puede conocerse.” (Sarlo 235). Y, refiriéndose a su estilo de escribir, afirma: “Por la hipérbole, Arlt exhibe y repara una inseguridad radical. Precisamente ésa, evocada tantas veces por él y por sus críticos: la de ser un escritor sin formación literaria, sin los refinamientos de la elite, alguien que carece de toda seguridad sobre su origen y que duda de su legitimidad simbólica. [...] La hipérbole es la marca del escritor pobre.” (231). Y “[...] Arlt busca en lugares por donde no pasarán otros escritores, encuentra materiales de segunda mano, ediciones baratas, traducciones. Con eso, construye una literatura original.” (216).

Y así puede entenderse a Arlt, según Cortázar. Arlt va en contra de una cultura de élite de escritores representada, por ejemplo, por Borges, que tienen educación, dinero y libros de buen gusto. Él es un autor de la calle que aprendió a escribir y leer literatura en la calle. No solo en sus argumentos, sino también en su estilo de escritura, que está lleno de palabras lunfardas, se nota que sus raíces están integradas en la vida de la calle. Y es precisamente acerca de Arlt de quien Cortázar dice lo siguiente en su prólogo para la primera edición de *Obras completas* de Arlt: “Si de alguien me siento cerca en mi país es de Roberto Arlt, aunque la crítica venga a explicarme después otras cercanías, desde luego atendibles, puesto que no me creo un monobloc.” (*Apuntes de relectura* 255)

Sin embargo, la crítica a la Cortázar refiere apenas ha tratado de investigar la relación entre él y Arlt. En la biografía ‘rigurosa’ de Miguel Dalmau, por ejemplo, solo hay una referencia a Arlt quien, según Dalmau, no tiene apenas puntos en común con Cortázar: “Lamentablemente, no podemos analizar aquí las diferencias estéticas que apunta Onetti en relación al autor de *Bestiario*. El hecho de que el primero fuera devoto de Roberto Arlt, [...] y



el segundo más cercano a una literatura fantástica de raíz europea, [...]” (Dalmau 168). Además, al realizar una búsqueda en varias fuentes online, desde Google Scholar hasta artículos en periódicos argentinos como *Clarín* o *Página/12*, apenas se encuentran artículos académicos o críticas literarias que traten el tema de Arlt y Cortázar. Una de las pocas excepciones es el artículo de Sylvia Saítt, ‘Julio Cortázar, lector de literatura argentina’ cuya argumentación se puede resumir así: “[...] Cortázar relee a Arlt y a través de esa relectura, relee, al mismo tiempo, sus propios comienzos literarios. Esa relectura de sus comienzos es la que leemos en *Deshoras*, el último libro de cuentos de Cortázar, porque es precisamente la relectura de Arlt, la que opera, como dice en ese prólogo, como una máquina del tiempo que lo devuelve a su Buenos Aires de los años cuarenta.” (Saítt 385). Es decir, la relectura de Arlt ofrece a Cortázar una manera de volver a sus propios comienzos literarios, el Buenos Aires de los años 40, y reescribirlos en *Deshoras*.

No obstante, eso no quiere decir que tan solo se pueda encontrar la influencia de Arlt en *Deshoras*, como sugiere el artículo de Saítt. Cortázar ha comentado repetidamente, en varias entrevistas y clases, la influencia de Arlt en su obra, y entonces, ¿no sería más lógico que esta influencia se mostrara antes en otras obras? El presente trabajo argumenta que la presencia de Arlt en la obra de Cortázar puede ser visible al tratarse de ciudades y, en concreto, Buenos Aires. De hecho, en una entrevista de 1983, es el mismo Cortázar quien vinculó a Arlt a la representación literaria de la ciudad: “Arlt me mostró el camino de una literatura de contacto directo con la realidad de la ciudad.” (‘Entrevista en Librería El Juglar’ 28:00-28:07)

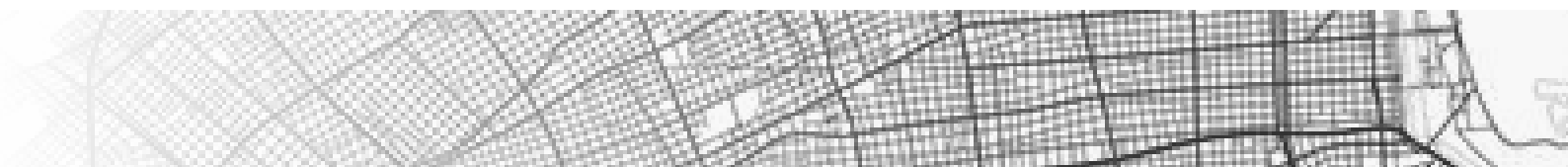
El propósito de este trabajo es explorar la relación entre las representaciones de Buenos Aires de Arlt y las de Cortázar. Se ha elegido *Rayuela* de Cortázar, por su enfoque en Buenos Aires en la segunda parte del libro, y *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Arlt dado que estos dos libros forman un conjunto cuyo argumento está cargado con referencias a la ciudad, para estudiar sus construcciones de Buenos Aires, con la siguiente pregunta de investigación principal: ¿Cuáles son las relaciones entre la representación de Buenos Aires en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt y la representación de esta misma ciudad en *Rayuela* de Julio Cortázar? Se trata de una pregunta pertinente al considerar que, aunque Cortázar mencionó en varias entrevistas la influencia de Arlt en su obra, casi no hay estudios o artículos sobre este tema.

El presente trabajo se sitúa en el marco teórico de la intertextualidad, y utiliza *Echo's echo's de kunst van de allusie* y *Draden in het donker: intertekstualiteit in theorie en praktijk* para formular una definición de la intertextualidad.

Además, se utiliza la teoría del cronotopo de Mijaíl Bajtín como formulada en su ensayo 'Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela', con el fin de argumentar que los cronotopos son los componentes básicos de un texto narrativo y, por ello, se puede compararlos para establecer relaciones entre dos textos.

Ambas teorías se explicarán en detalle en el primer capítulo, que profundiza en la teoría de la intertextualidad y la teoría del cronotopo de Bajtín, base sobre la que se construyen los dos capítulos siguientes.

El segundo capítulo ofrece una exploración profunda de la representación de la ciudad en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Con un enfoque en cómo se representa la ciudad por el uso del espacio y del tiempo, analizados con la teoría del cronotopo. El tercer capítulo tiene el mismo enfoque y aplica la misma teoría al Buenos Aires de Cortázar en *Rayuela*. La conclusión destaca, en base de los resultados de los dos capítulos anteriores, las relaciones entre el Buenos Aires de Cortázar y su representación en *Rayuela*, y el Buenos Aires en *Los siete locos* y *Los Lanzallamas* y vuelve a la pregunta principal y mostraría: cuáles son las relaciones entre la representación de Buenos Aires en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt y la representación de esta misma ciudad en *Rayuela* de Julio Cortázar.



Capítulo I: Definiendo conceptos: la intertextualidad y el cronotopo

1.1 Intertextualidad: teoría y aplicación

La teoría de la intertextualidad ofrece un marco teórico cuyos márgenes no se pueden definir claramente sin pensar en términos claves como son el texto, el lector y la función del intertexto. El libro *Draden in het donker: intertekstualiteit in theorie en praktijk* muestra claramente la complejidad de la teoría, al tratarla desde el punto de vista de varios autores, entre otros, Julia Kristeva, Roland Barthes, Harold Bloom, Michael Riffaterre y Gérard Genette. Cada uno de ellos tiene su propia definición y aplicación de la intertextualidad. O sea, según los autores de dicho libro¹: “No está siempre tan claro cómo se define el término ‘intertextualidad’ y cómo podemos entender las varias funciones de un intertexto.” (17).²

El presente trabajo se basa en la definición de la intertextualidad de Paul Claes, con la cual se ilustra cómo se definen los términos claves del texto, del lector y de la función del intertexto. Se ha elegido la definición de Claes, dado que crea una diferencia útil entre fenotexto y architexto, que no aparece en otras teorías y, además, en la teoría de Claes, el lector tiene un papel fundamental en el proceso de identificación de un intertexto y de definición de su función.

En *Echo's echo's: de kunst van de allusie*, Claes define la intertextualidad como “[...] el conjunto de relaciones entre textos a las cuales el sujeto que las reconoce puede asignar una función.” (49)³. Claes llega a dicha definición desde una perspectiva histórica, cuya construcción se basa en la idea que la intertextualidad ofrece otra manera de pensar sobre la literatura que contrasta con las ideas de la antigüedad sobre la literatura. Se puede ilustrar la diferencia en las maneras de pensar sobre las relaciones entre textos con la metáfora del río que fluye de un punto definido a otro punto (29). Es decir, en la antigüedad un autor debía imitar a otros autores y crear una obra que se asemejara en estilo y contenido a la obra de estos. O sea, el valor de un texto en la antigüedad estribaba en su capacidad de imitar a otros (28). La consecuencia de considerar la tradición literaria como un río que fluye de un autor a otro por imitación es la creación una jerarquización de autores en que se considera el autor activo, el creador de la obra original, mejor escritor que un autor pasivo, que no es sino un simple imitador de la obra original. No hay reconocimiento, pues, de la originalidad del autor ‘pasivo’.

¹ Todas las traducciones del holandés al español son mías.

² ‘Toch is het niet altijd even duidelijk wat de term ‘intertekstualiteit precies betekent en hoe we de verschillende functies van een intertekst kunnen beargumenteren.’ (Van Dijk et al. 17)

³ ‘[...] het geheel van relaties tussen teksten waaraan door een subject dat deze onderkent een functie kan worden toegekend.’ (Claes 49)

La introducción de la teoría de la intertextualidad ha alterado, según Claes, la forma en que pensamos sobre la relación entre textos. El enfoque de la comparación de textos por su similitud se ha convertido en un enfoque basado en la diferencia entre textos. Eso quiere decir que “un texto ya no es una imitación de un texto anterior (una asimilación pasiva) sino una respuesta o reacción a un texto anterior (acto de creatividad activa).” (Van Dijk et al. 48). Dentro de este marco, Claes introduce el término ‘fenotexto’, para definir el texto nuevo que funciona como una respuesta o reacción a un(o) texto(s) anterior(es), llamados architexto(s) (52).

Lo que se debe tomar en cuenta es que las relaciones ente textos no son fijas, sino que dependen del lector y su perspectiva. Como se ha indicado más arriba, según la teoría de la intertextualidad es el lector quien debe reconocer el intertexto (Van Dijk et al. 48), quien establece la relación entre fenotexto y architexto(s). Sin embargo, el concepto de intertextualidad no ofrece al lector herramientas específicas para encontrar dichas relaciones y tampoco precisa los límites de una relación en una definición. Por ello, es un concepto demasiado amplio para aplicarlo al presente trabajo.

Por eso, para reducir el concepto amplio de las relaciones entre textos que la intertextualidad ofrece, a un concepto aplicable, el siguiente apartado introduce la teoría del cronotopo como herramienta para establecer relaciones entre los textos seleccionados de Cortázar y Arlt.

1.2 El concepto del cronotopo

Entre 1937 y 1938, Mijaíl Mijáilovich Bajtín realizó una investigación sobre el problema del tiempo y del espacio en la literatura y publicó sus hallazgos en un ensayo titulado ‘Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela’. El ensayo empieza con una definición imprecisa del concepto de cronotopo que, según Bajtín, es una “[...] unión de los elementos espaciales y temporales en un todo inteligible y concreto.” (237) Y, con la intención de concretizar su concepto, Bajtín añade: “Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico.” (238). Tras esta breve introducción del concepto del cronotopo, el ensayo continúa con un análisis del tiempo y el espacio en varias novelas, que sirve como ejemplificación del concepto. Sin embargo, tal y como confirman Nele Bemong y Pieter Borghart en *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: reflections, applications, perspectives*, Bajtín nunca llegó a una definición

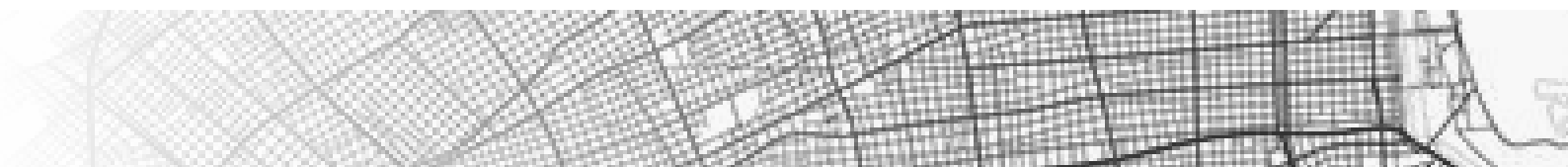
concreta del cronotopo, sino que “[...] [Bajtín] starts off with the formulation of some initial remarks, and proceeds to alternate between concrete examples and further generalizations, as a result of which the concept seems to acquire ever new related meanings.” (5).

Por eso, el presente trabajo trata de formular una definición más concreta del cronotopo que se pueda aplicar a las obras elegidas de Arlt y Cortázar. El punto de partida es la diferencia que Bajtín establece entre un cronotopo mayor y un cronotopo menor. Un cronotopo mayor se puede entender como la representación del mundo en el texto, que se construye mediante la interacción de cronotopos menores (Bemong et al. 7-9). O sea, en las palabras de Bajtín: “[...] cada uno de estos cronotopos [mayores] puede incluir un número ilimitado de cronotopos más pequeños: pues cada motivo, como hemos dicho, puede tener su propio cronotopo.” (402). Pero, ¿cómo se puede definir un cronotopo menor?

Para formar una idea general del concepto del cronotopo menor, se puede utilizar las observaciones de Liisa Steinby en su artículo ‘Bakhtin’s Concept Of The Chronotope: The Viewpoint Of An Acting Subject’. Steinby argumenta: “A chronotope provides the right moment of time and place for human action, but the action itself ‘makes use of time to become reality.’” (116) Y añade: “chronotopes open up to the characters a certain time-space of possible action, which is conditioned by a locality or a social situation [...].” (122) Es decir, se puede considerar el cronotopo menor como un núcleo del espacio y del tiempo que da una forma a las acciones posibles de los personajes en un texto narrativo. Bajtín también lo afirma cuando argumenta que, en un cronotopo menor, “el tiempo se condensa [...], se comprime, se convierte en visible [...]; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia.” (238)

Siguiendo esta línea de pensamiento, Bajtín destaca varios ejemplos más concretos del concepto de cronotopo menor, entre otros: el cronotopo del camino, el cronotopo del salón, y el cronotopo del umbral (394-399). Por ejemplo, Bajtín explica el cronotopo menor de camino así: “En el camino (en el «gran camino»), en el mismo punto temporal y espacial, se intersectan los caminos de gente de todo tipo” (394). Y el cronotopo del umbral se entiende como: “[...] el cronotopo de la crisis y la ruptura vital [...] de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral)” (399). Estos ejemplos, al tratar de captar su esencia para formular una definición del cronotopo menor, reafirman que se pueden entender el cronotopo como el conjunto de los aspectos del tiempo y del espacio con que se construye una representación literaria en un texto narrativo. O sea, es así que se debe entender el concepto del cronotopo: es el núcleo del tiempo y del espacio en que el argumento, el narrativo, la representación literaria, se hace visible.

Volviendo a la cuestión de la definición concreta del concepto de cronotopo, el presente trabajo define el cronotopo menor como un conjunto de espacio y tiempo que hace factibles ciertas acciones, pero a la misma vez limita las acciones posibles. El cronotopo menor es el núcleo de los elementos del tiempo y del espacio con que se construyen las representaciones que forman parte de un texto literario. La interacción entre varios cronotopos menores en un texto narrativo crea un cronotopo mayor. Este trabajo considera Buenos Aires, representada por Arlt y Cortázar, como un cronotopo mayor, e intenta demostrar cómo se construye la ciudad por medio de cronotopos menores.



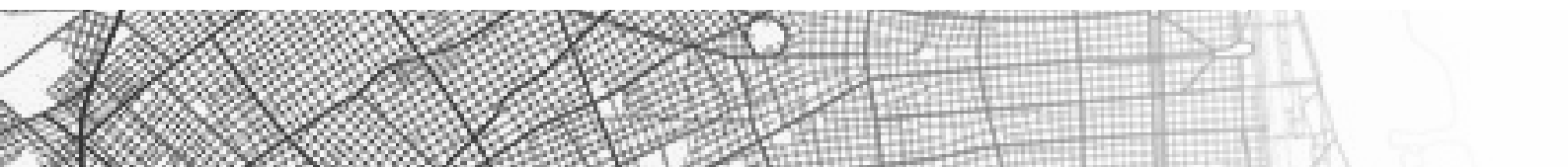
Capítulo II: Un paseo por la ciudad arltiana

Los siete locos y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt retratan el Buenos Aires de los años 30 a través de las perspectivas de varios personajes que están vinculados a la Sociedad Secreta del Astrólogo. Este capítulo utiliza el concepto del cronotopo para analizar cómo se representa la ciudad, comenzando con un análisis cronotópico de la Sociedad Secreta, en el que se trata de mostrar su importancia, como espacio y tiempo opuestos a la ciudad regulada por la pequeña burguesía. Luego, se termina con una discusión acerca del protagonista, Erdosain, y su compleja relación con el espacio en el que vive.

2.1 El cronotopo de la Sociedad Secreta

En la Sociedad Secreta, encabezada por el misterioso y enigmático personaje del Astrólogo, participan, uno más que otro, los varios personajes que aparecen en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. La sede de la Sociedad Secreta está situada en Temperley, una zona suburbana de Buenos Aires. Concretamente, está “situada en el centro de una quinta boscosa” que da al protagonista la sensación de estar lejos de la ciudad. (Arlt 45a) La habitación de esta sede en que toman lugar la mayoría de las conversaciones de la Sociedad se describe como “[...] un escritorio de muros rameados por un descolorido papel verdoso.” y “[...] francamente siniestra, con su altísimo cielorraso surcado de telarañas y la estrecha ventana protegida por el nudoso enrejado.” (47a) En la pared de este cuarto se encuentra un mapa de los Estados Unidos de América donde las ciudades en las que el Ku-Klux-Klan tiene el poder están marcadas. El mapa sirve como inspiración para la Sociedad: un grupo pequeño y radical que tiene la intención de cambiar la sociedad mediante la violencia y la destrucción. En otras palabras, la Sociedad Secreta es “[...] una rebelión puramente irracional y negativa. Se plantea, ante un orden rechazado – el de una sociedad urbana capitalista [...] la de la pequeña burguesía – la necesidad de la destrucción total de ese orden y esa ideología” (Pastor 21)

En el marco del presente trabajo no se ocupa con cómo la quieren destruir; tampoco se ocupa con la filosofía en que se basa la obra, ni las conversaciones que llenan este cuarto siniestro. Lo que importa aquí es que la sociedad ofrezca a sus miembros un espacio en que pueden vivir de otra manera, un espacio que está lejos de la ciudad regulada por la pequeña burguesía, que “[...] ha convertido al hombre en un monstruo escéptico, verdugo de sus semejantes por el placer de un cigarro, de una comida o de un vaso de vino.” (Arlt 111a). El

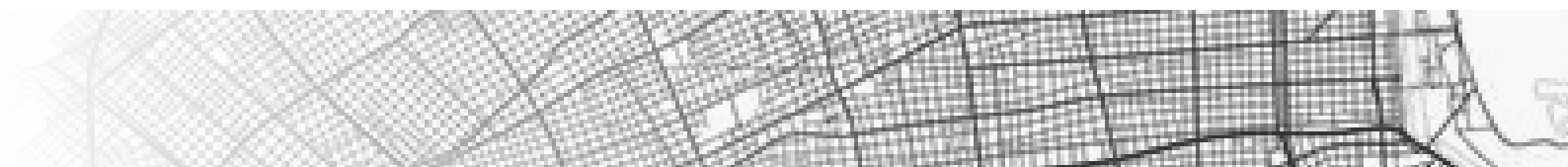


hombre en la ciudad, según el Astrólogo, ha perdido la fe y la religión, y con eso, su capacidad de ser feliz. “No me refiero a la católica. Me refiero a todo credo teológico...[...].” (153a); es decir, su capacidad de creer. Y la solución se encuentra, según la teoría del Astrólogo, en el poder de la mentira, que es “capaz de devolverles a los hombres la felicidad perdida. (Corral 1271). La pérdida de la fe deja un hueco en el hombre de la ciudad que el Astrólogo quiere rellenar con la mentira metafísica de un dios inventado por la Sociedad Secreta para, con ello, subordinar al hombre “totalmente y para siempre a un poder superior, único camino para la felicidad.” (Pastor 22).

Sin embargo, el Astrólogo utiliza la mentira también en su construcción de la Sociedad Secreta, y se podría argumentar que la sociedad en sí misma es una mentira. (Corral 1296). No se trata “de *hacer* la revolución, sino simplemente [...] de sustituir la acción de la cual son, sin duda, todos incapaces, por un plan o un proyecto que vuelve “factible” la fantasía [...]” (ídem 1274). Ninguno de los miembros de la Sociedad Secreta realmente tiene la intención de destruir la ciudad y hacer la revolución, sino que los planes de destrucción y revolución les dan el tiempo y el espacio para soñar sobre otras vidas que no se pueden realizar. Esta idea se ejemplifica en los pensamientos de Erdosain: “Si ahora viniera un dios y me preguntara: ‘¿Querés tener fuerza para destruir a la humanidad? [...] No, no la destruiría. Porque el poder de hacerlo le quitaría interés al asunto.’” (Arlt 93a).

De hecho, como se ha observado, no es fortuito que la sede de la Sociedad Secreta esté físicamente lejos de la ciudad, y que las conversaciones entre sus miembros tomen lugar en un espacio siniestro. Es este espacio, lejos de la ciudad de la pequeña burguesía, el que hace posible que sus miembros “dejen de ser los personajes anónimos y acosados que deambulan por la ciudad para convertirse, por arte de magia, en atractivos y poderosos “jefes [...]” (Corral 1274). El tiempo mecanizado por el ritmo de la ciudad y la necesidad de ganar dinero para sobrevivir dentro del sistema capitalista, se convierten en un tiempo colectivo de imaginación. La única acción que todos los miembros de la Sociedad Secreta realizan es el acto de imaginar: retirarse al terreno del sueño para convertirse en miembros de una sociedad que no puede ser.

Este espacio y tiempo específicos, como se ha observado, pueden considerarse el cronotopo de la sociedad secreta, que siempre se contrasta con el cronotopo de la ciudad moderna de Arlt, la cual puede entenderse como un espacio regulado por el capitalismo en que el hombre está explotado. El hombre es un esclavo de la “ciudad negra” que “se desmorona vertiginosamente hacia una supercivilización espantosa [...] y en cuyos subsuelos triples redes de ferrocarriles subterráneos superpuestos arrastran a una humanidad pálida hacia un infinito progreso de mecanismos inútiles.” (Arlt 35b) Un espacio en que los participantes han perdido

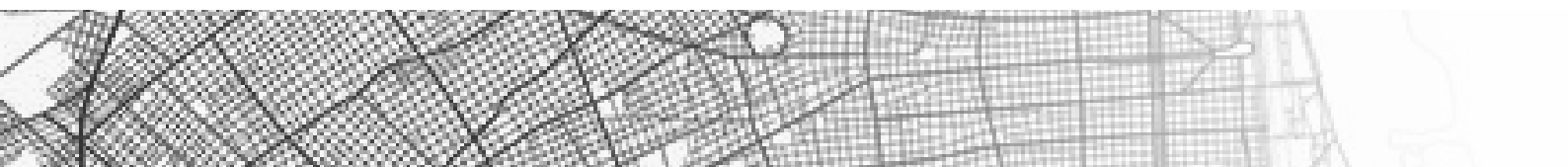


la libertad para usar su propio tiempo y deben vivir en el ritmo mecanizado de la industrialización, dado que necesitan el dinero para sobrevivir. En el siguiente apartado se trata en detalle la vida de Erdosain en la ciudad arltiana, y cómo él entra en conflicto con el espacio en que vive.

2.2 En busca de un hogar

Lo que se debe observar de antemano es que: “Todas las acciones o las acciones más significativas de la trama narrativa ocurren dentro de espacios cerrados. Las calles que eran los sitios del encuentro en el realismo [...], son en la ciudad de Arlt no más que vías que conducen a y desde lugares cerrados [...]” (Corono 104). De hecho, en la ciudad de Arlt apenas figura el cronotopo del camino, es decir las calles y las vías que conducen entre los varios lugares en que toma lugar el argumento no son espacios del encuentro con el otro, sino espacios de contemplación en que se ve al otro desde una distancia, en que se destacan las diferencias entre el ‘yo’ y el ‘otro’ o en se quiere olvidar al ‘otro’. Por ejemplo, en un momento dado Erdosain “vagabundé toda la tarde. Tenía la necesidad de estar solo, [...] de sentirse tan desligado de lo que lo rodeaba como un forastero en una ciudad en cuya estación perdió el tren.” (Arlt 15a) O, cuando Erdosain pasa por un mercado: “A medida que iba pasando frente a colchonerías y almacenes y tiendas, pensaba que esos hombres no tenían ningún objeto noble en la existencia, [...]” (162a) Lo que se intenta ilustrar con dichos ejemplos es que Erdosain constantemente destaca su diferencia con los otros hombres, buscando la soledad en espacios compartidos con otros ciudadanos, para distanciarse de una sociedad que él rechaza con su participación en la Sociedad Secreta, como se ha observado en el apartado anterior. Y, como se va argumentado, este rechazo resulta en la falta de un hogar y en su propia alienación.

El cronotopo del hogar tiene un papel clave en entender la relación entre Erdosain, su entorno y su alienación. Este cronotopo considera la casa, el espacio físico, como un espacio privado, un sitio seguro para retirarse y para estar en familia, en contraste con el espacio público, en que el hombre es un hombre de negocios y participa públicamente en la sociedad. El tiempo que fluye en el cronotopo del hogar ofrece oportunidades más íntimas, la realización de deseos (sexuales) que no pueden tomar lugar en el espacio público. El concepto o el motivo del hogar como espacio y tiempo privados tiene sus raíces en el pensamiento de la pequeña burguesía del siglo XIX, en la que, como consecuencia de la industrialización, se consideraba el hogar como retiro del espacio público del trabajo. (Mallett 71). De hecho, se podría argumentar que el



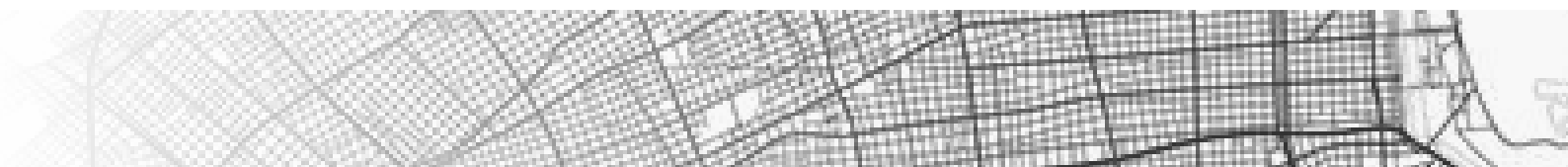
cronotopo del hogar y el de la sociedad de la pequeña burguesía están interconectados, y que un rechazo de dicha sociedad resulta en la pérdida de un hogar en la ciudad.

Esa idea se puede ilustrar con un ejemplo del inicio de *Los siete locos*. Al llegar a su casa, Erdosain la describe así: “En el comedor no había más muebles que una mesa de pino. En un rincón colgaban de un alambre nuestras ropas, y otro ángulo estaba ocupado por un baúl con conteras de lata y que producía una sensación de vida nómada que terminaría con un viaje definitivo.” (Arlt 65) Es un espacio que ejemplifica su pobreza dado que casi no tiene muebles y, además, el baúl da al espacio un aspecto de temporalidad que hace que su casa no parezca un hogar: no es un sitio seguro sino un lugar temporal, como si él fuera un nómada también.

El hogar como sitio íntimo y familiar se desconstruye aún más cuando Erdosain realmente entra en su casa y encuentra a su esposa Elsa y al capitán Germán. Su esposa con que forma una familia, con que comparte el espacio en que pueden realizar sus deseos íntimos, se va, y la razón de su marcha la encontramos en las palabras del capitán: ‘Y como usted no ganaba para mantenerla...’ (Arlt 66a). Dicha frase está ejemplificada en la descripción de la casa. O sea, como queda claro, Erdosain no tiene el dinero ni el trabajo para mantener su casa o su esposa.

Además, la consecuencia de ser pobre, en el caso de Erdosain, es que no puede satisfacer sus deseos. Según Ricardo Piglia “la pobreza bloquea, censura: es una carencia que se superpone [...] con el vacío de la castración.” (28) dado que para los personajes de Arlt “[...] no se trata (únicamente) de tener dinero: se quiere tener el poder del dinero que satisface todos los deseos.” (28). Es decir, Erdosain no simplemente se niega a trabajar, puesto que sigue trabajando como inventor, sino que se niega a participar como obrero en la sociedad de la pequeña burguesía, como se ha observado más arriba. Y, se puede considerar, en este contexto, sus inventos como la expresión de la intención ‘[...] de transformar el vacío en dinero.’ (27) Dicho de otra manera, en vez de ser un esclavo de la sociedad encadenado por el dinero, aspira el poder que otorga el dinero por medio de la ciencia. Sin embargo, Erdosain no consigue convertir ‘el vacío en dinero’ y no llega a tener el poder de realizar sus deseos.

Entonces, la falta de dinero, que se puede interpretar como una combinación del rechazo de la esclavitud del sistema capitalista y la búsqueda de un poder absoluto sobre el dinero, tiene como consecuencia que la casa se convierte, para Erdosain, en un espacio que no puede servir de hogar. Porque es un lugar que se mantiene con el dinero relacionado con el trabajo que reduce Erdosain a la esclavitud, y porque tampoco tiene el poder absoluto del dinero para construir su propio hogar. Además, Erdosain no puede expresar sus deseos sexuales en el espacio y el tiempo de su hogar, no tiene los recursos para mantener dicho espacio. Y,



consecuentemente, la única manera en que Erdosain puede satisfacer sus deseos es por el acto “[d]el delicioso terror de la masturbación” (Arlt 124a) que se compara con la entrada en una casa negra de cuyas alcobas sacaba “una mujer fragmentaria y completa, una mujer compuesta por cien mujeres despedazadas por los cien deseos siempre iguales, renovados con la presencia de semejantes mujeres.” (125a) No es arbitrario que Erdosain imagine una casa para satisfacer sus deseos sexuales si se considera dicho espacio como un hogar en que fluye un tiempo que permite la realización de deseos (sexuales) que no se puede cumplir en el espacio público. Es exactamente este espacio el que Erdosain no puede mantener, y por eso, debe imaginarlo para realizar sus deseos.

La interconexión entre el cronotopo del hogar y la sociedad de la pequeña burguesía es aún más clara cuando Erdosain intenta construir un hogar en *Los lanzallamas*. Al inicio de dicho libro el protagonista se ha mudado a un cuarto de una pensión con el dinero que ha recibido de la Sociedad Secreta. En una conversación con doña Ignacia, la dueña de la pensión, Erdosain le cuenta que ha ganado el dinero con un invento y, cambiando de tema radicalmente, dice: “Pero, hablando de todo un poco, señora, ¿qué le parece si me casara ahora que tengo dinero?... Yo, señora, necesito una mujercita joven... briosa...[...]” (Arlt 39b) La escena con doña Ignacia ilustra el poder de dinero, dado que la dueña entrega a su hija, la Bizca, a Erdosain a cambio de 300 pesos. Al recibir a la Bizca, Erdosain dice: “Este es un gran día para mí. Por fin he encontrado un hogar...” (43b), o sea, aquí se afirma que se construye un hogar, en que se puede expresar el deseo sexual, con dinero.

No obstante, este espacio nunca llega a ser un hogar para Erdosain: se siente como un muerto entre los brazos de la chica, como un huérfano “en la terrible soledad de la casa de todos.” (Arlt 271b). Se puede explicar su doble sentido de estar-en-casa-sin-estar-en-casa con una observación que hace sobre la afirmación de su propia existencia: “Yo mismo estoy descentrado, no soy el que soy, y, sin embargo, algo necesito hacer para tener conciencia de mi existencia, para afirmarla. Eso mismo, para afirmarla. Porque yo soy como un muerto.” (Ídem 93a). Y ese ‘algo’ que necesita se revela como la defensa de las comodidades de la pequeña burguesía, cuando, hablando de la gente de la ciudad, observa: “Quizá son unos miserables. Pero si alguien tratara de invadir su casa, de arrebatarles un centavo o de tocarles la mujer, se volverían como fieras. ¿Y yo por qué no me he rebelado?” (93a) Erdosain relaciona la defensa de la ideología de la pequeña burguesía con la afirmación de la propia existencia y así, el hogar, como producto de la pequeña burguesía, no solo sirve como espacio y tiempo privados en contraste con el espacio y tiempo público, también afirma la existencia de sus miembros por medio de su necesidad de defender el propio espacio en la ciudad. La comparación del

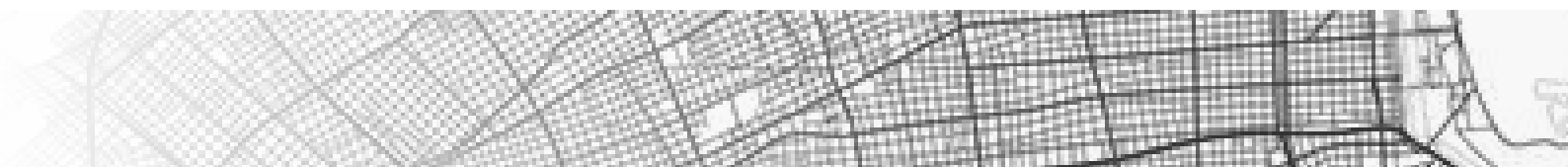
protagonista con un muerto no es, pues, gratuito si se considera que un hombre pierde con su fallecimiento, la posibilidad de defender su propiedad y con eso también, la posibilidad de afirmar su propia existencia a través del espacio. Es decir, el espacio de un recién fallecido está invadido por la vida humana que transporta y entierra su cuerpo, que vende y recoge sus objetos en cajas de cartón, hasta que solo quede su recuerdo en la memoria de su familia.

Como se ha observado, Erdosain rechaza la ideología de la pequeña burguesía, y con eso pierde la posibilidad de afirmar su vida a través de la defensa de las comodidades que son los productos de dicha ideología, o sea la posibilidad de afirmar su vida mediante la defensa de su propio espacio.

En este capítulo se han tratado varios cronotopos en *Los siete locos* y *Los Lanzallamas* de Roberto Arlt, a saber: el cronotopo de la Sociedad Secreta, el cronotopo del hogar, el cronotopo del camino (o su falta, en la ciudad arltiana) y el cronotopo de la ciudad moderna. De las observaciones que se han hecho, se puede argumentar que la representación de Buenos Aires se caracteriza por las tensiones y contrastes que existen entre dichos cronotopos.

El cronotopo de la Sociedad Secreta existe como contrapeso del cronotopo menor de la ciudad moderna regulada por un sistema capitalista, y con la ideología de la pequeña burguesía. No solo está la Sociedad Secreta ubicada en la periferia de Buenos Aires, físicamente lejos del centro, también el tiempo en dicho espacio fluye de una manera diferente del tiempo mecanizado por el ritmo de la ciudad. El tiempo que corre por la Sociedad Secreta permite a sus miembros soñar de la destrucción de la sociedad de la pequeña burguesía; se retiran al dominio del sueño para convertirse en jefes de una nueva sociedad que solo puede existir a través de la destrucción; un espacio marginalizado en que los miembros se libran de los valores convencionales de la pequeña burguesía.

El cronotopo del hogar en la ciudad arltiana también se caracteriza por tensiones y conflictos que surgen de su conexión con la sociedad de la pequeña burguesía. Para empezar, el protagonista pierde su hogar puesto que se niega a ser un esclavo de dicha sociedad encadenado por el dinero que es necesario para el mantenimiento del hogar. Además, pierde la posibilidad de afirmar su vida mediante la defensa de su propio espacio, dado que dicho espacio es un producto de la ideología de la pequeña burguesía que él rechaza.



Capítulo III: Perderse en el Buenos Aires de Julio Cortázar

Este capítulo, como el anterior, trata de analizar la representación de la ciudad de Buenos Aires mediante la teoría del cronotopo. Se centra en la segunda parte de *Rayuela* ('Del lado de acá'), en que el protagonista Horacio Oliveira se encuentra de nuevo, después de una estancia en París, en su país natal, en la ciudad de Buenos Aires, donde vuelve a entrar en contacto con su viejo amigo Traveler y su esposa Talita.

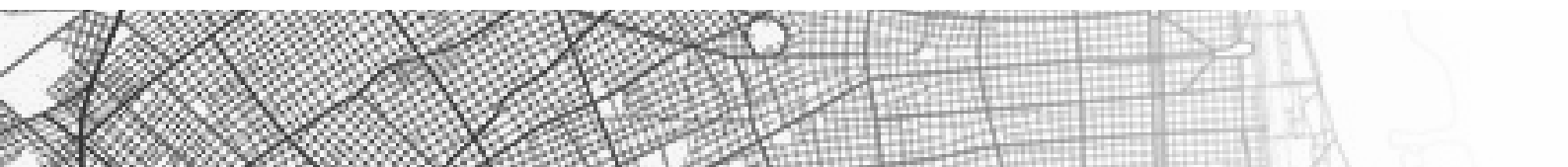
No obstante, antes de comenzar con el análisis, es necesario destacar la peculiaridad de la ciudad cortaziana. Aunque la segunda parte de *Rayuela* refiere topográficamente a varios lugares en Buenos Aires, "la acción se desarrolla ahora en lugares cerrados: la habitación de Oliveira, el apartamento de Traveler y el manicomio. [...] en Rayuela, la ciudad de Buenos Aires, excepto en el lenguaje "queda difuminada: no existe físicamente". Solamente hay un circo y una clínica mental [...]" (Werder 23). Es decir, los personajes en la segunda parte de *Rayuela* viven en espacios limitados dentro de la ciudad, y nunca deambulan por las calles de Buenos Aires.

De hecho, para investigar cómo se representa Buenos Aires en *Rayuela*, se debe entender la representación de la ciudad como un conjunto de espacios cerrados que han perdido su aspecto físico para adquirir una dimensión más poética, y así: "los micro-espacios de la novela adquieren entonces una función central [...] permitiendo al lector realizar un recorrido que se apoya ahora en elementos propios de la poesía, como las imágenes y las metáforas [...]" (Hurtado 36) En otras palabras, aunque los lugares mencionados en la segunda parte de *Rayuela* mantienen su función cronotópica de dar forma en espacio y tiempo a las acciones del argumento, los espacios en sí mismos han perdido casi todo su aspecto físico para convertirse en imágenes poéticas que reflejan la situación mental del protagonista.

Este capítulo se centra en los cronotopos menores más pertinentes de la segunda parte de *Rayuela* que son, por un lado, la habitación de Oliveira en el hotel y el apartamento en que viven los Traveler y, por otro lado, el circo y el manicomio, para así analizar la representación de Buenos Aires.

3.1 Oliveira y (el rechazo de) la nación

Uno de los aspectos más llamativos de la segunda parte de *Rayuela* es la relación compleja entre el protagonista, Oliveira, y la nación. Dicha relación, como se va argumentando en este



párrafo, también se muestra en el espacio. Para empezar, en Buenos Aires Oliveira está vegetando con “la pobre y abnegada Gekrepten [su novia] en una pieza de hotel frente a la pensión <<Sobales>> donde revistaban los Traveler.” (Cortázar 306). Esta división de espacio, Oliveira en su hotel y los Traveler en su piso al otro lado, tiene un papel fundamental en representar la nación y el desplazamiento vivido por Oliveira en su país natal.

Dicho de otro modo, en esta división del espacio, se puede considerar el piso de los Traveler como la ejemplificación del cronotopo del hogar: un espacio privado, un sitio seguro para retirarse y para estar en familia, en contraste con el espacio público. La palabra clave es familia, dado que es el concepto que construye las relaciones en dicho lugar. O sea, el hogar “symbolizes the family relationships and life courses enacted within those spaces.” (Mallet 74) Lo que se debe observar es que en *Rayuela* “la representación de la familia [...] siempre se relaciona con el concepto de la nación como una estructura fija, que constriñe las libertades individuales y encierra al sujeto en roles prescritos.” (Soana 91) En resumen, en el cronotopo del hogar se entremezclan los conceptos de la familia y de la nación.

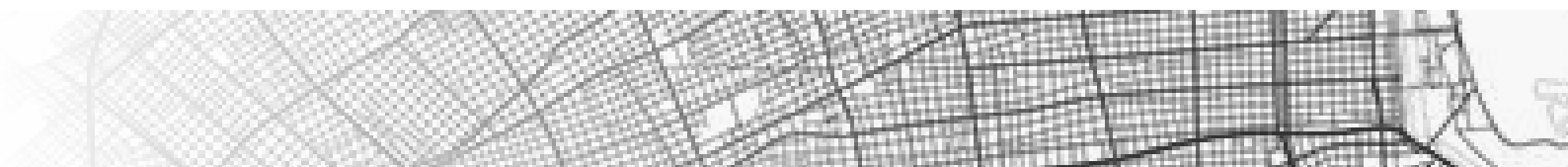
Sin embargo, debido a esta mezcla surge una tensión entre la nación/la familia y otros tipos de comunidades en el cronotopo del hogar en *Rayuela*. Es una tensión que existe dado que, en general, los personajes buscan “una alternativa a la familia” (Soana 101), buscan una manera de unificarse a través de la cultura y sus prácticas. En otras palabras, “al margen de la familia y de la nación, los personajes de *Rayuela* intentan una comunidad por afiliación. Los lazos que los unen, sin embargo, constituyen un nuevo sistema de exclusión, marcan diferencias, y surgen a partir de prácticas culturales específicas, desde la tradición filosófica hasta los ritos de socialización de la sociedad argentina [...]” (101).

Un buen ejemplo de dicha tensión se percibe en la siguiente breve conversación entre los Traveler en su cocina, acerca de un libro filosófico, en que Traveler dice a su esposa:

- [...] y vos andás siempre con raspar de zanahoria y cosas así en los dedos, sos tan doméstica que arruinarías cualquier incunable.

- No me importa tu libro – dijo Talita ofendida -. Vení a cortarle la cabeza [de un conejo], no me gusta aunque esté muerto. (Cortázar 361)

Traveler está vinculado a dos comunidades que entran en conflicto: una comunidad familiar, la pareja que él forma con Talita, una familia cuya estructura restringe sus propias libertades y una comunidad que se unen por estrategias de conocimiento, por la filosofía, y que rechaza o se contrasta con el orden de la nación y de la familia. Este conflicto se muestra mediante el libro y la cocina. Talita no puede tocar el libro hasta que se haya lavado las manos dado que así, con sus dedos manchados de la comida (el acto de cocinar se puede considerar como un acto



fundamental para mantener la familia), se incorporaría a esta comunidad marginalizada en el espacio regulado por la nación.

La tensión entre una comunidad marginalizada y la nación también da forma a la manera en que vive Oliveira. Como observa Soana, “ocupar una posición en la familia y en la nación es una limitación. [...] Oliveira deja el país esperando dejar también esa posición limitada.” (95) También Talita se da cuenta que “[...]a Oliveira le daba exactamente lo mismo estar en Buenos Aires que en Bucarest, y que en realidad no había vuelto sino que lo habían traído.” (Cortázar 307). Estas citas ejemplifican el rechazo de Oliveira de la nación que él considera como “como una estructura fija, que constriñe las libertades individuales y encierra al sujeto en roles prescritos.” (Saona 91).

Este rechazo de la nación y la familia también se refleja en el espacio en que vive, a saber, en una habitación en un hotel que, sin duda, subraya el hecho de que Oliveira no quiera formar parte de la nación, dado que vive en un espacio que se caracteriza por su temporalidad. Además, también rechaza a Gekrepten, con quien él forma una pareja, de varias maneras: “Ahí viene Gekrepten llena de paquetes. Éramos pocos y parió la abuela (334).” o “y aunque hacía pésimamente el amor y la pasta *asciutta*, tenía otras relevantes cualidades domésticas y le dejaba todo el tiempo necesario para pensar en lo de la ida y la vuelta [...]” (Cortázar 306). Es decir, Gekrepten crea una sombra doméstica, una familia falsa, en que Oliveira mantiene su propia individualidad y su marginalidad. A través del pensamiento y la lectura, Oliveira intenta construir un espacio de pertenencia, o sea, otra comunidad que se une por el conocimiento y por estrategias de reconocimiento. (Saona 101).

Sin embargo, es Oliveira quien intenta establecer, literalmente, un puente hecho de tabloncillos entre su piso y el apartamento de los Traveler, para solicitar algunos clavos y mate. El puente vincula dos espacios tan diferentes, “[d]el argentino que se quedó y [d]el argentino que se fue [...]” (Saldaña 11). Se puede considerar a Traveler como una representación del “hijo que permanece en la Madre Patria y a quien Horacio envidia porque no ha vivido la experiencia del exilio, porque no ha sufrido el camino de la soledad provocada por el desarraigo del espacio que alguna vez fue propio.” (Muñoz) Además, el hecho de que sea Talita (la esposa de Traveler) quien debe cruzar el puente es más que lógico, al considerar lo que se ha observado arriba. Talita representa o mantiene las raíces más fuertes con la nación a través del concepto de la familia. Es ella, junto con Traveler, quien forma una familia que “condicionaría al individuo, fijándolo en un papel específico (hijo/padre/ciudadano) y limitando su percepción y su capacidad de elegir ciertos comportamientos (los del pensador/creador/intelectual/artista).

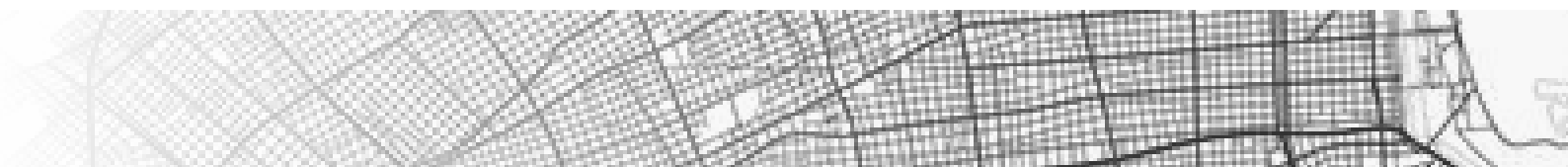
(Soana 91). Y, además, lo que lleva al otro lado del puente es el mate, que se puede considerar como “la representación metonímica de la argentinidad [...]” (Saldaña 10).

Lo que Oliveira quiere conseguir con su puente es regresar a su identidad argentina, o sea “una forma de ser previa a la experiencia europea” (Saldaña 11). El puente es una intención de recuperar o reconquistar ese espacio perdido, “porque [Oliveira] cree que sólo de esta manera podrá obtener la posibilidad de conexión con un nuevo espacio o la reconciliación con su antiguo territorio” (Muñoz). No obstante, al mismo tiempo, Oliveira rechaza este espacio nacional, dado que lo considera como restricción. Al final, la situación de Oliveira es una de “nostalgia por cierta pertenencia al espacio nacional, aunque éste se rechace junto a la familia como una estructura vertical y autoritaria.” (Soana 98) y por eso, es compleja y contradictoria.

Lo que debe observarse es que Talita nunca cruza el puente, nunca llega a la habitación de Oliveira, sino que tira el mate y los clavos en su cuarto, y vuelve a su piso con Traveler. Oliveira no llega a restablecer una conexión con sus raíces, con el espacio nacional y, como consecuencia: “tras el episodio de los tablonos renuncia definitivamente a fundar su identidad a partir de las raíces nacionales: nos queda un personaje alienado de forma definitiva [...]” (Saldaña 12). El siguiente apartado intenta mostrar cómo el espacio (el circo y el manicomio) refleja esta alienación de Oliveira.

3.2 El circo, el manicomio, la reconciliación con la locura

Es Manuel Traveler quien consigue, después de la escena con el puente, que Oliveira pueda trabajar en el mismo circo donde él y su esposa trabajan. El narrador describe el circo como “una estafa de lentejuelas y música rabiosa, un gato calculista que reaccionaba a la previa y secreta pulverización con valeriana de ciertos números de cartón, mientras señoras conmovidas mostraban a su prole tan elocuente ejemplo de evolución darwiniana” (Cortázar 354). En su primera noche, Oliveira, solo en la pista, mira hacia arriba y ve el orificio de la carpa roja que él describe como “ese centro, ese ojo como un puente del suelo al espacio liberado [...]” (354). Y, dentro de este espacio cerrado, que está tan lejos del cielo liberado, pasan cosas extrañas, entre otras: el gato calculista que había “resuelto una multiplicación antes de que funcionara el truco de la valeriana” (354), y los dos payasos que bailaban alrededor del pisto y “a la tercera vuelta que dieron entonando una canción rusa, el gato sacó las uñas y se tiró a la cara del más viejo. Como de costumbre, el público aplaudía locamente el número.” (355). El circo es un espacio en cuyo tiempo suceden cosas que no podrían pasar (el gato que resuelve una multiplicación sin que funcione el truco), o donde algo que no debería suceder es entendido



como algo que debe pasar (el incidente entre los payasos y el gato, que el público entiende como parte de la actuación).

Esta confusión sobre las acciones que los personajes realizan dentro del circo está profundamente vinculada a la identidad de los personajes dentro de este espacio, es decir: “the circus is a ludic world of deception whose actors (e.g. clowns) exercise the capacity of being simultaneously both self and other [...]” (Tcherepashenets 50). El circo es un espacio que permite varias identidades: un payaso, por ejemplo, es un actor y, al mismo tiempo, un hombre que actúa, y es en este sitio donde Oliveira muestra el conflicto con su identidad por medio de su entorno: participa en la comunidad del circo como trabajador, pero observa simultáneamente, en lo más alto de la pista, un centro liberador. Sin embargo, Oliveira nunca llega a este centro, sino que se queda en la periferia, pensando que ‘a lo mejor otro hubiera ascendido con toda naturalidad por el mástil más próximo al ojo de arriba y que ese otro no era él, que fumaba mirando el agujero en lo alto, ese otro no era él, que se quedaba abajo fumando en plena gritería del circo.’ (Cortázar 354).

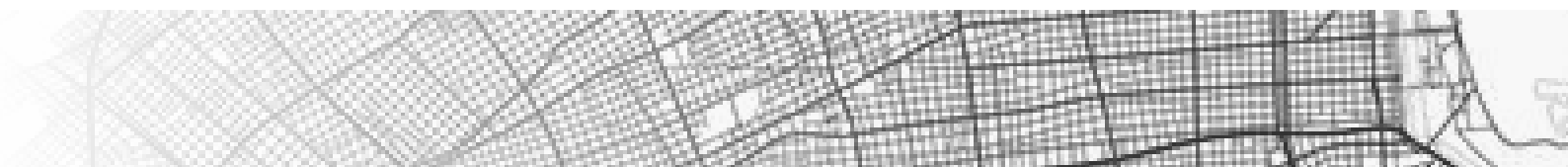
De hecho, se puede considerar a Oliveira como “la representación del hombre sin territorio en una eterna búsqueda de pertenecer [...] y, mientras más busca, más se enreda en sí mismo.” (Muñoz). El protagonista de *Rayuela* no puede realizar su deseo de llegar a un *kibutz*, a un “espacio en el que la libertad individual se reconcilia con la comunidad.” (Soana 96). Esta búsqueda siempre pone a Oliveira en una situación en que sí puede concebir su deseo sin que pueda realizarlo, o sea, “Oliveira, para ser objetivo, racional, pone distancia entre sujeto y objeto, y luego no logra disminuir esa distancia, no logra una vivencia directa de las cosas, siempre está fuera.” (Werder 20)

No obstante, en Buenos Aires, su búsqueda de la libertad total en una comunidad “llega a un punto en que se invierte y deriva en el encierro de la locura.” (Werder 23) cuando se vende el circo y empieza a trabajar en un manicomio. El manicomio es un sitio donde la diferencia entre un loco y un hombre cuerdo casi desaparece por completo. Por ejemplo, al entrar en el manicomio, alguien toma la mano de Oliveira, a quien le parece que “la idea de conocer la clínica de la mano de un loco era sumamente agradable” (Cortázar 396), pero resulta que su guía no es un loco sino un enfermero. Además, la confusión entre loco y un hombre cuerdo también funciona al revés, es decir los locos no están tan locos. Por ejemplo, el loco número 7 es un director de un funeral cuando no está loco, y se lo describe como “un caso curable de manera que podía colaborar en los trabajos livianos.” (Cortázar 413). Es decir, ¿hasta qué punto están los locos ‘locos’ y los hombres cuerdos ‘cuerdos’?

En el manicomio, Oliveira sigue su búsqueda de un centro, pero observa lo siguiente cuando “deteniéndose al lado del agujero del montacargas miró el fondo negro y pensó en los Campos Flegreos, otra vez en el acceso. En el circo había sido al revés, un agujero en lo alto, la apertura comunicando con el espacio abierto, figura de consumación; ahora estaba al borde del pozo, agujero de Eleusis [...]” (Cortázar 420). Antes, en el circo, el cielo liberador era visible desde un agujero en la pista, o sea, desde un espacio compartido con una comunidad en que cada individuo podría ver esa libertad. En el manicomio, el individuo llega a este espacio de libertad total porque no comparte su espacio con otras personas, o una comunidad, un hecho subrayado por la falta de los nombres de los locos, pues solo se refiere a ellos mediante números. Es decir, han llegado a la libertad total por medio de una individualidad radical que se explica como locura.

La segunda parte de *Rayuela* termina con Oliveira en la ventana de su habitación; está a punto de saltar, aunque no quede claro si se suicida o no. Es un momento en que el protagonista se encuentra “sin su *kibbutz* del deseo, que ahora es lejano e imposible.” (Muñoz). Y desde su ventana ve a los Traveler, que están en las casillas de una rayuela dibujada en el suelo, esperando hasta que baje. No es fortuito que Oliveira vea a sus amigos en una rayuela. El juego de la rayuela divide un espacio, el suelo, en varias casillas entre la casilla de la tierra y la casilla del cielo. De hecho, se podría argumentar que Oliveira ha dejado de jugar y que, por eso, ha perdido su tierra (como se ha observado arriba), y su oportunidad de realizar su *kibbutz* del deseo. Está observando a sus amigos desde una distancia de la que no puede escapar porque está encerrado en una individualidad radical, y su única manera de salir de este espacio, del manicomio, es mediante el suicidio. Aquí, se debe entender el acto de suicidarse no como “una muerte necesariamente física de Oliveira, sino más bien como una muerte interna del personaje” (Muñoz). O sea, suicidarse es la única manera de terminar con la individualidad radical en que el manicomio lo ha atrapado, y así entrar en contacto de nuevo con una comunidad de “la hermandad y el amor fraternal, demostrando que más allá de sus propios dolores se encuentra la posibilidad de *estar* con el otro [...]” (Muñoz) que los Traveler le ofrecen.

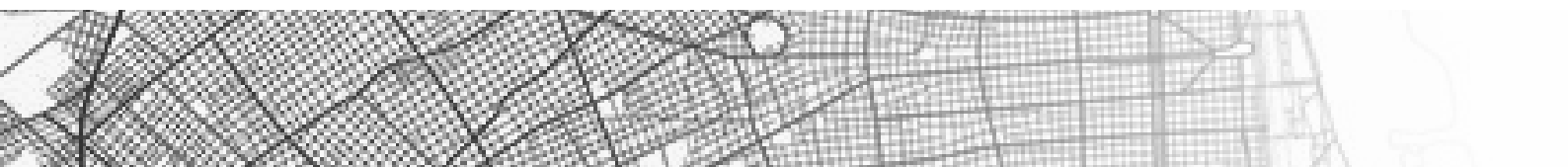
Como se ha observado arriba, la representación de Buenos Aires en *Rayuela* tiene la peculiaridad de que el argumento se desarrolla en espacios cuya dimensión física está marginalizada por una función poética. Es decir, aunque haya referencias a lugares situados en la ciudad, las acciones más significativas del argumento se manifiestan en sitios cerrados cuya aspecto físico se reduce a una palabra: hotel, piso, circo, manicomio y cuyas descripciones reflejan más la relación entre el protagonista y su entorno que el aspecto físico del espacio.



De hecho, este capítulo ha destacado en detalle el sentido de alienación que Oliveira vive en varios espacios. Para empezar, la división del espacio entre la habitación de Oliveira en el hotel y el apartamento de los Traveler, en que el cronotopo del hogar tiene un papel clave mediante su vínculo con la nación. El protagonista de *Rayuela* rechaza la nación y la familia, dado que es una construcción que restringe la libertad del individuo. Este rechazo también es visible en el espacio y el tiempo: vive en un hotel, un sitio marcado por su temporalidad, con una mujer que ignora mientras se encierra solitariamente en sus lecturas. No obstante, es Oliveira quien intenta construir un puente de tablones entre su habitación y el apartamento de los Traveler, entre su rechazo y un espacio en que sí hay una conexión con la nación mediante la familia, buscando una manera de volver a la nación que ha perdido por su rechazo.

Después de su intento frustrado de volver al espacio de la nación, pierde cada vez más la conexión con su entorno y, así, su conexión con una comunidad. El circo y el manicomio crean un espacio cerrado en que los personajes adquieren una identidad ambigua: ¿son payasos o son hombres de carne y hueso?, ¿son locos o son hombres cuerdos? Y, es exactamente en estos espacios en que Oliveira reconsidera la posibilidad de realizar su deseo de un espacio en que un individuo tenga una libertad total dentro de una comunidad. En la comunidad del circo, Oliveira participa como trabajador, pero de manera simultánea, ve en la parte más alta de la pista un centro que él describe como un puente al espacio liberador. Dicho de otra manera, Oliveira forma parte de la comunidad del circo y desde la perspectiva de esta comunidad puede ver la posibilidad de una libertad total de individuo en una comunidad. En el manicomio, sin embargo, pierde esta vista en una libertad total dado que ya no forma parte de una comunidad; y así enfrenta una individualidad radical por la falta de una comunidad con quien tiene que compartir su espacio.

En síntesis, la representación de Buenos Aires en *Rayuela* se puede considerar como un conjunto de espacios cerrados que reflejan el problema de la identificación de un individuo con una comunidad, y la pregunta de cómo se mantiene la individualidad en un espacio compartido.



Conclusiones

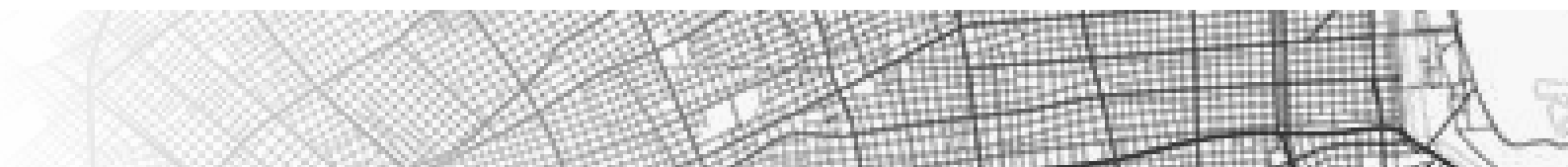
En base a el resultado del análisis de los capítulos anteriores, se pueden hacer algunas observaciones. En primer lugar, los lugares en que suceden los acontecimientos más relevantes en la segunda parte de *Rayuela* son espacios que podrían aparecer en cualquier ciudad, dado que no tienen una característica topográfica que los vincule a un sitio específico. Mientras, en la obra de Arlt, los lugares en que se desarrolla el argumento, por ejemplo, la sede de la Sociedad Secreta o las calles en que deambula Erdosain, proceden directamente de un Buenos Aires de los años XX.

Si se retoma la pregunta principal formulada en la introducción - ¿Cuáles son las relaciones entre la representación de Buenos Aires en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt y la representación de esta misma ciudad en *Rayuela* de Julio Cortázar? - se podría argumentar que quizás no se pueda establecer una relación entre las dos obras, dado que la ciudad representada en la obra de Cortázar no refiere directamente a Buenos Aires a través de los espacios en que se desarrolla el argumento.

En *Rayuela* existen referencias topográficas que “make it difficult for a reader to confuse Buenos Aires with any other place.” (Tcherepashenets 55). Además, aunque los lugares físicos no poseen características topográficas concretas, el hecho de que estén situados dentro de la ciudad de Buenos Aires, se hace evidente cuando se considera el argumento y el papel clave que tiene la nación y, por extensión, la familia, en su desarrollo.

Al explorar los resultados del análisis con más profundidad, lo que llama la atención es que las representaciones de Buenos Aires por Arlt y Cortázar se caracterizan por su uso del cronotopo del hogar y por su enfoque en espacios marginalizados, aunque se debe observar que las funciones que cumplen en el argumento son diferentes.

El cronotopo del hogar en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* está fuertemente interconectado con la ideología de la pequeña burguesía y es esta relación la que es conflictiva para el protagonista que rechaza dicha ideología. Erdosain no puede mantener un hogar, un espacio privado, un sitio seguro para retirarse y para estar en familia, en contraste con el espacio público, dado que no tiene dinero: rechaza la esclavitud del sistema capitalista y no tiene una invención que le dé el poder absoluto sobre el dinero. O sea, se niega a ser un esclavo de dicha sociedad, se niega a ser encadenado por el dinero que es necesario para el mantenimiento del hogar. Además, así también se puede considerar el hogar como producto de la pequeña burguesía y la defensa de este hogar como defensa de dicha ideología. No obstante, es la defensa del espacio propio en la ciudad, según Erdosain, la que afirma la existencia de sus miembros;

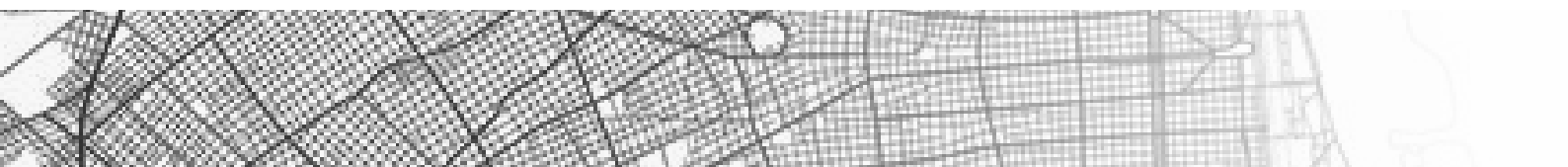


es decir, se afirma la propia existencia a través del espacio. Pero con el rechazo de la ideología de la pequeña burguesía se pierde la posibilidad de afirmar la vida a través de la defensa de las comodidades, así como la defensa del espacio propio. En otras palabras, se puede argumentar que Erdosain ha perdido su hogar en la ciudad porque ha rechazado la ideología de la pequeña burguesía que construye el espacio del hogar.

En la segunda parte de *Rayuela*, el hogar también sirve como espacio privado pero el enfoque está en cómo en este espacio se entremezclan los conceptos de la nación y la familia para construir relaciones entre personajes cuya libertad así se restringe. El protagonista, Oliveira, ha rechazado la nación y la familia dado que se trata de una construcción restringida para la libertad del individuo. No obstante, también trata de volver al hogar, que ha perdido por su anterior rechazo. Intenta construir un puente de tablonces entre su hotel y el apartamento de los Traveler, cuya casa cuyo espacio es el lugar en que Traveler y Talita forman una pareja, una familia, cuyo orden limita la libertad, pero también los conecta a la nación. Y, como se ha observado en el capítulo III, lo que Oliveira quiere conseguir con su puente es regresar a su identidad argentina, o sea, reintegrarse en la nación a través de la familia.

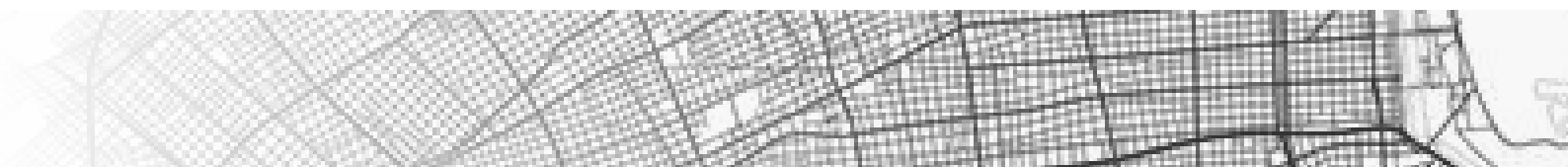
Como ya ha observado, otro resultado llamativo del análisis de los capítulos anteriores es el enfoque de ambos escritores en espacios marginalizados dentro de su representación de la ciudad. Una gran parte del argumento de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se desarrolla en la sede de la Sociedad Secreta, que está ubicada en las afueras de Buenos Aires. Además, dentro de este espacio que se encuentra físicamente lejos de la ciudad, sus miembros se convierten en jefes de una sociedad nueva, viven en un sueño que les proporciona otra manera de vivir. Es decir, se trata de un espacio y un tiempo que dismantelan el orden instalado por un sistema capitalista y con la ideología de la pequeña burguesía; un orden en que los miembros de la Sociedad Secreta no tienen el poder de realizar sus sueños.

Los espacios marginalizados en *Rayuela*, el circo y el manicomio, no contrastan tan obviamente con el cronotopo de la ciudad moderna, dado que no están tan presentes como en la obra de Arlt; no existen como contrapesos del cronotopo menor de la ciudad moderna regulada por un sistema capitalista y con la ideología de la pequeña burguesía sino que, y en esto se muestra las características en común con los espacios marginalizados artelianos, son lugares que rompen o invierten un orden. En el caso de *Rayuela*: el orden en que el individuo forma parte de una comunidad. El circo es un espacio que permite varias identidades y es en este sitio donde Oliveira entra en conflicto con su identidad por medio de su entorno: participa en la comunidad del circo como trabajador, pero al mismo tiempo observa, en lo más alto de la pista, un centro liberador. En el manicomio, Oliveira llega a un espacio de libertad total porque



se ha liberado de una comunidad, está solo y libre. Dicho de otra manera, el manicomio y el circo son espacios que reflejan el problema de la identificación de un individuo con una comunidad, y son espacios en que se pregunta cómo se mantiene la individualidad dentro de un espacio compartido.

Volviendo la pregunta principal - ¿cuáles son las relaciones entre la representación de Buenos Aires en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt y la representación de esta misma ciudad en *Rayuela* de Julio Cortázar? – y teniendo en cuenta las observaciones que se han hecho, se podría argumentar que la correspondencia entre las representaciones de Buenos Aires en dichas obras se establece a través de su utilización del cronotopo del hogar y su enfoque en espacios marginalizados, aunque cumplen funciones diferentes. En *Los siete locos* y *Los lanzallamas* el cronotopo del hogar está relacionado con la ideología de la pequeña burguesía mientras que en *Rayuela* el hogar sirve como espacio en que la familia/la nación crea un orden de relaciones entre personajes que restringe su libertad y, al mismo tiempo, los conecta a la nación. Los espacios marginalizados, la Sociedad Secreta de Arlt y el circo y el manicomio de Cortázar, parecen similares en su función de romper con un orden, salvo que el orden en sí es diferente en ambas obras. La Sociedad Secreta rompe con un orden instalado por un sistema capitalista y la pequeña burguesía mientras que el circo y el manicomio problematizan el orden de una comunidad que unifica sus miembros pero limita su individualidad.



Bibliografía

- Arlt, Roberto. *Los lanzallamas*. Editorial Montesinos, 1995A.
- . *Los siete locos*. Editorial Montesinos, 1995B.
- Bajtín, Mijail Mijailovich, et al. «Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela» *Teoría y estética de la novela*. Taurus Madrid, 1991.
- Bemong, Nele, et al. *Bakhtin's Theory of the Literary Chronotope: reflections, applications, perspectives*. Academia Press Gent, 2010.
- Claes, Paul. *Echo's echo's: de kunst van de allusie*. Vantilt, 2011.
- Corona, Ignacio. «¿Dónde está la ciudad de Roberto Arlt? Representación del espacio urbano y modernidad en *Los siete locos*». *Lucero*, vol. 5, n.º 1, 1994.
- Corral, Rose. «La Sociedad Secreta y la rebelión de los magos: una aproximación a *Los siete locos* y *Los lanzallamas*». *Nueva Revista de Filología Hispánica*, vol. 36, n.º 2, 1988, pp. 1265–1276.
- Cortázar, Julio. «Apuntes de relectura». *Arlt, Roberto: Obra completa*, vol. 1, 1981.
- . *Clases de literatura: Berkeley, 1980*. Alfaguara, 2013.
- . *Deshoras*. Alfaguara, 2018.
- . *Rayuela*. Vol. 16, EdUSP, 1996.
- Dalmau, Miguel. *Julio Cortázar: el cronopio fugitivo*. Edhasa, 2015.
- N.N. Entrevista en Librería El Juglar. México. 1983. YouTube, <https://www.youtube.com/watch?v=dmJdZDoj7xk>. Accedido 22 de septiembre de 2018.
- Hurtado, Libertad Garzón. «Dos libros y una novela: la función sintagmática y paradigmática de los espacios en *Rayuela*». *Revista Grafía-Cuaderno de trabajo de los profesores de la Facultad de Ciencias Humanas. Universidad Autónoma de Colombia*, vol. 11, n.º 1, 2014, pp. 28–43.
- Kerr, Lucille, et al. «Interview: Julio Cortazar». *Diacritics*, 1974, pp. 35–40.

- Mallett, Shelley. «Understanding Home: a critical review of the Literature». *The Sociological Review*, vol. 52, n.º 1, 2004, pp. 62–89.
- Muñoz, Angela Olivos. *Laberinto (Rayuela) de la soledad*.
- Pastor, Beatriz. «De la rebelión al fascismo: "Los siete locos" y "Los lanzallamas"». *Hispanamérica*, 1980, pp. 19–32.
- Piglia, Ricardo. «Roberto Arlt: la ficción del dinero». *Hispanamérica*, 1974, pp. 25–28.
- Sáitta, Sylvia. «Julio Cortázar, lector de literatura argentina». *Badebec*, vol. 4, n.º 07, 2014.
- Saldaña, Félix Martín Terrones. *La búsqueda como motivo en Rayuela de Julio Cortázar*. 2004.
- Saona, Margarita. «El kibbutz del deseo: familia y nación en *Rayuela*». *Lexis*, vol. 23, n.º 1, 1999, pp. 87–107.
- Sarlo, Beatriz y Sylvia Sáitta. *Escritos sobre literatura argentina*. Siglo Veintiuno Argentina, 2007.
- Steinby, Liisa y Tintti Klapuri. «Bakhtin's Concept of the Chronotope: the viewpoint of an acting subject» *Bakhtin and his others: (Inter)subjectivity, chronotope, dialogism*. Anthem Press, 2013.
- Tcherepashenets, Nataly. *Place and Displacement in the Narrative Worlds of Jorge Luis Borges and Julio Cortázar*. Vol. 151, Peter Lang, 2008.
- Van Dijk, Yra, et al. *Draden in het donker: intertekstualiteit in theorie en praktijk*. Vantilt, 2013
- von Werder, Sophie. «Espacios, desplazamientos y pérdidas en *Rayuela*». *Lingüística y Literatura*, n.º 58, 2011, pp. 15–26.