

Literatura, cine y modernidad: imágenes mecánicas y cinemáticas en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* de Roberto Arlt

Javiera Irribarren Ortiz

Las primeras incursiones literarias de Roberto Arlt ligadas al fenómeno del cine fueron las llamadas “aguasfuertes”. En estas crónicas, realizadas para el diario argentino *El mundo*, relataba el impacto cultural producido por el cine en Argentina. Escribía sobre el público y su comportamiento dentro de la sala, así como también sobre los diferentes personajes y el *star system*. Mencionaba además a los numerosos espectadores acometidos por sueños de triunfo inculcados en las denominadas “academias”. Pero es en sus novelas *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) donde ahonda en la injerencia del cine como fenómeno estético, en tanto proyecta la posibilidad de una narrativa estilísticamente cinematográfica, visibiliza las tecnologías asociadas a dicho dispositivo y demarca el influjo que este ejerció en la modernización argentina –y mundial– de principios del siglo XX.

Las implicancias entre cine y literatura se rastrearán en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* a partir de dos criterios que darán cuenta de dicho proceso, así como también de la injerencia de la técnica como elemento de configuración del paradigma moderno: imágenes mecánicas e imágenes cinemáticas. Bajo esta perspectiva, además, cabe precisar que el concepto de imagen será entendido al modo de Bernard Stiegler, quien concibe a la imagen mental y a la imagen-objeto –o material– como parte de un concepto indivisible: “no hay, nunca hubo ni habrá jamás imagen mental: la imagen mental es siempre el retorno de alguna imagen-objeto, su remanencia” (182). Asimismo, dicha remanencia, tanto en cine como en literatura, se identificará como la esencia única de fotogenia que, según Edgar Morin, remite al doble gesto de hacer visible una presencia materialmente ausente al suscitar reminiscencias psíquicas de una realidad conocida mediante la reproducción concreta de una imagen que evoca una significación a nivel semiológico.

En consecuencia y como primer criterio, las imágenes mecánicas referirán a aquellas figuras que den cuenta textualmente de los dispositivos o artefactos tecnológicos y de los procedimientos que estos ejecutan. En su calidad de elemento tecnológico de la modernidad, la máquina se perfiló como un objeto reconocible que prolifera dentro del paisaje cotidiano, cuya presencia logra penetrar en el ideario representacional del ser humano. Ejemplo de ello es Erdosain, personaje principal de las novelas, quien paulatinamente se metamorfosea con el funcionar mecánico de los dispositivos y quien, a ratos, llega incluso a transformarse en un ser-máquina.

El estado de automatismo que comanda los pensamientos de Erdosain lo convierte en una entidad mecánica y con ello en una imagen del propio artefacto que emula: “pensaba telegráficamente, suprimiendo preposiciones, lo cual es enervante. Conoció horas muertas en las que hubiera podido cometer un delito de cualquier naturaleza, sin que por ello tuviera la menor noción de su responsabilidad” (Arlt 5). Así, la particularidad específica del funcionamiento sistemático del mecanismo del telégrafo –de los sucesivos y rítmicos golpeteos que lo caracterizan– se refleja en la manera en que este personaje hila sus ideas. Del mismo modo, dicho automatismo permea su tono de voz, en tanto se señala que “el tono de su voz, fuesen cuales fueren los acontecimientos, era parejo, isócrono, metódico, como el del engranaje de un reloj” (71). Erdosain personifica el funcionamiento mecánico y también concibe su forma de interacción como algo necesariamente mediado por artefactos: en el momento de su confesión frente al narrador-comentador se posiciona como si estuviera frente a un dictáfono y no frente a otro individuo. Es su “maquinización” la que deviene en un estado de inconsciencia que lo relega a un espacio urbano y pseudosimbólico plagado de artificios al cual denomina “zona de angustia”. Dicha representación, además, remite a otra imagen mecánica, ya que a través de ella se articula un mundo industrial ominoso que, ineludiblemente, lo lleva a transformarse en un “simio pensante y triste”: un sujeto que pierde su rumbo entre un “engranaje apocalíptico” moderno que lo excede.

Asimismo, la maquinización se extiende al momento de rastrear asociaciones entre la angustia y el funcionamiento de algunos aparatos como el frigorífico y la rueda de molino. Lo anterior se observa cuando se menciona que: “era como pasar del sol al sótano de un frigorífico” (269), y en el caso de la rueda de molino se apunta que esta “bombea inexorable

en los ventrículos de su corazón la terrible pregunta que bambolea como un badajo en el triángulo de vacío de su pecho y se evapora en gas venoso en la vejiga de sus sesos” (221). De la misma manera, la descripción de la ciudad se corresponde con un espacio que emerge por entre neones encguecedores y gigantes mecánicos que son captados por una suerte de *flaneur*: “los letreros de gases de aire líquido reptan las columnatas de los edificios. Tuberías de gases amarillos fijadas entre armazones de acero rojo. Avisos de azul de metileno, rayas verdes de sulfuro de cobre. Cabriadas en alturas prodigiosas, cadenas negras de guinches que giran sobre poleas, lubricadas con trozos de grasa amarilla” (230). Este es un tránsito donde la proliferación informativa, la geometría arquitectónica, la materialidad inorgánica de espacios y edificios recubiertos de acero y vidrio, así como también el ascendente número de máquinas, permiten configurar un territorio de modernización industrial y tecnológica.

Por otro lado, dentro de las imágenes mecánicas es relevante la injerencia de la figura del inventor dentro de un paradigma que lo concibe como el principal gestor del proceso de perfeccionamiento y especificidad de la técnica necesaria para la construcción de un mundo mecanizado. Su particularidad, además, recae en su saber autodidacta, uno adquirido por entre los márgenes de la sociedad que lo posiciona como elemento contradiscursivo a un imaginario de progreso comúnmente relacionado a altas esferas de poder. Dicho imaginario, al mismo tiempo, es correspondiente con lo que Sarlo define como “saberes del pobre” en tanto “mezcla desprolija de discursos sobre química e ingeniería, metalurgia y electricidad, geografías exóticas y visiones que anuncian la metrópolis futura” (9). Es la capacidad única de un inventor que carece de instrucción académica para situarse dentro del discurso imperante y alimentar así un sueño de cambio.

El personaje de Erdosain desea un laboratorio de electrotecnia que le permita alcanzar la cúspide de la pirámide del saber tecnológico. Igualmente fantasea con un taller de galvanoplastia en donde pueda crear la “Rosa de Cobre”. Incluso traspasa este invento a los Espila, una pobre familia que también encuentra en este falso cometido su eventual salvación. Otros de sus posibles inventos son el cambio electromagnético para máquinas de vapor o la tintorería para perros. También espera terminar sus estudios de electrotecnia para convertirse en el inventor oficial de la sociedad secreta, ese que creará el “Rayo de la muerte” que los convierta en “Dueños del Universo”. Erdosain aspira a ser el magnánimo gestor que

reconfigure las bases de una cultura a partir de la modernización técnica y tecnológica de los aparatos.

Ser inventor es dominar la ciencia y, por ende, ser poseedor del conocimiento predilecto para poder moverse y ascender en el mundo. Ello explica la ofensa que Erdosain siente cuando su esposa le ofrece instalar una ferretería: “Recuerdo que se indignó como si le hubiera propuesto un comercio vergonzoso. Él quería ser inventor” (267). El personaje quiere ser el creador de los productos y no un mero vendedor de los mismos.

De forma análoga, en el caso de la sociedad secreta, la ciencia se perfila como método de triunfo político y social, dado que el éxito del plan revolucionario solo se alcanza, según el Astrólogo, en la medida que el terrorismo se sofistique. Debe haber una brigada de técnicos expertos en gases, aviones y ametralladoras, incluso es necesaria una “Academia para Revolucionarios” que los prepare. Ahora el terrorismo debe ser tecnológico, como se observa en el siguiente pasaje: “¿por qué no se dedican a estudiar química? ¿Por qué no fabrican gases? El cloro combinado con el óxido de carbono forma fosgeno. Insisten en las bombas. Las bombas estaban muy bien el año 1850...; hoy debemos marchar con el progreso” (296). La sociedad secreta debe pensar de forma moderna e industrial, puesto que solo así logrará producir los insumos básicos que posibilitarán el triunfo de su revolución. De la misma manera, la sociedad debe articularse como una máquina de engranajes perfectamente coordinada y, además, su ideología debe masificarse al modo en que un cáncer prolifera al interior de un organismo, según el Astrólogo. Su cometido debe extenderse a la velocidad de la vida moderna y, por lo tanto, dispositivos técnicos como el telégrafo –o medios modernos como el periódico– deben ser sus recursos, como se menciona a continuación:

las agendas telegráficas hacen correr la noticia por toda la redondez del planeta. Estamos en el siglo veinte, amigo, y a estas horas todos los imbéciles honestos que decoran el planeta se han enterado de la alianza de dos eximios bandidos, que las leyes norteamericanas respetan y que se reparten en toda la costa del Atlántico el contrabando del alcohol, la explotación de la prostitución y del juego (234).

Los formalistas rusos fueron los primeros en reconocer la importancia de construir un estudio del cine. Para ello, acuñaron en su *Poética Kino* (1927) el concepto de cinematograficidad, el cual pretendió definir un

equivalente metodológico del formalismo literario en el filme (Albèra 21). Dicho término abrió la posibilidad de sistematizar teórica y analíticamente este fenómeno y articular lo que más tarde Metz denominaría como figuras, es decir, las unidades significativas mínimas de los códigos cinematográficos susceptibles a un proceso de transcodificación (cit. en Peña-Ardid 102). En consecuencia, se entenderá por imágenes cinemáticas a la facultad que proporciona el cine como elemento de reproducción y técnica para recrear imágenes materiales a través de estrategias estilísticas filmicas, las cuales son, a su vez, potencialmente productivas en la materialidad de la estructura narrativa.

Uno de estos casos es el pasaje con que inicia “Arriba del árbol” de *Los siete locos*, en el cual puede advertirse un intento por emular un montaje paralelo, dado que se describen intempestivamente diferentes espacios aledaños al transitar de Erdosain quien es el foco de atención de la escena:

Amanece. Erdosain avanza por el sendero que bordea la vereda rota junto a las quintas. La frescura de la mañana penetra hasta la más remota celdilla de sus pulmones fatigados. Aunque arriba el espacio negrea, y toda esa oscuridad desciende a aproximar las cosas a los ojos, pues las distantes son invisibles en el horizonte. Por el canal de callejones, rojean lentamente las fajas verdegrises (Arlt 64).

Del mismo modo, se destaca de la técnica de montaje su capacidad para configurar una historia de manera deliberadamente pulcra cuando el personaje reflexiona en torno a la facultad de innovación que permite dicho proceso: “los sucesos humanos no se pueden arreglar con frases. No son como las películas, que un técnico revisa y deja de ellas lo que está estrictamente bien” (365). La vida real no es exactamente igual a la proyectada por el cinematógrafo, puesto que el montaje es el encargado de articular la artificiosidad de su representación.

Por otra parte, se repite la inclusión de apartados tras una línea punteada que actúan a modo de intertítulos cinematográficos. Así, su función de completar las partes elididas o apenas visibles en la acción descrita se reproduce y, además, dichas líneas se desempeñan como el punto de corte que da paso a un escenario que resitúa geográficamente al lector a partir de un nuevo encuadre. Asimismo, también es factible homologar las notas del comentador a los intertítulos. Sin embargo, su principal particularidad recae en que este se nos presenta como una

cámara-testigo, o bien, como el dispositivo que media entre la acción y el público, y cuya labor es organizar la reconstrucción del motivo narrativo que Erdosain ofrece a partir de su confesión. Igualmente, la intervención del narrador podría interpretarse como una voz en *off* dentro del relato, pues este se encarga de incluir una serie de comentarios a pie de página que dan cierre a aquello que pudiera quedar inconcluso a lo largo de la historia. Ahora bien, lo más relevante de ese gesto es que dicho narrador se presenta como un personaje más del texto, dado que no se corresponde con el personaje principal ni con el autor.

Una imagen cinemática homologable a una sucesión de planos detalle, o bien, a un primer o primerísimo primer plano es la que se articula mediante la forma descriptiva siguiente: “esta consiste en un embudo negro con dos discos de vidrio frente a los ojos. El vértice del embudo termina en un pequeño cilindro horizontal, de aluminio, con tornillos laterales. De allí parten dos tubos de goma, anillados, que penetran en una cartera suspendida sobre el pecho por un triple correa que pasando por las espaldas se empestilla en las axilas” (Arlt 314). El personaje recompone la globalidad de lo que se presenta ante sus ojos y repite la estrategia en distintos momentos de la novela. Lo anterior puede entenderse porque Erdosain realiza una confesión y, por lo tanto, es necesario retratar en detalle los acontecimientos de la historia.

El *flashforward* es útil a la hora de proyectar el futuro éxito de la sociedad secreta, por ejemplo, a raíz del ataque con fosgeno. Erdosain es capaz de transformar su propia mente en un dispositivo de proyección y evidenciar cada detalle de las acciones que desencadenarán sus inventos. Pero también este recurso es productivo para articular la metáfora anticipatoria que caracteriza a las novelas en su conjunto. Al presagiar proyectos revolucionarios políticos como la II Guerra Mundial o, en cierta medida, el Golpe de Estado de Uriburu en Argentina, ambas novelas se posicionan como textos anticipatorios de la modernidad y, tal como se advierte en la prosa nefasta de *La próxima* (1934) de Vicente Huidobro o en el filme *Metrópolis* (1927) de Fritz Lang, se establece una visión apocalíptica de la modernidad que propone, al mismo tiempo, una “crítica profética”.

En otro ámbito, las imágenes cinematográficas también referirán a la actualización de categorías estéticas relativas al fenómeno de la representación y que son sindicadas como inherentes al cine. La sombra, eso otro representado por la proyección, es patente cuando Erdosain señala: “es como si yo no fuera el que piensa el asesinato, sino otro. Otro que

sería como yo, un hombre liso, una sombra de hombre, a la manera del cinematógrafo. Tiene relieve, se mueve, parece que existe, que sufre y, sin embargo, no es nada más que una sombra. Le falta vida” (55). El Otro, al mismo tiempo, emula la categoría de doble, de la cual no solo Erdosain es exponente sino también Barsut, quien constantemente se constituye desde la representación. Lo anterior se da en tanto, en primer lugar, Barsut es la contraparte de otro personaje. En segundo lugar, contribuye en la simulación de su propia muerte y se transmuta en un otro de sí mismo. Por último, se representa a sí mismo en la versión cinematográfica del drama de Temperly. Es parte de una simulación eterna y posee la facultad de ser, simultáneamente, una presencia y una supervivencia, perpetuada mediante una representación infinita, al modo en que Morin entiende el fenómeno de la fotogenia y del doble.

En el mismo ámbito, Rita Gnutzmann manifiesta que cada uno de los personajes “vive su vida como una farsa sin que los mismos puedan distinguir los momentos de autenticidad de la actuación” (80). Así como Barsut es engendrado como un doble, cada uno de los miembros, al ser parte de las células de infiltración, necesariamente son partícipes de un estado de simulación. Incluso cuando Hipólita amenaza al Astrólogo, este la interpela curiosamente y señala: “es ridículo que usted me esté hablando con la mano sobre el cabo de un revólver. Aquí no hay operadores cinematográficos, ni usted ni yo representamos ningún drama...” (Arlt 92). De acuerdo al simulacro que guía el argumento del texto, no es necesario armar un escenario dramático, pues todos sus interventores son parte de la gran estafa. De este modo, la amenaza pierde sentido en un plano donde la verdad y la mentira se entremezclan desde el origen de la acción.

Por otra parte, los sueños de triunfo que inculca la industria cinematográfica en los individuos son materializados a través del personaje de Barsut. La injerencia del cine en la constitución del sujeto moderno se visualiza cuando este se proyecta como estrella en el siguiente pasaje: “¡Ese es Barsut, el artista Barsut; viene de Hollywood, es el amante de Greta Garbo!” (Arlt 364). Los actores de cine idolatrados son un modelo a seguir para el personaje, pues en ellos él ve la posibilidad de conquistar la pantalla grande. Dicha imagen también se presenta en algunos pasajes de *Notas sobre el cinematógrafo*, del mismo Roberto Arlt. Tal es el caso de “Me parezco a Greta Garbo”, crónica en la que describe el impacto que dicha actriz genera en mujeres que fuerzan mínimos parecidos para

erigirse como su doble. Igualmente, no es casual que Barsut haga hincapié en su carácter fotogénico y actualice la crónica “Soy fotogénico”. En esta se realiza una crítica a las academias que venden sueños a ilusos sujetos que asisten a cursos que, aparentemente, les permitirán alcanzar la tan anhelada fama.

Finalmente, existen dos ejes en los cuales las imágenes mecánicas y cinemáticas se entremezclan. Por una parte, el complot de la sociedad secreta concibe al dispositivo del cine como una herramienta de estetización política y lo convierte en un instrumento del simulacro que masifica el engaño. Se apunta: “sacaremos fotografías del dios de la selva... Podemos imprimir una cinta cinematográfica con el templo de cartón en el fondo del bosque, el dios conversando con el espíritu de la Tierra” (96-7). El cine debe cumplir un fin de adoctrinamiento y debe incluso postular la posibilidad de crear un ícono deífico y carismático que encabece dicha cruzada. Para ello, se proponen a magnates de la industria moderna como Ford, Rockefeller o Morgan, pero también a actores de cine como Rodolfo Valentino. La sociedad secreta pretende crear dioses en la tierra que sindiquen representaciones propias del nuevo panteón moderno que gesta el proceso industrial. Al mismo tiempo, espera generar una estrategia de marketing y difusión, para la cual los medios son pieza clave para alcanzar con inmediatez el orbe entero. La idea de el Astrólogo, entonces, se sintetiza en la capacidad de refundar el misticismo asociado a la religión. Señala: “así como hubo el misticismo religioso y el caballeresco, hay que crear el misticismo industrial. Hacerle ver a un hombre que es tan bello ser jefe de un alto horno como hermoso antes descubrir un continente” (26). Es momento de que la sociedad secreta forme una “religión industrial e industrializada” que haga uso –y abuso– de la cualidad reproductiva de la técnica.

Por otra parte, el suicidio de Erdosain detenta una consciencia cinematográfica y de espectáculo por parte de dicho personaje. Se suicida en un tren de último modelo y con un artefacto mecánico: un arma. Lo hace frente a todos los pasajeros, lo que manifiesta una consciencia de su público. Además, se mata camino a Moreno, hogar de los Espila, quienes encarnan por antonomasia el fracaso del sueño moderno. Luego, el sensacionalismo de su acto se refleja en la gran cantidad de fotos que se le toman y en cómo estas exacerban la pulsión escopofílica de sus receptores. Se indica entonces: “saquen fotografías del vagón, del maquinista, del guarda. En seguida... Sí, tomen un auto si es necesario... Y

muchas fotografías” (391). En suma, su suicidio manifiesta la necesidad de reproducir el instante, de utilizar los dispositivos para perpetuar una huella insigne que, además, se potencia por la rapidez y la extensión que estos alcanzan. Las imágenes mecánicas son materializadas a partir de una consciencia cinematográfica, cuyo modelamiento está orientado a producir un impacto mediático a la altura de una sociedad de la masificación.

En definitiva, las máquinas y la reproducción, así como los medios masivos como la fotografía, la prensa, el telégrafo o el cine, por nombrar algunos, forman parte del fenómeno global de industrialización. Si el dinamismo del tiempo prescinde de su inteligibilidad, en la modernidad entonces el tiempo de la historia fue acelerado. En este escenario, las tecnologías estuvieron a la altura del vertiginoso nuevo mundo iniciado en los albores del siglo XX. La productividad de las máquinas modernas y del cine en específico encontró un aliado en la literatura, en tanto esta se apropió de sus códigos representacionales y también tematizó el influjo estético del cine en el sistema cultural. Asimismo, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* nos revelan una era industrializada lejana al ideal edénico: el auge tecnológico mecaniza al individuo, le infunde falsos sueños y lo engaña a través de los dispositivos. La premisa de una sociedad secreta fundada en un misticismo industrializado reproduce el cataclismo nefasto de un proyecto que concibe la tecnología al servicio de la dominación y que avizora, de esta forma, una modernidad distópica en la cual el ser humano inevitablemente llegará a un punto álgido de intemperie y orfandad frente al nuevo mundo que la modernización ha forjado.

Bibliografía

- Albèra, François (Comp.). *Los formalistas rusos y el cine: la poética del film*. Buenos Aires: Paidós, 1998.
- Arlt, Roberto. *Los siete locos. Los lanzallamas*. Caracas: Ayacucho, 1978.
- . *Notas sobre el cinematógrafo*. Buenos Aires: Ediciones Simurg, 1997.
- Gnutzmann, Rita. “Roberto Arlt y el cine”. *Anales de la literatura Hispánicoamericana*, 32 (2003): 71-81.
- Huidobro, Vicente. *La próxima*. Santiago: Ediciones Walton, 1934.
- Metrópolis*. Dir. Fritz Lang. Universum Film AG, 1927.
- Morin, Edgar. *El cine o el hombre imaginario*. Barcelona: Paidós, 2001.
- Peña-Ardid, Carmen. *Literatura y cine: una aproximación comparativa*.

Madrid: Cátedra, 1992.

Sarlo, Beatriz. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1997.

Stiegler, Bernard. "La imagen discreta". *Ecografías de la televisión: entrevista filmadas*. Buenos Aires: Eudeba, 1998. 177-200.