Con Donisoff y sus dos amigos, la ciencia ha desvariado: ellos, primero, extendieron su hipótesis sobre la fabricación de materia a la creación de vida. Luego razonaron equivocadamente al considerar, por analogía, a la conciencia como un acumulador mecánico cuya carga genética es posible reemplazar por transmisión de otras cargas acumuladas en otros cuerpos humanos. Finalmente, no supieron resolver la pregunta moral planteada por su experimento: ¿es posible conseguir vida consciente aniquilando otra vida consciente? El folletín de Quiroga construye una trama con estos hilos: algunos de ellos, muy viejos, pertenecen a la tradición fáustica que está en los orígenes de la modernidad; otros, subrayados a lo largo del relato, provienen de la imaginación impactada por la ciencia, por aquello que de la ciencia pasa a los discursos de divulgación, a los manuales y a los periódicos.

La escenografía y la utilería de "El hombre artificial" es la del laboratorio tal como aparece en algunos cromos de novelas o en dibujos de revistas (incluida la propia *Caras y Caretas*, que fue sin duda bastante sensible a los aspectos 'curiosos' de la ciencia y la técnica). Pero el laboratorio, aun ficcionalizado escenográficamente, es un espacio nuevo de la literatura, y el inventor que lo ocupa, un tipo literario y social también novedoso, porque se diferencia del médico en su consultorio, o el cirujano en su sala de operaciones (figuras que remiten a dimensiones del saber relativamente más familiares). El laboratorio y el inventor científico son excepcionales a la experiencia: su saber discurre en una dimensión simbólica que no se cruza con la vida cotidiana sino con aquello que le es radicalmente diferente: saber sin fin inmediato, saber libre. Oscuramente, el científico inventor es la culminación de algo que también está en el origen del innovador técnico, pero una culminación que lucha para liberarse de los objetivos sociales o económicos que mueven al inventor tecnológico y práctico. En ese sentido, el laboratorio y su ocupante son exóticos respecto de la experiencia, pero su exotismo puede ser observado como una exasperación de saberes que el saber técnico también necesita.

Al construir el relato alrededor de estos tres personajes exóticos (y ciertamente también cosmopolitas), Quiroga, el escritor fascinado por los saberes prácticos, escribe una ficción donde estos saberes se proyectan sobre el fondo 'científico' que los hace posibles; no volverá a este espacio ficcional, pero este folletín de 1910 marca una zona de contactos ideológicos y estéticos (novela por entregas en una revista de gran circulación, hipótesis ficcionales construidas con materiales científicos) entre un escritor que piensa en el público y una literatura que recicla tópicos del pasado con hipótesis originadas en versiones aproximativas de los saberes contemporáneos.

ARLT: LA TÉCNICA EN LA CIUDAD

La ciudad imaginada

> Cada época exige su propia forma. Nuestra misión es la de dar a nuestro nuevo mundo una nueva forma con medios modernos. Pero nuestro conocimiento del pasado es una carga que pesa sobre nuestras espaldas: la afirmación indiscriminada de la edad presente presupone la despiadada negación del pasado.
>
> *Hannes Meyer*[1]

Adorno ha dicho que la filosofía debe dar de baja a los grandes problemas. ¿Qué querría decir esto para la literatura? Un cambio tanto de la forma de hacer literatura como de la cultura de la literatura. Arlt hace precisamente esto: cambia la cultura de la literatura y fija su mirada en las cosas que no podían ver los escritores que eran sus contemporáneos.[2]

Arlt construyó su literatura con materiales que acababa de descubrir en la ciudad moderna. Discursos ajenos al campo de los escritores, fragmentos de ciudad que ellos conocían menos, saberes sin prestigio: cómo organizar un prostíbulo o fundir metales, cómo encontrar oro o ganar dinero fuera de la oscura rutina del trabajo, cómo combinar el saber técnico con la fabulación. Arlt hablaba de lo que no se hablaba en la literatura argentina, porque, como escritor, venía de otra parte. Excluido de los saberes prestigiosos de la élite intelectual, exhibe su resentimiento en el bien conocido prólogo a *Los lanzallamas* o ironiza sobre la

[1] Debo a Adrián Gorelik y Graciela Silvestri este epígrafe y la discusión de algunas ideas que aparecen en la primera parte de este trabajo.

[2] Sobre la construcción de una mirada, son importantes las perspectivas abiertas por Paul Virilio, *La machine de vision*, París, Galilée, 1988.

desposesión simbólica en sus "autobiografías". Frente a una distribución desigual de los saberes, responde con la sobreabundancia plebeya de un repertorio técnico y consagra su literatura a aquello que no había que decir: allí está el origen de su ficción y de su transgresión. Arlt no fue amado ni fue resistido tanto como lo quisieron sus biógrafos y comentaristas piadosos. Simplemente hablaba de otra cosa y eso lo volvía difícil, poco dócil. Era un extranjero. Había en él una perturbadora continuidad con el mundo de los pobres que no se basaba ni en la simpatía ideológica ni en la preocupación moral, sino en un territorio de cultura que constituía un piso común. Arlt no podía sentirse conforme porque se sentía desposeído (y, se sabe, no hay verdad o falsedad cuando hablamos de sentimientos). Como desposeído se mueve con seguridad por todos aquellos espacios que no transitan el resto de los escritores que le son contemporáneos y mira hacia donde ellos no miran. Confía a los locos y a los conocedores de la máquina, juntos, un poder de reconfiguración de la sociedad y de la cultura. Allí se sustenta el increíble poder de predicción de su literatura: ve en la Buenos Aires del treinta lo que va a ser la ciudad de los años cuarenta y cincuenta, hace una elipsis de tiempo, salta sobre el presente porque unos pocos signos de presente se convierten en la masa compacta del futuro.

La ciudad y la técnica obsesionan la imaginación de Arlt: ambas lo empujan no sólo a ampliar un espacio temático, sino a construir una forma y un ideal de belleza. En el itinerario por la ciudad moderna, el escritor encuentra a la técnica; en su relación con la técnica aprende a ver una ciudad nueva para la literatura. Ciudad y técnica: no separadas sino unidas tanto en el movimiento de la ficción como en el impulso crítico. Arlt literalmente *proyecta* una ciudad porque, en sus textos, Buenos Aires es tanto una representación como una hipótesis. Se siente al mismo tiempo fascinado y repelido por la ciudad que construye en sus ficciones, sobre la que imprime proféticamente imágenes de ciudadades *completamente* modernas, en un montaje de lo que cree saber de América del Norte y lo que generaliza a partir de muy pocos datos empíricos de la Buenos Aires realmente existente. La mirada de Arlt conserva poco del ocio del *flâneur* para ser productiva de configuraciones estéticas que clasifican las imágenes y las organizan en un espacio distinto del espacio físico donde la ciudad empírica, descompuesta y recompuesta por las transformaciones que intervienen en ella desde fin de siglo, es el soporte sobre el que se imprime una ciudad imaginada, la ciudad futura, donde el presente será reparado por la imaginación técnica.

Arlt carece de todo sentimiento nostálgico respecto del pasado. No acepta la historia de Buenos Aires como un marco de condiciones ni, mucho menos, como su límite; para la imaginación del futuro, el presente es un borrador o un fondo escenográfico. Este vacío de historia coincide

con una hipótesis europea sobre América: aquí están los pueblos jóvenes frente al viejo mundo fatigado;[3] pero remite también a la situación indecisa de los argentinos nuevos, como lo es Arlt, para quienes la valorización del presente excluye la preocupación por traicionar una historia de la que no se forma parte.[4] A diferencia de Borges que, en los años veinte, funda una mitología urbana marcada por el sentido del pasado histórico y del pasado de la ciudad, para Arlt, la cuestión se resuelve en una nueva fundación literaria, con materiales de una escenografía desarticulada por el caos del crecimiento urbano y el industrialismo.

> Distancia encajonada por las altas fachadas entre las que parece flotar una neblina de carbón. A lo largo de las cornisas, verticalmente con las molduras, contramarcos fosforescentes, perpendiculares azules, horizontales amarillas, oblicuas moradas. Incandescencias de gases de aire líquido y corrientes alternas de alta frecuencia. Tranvías amarillos que rechinan en las curvas sin lubrificar. Omnibus verdes trepidan sordamente lienzos de afirmados y cimientos. Por encima de las terrazas plafón de cielo sucio, borroso, a lo lejos rectángulos anaranjados en fondos de tinieblas. La luna muestra su borde de plato amarillo, cortado por cables de corriente eléctrica.

[3] Le Corbusier, en su famosa visita a Buenos Aires durante 1929, se refiere a la historia urbana de Buenos Aires tomándola como territorio de una metáfora más que como problema que debe ser resuelto urbanísticamente. Esa metáfora evoca el fuerte de la ciudad colonial y la levedad con que aparece en las famosas conferencias porteñas de 1929, indica precisamente que, en Buenos Aires, Le Corbusier no piensa que hay un problema histórico-urbanístico a resolver (como obviamente le presentan las viejas ciudades europeas). La referencia al fuerte colonial, en cambio, le permite reiterar la importancia del río y regalar a sus interlocutores locales (ellos sí bien preocupados por la historia) con una imagen digna del pasado. Sobre esta visita de Le Corbusier y sus proyectos para Buenos Aires, véase: Pancho Liernur y Pablo Pschepiurca, "Precisiones sobre los proyectos de Le Corbusier en la Argentina 1929/1949", *Summa*, diciembre de 1987; un paralelo entre Le Corbusier y Arlt, en: B.S., "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada", *Punto de Vista*, 4:2, 1992. El video *Buenos Aires II*, dirigido por Rafael Filippelli, con guión de A.Gorelik, G.Silvestri y B.S., plantea la temática de Arlt utopista urbano.

[4] En este punto, Arlt se diferencia no sólo de Borges sino de las élites criollas, tanto de sus vertientes nacionalistas más tradicionales como de los núcleos vanguardistas o modernizadores. Sobre el peso de las mitologías nacionales en la formulación de proyectos de transformación y de utopías, véase el excelente ensayo de Bronislaw Baczko, "Utopía", incluido en su libro *Los imaginarios sociales; memorias y esperanzas colectivas*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1991. Sobre el campo intelectual y las ideologías culturales en este período: María Teresa Gramuglio, "El campo literario en la década del 30: imágenes de escritor, proyectos literarios y espacios de legitimación", Informe de Investigación (mimeo), CIUNR, 1991. Sobre las representaciones de la ciudad y el sentido de la historia: Adrián Gorelik y Graciela Silvestri, "El pasado como futuro; una utopía reactiva en Buenos Aires", *Punto de Vista*, número 42, 1992.

> Marchan silenciosos, dejando atrás silos de portland agrupados como gigantes, oblicuos brazos de guinches rebasando las cabriadas de los talleres, torres de transformadores de alta tensión erzadas de aisladores y más enrejadas que cúpula de 'superdreadnought'. De la bocade los altos hornos se escapan flechas de gas azul, la comba deuna cadena corta el espacio entre dos plataformas de acero, y un cielo con livideces de mostaza se recorta sobre las callejuelas.[5]

Lo que Arlt ve en Buenos Aires es, casi exactamente, lo que Borges no ve. A los rosa pastel del primer Borges, Arlt opone ura coloración pura, sin blancos, expresionista y contrastada; a un paisaje amable (elborgeano *locus amoenus* de las orillas y los barrios), una iconografía de trincheras abiertas y erecciones agresivas, armada, como un Berni, con el collage fabril de recortes de chapa y pedazos de cable. Ve una ciudad en construcción, donde otros escritores, sus contemporáneos, ven una ciudad que se está perdiendo: para Arlt, Buenos Aires no fue sino que será: cuadrillas de obreros excavan los cimientos de futuros rascacielos, el desorden de las fachadas indica la mezcla de lo viejo que está siendo demolido y lo nuevo que no ha sido terminado; los edificios muestran todavía "armazones de cemento armado más bellos que una mujer" y sobre los esqueletos de hierro se oye el martilleo, a gran altura, de las remachadoras eléctricas.[6] Ve calles obstruidas por filas de automóviles, y un cielo donde cruza un enrejado caótico de cables y de trolleys.[7] La ciudad nueva es lo opuesto a la ciudad de la "vida puerca", porque su artificio técnico (la eléctrica parafernalia moderna) la libera de las luces mortecinas, los olores penetrantes, la fealdad de la pobreza; la ciudad nueva es erótica precisamente en aquello que rechaza el orden de la tradición y no teme la vulgaridad. Como nadie y antes que nadie Arlt ve una ciudad de collage cubista cuya belleza es caótica y transgresiva tanto a la sensibilidad moral como a la organización plástica. Descubre en el escenario urbano la belleza de lo público y la belleza del vicio, dos temas que ya habían perseguido a los escritores europeos, también sensibiliza-

[5] "Noche terrible", *Obras completas*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981, tomo I, p. 819; y *Los lanzallamas*, ibíd., I, 414.

[6] Véase el itinerario que sigue el Rufián Melancólico, en *Los lanzallamas*, desde Maipú y Diagonal hasta Corrientes. *OC*, cit., I, 349 y ss.

[7] "Toda su pena descomprimida extendíase hacia el horizonte entrevisto a través de los cables y de los trolleys de los tranvías", escribe en *Los siete locos*, *OC*. cit., I, 129. Los periodistas de *Crítica*, también describen este cielo: "Es posible que mucha gente ignore una cosa simple y a un mismo tiempo maravillosa. Disimulados entre chimeneas, tubos de respiración, soportes de hilos telefónicos y cables eléctricos, desparrámase por los techos de las casas de la ciudad, sensible y alerta, un buen número de antenas de radiotelegrafía" (20 de agosto de 1920). Sobre las razones de la percepción técnica de los grandes diarios populares véase el capítulo siguiente: "Divulgación periodística y ciencia popular".

dos por la revolución tecnológica de las construcciones, desde mediados del siglo XIX. Espacio anónimo y heterogéneo donde, literalmente, puede pasar cualquier cosa:

> Caída entre los grandes edificios cúbicos, con panoramas de pollos a "lo spiedo" y salas doradas, y puestos de cocaína y vestíbulos de teatros, ¡qué maravillosamente atorranta es por la noche la calle Corrientes! [...] La calle vagabunda enciende a las siete de la tarde todos sus letreros luminosos [...] Bajo estas luces fantasmagóricas, mujeres estilizadas como las que dibuja Sirio, pasan encendiendo un volcán de deseos en los vagos de cuellos duros que se oxidan en las mesas de los cafés saturados de jazz-band. Vigilantes, canillitas, "fiocas", actrices, porteros de teatros, mensajeros, revendedores, secretarias de compañías, cómicos, poetas, ladrones, hombres de negocios innombrables, autores, vagabundos, críticos teatrales, damas del medio mundo; una humanidad única, cosmopolita y extraña se da la mano en este desaguadero de la belleza y la alegría. [...] Y libros, mujeres, bombones y cocaína, y cigarrillos verdosos, y asesinos incógnitos, todos confraternizan en la estilización que modula una luz supereléctrica.[8]

En el centro, la ciudad exhibe la belleza desestabilizada de sus construcciones nuevas y se rompe el cerco monótono de las casitas de barrio, casitas de ladrillo donde no hay ni armazones de hierro, ni paredes vidriadas. El barrio, dominio de la mezquindad moral pequeño-burguesa y de los odios triviales de los pequeños propietarios, carece de atractivo técnico y de ímpetu futurista. A Arlt, su orden apacible lo atrae menos que la ciudad desorganizada por la yuxtaposición sin plan: "Entre los edificios de planta baja, aislados, reptaban el espacio los de diez y quince pisos, rematados en poligonales torrecillas de pizarra, buidas de pararrayos". Casas de renta a la francesa se incrustan en la ciudad baja, iluminada por los carteles de neón: un collage de lo efectivamente existente y de la ciudad futura que Balder, el protagonista bien arltiano de *El amor brujo*, profetiza: rascacielos como moles, que estaban lejos de definir, en 1930, el perfil urbano de Buenos Aires.[9] En el centro, también se siente el horror de la ciudad vieja, pestilente, sucia, caótica, atravesada por los vahos de los conventillos, infatigablemente recorrida a toda velocidad del transporte a motor por los personajes de Arlt; esta ciudad se funde con una

[8] "Corrientes por la noche", aguafuerte recopilada por Daniel Scroggins, *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, Buenos Aires, ECA, 1981, pp.147-8.

[9] "Balder sonríe levemente. Contempla las sonrosadas y grises moles de los rascacielos respaldados por una noche tan espesa que las tinieblas fingen un morro perforado por agujeros luminosos. Súbito oscurecimiento de un letrero blanco y violeta. Silbatos de locomotoras distantes. Pasan hombres de gorra y blusa. —Sí, la ciudad es linda." En: Roberto Arlt, *El amor brujo*, *OC*, cit., I, 611.

ciudad moderna más inventada que vista, algo que Buenos Aires será pero no es todavía del todo en 1930. Como fantasma, a ellase sobreimprime una ciudad casi imaginaria, hecha de hierro y cemento, erizada de rascacielos y cuyo sonido metálico es el jazz: Chicago más que Buenos Aires futura:

> Crestas puntiagudas de ciudades modernas, cemento, hierro, cristal, enturbian un momento la quietud de Erdosain. Pero él quiere escaparse de las prisiones de cemento, hierro y cristal, más cargadas que condensadores de cargas eléctricas. Las jazz-bands chillan y serruchan el aire de ozono de las grandes ciudades.[10]

Esta percepción de la modernidad como espacio de alta tensión, de desorden paroxístico (que tiene, como su doble estético e ideológico, el ideal modernista del espacio ordenado, el orden vacío y estético de las ciudades de papel), atrae a quien está dispuesto a negociar con la mezcla, lejos de todo ideal de pureza: a diferencia de otras estéticas industriales, la de Arlt es barroca.

Proyecto

La casualidad, que también escribe su parte de la historia, quiso que a fin de los años veinte y comienzos de los treinta, Wladimiro Acosta, un arquitecto ruso emigrado a Buenos Aires, que había pasado por la experiencia del expresionismo alemán y había diseñado los decorados del *Fausto* de Murnau, inventara un edificio, el city-block,[11] que es casi idéntico al imaginado por Balder en *El amor brujo:*

> Este tipo de edificación divide horizontalmente la ciudad en dos zonas superpuestas: inferior, de trabajo; superior, de vivienda. El hombre que trabaja en el cuerpo inferior vive en el superior. Parte considerable del tránsito callejero es sustituida por comunicaciones verticales, con el consiguiente ahorro de tiempo y energía, y la desaparición radical del tumulto de gentes y vehículos a la hora de apertura y cierre de los negocios.[12]

[10] Roberto Arlt, *Los lanzallamas, OC*, cit., I, 471-2.

[11] La serie de estudios sobre el city-block ocupa a Wladimiro Acosta entre 1927 y 1935. Sobre Acosta, véase el catálogo de la exposición realizada en Buenos Aires y los artículos allí incluidos de Pancho Liernur ("Wladimiro Acosta y el expresionismo alemán") y Anahi Ballent ("Acosta en la ciudad: del city-block a Figueroa Alcorta"): *Wladimiro Acosta 1900/1967*, Homenaje realizado en la Facultad de Arquitectura y Urbanismo, UBA, 1987.

[12] Wladimiro Acosta, "Serie de estudios sobre 'city-block'". En: *Vivienda y ciudad*, p.140.

Buenos Aires está sometida, diagnostica Acosta, a la fuerza de la tradición y del capitalismo que prevalecen sobre las (infinitas) posibilidades técnicas. En este conflicto, que bien puede ser considerado clásico, el anacronismo de la ciudad es punto de resistencia de la visión del reformista que, al mismo tiempo, señala el carácter utópico de una solución profunda en el marco de las sociedades capitalistas. Como sea, en la tensión entre proyecto posible y transformación social radical, la percepción de Acosta organiza datos urbanos que también están presentes en la de Arlt: esa ciudad de edificios de pisos mezclados caóticamente con las casas bajas, las calles estrechas taponadas por los autos detenidos, cañones angostos por los que los peatones se lanzan de la vereda intransitable a la calle peligrosa; la multitud, en fin, al caer la tarde, que no sólo es anónima sino agresiva, víctima, por otra parte, de la impureza del aire, del turbio humo de los vehículos, de la falta de luz provocada por un trazado urbano donde las nuevas casas se adaptan mal en sus dimensiones y orientación.[13] En suma, un caos donde la angustia parece el sentimiento que inevitablemente acompaña a la visión urbana.

El city-block es el invento arltiano de Wladimiro Acosta: frente al desorden oscuro y sucio, el orden racionalista de una vida regimentada por la tecnología y la arquitectura. El city-block de Acosta organiza las actividades y el tránsito por la ciudad contradiciendo la circulación tradicional a ras del suelo: vertical u horizontalmente, pero fuera del espacio desordenado de la calle, como los rascacielos en H de *El amor brujo:*

> Su proyecto [el de Balder] consistía en una red de rascacielos en forma de H, en cuyo tramo transversal se pudiera colgar los rieles de un tranvía aéreo.[14]

El city-block (rascacielos en cruz) y el rascacielo en H son un planteo contra la ciudad construida por la historia, desde las posibilidades abiertas por las nuevas tecnologías, que, en el marco económico y de desarrollo urbano de Buenos Aires, desempeñaban una función futurística: es la ciencia ficción de la novela y la reforma urbana.[15] Pero Acosta, que

[13] Véase especialmente la introducción de Acosta a *Vivienda y ciudad* y su fundamentación de la necesidad del city-block (pp.134 y 135).

[14] Roberto Arlt, *El amor brujo, OC*, cit., I, 566.

[15] Anahi Ballent, en su inteligente artículo, señala el carácter exterior de la intervención de Acosta, el hiato entre la realidad urbana de Buenos Aires y las diferentes versiones del city-block: "Se trata de edificios que no se incorporan a tejidos urbanos existentes. El propio desarrollo del city-block es sintomático: desde la primera propuesta de planta cruciforme, su carácter alternativo al desarrollo de la ciudad es

ha llegado a América del Sur también en busca del sol,[16] rearma el esquema básico de su primer city-block: ya no se trabajará en los pisos bajos y se vivirá en los altos, sino que, para lograr la mejor iluminación en las viviendas, éstas formarán un solo bloque orientado hacia el sol y el norte, cabecera de una T, cuyo cuerpo de oficinas mirará al sur, al este y al oeste. Finalmente, este proyecto, por cierto fabuloso para Buenos Aires, es perfeccionado en el siguiente que abandona una ciudad histórica cuyos límites a la tranformación están impuestos por las manzanas de la traza colonial: los city-blocks integrales ya hablan de la ciudad del futuro y no de la incrustación del futuro en la ciudad presente.[17]

En la visión de Acosta, el rascacielos es la "extrema expresión arquitectónica del capitalismo",[18] y el city-block, en cambio, anuncia en

manifiesto. Pero aun así, mantiene como base las dimensiones que podrían asimilarlo a la manzana de Buenos Aires, no modifica la estructura de la trama. El city-block integral, en cambio, se basa en el reconocimiento de que la sujeción al damero no puede conciliarse con los objetivos de las nuevas propuestas" (art.cit., p.33).

[16] En su estudio sobre Acosta, Liernur escribe: "La hipótesis que aquí se propone consiste en entender que, efectivamente, la búsqueda del 'Sur' constituye el móvil principal de la obra y la trayectoria de Acosta —al menos hasta 1940—; y que a lo largo de una 'larga marcha' el suyo configuró un episodio geográficamente extremo de la literal persecución del Sol y la Luz que definía al sector de las vanguardias artísticas con las que se vinculó en aquellos años alemanes" ("Wladimiro Acosta y el expresionismo alemán", cit., p.19).

[17] Los city-block integrales se dividen en dos tipos: A y B. Los del tipo A "tienen las siguientes características fundamentales: 1. Yuxtaposición de los lugares de vivienda y trabajo; 2. Orientación uniforme electiva de ambos: asoleamiento máximo para las viviendas, iluminación difusa uniforme para los lugares de trabajo; 3. Continuidad de los espacios verdes. Formación de grandes parques; 4. Diferenciación de la circulación y supresión de cruces a nivel. La edificación, en cada city-block integral, está constituida por un gran bloque lineal de viviendas, de 100 metros de altura, orientado al norte, y cuatro cuerpos de oficinas, de dirección perpendicular a aquél y menor altura [...] Piso bajo y entrepiso están ocupados por comercios. Una calle longitudinal de acceso corre paralelamente al bloque de viviendas, pasando por debajo de los cuerpos de oficinas que forman puentes sobre ella. Los locales de comercios del entrepiso pasan, asimismo, por encima de las calles transversales de acceso. De esta manera se forma, dentro de cada city-block integral, una red de calles internas a alto nivel, para peatones" (Acosta, *Vivienda y ciudad*, cit., p.152). Los de tipo B son una versión perfeccionada de los A con las siguientes particularidades: "1. Circulación totalmente diferenciada. Separación no sólo de las calles de acceso y de tránsito veloz, sino, además, de vías de vehículos motorizados, a alto nivel, y para peatones, a nivel del suelo. La tierra pertenece por entero al peatón. 2. Continuidad absoluta de vías protegidas para peatones. 3. Acortamiento y elevación del cuerpo de oficinas. Disminución consiguiente de la superficie de tierra ocupada por éste en beneficio de los espacios libres, sin cambio de su capacidad. 4. Formación de grandes locales con iluminación cenital para fábricas, talleres, salas, aulas, cines, teatros, etc." (*Vivienda y ciudad*, p.156).

18 Ibíd., p.131.

su disposición un ideal integrado de trabajo, ocio, producción y servicios, esfera privada y esfera pública, espacio construido y naturaleza, luz y protección del clima. La morfología del city-block es una ética urbana, tanto una lección de 'buena' organización social como respuesta a una demanda. Lo que el laberinto de la ciudad sugiere a la literatura: espacio de la mezcla que, por eso mismo, es venerado y terrible, disparador de la angustia y escenario de la fantasía, aparece disciplinado en la reforma de Acosta. Arlt y él reconocen una ciudad muy parecida, la perciben casi podría decirse desde las mismas calles, mirando la misma mezcla de edificios bajos y casas de pisos, el mismo curso trabajoso de los autos, la misma atmósfera en donde el sol es ocluido y donde pueden, como en las ficciones de Arlt, presentarse los olores acres del desecho urbano capitalista. Las fotos que incorpora Acosta en su libro son literalmente ilustrativas de un Buenos Aires arltiano: fotos en blanco y negro, fuertemente constrastadas, con el velo de la atmósfera venenosa de la gran ciudad, representaciones de "la vida puerca":

> Asqueado, avanza por el corredor del edificio, un túnel abovedado, a cuyos costados se abren rectángulos enrejados de ascensores y puertas que vomitan hedores de aguas servidas y polvos de arroz. [...]
> Detenido junto al vano de la escalera y mirando un patizuelo en la profundidad, Erdosain se preguntó qué era lo que buscaba en aquella casa terrible, sin sol, sin luz, sin aire, silenciosa al amanecer y retumbante de ruidos de hembras en la noche. [...] La escalera de caracol descendía más sucia que un muladar.
>
> Mira el patio entenebrecido, levanta la cabeza y más arriba, reptando los muros, descubre un paralelogramo de porcelana celeste engastado en el cemento sucio de los muros.[19]

Sin embargo, el reformismo de Acosta se separa de la tensión estética que, por vías absolutamente diferentes, atraviesa el deseo urbano de Arlt. La ingeniería social pesa fuertemente en los proyectos de Acosta, no sólo en el sentido en que la arquitectura y el urbanismo modernos pensaron que reformaban la vida y las relaciones entre los hombres y la naturaleza, sino de un modo más obsesivamente detallista. Acosta es un miniaturista de las utopías urbanas aun cuando esté presentando una idea global de ciudad. Su city-block es una miniatura a escala gigantesca, donde los criterios técnicos de racionalidad, salubridad y economía ligados a dos de sus obsesiones (la luz y la circulación) prevalecen invariablemente sobre la voluntad estética.

Para Arlt, la idea de la belleza ciudadana surge de una crítica a la

[19] *Los lanzallamas*, *OC*, cit., I, 325 y 328 respectivamente.

rutinización visual de la pequeña burguesía (que, referida a todos los campos, es uno de los motivos básicos de *El amor brujo*) y de una fantasía cultural cuyos materiales provienen de la técnica, el cine y la fotografía.[20] Su imaginación sólo es sensible a la iconografía de la modernidad. Por eso sus rascacielos en H son una versión delirantemente estética de nuevas tecnologías desconocidas en Buenos Aires:

> Había que sustituir las murallas de los altos edificios por finos muros de cobre, aluminio o cristal. Y entonces, en vez de calcular estructuras de acero para cargas de cinco mil toneladas, pesadas, babilónicas, perfeccionaría el tipo de rascacielo aguja, fino, espiritual, no cartaginés, como tendenciaban los arquitectos de esta ciudad sin personalidad. Sus compañeros se reían. ¿Cómo resolvería el problema del reflejo? Y si respondía que, de acuerdo a los estudios de la óptica moderna, colocarían los cristales, de manera que los edificios fueran pirámides cuya superficie reprodujera la escala cromática del arco iris, las carcajadas menudeaban...[21]

Esta escenografía de ciencia ficción une las materias que obsesionan a Arlt con las formas que juzga propias de la modernidad: el cobre, el aluminio, los milagros posibles de una metalurgia que tiene mucho de alquimia y de ensueño inventor; y opone a la rutina profesional del ingeniero la imaginación del artista: ciudad espiritualizada materialmente por la reducción del peso de sus muros, ciudad espiritualizada por la luz refleja: un diseño donde el saber de los materiales se une al descubrimiento de las nuevas formas en una versión que se origina no en el refinamiento del gusto ni en la coherencia de un programa, sino en la estética que transmiten el periodismo gráfico y el cine.

La ciudad de Arlt tiene algo de delirio gótico. Su síntesis es barroca precisamente cuando cree oponerse a la pesadez de lo que juzga equivocado en Buenos Aires; demasiado colorida para el cromatismo discreto de la arquitectura moderna. En suma, una versión plebeya tanto de las posibilidades de la tecnología como de sus resultados estéticos. A diferencia de Wladimiro Acosta, Arlt carece en verdad de todo utilitarismo reformista en su visión de la ciudad; está predestinado a lo nuevo, porque

[20] "Luna roja" (*OC*, cit., tomo I, pp. 751 y ss) es un texto trabajado precisamente desde imágenes que provienen del cine y de sus afiches. El dancing donde se recibe la primera noticia sobre la catástrofe pendiente, sale directamente de una experiencia visual cinematográfica; la ciudad del relato es, por otra parte, una escenografía de ciencia ficción donde se han exasperado todos los elementos de la modernidad arquitectónica y técnica: cables de alta tensión, fachadas fosforescentes y escalonadas, carteles luminosos, jardines aéreos, etcétera.

[21] *El amor brujo*, *OC*, cit., I, 566.

es un argentino sin raíces y su impulso estético debe encontrar en lo nuevo su fundamento. Ve el futuro sin pasado, pronostica el futuro en el presente. A su ideal de belleza moderna, la medida del refinamiento se le escapa.

La materia técnica de la literatura

> Mientras que la novela moderna ha tratado de determinar los más finos movimientos atómicos del alma de personajes que permanecían casi inmóviles en el espacio de la vida novelesca, los físicos modernos tratando de determinar la arquitectura del átomo, también casi inmóvil en el espacio sin espacio, han corrido aventuras materiales cuya repercusión en el mundo físico ha tenido consecuencias que ningún novelista ha conseguido describir aún, ni ha intentado novelar. [...] La novela actual carece de aventuras porque el novelista profesional, aunque parezca una paradoja, carece de profesión. La aventura, en su más lato sentido humano, es comprender la belleza del "tritono mayor" en el mismo momento en que se nos muere la mujer adorada, o el descubrir el modo de sustraerle un electrón a un átomo de helio en el mismo momento de besar a una muchacha.[22]

Arlt escribe una respuesta a la cultura literaria de su tiempo. Cambia el vocabulario de la literatura, bajo el impacto de imágenes que provienen de las noticias de la primera guerra mundial sobre armamento, de la metalurgia, la aviación, el cine o la divulgación científica. Estos temas ofrecen su espacio lexical para la construcción de imágenes expresionistas. Pero Arlt también traduce de otros sistemas de representación, ve Buenos Aires en el cine y en las fotografías extranjeras de las grandes metrópolis, encuentra en el paisaje urbano y en el vocabulario de los manuales técnicos una riqueza verbal marcada por la modernidad: su escritura pone en escena una respuesta al conflicto sobre las lenguas de la literatura. Nunca se había hablado así en la Argentina:

> Vio rostros que parecían haber pasado por los cilindros de una laminadora, y cráneos truncos en obtusas, como si los hubiera trepanado una fresa. Un foco ilumina con ramalazo de aluminio las tres cuartas partes de su rostro, y el vértice de su córnea brilla más que el de un actor de cine. Súbitamente la luz oscureció un grado, con más rápido descenso que el de un aeroplano que se desploma en un pozo de aire.
> El Rufián Melancólico ha entrado en una zona tan intensamente ilumina-

[22] Roberto Arlt, aguafuerte "Aventura sin novela y novela sin aventura", publicada en *El Mundo*, 13 de agosto de 1941.

da, que visto a cincuenta metros de distancia parece un fantoche negro detenido a la orilla de un crisol. 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 sulfato de cobre. Cabriadas de alturas prodigiosas, cadenas negras de guinches que giran sobre poleas, lubricadas con trozos de grasa amarilla.[23]

Cuando el Astrólogo señala los potenciales integrantes de una sociedad secreta revolucionaria, define un mundo del que Arlt está muy cerca: "los que tienen un plan para reformar el universo, los empleados que aspiran a ser millonarios, los inventores fallidos, los cesantes de cualquier cosa, los que acaban de sufrir un proceso". En la enumeración socialmente heterogénea hay rasgos de una cultura común: la de quienes son extranjeros en el espacio de la élite letrada y de los bienpensantes de capas medias. La crítica se ha extendido sobre el vínculo entre las novelas de Arlt con el folletín y con las malas traducciones. Pero también se lo puede entender fascinado por los nuevos textos y prácticas de la técnica y la ciencia, de la química, la física, y de esos simulacros de ciencia popular que circulaban por entonces en Buenos Aires, bajo las etiquetas de hipnotismo, espiritismo, parapsicología, transmisión telepática. No puede entenderse la escritura de Arlt, ni los deseos de sus personajes si no se hace referencia a saberes aprendidos en diarios, revistas y manuales baratos, en bibliotecas populares que funcionaban en todos los barrios, en talleres de inventores descabellados que habían sufrido el encandilamiento de la electricidad, la fusión de metales, la galvanización, el magnetismo. Son los 'saberes del pobre', esto es el conjunto de discursos que en la educación del intelectual surgido de los sectores populares ocupaban el lugar que, en el caso de las élites sociales, tenían otros saberes. Se trata de un saber de lo práctico que cumple la doble función de mito de ascenso, y compensación de la pobreza de capital simbólico e inseguridad sobre el capital escolar. Estos saberes del pobre son versiones aproximativas y de divulgación de los avances de la ciencia, en especial de la química y la física, aunque también sea posible encontrar discursos casi fantásticos sobre la salud y la enfermedad, las curaciones no convencionales, la subjetividad, la normalidad y la locura.

[23] Respectivamente: *OC*, cit., I, 741; I, 819; I, 321 y 352. Este rasgo estilístico ya ha sido señalado por Noé Jitrik, "Entre el dinero y el ser", *Dispositio*, vol. 1, número 2 (1976). Véase también: B.S., *Una modernidad periférica; Buenos Aires 1920 y 1930*, cit., p. 58.

Fantasas antiguas y modernas

El primer texto de Roberto Arlt que se conoce, "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires", evoca un submundo de parapsicólogos y espiritistas que, en muchos casos, se cruzaba con el de los aficionados populares a las novedades presentadas como científicas (Erdosain, un obsesionado por la técnica, conoce al Astrólogo precisamente en un centro espiritista).[24] "Las ciencias ocultas" es una protonovela ideológica donde, por primera vez, Arlt trabaja sobre el contacto entre saberes: el joven pálido que introduce al narrador en la sociedad teosófica, lo conoce en una librería donde buscaba una historia de las matemáticas; las bases de las ciencias ocultas combinan un origen arcaico con "los modernos fenómenos del hipnotismo, magnetismo, espiritismo y radioactividad"; la refutación de sus tesis se hace con los elementos de una ciencia aprendida en libros de química, geología y biología de donde se extraen ideas fantásticas sobre la naturaleza del sol, el macrocosmos y la estructura del universo. Así la refutación participa del carácter imaginario del discurso que busca invalidar.

Sin embargo, el discurso teosófico abre la posibilidad de que Arlt, un joven pobre, ocupe una posición desde donde discutir con un saber a partir de otros saberes. En este sentido, "Las ciencias ocultas" son un ejercicio formal de debate, donde, a los veinte años, Arlt construye una estrategia de oposición a esa dupla que lo ocupará toda su vida: el saber y el poder. Más importante que la denuncia de la superchería teosófica es el ejercicio de argumentación que el texto se impone: razonamientos, notas a pie de página, cotejo de fuentes. Arlt aprende a discutir y a usar los libros ya sea para construir una prueba o para armar la representación de un mundo hipotético. Se necesita algún saber para hacer literatura y, sobre todo, se necesita saber cómo se expone, se transforma o se traiciona un saber. En "Las ciencias ocultas" Arlt encuentra su banco de pruebas porque allí se apropia y aprende a utilizar discursos ajenos. Excluido de otros círculos de iniciación, el de la sociedad teosófica ofrece, como sea, un modelo de sociedad cerrada: puede ser el espacio de una educación intelectual que, obviamente, diferencia la iniciación arltiana de la de todos los escritores contemporáneos, con la excepción de Castelnuovo.

Pero "Las ciencias ocultas" hablan también de una cuestión que, en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* el Astrólogo plantea y Erdosain exhibe como síntoma psicológico y moral: ¿qué hacer en un mundo de donde los dioses se han ido?, ¿cómo ofrecer a sociedades desencantadas, que han

[24] *Los siete locos*, *OC*, cit., I, 179.

perdido el sentido de lo sagrado y del misterio, una mitología que impida la disgregación y libere de una rutina que, carente de objetivos últimos, es simplemente brutal o banalmente repetitiva? Hombres y mujeres buscan otros dioses en las doctrinas de Annie Bessant, Mme. Blavatski y Alan Kardec; sin embargo, la fantasía teosófica puede ser superada por otras ensoñaciones modernas.

> Por eso tiene razón el Astrólogo. Día vendrá en que la gente hará la revolución, porque les falta un Dios. Los hombres se declararán en huelga hasta que Dios no se haga presente.
>
> Y pensando, llegué a la conclusión de que ésa era la enfermedad metafísica y terrible de todo hombre. La felicidad de la humanidad sólo puede apoyarse en la mentira metafísica...Privándole de esa mentira recae en las ilusiones de carácter económico..., y entonces me acordé que los únicos que podían devolverle a la humanidad el paraíso perdido eran los dioses de carne y hueso: Rockefeller, Morgan, Ford [...] Llegará un momento en que la humanidad escéptica, enloquecida por los placeres, blasfema de impotencia, se pondrá tan furiosa que será necesario matarla como a un perro rabioso [...] Será la poda del árbol humano...una vendimia que sólo ellos, los millonarios, con la ciencia a su servicio, podrán realizar [...] Esa sociedad se compondrá de dos castas, en las que habrá un intervalo...mejor dicho, una diferencia intelectual de treinta siglos. La mayoría vivirá mantenida escrupulosamente en la más absoluta ignorancia, circundada de milagros apócrifos, y por lo tanto mucho más interesantes que los milagros históricos, y la minoría será la depositaria absoluta de la ciencia y el poder.[25]

La pregunta acerca del orden social, que recorre *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, tiene una respuesta técnica y otra mítica. En las novelas de Arlt ambas dimensiones están unidas: la técnica hace posible, aliada a la riqueza, la producción tanto de un orden como de una mitología, a condición de que sea manejada por un cuerpo de expertos, verdaderos revolucionarios decididos a todo, que construyan con los recursos de la técnica y la ciencia las bases de un nuevo poder político. El industrialismo no es sólo un deseo bolchevique ni sólo el motor del capitalismo occidental o el militarismo expansionista, sino también una de las formas literarias de esta ensoñación moderna: el "misticismo industrial" se apoya en una transmisión estética de la ciencia, con cuyos recursos se dispone de un parnaso de "dioses supercivilizados".

No sorprende que a fines de los años veinte y comienzos de los treinta, un personaje de novela descubra el vacío des-encantado y fabule una restauración autoritaria de una sociedad reconciliada. Parra decirlo de

[25] Respectivamente: *Los siete locos*, *OC*, cit., I, 295 y 211-12.

algún modo: esas fantasías estaban a la orden del día y son frecuentes las reacciones intelectuales frente a las democracias de masas y el comunismo que imaginan sociedades más fuertemente consolidadas. En este sentido, Arlt no inventa nada nuevo; tampoco son nuevas las utopías pesimistas de un mundo donde ciencia y autoritarismo operan como aliados políticos.[26] Lo que llama la atención es que esto suceda, por un lado, en la literatura de un país latinoamericano; por el otro, que la perspectiva sobre la revolución científica sea, en el texto de ambas novelas, singularmente ambigua.

Lo que es instrumento de una sociedad autoritaria (y enloquecida en su autoritarismo), es al mismo tiempo material de ensoñación y fuente de belleza. Arlt escribe un capítulo de la estética industrial, que tiene posibilidades mortíferas pero produce identificaciones y fantasías poéticas. Erdosain sueña un sueño tecnológico donde la destrucción y la belleza se enlazan en una ambigua relación de necesidad. Y aunque podría verse allí una forma de la locura, es imposible no ver también una modalidad de la ficción sin juicio moral o psicológico. El paisaje industrial, que cubre con metal, rieles y cables todo resto de naturaleza es bello; el invento de poder destructor total produce un efecto de escenografía cinematográfica tan atractiva como temible. La ensoñación es monstruosa en su radicalidad y hermosa en su representación: la estetización de una hipótesis que anuncia Hiroshima.

> Se ve situado en un paraje industrial. Junto a los montes de carbón y los tanques negros de petróleo, describen arcos los rieles. Locomotoras con herrajes de bronce y chimeneas cónicas maniobran en las entrevías, empujan vagonetas reventadas de cargas de piedra. Los puentes rechinan férreamente bajo la velocidad de los expresos que pasan y los esclavos entran y salen a los galpones ennegrecidos de hollín [...] De pronto, en la plataforma de una torre, junto a él, se ilumina verdosamente, como una ampolla de Croockes, un torpedo de cristal. La atmósfera se carga de estáticos, y de pronto, rectilínea, una descarga cónica de luz verde hace estallar los tirabuzones de porcelana. Una locomotora se levanta sobre sus ruedas delanteras, vacila una milésima de segundo, y estalla en tres distantes alturas de metal licuado. Erdosain, en su cabina de cristal plomo, gira suavemente el torpedo de cristal. Los rayos chocan en las piedras, y los cimientos de las viviendas estallan. Hasta llega a observar el detalle siguiente: en la proximidad de los rayos los cabellos de una mujer se ponen verticales, mientras que el cuerpo se desmorona en cenizas.[27]

[26] Orwell, Zamiatin y Huxley, entre otros, plantean la alegoría de una ficción política basada sobre el poder de la ciencia al servicio de una organización totalitaria en el sentido más fuerte.

[27] *Los lanzallamas*, *OC*, cit., I, 473.

La técnica marca con su ícono el texto arltiano. Las "fórmulas diabólicas"[28] introducen una grafía extraña cuya función visual tiene como objeto que la página muestre, incluso antes de ser leída, su materia 'científica'. Del mismo modo, el cuadernillo que Erdosain entrega al Astrólogo con los planes para construir la fábrica de gas fosgeno[29] se incorpora al texto de *Los lanzallamas* no como una digresión que escaparía del relato, sino como un punto al que el relato debe llegar: los diagramas, las explicaciones, las fórmulas, los subtítulos explicativos son centro y no margen de la narración. Son indispensables para que las ensoñaciones del Astrólogo sobre una revolución científica y las de Erdosain sobre la necesidad de inventar "dioses supercivilizados" muestren la materia de la que están constituidas. Esos sueños surgen del territorio donde se apoyan las mitologías modernas porque, abandonados por los dioses, los hombres han buscado un ícono que tome su lugar: no se trata sólo de nombrar la técnica sino de mostrarla. El nombre la mencionaría como algo que sucede en otra parte, el grafema la pone como cuerpo del texto. Y si el nombre nunca es suficientemente real, la representación visual obliga a reconocerla aunque no se la entienda: allí está la máquina y las fórmulas que la harán funcionar. Allí está un saber y no el nombre o la referencia de un saber. El gráfico autoriza y al mismo tiempo completa una estética industrial, en narraciones colmadas de diálogos técnicos y de sueños cuya materia es técnica.[30]

[28] *Los lanzallamas*, *OC*, cit., I, 453-5.

[29] Ibíd., I, 501 y ss.

[30] El monólogo del Astrólogo, al final de *Los siete locos*, incluye una fábrica de gases asfixiantes, automóviles blindados con cromo acero níquel, bandas de asesinos en aeroplanos, células comunicadas por radiotelegrafía, proyectos hidroeléctricos, armas químicas y biológicas, cinematografía como instrumento de propaganda, paisajes industriales con altos hornos y nubes de fuego, fábricas de cañones, insurrecciones iniciadas mediante señales de radio, convertidores Bessemer, guerra bacteriológica y tácticas centradas en el control de las comunicaciones a distancia. Este aparato técnico haría posible una revolución dirigida por una minoría absoluta de jefes totalmente decididos. La última ensoñación de Erdosain, también en *Los siete locos*, se compone con proyecciones de cine sobre las nubes y la invención del rayo de la muerte (nombre que, por otra parte, era el usado por los diarios de la época para referirse a varias armas de nuevo tipo). No es demasiado sorprendente que Erdosain emerja de sus depresiones con la fantasía de convertirse en "rey del universo", pero sí la materia tecnológica de esa conversión. Las precisiones técnicas de la narración arltiana comparten uno de los rasgos definidos por H.G.Wells en su prólogo a *Scientific Romances*: "Hasta entonces, excepto en fantasías de exploración, el elemento fantástico era introducido por el recurso a la magia. Incluso Frankenstein usaba algo de magia para animar su monstruo artificial. [...] Pero hacia fines del siglo XIX surgió la imposibilidad de producir una creencia, aunque sólo fuera fugaz, mediante un recurso a la magia. Se me ocurrió entonces que, en vez de la acostumbrada entrevista con el diablo o con un mago, un uso

La evolución que planea el Astrólogo tiene contenidos políticos heterogéneos que se basan sobre todo en un estilo decidido de intervención para la toma del poder que evoca la decisión del putsch fascista, el grupo de revolucionarios blanquistas, el voluntarismo soreliano, la centralidad leninista.[31] El poder que se busca carece de fundamentos de valor y se plantea como respuesta autoritaria y organizativa de lo social: ese fin revolucionario interesa menos que los medios con los cuales podrá obtenérselo. Estos son centrales y, por eso mismo, Arlt compone una ficción cuya originalidad consiste en mezclar permanentemente discursos psicológicos y morales y discursos técnicos. Ambas dimensiones configuran una relación interdependiente: la locura y la ensoñación así como las hipótesis anticipatorias y la distopía del mundo postrrevolucionario son narraciones 'técnicas'.

Los siete locos y, sobre todo, *Los lanzallamas* son, en este aspecto, narraciones de ciencia ficción cuyas hipótesis no representan sino que fantasean una sociedad futura. En lugar de narrarla y describirla en presente, lo hacen en potencial: si tales condiciones se cumplen (si se toma el poder por la vía técnico-revolucionaria), la sociedad futura tendrá una organización de tal tipo, basada en una tecnocracia que impondrá su poder a través de la represión pero también de la cohesión proporcionada por un imaginario que opera con los recursos y los contenidos de la técnica. El problema que enfrenta el Astrólogo en sus delirios es simple: ¿cómo alterar por el saber las relaciones de poder? Se trata de preparar "especialistas en revoluciones", adiestrados en colonias donde la vida se organiza según tecnologías avanzadas y se imparte a sus miembros un conocimiento técnico. Con el voluntarismo de cien hombres preparados y el poder mortífero del gas fosgeno basta para hacer una revolución: insurreción más industrialismo bélico.

El espectáculo de esta revolución se desarrollaría en un escenario de ciencia ficción, ocupado por las máquinas y las armas que, después de la experiencia de la primera guerra, se difundieron en diarios y revistas anticipando el futuro más que describiendo únicamente las condiciones presentes. Las armas químicas y bacteriológicas, las máscaras antigás,

ingenioso del dialecto científico podría sustituirlos. No fue éste un gran descubrimiento. Simplemente, actualicé la materia y *la acerqué tanto como fuera posible a las teorías verdaderas*" [trad. y bast. BS].

[31] Véase al respecto dos cuidadosos estudios: José Amícola, *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*, Weimar, Buenos Aires, 1984; y Jorge Rivera, *Los siete locos*, Biblioteca Crítica Hachette, número 1, Buenos Aires, 1986. Una lectura inteligente de la relación entre literatura y máquina la plantea Alan Pauls: "Arlt: la máquina literaria", en D.Viñas (director) y G. Montaldo (comp.), *Historia social de la literatura argentina*, Buenos Aires, Contrapunto, 1989, t.VII: *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*.

los cañones gigantescos fueron la marca del futuro en la gran guerra que conservaba del pasado las cargas de caballería y la lucha de posiciones en las trincheras. Pero las máscaras y los gases quedaron como la imagen no sólo más temible sino más fuertemente evocadora de un acontecimiento en que las promesas técnicas futuras se habían incorporado aceleradamente al presente. Esta dimensión técnica de la primera guerra no se borra de los periódicos durante la década del veinte. A ella se suma la proliferación de inventos relacionados con las comunicaciones a distancia, los nuevos materiales y las nuevas tecnologías industriales.[32]

En este espacio de lo efectivamente sucedido y de la imaginación sobre lo que vendrá se instala la dimensión científico-ficcional de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*. Con los saberes presentes, sus personajes imaginan organizaciones futuras; responden, según el modo técnico, a preguntas sobre la sociedad y la política. Deliran tecnológicamente y ese delirio es, también, una hipótesis predictiva.[33]

La novela del joven pobre

> El comisario de Patentes de Invención y Marcas de Fábrica, de Comercio y de Agricultura, Certifica que previas las formalidades establecidas por Ley de 11 de Octubre de 1864 se ha dictado la siguiente resolución...a favor de Roberto Arlt.

El 17 de octubre de 1934, Roberto Arlt recibe la patente de invención número 42.050 por "Medias con punteras y talón reforzado con caucho o derivados".[34] Ya es un escritor consagrado, con éxitos teatrales, un lugar de primera línea en el periodismo, un nombre establecido como novelista: ¿por qué entonces, en 1934, esta fidelidad a la técnica, esa forma de la ensoñación moderna para centenares de inventores aficionados?[35] Si una respuesta psicológica es tan evidente como imprecisa, podría, en cambio, buscarse razones en la ficción. La fantasía técnica es una de las formas del ensueño tanto para los pioneros exitosos como para los pobres en busca de reconocimiento: Silvio Astier en *El juguete rabioso*, Erdosain y la familia Espila en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

La alegría del inventor, extraña en una literatura temáticamente desesperada y pesimista, es un tópico. La ensoñación moderna transporta al inventor, como en un film de Frank Capra, desde la miseria y la oscuridad a la riqueza y la fama. Precisamente "como en las películas norteamericanas" la invención es casi el único camino que no está ocluido desde el comienzo; por el contrario, el trastrocamiento de los lugares sociales, que implica el pasaje desde lo bajo hacia lo alto y resuelve imaginariamente los conflictos provocados por una distribución desigual de riqueza y saberes, pasa por el golpe de fortuna o por la invención, aunque quizá debería mejor decirse: la invención como golpe de fortuna, fórmula de un sueño plebeyo que emerge de la fantasía norteamericana (de la leyenda del inventor exitoso a lo Edison y de los argumentos del cine). Las medias reforzadas con caucho o la rosa metalizada son, si se quiere, descubrimientos menores de la fantasía técnica, que incluye el rayo de la muerte, una tintorería de perros o un sencillo cambio automático para máquina de vapor: de la ciencia ficción, a la parodia científica y la modificación habilidosa de la máquina en la vida cotidiana.

Silvio Astier y Erdosain se presentan como inventores, categoría intelectual que, por otra parte, aceptaba sin dificultades el periodismo de la época y se organizaba en instituciones, círculos o clubes. Respondien-

---

[32] Véase el capítulo siguiente: "Divulgación periodística y ciencia popular".

[33] Sobre los diferentes tipos de hipótesis de la ciencia ficción, véase: Samuel Delany, "About Five Thousand One Hundred and Seventy Five Words", en Thomas Clareson (comp.), *Science Fiction: the Other Side of Realism; Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*, Bowling Green University Popular Press, Bowling Green (Ohio), 1971. Sobre la relación entre ciencia y ciencia ficción, véase: Joanna Russ, "Towards an Aesthetic of Science Fiction", en *Science Fiction Studies*, Gregg Press,, 1976, p.13, donde afirma [trad. BS]: "Es la única literatura moderna que trata de asimilar imaginativamente el conocimiento científico acerca de la realidad y el método de la ciencia". También, David Ketterer, *The Apocalyptic Imagination, Science Fiction, and American Literature*, Bloomington y Londres, Indiana University Press,1974, pp.24-5. [trad.BS]: "En términos generales, la proliferación de ciencia ficción es una respuesta a condiciones sociales que atraviesan cambios acelerados. Durante las épocas de estabilidad, cuando hay pocos cambios y nadie está esperándolos, o el cambio es tan gradual que permanece casi imperceptible, los escritores no se dedican a describir las futuras condiciones sociales, porque no existe razón para suponer diferencias significativas. Durante el siglo XIX los hechos se aceleraron y el cambio es hoy un factor constante de la vida cotidiana. Vivir racionalmente implica un esfuerzo para anticipar situaciones futuras". Y Gary Wolfe, *The Known and the Unknown; the Iconography of Science Fiction*, Kent-Ohio, The Kent State University Pres, 1979, pp.4-5. [trad. BS]: "La ciencia ficción le proporciona a una sociedad tecnológica una metodología de acción ritual. En su formulación más simple, esta metodología es el método científico de la inducción sistemática [...] La ciencia ficción explora los aspectos míticos de la razón, y, especialmente, de la razón científica".

[34] Le debo a Eduardo Fernández, actual presidente de la Asociación Argentina de Inventores, este documento, y una larga y generosa conversación en la que compartió sus conocimientos sobre el pasado de la invención en Argentina.

[35] Véase el capítulo sobre "Inventores: tecnología y fabulación".

do a esta identidad, el Astrólogo encarga las tareas de la sociedad secreta, donde el trabajo se divide según especialidades cuidadosamente dirimidas. A su vez, Erdosain se resiste a trabajar porque se considera inventor y persuade a una familia, los Espila, para que se dediquen al desarrollo de sus ideas sobre la metalización de flores por galvanoplastia. Roba para equipar el taller suburbano donde se lograría industrializar su invento y convence a los hermanos Espila de que todos se harán ricos.

Los cinco miembros de la familia Espila aparecen iluminados por una lámpara de acetileno: uno de ellos lee una "revista de jeroglíficos" y sabe cálculo infinitesimal; Elena estudia galvanoplastia; Luciana, enamorada de Erdosain, delira su amor en una lengua donde aparecen altos hornos, transformadores de Bessemer, distribución irregular o perfecta del carbono en la obtención del acero. En la casilla de madera de Ramos Mejía, los Espila, como Erdosain, están devorados por la pasión de una rosa inventada que creen llegar a fabricar industrialmente.

> Luciana saltó impaciente, abrió un cajón del lavatorio y Erdosain sonrió entusiasmado. Entre los dedos de la rubia doncella se erguía la rosa de cobre. En el miserable cuchitril la maravillosa flor metálica esfoleaba sus pétalos bermejos. El temblor de la llama de la lámpara de acetileno hacía jugar una transparencia roja, como si la flor se animara de una botánica vida, que ya estaba quemada por los ácidos y que constituía su alma.[...]
> Remo examinó nuevamente la rosa de cobre, admirando su perfección. Cada pétalo rojo era casi transparente, y bajo la película metálica se distinguía apenas la forma nervada del pétalo natural, que había ennegrecido la cola. El peso de la flor era leve.[...]
> Al levantar los ojos de la rosa su mirada se encontró con la de Luciana. Los ojos de la doncella parecían aterciopelados de una calidez misteriosa y sus labios sonreían dejando entrever los dientes brillantes.[36]

La inventiva aplicada a los saberes prácticos es la estética de los pobres. Antes que el rayo de la muerte y que el gas fosgeno, que necesitan de un escenario sublime, Erdosain ha inventado un producto *kitsch*, cuya belleza fácil y artificiosa podría incorporarse a la decoración banal de la vida cotidiana. En la flor más literaria hay un soporte para los procesos más corrosivos de la metalurgia; en ella también está la posibilidad de iluminar poéticamente la casilla de los Espila y, al mismo tiempo, responder a un miserable sueño de riqueza. Descripta como el modernismo describía las obras de arte, la rosa es, en cambio, producto de la manipulación en un primitivo taller metalúrgico. La rosa se exhibe como producto técnico y como alegoría: por la galvanización, la flor derrota su

[36] *Los siete locos*, *OC*, cit., I, 256-7.

popia temporalidad fugaz, que ha sido el sustento de su fuerza poética. A perder su fugacidad, pierde su aura; gana en cambio la permanencia petrificada de los metales: la técnica ha modificado su potencia alegórica; la ha trasladado a otra parte.

La flor metálica es un oximoron: ella presenta una contradicción cuyos términos se repelen pero no pueden separarse, mostrando así las posibilidades antirreferenciales de la imaginación poética cuyo impulso es, en este caso, la fantasía técnica que, antes de encontrar los mecanismos concretos, logró milagrosamente pensar ese objeto monstruoso: una flor embutida en su funda de metal, quemada por el exceso de corriente eléctrica, oscurecida por el cianuro que, en el proceso posterior a la galvanización, convertido en cianato de cobre, ataca el baño de níquel.[37] Para llegar al oximoron de una rosa de cobre, los Espila pintaron a la flor con un baño de cola, que oscureció sus pétalos; la flor parece, sin embargo, viva, pero ennegrecida y quemada por los ácidos. De todas maneras se muestra espléndida y bajo la luz siniestra del acetileno, refulge su rojo profundo: en el límite, tan siniestra como las ortopédicas medias revestidas en caucho que Arlt patentó en 1934.

Inventos siniestros e inventos inútiles, máquinas de guerra o adornos vulgares: Erdosain traza un arco que incluye, sin embargo, muchas de las fantasías técnicas de la época; su especialidad, para darle un nombre, es la metalurgia y la química, pero sabe de todo un poco y cada uno de los nuevos temas técnicos (desde el cine hasta los aviones, la radio y la fusión del átomo para producir energía) encuentra un lugar en su discurso.[38] Cuando solicita la patente que obtiene en 1934, forma parte de los cientos de aficionados que, compitiendo para perder frente al *know-how* de las industrias locales y sobre todo extranjeras, han logrado atravesar el laberinto burocrático y encuentran en patentes que luego no se explotan comercialmente el texto que otorga una legitimidad pública a trabajosos procesos ensayados con máquinas inadecuadas tanto a los requisitos técnicos como a la libertad exigida por la fantasía del inventor.

[37] Ibíd., I, 257.

[38] Silvio Astier, en *El juguete rabioso*, también inventa exactamente las mismas máquinas que están a la orden del día en las noticias de los periódicos como *Crítica* y *El Mundo*. A la pregunta sobre qué había inventado responde: "Un señalador automático de estrellas, y una máquina de escribir en caracteres de imprenta lo que se le dicta. Aquí tengo una carta de felicitación que me ha dirigido el físico Ricaldoni" (*OC*, I, 67). En *El amor brujo*, se produce el siguiente diálogo: "Víctor se dirige a Balder: —Usted que es ingeniero, ¿entiende de radio? —Poco y nada...lo que me interesa es la arquitectura... —Dígame...¿qué opina de esos experimentos que se han hecho para hacer estallar una mina con rayos ultravioletas...? —Hasta ahora no hay nada... —¿Pero es posible...? —Lo único posible es una dirección en línea recta con ondas cortas y hasta cien millas...nada más. El resto es pura fantasía" (*OC*, I, 659).

Arlt es un emergente de algo difundido, y al mismo tiempo borroso, que está sucediendo en lugares de la sociedad más o menos alejados de los centros de iniciativa cultural tradicionales, modernizantes o de vanguardia. Con retazos de saberes no prestigiosos, construye una hipótesis inédita sobre el lugar de la modernidad en la cultura argentina. Este lugar es conflictivo y exasperado, porque, entre los intelectuales, la modernidad no había sido pensada en su dimensión tecnológica. Arlt piensa precisamente esa dimensión. Por eso su imaginación es a la vez tan extraña y tan irreconocible si se la compara con la de sus contemporáneos de la literatura culta. Abre una utopía tecnológica que, como toda utopía, es un proyecto de cambio radical de las condiciones presentes, pero, sobre todo, diagnóstico de aquello que el discurso postula y construye como realidad. El personaje arltiano habla con la pasión y la esperanza del utopista plebeyo: la sociedad futura del Astrólogo no es menos temible que otras utopías del siglo xx. Comparte con ellas la radicalidad y el odio por la conciliación. Su grandeza está, en cambio, en haber mirado hacia otro lado tanto para construir sus ficciones como para buscar sus materiales.

Gran bricolage, como el de los inventores populares, lo que hace Arlt participa de la estética de la mezcla y sobre todo demuestra hasta el fin lo que un plebeyo puede hacer con la escritura: literatura de desposeído, atravesada entonces por el resentimiento, la ambición, el furor, la codicia y el apuro.

DIVULGACIÓN PERIODÍSTICA Y CIENCIA POPULAR

> Dentro de cien años, cada ciudadano tendrá su helicóptero, que será marca Ford.
>
> *Crítica*, 1926

Diarios y revistas

Cuando Einstein visita Buenos Aires en 1925, *Crítica*, el diario más popular y al mismo tiempo más moderno de la época,[1] le dedica nueve notas que culminan con una entrevista exclusiva. Cuatro años después, tanto *Crítica* como el nuevo diario *El Mundo* siguen ocupándose de la teoría de la relatividad y recogiendo debates y refutaciones. El tema merece que *Crítica* compre los derechos internacionales de una serie que presenta como "valiosa primicia", cuyos artículos sobre la teoría de la relatividad son un verdadero intríngulis terminológico pero producen el demoledor efecto de la ciencia sofisticada y moderna.[2] En el otro extremo de la oferta periodística, el que se dirige a los aficionados y habilidosos que desesperan por mejorar su 'saber hacer' técnico, ambos diarios mantienen y renuevan secciones fijas dedicadas a la radio y el automovilismo.[3] En el medio hay prácticamente de todo. Pero si la variedad temática es

[1] Véase sobre *Crítica*, los "informes de investigación" de Sylvia Saitta, Universidad de Buenos Aires, marzo de 1991 (mimeo); y "*Crítica* en los años años 30: entre la conspiración y el exilio", *Entrepasados*, número 2, 1992.

[2] *Crítica*, 14, 19, 20, 21, 22, 24 y 25 de marzo; 20 y 24 de abril de 1925; 3 de febrero y agosto de 1929; *El Mundo*, 12 de enero, 1 de noviembre de 1929; 18 de abril de 1930.

[3] *Crítica* publica un "Radiodiccionario" en 1923; el 26 de agosto de 1925 reaparece su sección "La voz del aire", que había desaparecido un año antes, y que continúa hasta 1927 cuando, también en agosto, comienza a llamarse "La página semanal de radio". *El Mundo*, en noviembre de 1928 comienza a publicar una sección de radio, impulsado por el éxito de su anterior sección de motores y automovilismo; esta sección pasa a llamarse "Radiotelefonía" en marzo de 1930; en enero de 1930, comienza a aparecer la sección "La industria del cine y la fotografía". Ambos diarios publican secciones de