

Los siete locos: la ciudad y la escenografía del espíritu

Carolyn Wolfenzon
Cornell University

Los siete locos de Roberto Arlt es una novela escrita desde los márgenes de la institución literaria, que propone una forma particular de representación para la experiencia urbana, distante de las modalidades realistas y naturalistas decimonónicas que, aún en su tiempo, mantenían un influjo insoslayable sobre la narrativa del Cono Sur. En la novela de Arlt, lo real no queda limitado, como en aquéllas, a lo mimético, lo representacional, es decir, a la descripción detallada del mundo exterior, la inclusión de espacios públicos comunes y el levantamiento topográfico de una réplica del ambiente de la época. *Los siete locos* incide, más bien, en una visión subjetiva de la ciudad, donde el espacio exterior afecta el mundo interior de los protagonistas: el terror que produce la calle se trueca en los personajes arltianos en un miedo íntimo, recogido de la ciudad pero vuelto personal (“le había cobrado el terror a la calle” [Arlt 1988: 173]). Atrás queda la tradición realista, en la que el individuo lucha con fuerzas ajenas: aquí, los fantasmas moran en el sujeto, devoran su consciencia y condicionan su interpretación de la realidad.

Los críticos contemporáneos de Arlt subestimaron duramente su narrativa. El escritor se defendió de ellos en su prólogo a *Los lanzallamas*: “Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera, no tendría dificultad en citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de sus fami-

lias” (Arlt 1997: 7). Cuando sobrevino la tardía revaloración de su obra —sobre todo, por parte de figuras de la narrativa rioplatense contemporánea, como Onetti, Cortázar o Piglia, quienes eventualmente han recreado en su ficción ciertos temas introducidos por Arlt—, las cosas cambiaron sólo en parte. Un sector de la crítica persevera en cierto biografismo estéril, que atiende sólo a la relación entre los personajes ficcionales de Arlt y los rasgos de la vida del autor. El tipo de lectura comúnmente dirigido a analizar *Los siete locos* percibe la *trayectoria unidireccional* de la novela a partir de una aproximación poco productiva, en la que el estudio se enfoca en la descripción del discurso pesimista de los protagonistas, la imposibilidad de escape en que los sumerge una consciencia opresora y, de modo crucial, la ineficacia de las acciones que realizan¹.

Es importante preguntarse cuáles son los patrones lógicos que rigen esta crítica. Entre el mundo de *Los siete locos* y el de la novela realista hay una distancia insalvable: la escisión entre la pretendida transparencia casi documental del naturalismo y la invención de un sistema lógico propio, que es el centro modulador de la narración en *Los siete locos*. Cuando la crítica incide en el fracaso y el absurdo de la actuación de los personajes, está analizando el texto desde un mirador equivocado, que echa en saco roto esa escisión. Lo que se da en la novela de Arlt es, más bien, lo que George Steiner llamaría una *presencia real*, es decir, una crítica en acción en contra del sentido común (Steiner 1989). La verosimilitud de *Los siete locos* se sostiene en una voluntad compartida por los protagonistas: “Estoy arriba del árbol. He violado el sentido común, porque sí, sin objeto, como quien asesina a un transeúnte que se le cruzó al paso” (Arlt 1988: 171). El mundo representado crea sus propias leyes; su coherencia es interna, y no mimética.

En este ensayo, propongo leer la obra de Arlt incidiendo en la idea de que existe una *doble trayectoria* de los personajes y de la acción que los envuelve, cuyas vertientes están puestas en tensión y se alimentan una a la otra. Me refiero a la estrecha relación entre la hostilidad que emana de la ciudad de Buenos Aires hacia los prota-

¹ En su libro *Arlt y la crítica (1926-1990)*, Omar Borré recopila y evalúa diversas aproximaciones e interpretaciones de la obra de Arlt conducidas desde estas dos perspectivas.

gonistas, por un lado, y la trayectoria del exilio interno en que se refugian ellos, por otro. ¿Por qué Erdosain, el Astrólogo, Hipólita, el Mayor y el Buscador de Oro necesitan la creación de una sociedad alternativa, en lugar de aceptar la vida de la calle? La respuesta a esa pregunta puede rebasar los límites de la novela de Arlt: la veo estrechamente vinculada con la experiencia particular del sujeto latinoamericano en el momento en que ingresa a la modernidad desde una posición excéntrica. La necesidad de los personajes de transformar lo real en espectral, de crear un mundo ficticio que les permita la supervivencia, puede ser una consecuencia de las modificaciones abruptas de Buenos Aires en la década de los años veinte, momento de la escritura de la novela: la ciudad canalla en la que habitan los siete locos ya no es reconocida como propia, ni siquiera por sus habitantes. Arlt, en una nota periodística inconfundiblemente titulada "Los 7 locos" (1929), se refirió a sus personajes como espectros que recorren la ciudad y no como dementes: "los siete locos no son ni locos ni cuerdos. Se mueven como fantasmas en un mundo de tinieblas y problemas morales y crueles" (Arlt 1984: 156). La situación de los personajes en la ciudad parece, entonces, la de unos sujetos que construyen un mundo paralelo, propio, que les da la posibilidad de sobrevivir al mundo real en que el destino los ha colocado. Sólo de esa forma, doblemente reflejada, la ficción representa la experiencia problemática de vivir la modernidad desde el subdesarrollo.

Los siete locos, entonces, puede ser vista como un ejemplo hiperbólico de la crisis que enfrenta el sujeto urbano a principios del siglo XX en la gran metrópoli bonaerense, que, no obstante ser la tercera ciudad más grande del hemisferio, al mismo tiempo ocupa un lugar periférico en relación con las grandes ciudades de Occidente: Londres, París, Viena². En estas últimas, la modernización fue un proceso paulatino de industrialización, mientras que en Buenos Aires fue derivativo, hereditario y, al mismo tiempo, súbito; el ser moderno en ese contexto encierra una lógica que no es la lógica europea. Entiendo, entonces, la actuación de "los siete locos" como una res-

² Al respecto, ver Sarlo 1999.

puesta a la conflictiva experiencia de vivir en una metrópoli periférica y derivativa.

1. La historia fuera de la historia

En 1929, la caída de la bolsa de Nueva York repercutió en la economía de toda América Latina. En pocos meses, Estados Unidos y Europa reajustaron sus relaciones con los países de la periferia, sobre todo, con aquellos que los surtían de productos manufacturados y materias primas. En la mayor parte de los casos, el reacomodo fue una brusca reducción de los tratos comerciales. Argentina, cuya principal fuente de ingreso hasta la crisis mundial de 1929 era la venta de carnes y granos a las potencias occidentales, se vio directamente perjudicada. El empobrecimiento sacudió, principalmente, el vasto sector agrario, y su onda expansiva ocasionó una migración de decenas de miles de personas a la ciudad en busca de trabajo.

La ciudad se convirtió en la posibilidad –casi siempre, sólo imaginaria– de salir de la miseria. Ese rol de tierra de promisión no sólo lo ejerció Buenos Aires en relación con la población rural argentina: en Europa, las consecuencias del *crac* del 29 se iban a sumar a la no muy lejana devastación de la Primera Guerra Mundial, y un vasto número de inmigrantes europeos arribarían a puertos argentinos en busca una cierta seguridad ante los embates de la crisis económica y la violencia bélica. Los unos vieron en Buenos Aires (y los otros, en Argentina) toda una posibilidad de progreso. Ello trajo como consecuencia una explosión urbana sin precedentes: en menos de dos décadas, se duplicó la cantidad de habitantes de Buenos Aires.

La inmigración masiva y el progreso económico remodelaron la sociedad argentina, y podría decirse que la hicieron de nuevo. Los 1,8 millones de habitantes de 1869 se convirtieron en 7,8 millones en 1914. En ese mismo período, la población de la ciudad de Buenos Aires pasó de 180,000 habitantes a 1,5 millones. De cada tres habitantes de la ciudad, dos eran extranjeros (Romero 1994: 27).

Estas cifras muestran el acelerado crecimiento de la ciudad de Buenos Aires, fuera de toda proporción con respecto a los niveles de industrialización del país y, específicamente, de la capital. En las grandes ciudades europeas, en el momento en que se inició la Revolución Industrial, el nivel de la población urbana no excedía el

13% del total de la población; en cambio, en América Latina, en los tiempos de las grandes migraciones del campo a la urbe, los porcentajes de población citadina llegaron al 40% del total de los habitantes de cada país. Mientras que, en los países europeos, el porcentaje de los trabajos citadinos en relación con el nivel de urbanización era del 50%, en América Latina la relación entre las mismas variables superó el 130% (Bairoch 1988: 462). Sucede que en la ciudad latinoamericana había desarrollo urbano y, al mismo tiempo, desempleo y miseria, porque la oferta de trabajo superaba siempre a la demanda. Ese es el paisaje en el que Argentina transitó hacia la modernidad: en medio de una abrupta explosión demográfica en las ciudades que forzó a una extensa urbanización, sin que hubiera de por medio un paulatino proceso de desarrollo económico o industrial.

“El fenómeno latinoamericano seguía de cerca al que se había producido en los países europeos y en los Estados Unidos, pero adquirió caracteres socioculturales distintos” (Romero 1976: 321). Esos cambios no fueron sólo cuantitativos, sino cualitativos, y Argentina fue tempranamente uno de los escenarios donde el ámbito sociocultural fue radicalmente transformado. La sociedad tradicional compacta, articulada y regida bajo un sistema regularizado de normas, de pronto halló que compartía el espacio urbano con diversos grupos de inmigrantes que traían consigo sus propias costumbres y estilos de vida. Estos últimos se establecieron al lado de los primeros, pero, en muchos casos, no sólo desvinculados de ellos, sino en permanente confrontación. La escisión entre unos y otros —que con el tiempo daría paso a un proceso de hibridación— configuró inicialmente la coexistencia de mundos casi paralelos, desintegrados. La fisonomía del paisaje urbano se transmutó en una multitud de ámbitos microcósmicos, a medida que las diversas prácticas sociales se masificaron sin romper el cristal que separaba a unas de otras. Mientras esto sucedía, “algunas ciudades de intenso y rápido crecimiento dejaron de ser estrictamente ciudades para transformarse en una yuxtaposición de ghettos incomunicados y anómicos” (Romero 1976: 322).

Esa vorágine de cambios socioculturales tuvo a la vez una imagen especular y una suerte de materialización en el proceso de modernización física de la ciudad, lo que se plasma de forma polémica en la ficción de *Los siete locos*:

[Erdosain] veía a su desdichada esposa en los tumultos monstruosos de las ciudades de *portland* y de hierro, cruzando diagonales oscuras a la oblicua sombra de los rascacielos, bajo una amenazadora red de negros cables de alta tensión, entre una multitud de hombres (Arlt 1988: 136).

El texto lleva al extremo los conflictos que ocasiona la ciudad en el sujeto moderno. Arlt refleja esa *estructura de sentimiento* –para tomar el término de Raymond Williams– que circula entre la intelectualidad emergente argentina, conformada en su mayoría por escritores de oficio e hijos de inmigrantes: la preocupación por la transformaciones sociales, la pérdida de valores tradicionales y la pasión por la tecnología⁴.

En este último aspecto, Arlt se distancia de la gran mayoría de los intelectuales de su tiempo por el carácter particular de su relación problemática con la ciencia: admira los avances tecnológicos, pero es capaz de mantener una distancia irónica ante ellos, suficiente para hacerlos objetos de parodia. Las ideas que se le ocurren al fracasado inventor Remo Erdosain exhiben el absurdo de la producción en serie, pero, paradójicamente, representan una extraña fascinación por las posibilidades creativas casi infinitas de la lógica industrial: “Pondremos una tintorería para perros. Venderemos perros teñidos de verde, de azul, de amarillo” (Arlt 1988: 272); “metalizaremos las mangas de las camisas” (Arlt 1988: 273); haremos “la industria de la rosa de cobre” (Arlt 1988: 270).

Este último proyecto, que significativamente es el que más entusiasmo a Erdosain, evidencia en el protagonista esa relación ambigua. Por un lado, se percibe en él una añoranza por la naturaleza, porque reconoce en la rosa un símbolo de pureza que, al ser metalizado, pierde su brillo y su esencia: “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 que constituían su alma” (Arlt 1988: 270). Pero, al mismo tiempo, entiende la lógica de la producción masiva como el único medio de conseguir una ganancia

⁴ Utilizo el concepto estructura de sentimiento que propone Raymond Williams (Williams 1999). Su propuesta se centra en el estudio de la cultura como un proceso, como un juego de interrelaciones y de posiciones en un eterno movimiento. La estructura de sentimiento es el conjunto de valores y de gustos en el momento en que apenas van apareciendo en un contexto histórico específico y que atraen a un grupo social determinado.

cuantitativa. Sólo la flor, en tanto proyecto industrial, puede sacar a la familia Espila de la pobreza y sustentar el funcionamiento de la Sociedad Secreta que funda el Astrólogo.

2. El Buenos Aires de Dostoievski

En este punto, me voy a permitir una breve digresión que conectará el Buenos Aires de Arlt con el San Petersburgo de Dostoievski, sólo para que el paralelo alumbre el tema que quiero dilucidar con respecto al primero. La elección no es arbitraria, y la hago teniendo en cuenta una idea de Marshall Berman:

Russia wrestled with all the issues that African, Asian and Latin American peoples and nations would confront at a later date. Thus we can see nineteenth-century Russia as an archetype of the emerging twentieth-century Third World” (Berman 1982: 175).

La modernidad heredada que describe Arlt en *Los siete locos* parece reproducir un fenómeno similar al ocurrido en Rusia un siglo antes, en el tiempo en que el zar Pedro I decidió hacer de San Petersburgo una ventana abierta al mundo y construir, planos en mano, y con el trabajo forzado de miles de personas, una ciudad que fuera un emblema de lo moderno: en el lapso de una década, el territorio antes ocupado por un 95% de población campesina se convirtió en la cuarta metrópoli más importante de Europa, y Pedro I impuso desde el poder central el ingreso de su país en la modernidad.

San Petersburgo y Buenos Aires —con un siglo de diferencia de por medio— compartieron un proceso social con ciertas características comunes: ambas ciudades ingresaron al tiempo de la modernidad abruptamente y, con ello, en ese ciclo imparable de difuminaciones cronológicas e imprecisión de la percepción de lo histórico que intuimos en la modernidad, si seguimos el juicio de Octavio Paz, para quien ésta es una secuencia de cambios permanentes.⁵ No es asom-

⁵ Octavio Paz señala: “la tradición de lo moderno encierra una paradoja mayor que la que deja entre la contradicción entre lo antiguo y lo nuevo. En ella, la oposición entre el pasado y el presente literalmente se evapora, porque el tiempo transcurre con tal celeridad, que las distinciones entre los diversos tiempos se borran o se vuelven imperceptibles, insignificantes” (Paz 1974: 13).

broso que los escritores latinoamericanos de inicios del siglo veinte y los rusos decimonónicos repitieran ciertos tópicos⁶. Un motivo recurrente en unos y otros es el énfasis en la interiorización de los violentos cambios ciudadanos en la subjetividad de los personajes novelescos. La transformación acelerada de la urbe promueve la dimensión de lo imaginario en la consciencia de los sujetos ficticios.

El personaje principal de *Memorias del subterráneo* de Dostoievski (protagonista que carece de nombre propio, y sólo se define a sí mismo como “un holgazán”), por citar un ejemplo, se refiere a San Petersburgo como “[la] ciudad más teórica e intencionada del globo terráqueo” (Dostoievski 1977: 29), y sostiene que la única forma posible de subsistir en esa ciudad repugnante consiste en la invención de historias: “Yo me inventaba aventuras y me forjaba una vida, para vivir al menos de una manera” (Dostoievski 1977: 44). No es difícil reconocer en esa idea el mecanismo del refugio interior que mencionamos ya en relación con las invenciones de mundos interiores ficticios, enfrentados al tráfigo de la ciudad, en *Los siete locos*.

El personaje de Dostoievski construye su propia realidad en la miserable pensión de hotel donde vive y, cada tres meses, decide salir a la calle para reencontrarse con la humanidad. El ‘holgazán’ critica los usos de la razón instrumental (a la que vincula con los tiempos modernos y al progreso heredado de Europa) y argumenta que no es ese el mecanismo que soluciona los problemas humanos. Por ello, decide contradecir la lógica de la razón y buscar adrede la humillación. De esta manera, deja sentado su derecho a desear “aunque sea un gran desatino. Para no verse obligado a desear únicamente lo que está puesto en razón” (Dostoievski 1977: 60). Lo paradójico en este personaje (Erdosain y el Astrólogo en *Los siete locos* caerán en la misma contradicción) es que su crítica de los métodos racionales aplica la razón como instrumento explicativo del porqué de cada idea que desarrolla, explica cada uno de sus argumen-

⁶ La similitud entre los escritores rusos y Roberto Arlt la evidencia, por ejemplo, Ricardo Piglia en su *nouvelle Nombre falso*. El relato se compone de dos partes, “Homenaje a Roberto Arlt” y “Apéndice: Luba”. La segunda es el pastiche de un texto supuestamente inédito de Arlt. Para escribirlo de modo que pasara verosímelmente como un texto de Arlt, Piglia modificó el libro *Las tinieblas*, del ruso Andreiev.

tos con la sistematicidad propia del método analítico y, con ello, reproduce en su escritura aquello que critica.

Un segundo elemento vinculante entre aquella ficción rusa y la de Arlt se da en la figura del duelo imaginario entre jerarquías desiguales, como respuesta a las marcadas diferencias sociales generadas o profundizadas por los tiempos modernos. En las *Memorias*, el protagonista se enfrenta con un oficial del ejército ruso (descrito como un gigante) a quien derrota en una batalla librada sólo en un mundo imaginario (la supuesta mirada del oficial al protagonista en el pasaje Nevsky cierra el enfrentamiento entre ambos, devolviéndole al primero su condición de humano). De una manera similar, en *Los siete locos* —aunque no hay una escena específica donde se manifieste el duelo sino bajo una figura metafórica— la Sociedad del Astrólogo y sus siete miembros inician (en la mente, idealmente, porque al fin y al cabo son terroristas de café) una lucha desigual contra el régimen capitalista imperante, entablando un diálogo intertextual con el nihilista de las *Memorias del subterráneo*. Al igual que aquél, éstos necesitan construir un juego que les permita *hacer y estar* en la sociedad.

Los personajes de la ficción de Arlt crean su propia pseudo-realidad en un simulacro de lo real, es decir, representan un papel del cual tienen plena consciencia. No sólo en el plano colectivo —dentro de la Sociedad cada miembro tiene un cargo político—, sino también individualmente. Esta forma de existencia es netamente urbana. Recordemos lo que afirmaba Georg Simmel sobre el particular: la vida del sujeto en la urbe moderna propende a ese juego representacional a causa de una necesidad íntima del individuo de ocupar un sitio en la sociedad para escapar del anonimato y esquivar la masificación. Las grandes ciudades promueven la exhibición porque el individuo necesita ser un icono, ser observado y recordado: su identidad habita parcialmente en el reconocimiento ajeno. La vida personal es entendida, entonces, como un espectáculo, donde la necesidad de ser visto responde a los mecanismos de exclusión propios de las grandes urbes.

Allí donde el crecimiento cuantitativo de significación y energía llega a su límite, se acude a la singularidad cualitativa para así, por estimulación de la sensibilidad de la diferencia, ganar por sí, de algún modo, la consciencia del círculo social: lo que entonces conduce a las

rarezas más tendenciosas, a la búsqueda de ser-diferente, de destacarse y, de ese modo, hacerse notar (Simmel 1986: 259).

El narrador de *Los siete locos* enfatiza el anonimato en el que viven sumergidos los pobladores de Buenos Aires. Describe la indiferencia con que cada individuo ejecuta su trabajo sin prestarle atención a los que lo rodean. En el texto, cuando Erdosain roba el dinero y sufre un ataque de angustia en el Bar Japonés, nadie lo ayuda, nadie se da cuenta de su presencia. Para los otros, él simplemente no existe: “Cocheros y rufianes hacían rueda en torno a las mesas. Un negro con cuello palomita y alpargatas se arrancaba los parásitos del sobaco. En otro rincón varios choferes jugaban a los naipes” (Arlt 1988: 97). Mientras él era “tragado” por su propia angustia, “nadie hacía caso de él” (Arlt 1988: 98). Esta actitud indiferente del sujeto urbano es comprensible —si nos seguimos apoyando en Simmel, a quien recurro por la cercanía de su propia óptica con la que hallo en Arlt—, debido al *acrecentamiento de la vida nerviosa* que produce la vida en la ciudad por la aglomeración de hombres y de estímulos con los que se tiene contacto a diario.

3. Juego y simulacro

¿Cómo reacciona el sujeto frente a ese caudal de información? A través del distanciamiento, lo que Simmel denomina “un estado de reserva que se caracteriza por la indiferencia, el vivir a la defensiva y por una silenciosa aversión al Otro, una extranjería y repulsión mutua” (Simmel 1986: 253). A su vez, es un “estado de reserva” de los otros el que incrementa la necesidad de Erdosain de salir del anonimato, y de crearse un rol en la sociedad, de ser un personaje. La condición fantasmagórica con la que es visto por la masa de individuos bonaerenses le hace reflexionar sobre quién es realmente, hasta el extremo de dudar si está vivo o muerto: “¿O era un fantasma, un fantasma que recordaba sucesos de la Tierra?” (Arlt 1988: 139). Al final, parece llegar a una conclusión no muy lejana de aquella: “Él era un centímetro cuadrado de hombre, un fantasma” (Arlt 1988: 139).

La dimensión de lo imaginario, producto de los cambios en la urbe, no sólo afecta la subjetividad individual, sino las relaciones sociales. Mientras mayor es la indiferencia de los Otros, mayor es la

angustia que siente Erdosain por ser alguien: “Yo soy la nada para todos. Y, si mañana tiro una bomba o asesino a Barsut, me convierto en todo, en el hombre que existe” (Arlt 1988: 155). La única salida para romper con ese estado fantasmal se encuentra en la acción (la cual debe transgredir el orden) Es decir, el hacer se convierte en la posibilidad de ser: “Ser a través de un crimen”, se repite el protagonista con desesperada insistencia.

El transgredir la ley tiene una función ontológica en los personajes, les otorga un lugar en la sociedad: el estar del otro lado del orden. Erdosain necesita afirmarse y reafirmarse: delimitar su condición de otro y marcar una diferencia radical entre “ellos” (la ley, el Estado) y “nosotros” (el grupo de la sociedad) que está fuera del orden. La distinción entre el “yo” y el otro esta dada justamente por el enfrentamiento al sistema. No es casual que todas las acciones dramáticas en *Los siete locos* sean hechos delictivos: el robo, el secuestro y el supuesto asesinato de Barsut.

La forma en que Erdosain dispone de los seiscientos pesos robados sólo se entiende bajo la lógica de la transgresión para definir su existencia. Es significativo que no utilice el dinero para satisfacer sus necesidades primarias. El robar, por un lado, le ayuda a ubicarse en la metrópoli (lo define en su situación de marginal, le otorga una identidad) y, por otro, el uso material del dinero le permite vivir en esa “otra ciudad de Buenos Aires” y acceder, aunque sea por unos segundos, a la vitrina del deseo negada al proletariado: “Almorzó cangrejos y sopa de tortuga en restaurantes donde el derecho de sentarse junto a personas bien vestidas es costosísimo, bebió licores caros para su paladar sin sensibilidad” (Arlt 1988: 112).

La crisis del “yo” está relacionada entonces, con la problemática de la condición moderna. En la novela, ninguno de los personajes es capaz de responder a la pregunta *¿quién soy yo?* El vacío de identidad de los protagonistas se refleja en un desdoblamiento constante, en el cual el cuerpo funciona apenas como un continente del alma: “Se sentía tan ajeno a su cuerpo como el vino hacia el tonel que lo contiene”, piensa Erdosain (Arlt 1988: 181). La misma crisis la vive Ergueta: “Podía apartarse de su cuerpo, dejarlo abandonado como a un traje” (Arlt 1988: 313). Y otro tanto ocurre con el Astrólogo, quien, en medio de su delirio conquistador —quiere apropiarse del mundo—, se da cuenta de que es un extraño para sí mismo: “¿Quién

soy yo? Fábricas de bacilos, bubónica y tifus exantemático” (Arlt 1988: 308).

El motivo del doble responde a la crisis del desconocimiento de la propia identidad: el tautológico “ése soy yo”, que funciona como un reconocimiento del “yo” ante el espejo, es desplazado en la ficción por un problemático “yo no sé quién soy” –en palabras de Erdosain: “yo casi soy el no ser” (Arlt 1988: 154)–. La conclusión de los protagonistas transgrede al ya confuso “yo soy otro” del hombre urbano. En el caso de *Los siete locos*, ésta es aún más problemática: la apuesta de Arlt es llevar a un grado extremo los conflictos del hombre moderno en la figura del loco; la crisis de la identidad prolifera en grado extremo, hasta el quiebre gramatical en la pregunta retórica de los personajes a lo largo de la obra: “¿quiénes somos yo?”. La necesidad de asumir una identidad responde justamente a ese vacío y se constituye como una acción terapéutica. Los *siete locos* tratan de llenar esta categoría como quien vierte un líquido en un tonel (para utilizar la analogía de Erdosain), es decir, a través de lo espectral que se envuelve en el ejercicio de llevar a la práctica el simulacro.

Este mecanismo de solución por el que optan los personajes no sólo es característico de *Los siete locos*, sino que es extensible a buena parte de la obra de Arlt⁸. La idea aparece con insistencia en su novela anterior, *El juguete rabioso*, publicada en 1926, donde un grupo de adolescentes inspirados en la literatura rocambolesca decide crear El Club de los Caballeros de la Media Noche y reproducir los ideales ya escritos en las historietas. El protagonista, Silvio Astier, asume roles para poder existir: “Yo [...] había leído los cuarenta y tantos tomos que el vizconde de Ponson du Terrail escribiera acerca del hijo adoptivo de mamá Fipart, y aspiraba a ser un bandido de la alta escuela como él” (Arlt 1998: 22). Astier incluso representa su propia muerte. En la escena en que decide suicidarse –completamente planificada por el ejecutante, quien se apoya en el muro del galpón

⁸ Es posible establecer un diálogo entre la obra de Roberto Arlt y la de Juan Carlos Onetti (sobre todo en *El astillero*) e incluso *Rayuela* de Julio Cortázar: el vínculo estaría precisamente en la idea de que no se puede acceder a lo real, sino sólo al simulacro, entendido como un juego. El Larsen de Onetti y el Horacio Oliveira de *Rayuela* asumen la vida como el discurrir de un personaje.

para no caer con el impacto de la bala— reproduce el guión del joven sensible que ya no puede seguir en el mundo (Arlt 1998: 120).

El personaje de Erdosain en *Los siete locos*, al igual que Astier, interpreta cinco roles distintos, genéricos, recogidos de la literatura o del cine y reelaborados en el tono simultáneo de una parodia y una gruesa tipificación, como planteando una estereotipia de la realidad: “La vida adquiriría ese aspecto cinematográfico que siempre había perseguido”, exclama, cuando sus acciones cotidianas evolucionan hacia ese limbo del juego y la representación (Arlt 1988: 288). Asimismo, se lamenta cuando la ficción supera a su realidad: “Erdosain se lamentaba que el plan del secuestro fuera tan simple y poco novelesco” (Arlt 1988: 163). El rol más significativo que Erdosain reproduce es el del marido burlado. El diálogo entre su esposa, Elsa, y el amante de ella, el Coronel, cuando Erdosain descubre la infidelidad de la primera, no sólo subraya en sus propios tonos la teatralidad, sino que es, de hecho, la reproducción fragmentaria de una pieza teatral del mismo Arlt⁹. Otro de los papeles que adopta Erdosain es el del hombre impasible. La frialdad con que reacciona ante Hipólita al enterarse que su amigo Ergueta está en el Hospicio de las Mercedes también se construye sobre un modelo ficcional: “[Se siente] satisfecho de mantenerse insensible como uno de esos banqueros de las novelas de Xavier de Montepin, con la alegría interior de poder representar la comedia del hombre impasible” (Arlt 1988: 244).

La búsqueda de Erdosain por llenar el vacío de su identidad lo lleva, al final de la novela, no sólo a inventar más y más roles (sus “otros yo”), sino a crear interlocutores imaginarios: “Erdosain se imaginó que era un personaje que había vivido como un bandido, pero que ya se había regenerado mientras hablaba con su interlocutora imaginaria” (Arlt 1988: 254). En hechos como aquél está la cifra de la incomunicación ciudadana, la dificultad de entablar un diálogo con el Otro. No es casual que Erdosain recurra a ese subterfugio delirante a bordo de un tren —plástico símbolo de la modernidad, de

⁹ Corral muestra que esta escena corresponde a la primera incursión de Roberto Arlt en el teatro, estrenada en el Teatro del Pueblo en 1930 bajo el título de “El humillado”; por supuesto, ese es el mismo nombre que lleva esta sección en *Los siete locos* (Corral 1992).

los frenéticos cambios por los que atraviesa (y que atraviesan) Buenos Aires—. El narrador incide en la imposibilidad del pasajero de ver el campo porque los *trolleys*, la polución y los gasómetros borran las imágenes. La tecnología se traga esa cara de Buenos Aires, de la misma forma en que el tren arrasa con los pueblos y con la vida de los sujetos a su paso. La agresividad de la modernidad, finalmente, aniquila al personaje: cuando reaparece en *Los lanzallamas*, Erdosain decide suicidarse en un tren, en los vagones rápidos, porque, para él, esas vías del tren —esos rieles de lo moderno— son más similares a la muerte que a cualquier versión beneficiosa del progreso.

4. Locos, marginales y formas de legitimidad

El espacio de la calle tiene una estrecha relación con la angustia del protagonista. En la variante que propone Arlt, la angustia, en tanto forma de vinculación con el mundo urbano, resulta impensable en un universo premoderno, pues ella existe, precisamente, como producto de la relación entre los sujetos y la modernidad avasalladora y enajenante. La circunstancia de los personajes del mundo narrado por Arlt es doblemente excéntrica (léase: doblemente espectral), porque no sólo es periférica en relación a Europa (tal es la situación de Argentina), sino también con respecto a la Argentina (tal es la situación de los *siete locos* en su propia sociedad). El hecho de ser moderno y al mismo tiempo no serlo —habitar una modernidad marginal desde un estrato a su vez marginal a ella— genera en los miembros de la sociedad un estado de tensión permanente, que se corresponde con la eterna angustia que absorbe a los personajes.

Ellos encarnan las consecuencias de la modernidad periférica: son la población desempleada que tiene que inventar formas para justificar su existencia en un medio carente de industrias o, en todo caso, de un mercado interno para esas industrias. Ese es precisamente el caso de la familia Espila, que, en un pasado ya lejano, gozó de una posición económica respetable —“en los tiempos en que saberse *El Quijote* de memoria servía para algo” (Arlt 1988: 269)—, mientras que ahora se dedica a la venta ambulante de guías telefónicas, a la fabricación casera de helados y a la esperanza de reproducir en serie el disparatado proyecto de la rosa de cobre.

Los *siete locos*, por su parte, pertenecen a una capa de intelectuales sin trabajo (una suerte de *intelligentsia* lumpen), obligados a sub-

sistir de cualquier forma, mientras observan, desde un mirador periférico, las bondades de la modernidad a las cuales ellos sólo acceden en el terreno de lo imaginario: “Era otro mundo dentro de la ciudad canalla que él conocía, otro mundo para el que ahora sentía latir su corazón con palpitaciones lentas y pesadas” (Arlt 1988: 103). Ese otro lado de Buenos Aires es visto con rencor, porque se muestra como una ventana estrecha, capaz de fomentar el deseo pero que niega la posibilidad de un acceso real. La insistencia de los protagonistas por bombardear el Barrio Norte, esa zona de la capital mayoritariamente aristocrática, es producto de esa impotencia. El ascenso social en Buenos Aires se muestra como imposible: “¿Yo seré sirvienta toda mi vida?”, se pregunta Hipólita (Arlt 1988: 279), y, en efecto, el curso de la acción parece condenarla a una disyuntiva en que las únicas opciones son la servidumbre doméstica y la prostitución.

La marginalidad de los *siete locos* está dada no sólo por el subempleo, sino por el tipo de saber que ellos conocen: un saber al margen de lo canónico y de la institución académica. La propuesta de Erdosain se vincula de forma estrecha con la alquimia; la del Buscador de Oro, con la percepción extrasensible; Ergueta domina el misticismo bíblico y el Astrólogo una variante *sui generis* de la ingeniería social. Ni qué decir de Haffner y sus habilidades industriales en el tema prostibulario. Estos son los saberes de los marginales, de aquellos que no tienen la posibilidad de acceder al conocimiento oficial. En sus discursos, que pertenecen a un circuito subterráneo —pensemos nuevamente en Dostoievski—, se mezcla lo arcaico con lo moderno, lo cual refleja la peculiar adopción de la modernidad en el subdesarrollo: una cultura de mixturas, producto de la confluencia de los inmigrantes rurales y la burguesía tradicional en el espacio urbano.

A decir de Beatriz Sarlo, “estas prácticas y discursos están en busca de una legitimación que, más que competir con los consagrados, crea su propio circuito: allí están los inventores populares” (Sarlo 1999: 56). Sin embargo, si bien esta cultura marginal busca su propia voz, al mismo tiempo recibe el rechazo de las instituciones formales. No es casual que en esa ciudad moderna que desplaza a los sujetos en categorías de centro y periferia viva, casi física y personificada, esa forma de angustia arltiana a la que me he referido.

En palabras de Erdosain, “[l]a zona de la angustia existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente penetrando las murallas y atravesando los edificios” (Arlt 1988: 86). Esta relación entre la calle y la conducta del individuo se plantea de forma muy directa cuando Erdosain le explica a Haffner por qué le roba a la Compañía Azucarera: “Es la angustia. Uno roba, hace macanas porque está angustiado. Usted camina por las calles con el sol amarillo, que parece un sol de peste” (Arlt 1988: 113).

El narrador insiste en tres problemas “realistas” que aquejan al protagonista. Recalca sus dificultades económicas: “se vio obligado a robar porque ganaba un mensual exiguo” (Arlt 1988: 88); los malos efectos conyugales que le ocasiona la miseria en la que vive: “su esposa le recriminaba las privaciones que cotidianamente soportaba” (Arlt 1988: 89); e insiste en la frustración que produce la lógica capitalista, por la cual un empleado público lleva altas sumas de dinero en la billetera, pero, en el fondo, nada de ese dinero le pertenece: “Llevar cinco mil pesos en la cartera y estar triste” (Arlt 1988: 113).

El énfasis en la relación causal que se produce entre el sol calcinante (léase: la calle, la ciudad) y la decisión de Erdosain de delinquir se suma a lo anterior, y es fundamental. En cada uno de los recorridos callejeros que realiza Erdosain, el narrador describe la ceguera que le producen los vidrios de los rascacielos de la ciudad de Buenos Aires, símbolo por excelencia de lo nuevo, que lo perturbaban: “Y si levantaba los ojos se encontraba con aguanosos pozales en el cenit, que le producían vértigo de caída pues de pronto el cielo desaparecía en sus pupilas y le dejaba en los ojos una negrura de ceguera” (Arlt 1988: 198). Esa perturbación no se da sólo en el nivel racional y empírico, sino en el mundo ficcional e imaginario. Un pasaje de *Los lanzallamas* vuelve sobre el tema: es el mismo sol amarillo el que se le aparece a Erdosain en sus alucinaciones: “el sol invisible rueda cataratas de luz ante sus ojos, en las tinieblas” (Arlt 1997: 223).

El sol funciona como un ejemplo de la dialéctica que se produce entre la calle y lo espectral, una relación de amor y odio: “Las ciudades son los cánceres del mundo. Aniquilan al hombre, lo moldean cobarde, astuto y envidioso” (Arlt 1988: 240), pero, al mismo tiempo, el espacio urbano inspira fantasías, sin las cuales el protagonista

no puede mantenerse vivo. Los símbolos de la urbe se reproducen en todas sus posibilidades de existencia, desde el tiempo de los emperadores egipcios hasta la monarquía absoluta, saltando caóticamente –tal como la lógica de su pensamiento– periodos históricos enteros, e incluso superponiéndose unos sobre otros en su mente: “Y ahora cruzaba la ciudad como un emperador” (Arlt 1988: 326) y “la ciudad de nosotros, los Reyes, será de mármol blanco y estará a la orilla del mar. Tendrá un diámetro de siete leguas y cúpulas de cobre rosa, lagos y bosques” (Arlt 1988: 328).

El anacronismo –o el futurismo– con que es representada la ciudad tiene un elemento que transgrede la Historia: el personaje se relaciona negativamente con el contexto urbano. De allí la reiterada analogía entre ciudad-cárcel y ciudad-pecera, a las que alude con frecuencia Erdosain, la cual se relaciona no sólo con la imposibilidad de escapar de Buenos Aires, sino con la de concebir la existencia humana fuera de la lógica citadina.

Por otro lado, los efectos que produce la ciudad trascienden en la vida del hombre. La urbe no sólo influye en el espacio de lo simbólico: ingresa al plano emocional. Las emociones cotidianas, llámense resentimiento, angustia o frustración, adquieren en la ficción una forma geométrica, curiosamente, la misma que tienen los espacios urbanos: “Se establecen extrañas correspondencias entre el ámbito exterior, frío, hostil y negador de la identidad, y la ciudad geometrizada” (Corral 1992: 105). En varios pasajes del texto se percibe cómo la geometría se impone sobre el mundo interior de los personajes: “La firme parálisis de su carne también cúbica”, que contrasta con “los ángulos del cuarto de pensión que impiden la huida”, “el rencor cóncavo”, las “palabras que caen como los choques de cubos de acero” (Arlt 1988). La descripción misma con que Erdosain da cuenta de su vida (“la geometría interior de mi vida”) no excluye una similar óptica matemática. Lo más íntimo del hombre –¿su esencia?– se ha contagiado del mundo del trazado urbano y los rascacielos: la racionalización, la simplificación de lo matemático, el ordenamiento espacial, etc., se cuelan en todas las esferas de lo social.

5. ¿Y dónde está la salida?

¿Cómo escapar de la urbe? La primera solución alternativa de Erdosain (la cual coincide con las fantasías de poder del Astrólogo)

consiste en la apropiación personal de ese espacio asfixiante y negativo (él se imagina a sí mismo como un Dios, un emperador, el rey Erdosain) para reproducir en grado extremo los totalitarismos fascistas o bolcheviques —que, de más está decirlo, eran ya dos paradigmas reales en 1929—. Si analizamos con detenimiento esta alternativa, sobre todo en el contexto de entre guerras en que fue escrita la novela, lo que pretenden los *siete locos*, cada uno a su manera, es una variante parcial de los rasgos comunes, es decir, los rasgos totalitarios, de Mussolini y Lenin: “No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor será preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda” (Arlt 1988: 109). Y eso es justamente lo simbólico del proyecto del Astrólogo: él plantea una mimesis hiperbólica de más de un modelo de sociedad que ya existía en aquel tiempo.

Si bien la democracia y el liberalismo son dos sistemas políticos asociados con los tiempos modernos, el caso del totalitarismo como régimen de gobierno parece concebible *únicamente* dentro de la lógica moderna: el proyecto nazi —que se pondría en marcha escasos años más tarde— aplica la razón instrumental para el aniquilamiento sistemático de una etnia a través de los avances tecnológicos, que dejan de ser, pues, sólo instrumentales, para convertirse en piezas definitorias del mecanismo totalitario. En *Los siete locos*, el narrador alude a Erdosain como el hombre que encarna la razón: “todo en usted es lógico” (Arlt 1988: 163), le dice el Astrólogo al escuchar el plan para secuestrar a Barsut. Efectivamente, la estrategia de Erdosain contempla mecanismos y submecanismos, una cuidadosa planificación de mundos posibles —para usar el lenguaje de la lógica— que se asemejan a las variantes en un tablero de ajedrez. La aplicación de la razón instrumental es llevada al extremo en personajes como Haffner, quien organiza su rutina con la lógica de un industrial (previa crítica a la industrialización extrema de la sociedad actual)¹⁰, e

¹⁰ Nuevamente, la relación intertextual con el nihilista de las *Memorias del subterráneo* es evidente. La lógica de ambos personajes es llevar al grado extremo aquello que critican. El personaje de Dostoievski reniega del poder de la razón pero organiza su discurso a través de él. Los personajes de Arlt critican la lógica industrial de la sociedad moderna pero organizan su vida (y los objetivos de la sociedad) bajo la exaltación extrema de esos patrones.

Hipólita, quien compra manuales para seguir las instrucciones precisas de cómo ingresar a la mala vida.

El delirio final del Astrólogo consiste, precisamente, en asesinar a la mayor cantidad de gente para empezar la revolución. Dice: “Es necesario instalar fábricas de gases asfixiantes. Conseguirse químico. Células, en vez de automóviles, camiones. Cubiertas macizas” (Arlt 1988: 307). Su mayor problema es cómo deshacerse del cuerpo de Barsut, cómo desaparecerlo sin dejar huella. Y, de hecho, las soluciones que plantea: quemarlo en un horno y echarle ácido nítrico, son las mismas estrategias que aplicaron los nazis en el campo de concentración de Auschwitz para cremar los cadáveres de los judíos al final del proceso industrial de aniquilamiento.

El discurso de estos *locos* puede perturbar al lector porque, así como los métodos para erradicar cadáveres fueron implementados por los nazis años después, la bomba de gas —la máquina de fosgeno que regocija a Erdosain por su capacidad destructiva— ya había sido utilizada en la Primera Guerra Mundial. En *Los siete locos*, el futuro es algo que ya pasó: la sociedad totalitaria a la que aspira el Astrólogo ya existe. Y, lo que es peor: su propuesta es un proyecto político con un sustento metafísico. Su discurso pone al descubierto lo que es la política para los grandes dictadores: la mayoría debe vivir en la mentira y en la absoluta ignorancia, mientras que la minoría administra los placeres de la gran masa urbana. Bajo esa lógica, al pueblo hay que engañarlo. Hay que darle ilusiones, mientras que un grupo selecto —siempre dirigido por una sola cabeza: “La sociedad soy yo” dice el Astrólogo— controla el poder desde arriba.

La parodia no es sólo agresiva, sino real. Se trata de una locura compartida no sólo en el plano ficcional —es significativo que sean siete locos y no uno sólo, porque esto veta nuestro entendimiento del loco como ser aislado—, sino en la historia del siglo XX. La puesta en escena de lo real como simulacro y viceversa (la historia ocurre en la ficción, la ficción es histórica) está íntimamente conectada con la escena en que el Astrólogo reproduce siete muñecos, fanticos de Erdosain, el Buscador de Oro y los demás miembros. A ellos les habla y les explica los pasos a seguir de la revolución. Con este recurso, la simulación de la ya simulada sociedad muestra el carácter infinito de la reproducción: ¿no es esa una cifra del mun-

do moderno o, para decirlo en términos benjaminianos, del mundo postaurático?

Por otro lado, la necesidad de constituir una sociedad conspiradora evidencia el fracaso de los sistemas de socialización tradicionales: la filiación (la pertenencia social, cultural, familiar, por parte de un individuo que procede de unas raíces y es a su vez raíz para sus sucesores) es reemplazada por la afiliación (la elección de identificarse con un grupo). Esta última funciona como un simulacro de la primera: “The failure of the capacity to produce or generate children, is portrayed in such a way as to stand for a general condition afflicting society and culture together” (Said 1993: 16). El Astrólogo simboliza esa crisis de filiación. Él es el “hombre neutro” (un hombre castrado, asexual) que necesita afiliarse a un grupo, crear una sociedad alternativa al magro sistema capitalista argentino. En este aspecto, es interesante distinguir las categorías de Umberto Eco sobre las posibilidades de enajenación frente a un sistema social: alienarse *en* o alienarse *de*. Según Eco, la alienación es inevitable: es la única forma que tiene el sujeto de estar activamente en la sociedad, porque cualquier actividad que el hombre realiza (el hombre es por definición *un homo faber*) incluye la integración con un Otro: “alienation would seem to be an integral part of every relationship one establishes with others and with things, whether this be in love, in society, or within an industrial structure” (Eco 1989: 126). Sin embargo, la alienación *en* el sistema, en su máxima expresión, puede llevar al sujeto a ser dominado por su propia creación, es decir, a la paulatina pérdida de su identidad, en tanto se hace otro en el objeto olvidando la finalidad con que éste fue creado.

El Astrólogo, en *Los siete locos*, busca enajenarse *del* sistema: colocarse al margen para proponer una sociedad distinta, y no alienarse *en* el capitalismo industrial. Pero, tal y como señala Eco, la no alienación implica una renuncia y ello conlleva al aniquilamiento, no sólo del objeto, sino del ser. El sujeto que pretende conservar *the beautiful soul* (Eco 1989: 127) adopta la posición del nihilista, del asceta, del maldito. El Astrólogo, al igual que los siete locos, busca la santidad a través de la vía negativa. Ello muestra cómo la enajenación *del* sistema, conlleva a la enajenación *en* el sistema, puesto que se hace otro en su propio proyecto, que paradójicamente es la réplica del capitalismo.

La visión resulta ser completamente negativa: la ciudad atrapa y las posibilidades de escape sólo conducen a la réplica del modelo. Por ello, el narrador plantea una segunda opción frente al asfixiante mundo urbano: la huida hacia la Patagonia. Es significativo —y cuánto más, tratándose de una ficción argentina— que no se mencione el campo como espacio de oposición a la ciudad¹¹. En *Los siete locos*, se alude al reencuentro con la libertad y la barbarie (como sinónimo de bienestar) en el sur argentino (lugar donde El Buscador de Oro encontrará la riqueza). Frente a la ciudad enajenante, y al campo como lugar común del mito gaucho, la Patagonia (tercer espacio que disuelve la bipolaridad) no sólo simboliza la negación de lo conocido, sino la última esperanza del hombre por encontrar un lugar exento de las reglas del llamado progreso moderno. En ese punto la ficción despliega por última vez su afán de construirse al margen de las costumbres del realismo de la época: para ello es que abre ese tercer escenario, donde, una vez más, los personajes (o al menos uno de ellos) se han de enfrentar a las sombras de su propio interior, más que a las amenazas del mundo que los circunda.

¹¹ Raymond Williams menciona esa distinción categórica entre la ciudad y el campo: "The idea of rural community is predominantly residual, but is in some limited respects, alternative or oppositional to urban industrial capitalism, though for the most part it is incorporated, as idealization or fantasy or as an exotic, leisure function of the dominant order itself" (Williams 1999: 122).

BIBLIOGRAFÍA

Arlt, Mirtha

1984 *Para leer a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor.

Arlt, Roberto

1988[1929] *Los siete locos*. Madrid: Cátedra.

1997[1931] *Los lanzallamas*. Madrid: Montesinos.

1998[1926] *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra.

Bairoch, Paul

1988 *Cities and Economic Development*. Chicago: U. Chicago Press.

Berman, Marshall

1982 *All that Is Solid Melts into Air: The Experience of Modernity*. New York: Simon and Schuster.

Borré, Omar

1996 *Arlt y la crítica (1929-1990)*. Buenos Aires: América Libre.

Corral, Rose

1992 *El obsesivo circular de la ficción: asedios a Los siete locos y Los lanzallamas*. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.

Dostoievski, Fiodor

1977[1864] *Memorias del subterráneo*. Barcelona: Mundilibro.

Eco, Umberto

1989[1962] *The Open Work*. Cambridge: Harvard University Press.

Goldar, Ernesto

1985 *Proceso a Roberto Arlt*. Buenos Aires: Plus Ultra.

Paz, Octavio

1974 *Los hijos del Limo*. Colombia: Oveja Negra.

Romero, Luis Alberto

1994 *Breve historia contemporánea de la Argentina*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

Romero, José Luis

1976 *Latinoamérica: Las ciudades y las ideas*. Buenos Aires: Siglo XXI.

Said, Edward

1983 *The World, the Text and the Critic*. Cambridge: Harvard UP.

Sarlo, Beatriz

1999 *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Nueva Visión.

Simmel, Georg

1986[1892] *El individuo y la libertad. Ensayos de crítica de la cultura*. Barcelona: Península.

Steiner, George

1989 *Real Presences*. Chicago: U. Chicago Press.

Williams, Raymond

1999 *Marxism and Literature*. New York: Oxford UP.

Williamson, Edwin

1992 *The Penguin History of Latin America*. London: The Penguin Press.