Los siete locos: novela sospechosa de Roberto Arlt

A esta altura de las cosas, convengamos en que *Los siete locos* es una novela extraña. Francamente, muy extraña. No tanto porque la descarnada exhibición de sus paradojas transgreda el universo de lo insoluble (que remitiría de todos modos a la posibilidad de la solución) ni porque haya llevado hasta el límite a tanto lector y a tanto crítico, sino por la lábil manera en que enseña a desconfiar de sí misma, fisurándose hasta un punto en que conspira contra su propia inteligibilidad.

La duda deberá, entonces, considerarse como el efecto de la construcción novelística. En este sentido, es una matriz del raciocinio que la novela obliga a experimentar, autoalimentándola en permanentes advertencias. El lector final de *Los siete locos* es una conciencia literaria transformada.

Las indicaciones de sentido construyen como forma paradigmática y necesaria del acercamiento, un permanente «estar en guardia». ¿Novela de aprendizaje? Efectivamente, se trata de aprender a leer. El proyecto de esta pedagogía singular, que se restringe al cerco que trazan sus propios límites podría denominarse «De *Los siete locos* a *Los lanzallamas*». Las pistas del itinerario consignan claves fundamentales de la historia, aunque se presenten vestidas con el ropaje de la banalidad: la mención de la Bizca, el sueño de Barsut con el Pez Tuerto, el asesinato de una joven desconocida y el suicidio del parroquiano del bar.

Y sin embargo, cómo explicarlo; leer *Los siete locos* ha consistido en normalizar el descalabro, atribuir sentido por generalización (una forma bastante socorrida adopta la forma de un silogismo probablemente inverosímil: «Erdosain es un hombre», «Todos los hombres se parecen», luego, «Erdosain es todos los hombres»), desdeñar la construcción de los márgenes (de la salud, de la sociedad, de la literatura) inscripta desde el título. Por mucho tiempo, abandonada la tal vez saludable hipótesis de la novela im-

perfecta, la operación crítica tendió a convertir en burgueses descontentos a sus personajes, los locos, los desclasados, en cierta forma, a los que eligen vivir la realidad como si fuera ficción.

I. Un número descontrolado

La literatura ofrece mecanismos más o menos felices para enhebrar aquello que no dice. Un intento frustrado de «rellenado» es el que funda esta lectura y coincide con el operador de movimiento de la novela misma: el título. El título nombra la obra, es su persona jurídica, el apelativo con que se la glorifica, rechaza, archiva o se comercia en el mercado.

Los siete locos. Título deliberadamente sencillo, claro, colaborador. Promete un relato acerca de siete personas fuera de sus cabales. La presencia del número nos acerca a un universo signado por la lógica, ya que el número parece dotado del poder de detener el exceso, porque denota límite y es límite. Determinar, empero, quiénes son los siete locos en *Los siete locos* se torna una vana labor exegética, siempre cuestionable y en todo caso, cuestionada de antemano por la propia novela, que se encarniza contra el número confeccionando múltiples listados recíprocamente excluyentes y por eso mismo, inservibles para clasificar.

> ¡Qué lista! ¡Qué colección! El Capitán, Elsa, Barsut, El Hombre de Cabeza de Jabalí, el Astrólogo, El Rufián, Ergueta. ¡Qué lista! ¿De dónde habrán salido tantos monstruos?* (pág. 89).

Uno cuenta y se alivia: después de todo, son siete. Otro, menos crédulo, notará la ausencia de Erdosain, el loco principal. La lista se refiere a los personajes prometidos por el título, según lo confirma además el que *Los monstruos* fuera el título que Arlt tenía en la cabeza para lo que luego llamó *Los lanzallamas.* De todos modos, hay otra lista (y más):

> El Rufián Melancólico, la ciega depravada, Ergueta con el mito de Cristo, el Astrólogo, todos estos fantasmas incomprensibles... (pág. 104)

El vértigo denotativo tiende a incrementarse más que a detenerse. El *Bildungsroman* para lectores enseña que para leer hay que pensar pero que pensar no es posible, a riesgo de limitar la semiosis y subvertir la mecánica del texto, que se niega a conservar fijos sus elementos flotantes, a nominar, taxonomizar, definir y tabular, no solamente la locura y sus personajes sino también la identidad del narrador, el género de la obra (¿crónica? ¿novela? ¿confesión?) y las funciones narrativas. Tenaz negativa a ofrecer su secreto, relato de ese secreto.

* *Todas las citas corresponden a: Roberto Arlt,* Los siete locos, *Fabril, Buenos Aires, 1968.*

Un episodio funciona como la *mise en abîme* de la identificación en la obra de los locos referidos en el título. En él también se encuentra la colocación en lo ambiguo y el descontrol del número prefijado, al que no se sujeta el relato. Es la «escena de los fantoches», también bordeada por la filigrana mendaz de la cuenta «que no da»:

Los cinco fantoches ahorcados movían sus sombras de capuchón en el muro rosado. El primero, un pierrot sin calzones, pero con una blusa a cuadritos blancos y negros; el segundo, un ídolo de chocolate y labios bermellón, cuyo cráneo de sandía estaba a la altura de los pies del pierrot; el tercero, más abajo aún, era un pierrot automático, con un plato de bronce clavado en el estómago y cara de mono; el cuarto era un marinero de pasta de cartón azul, y el quinto un negro desnarigado mostrando una llaga de yeso por la vitola blanca de un cuello patricio (pág. 236).

Hasta aquí, bien. Como antes de abrir el libro. El inicio de la indefinición, de la suspicacia necesaria para establecer algún sentido, tiene que ver, otra vez, con el momento de adjudicar identidades, atribuir nombres, rellenar en una relación de uno a uno, los espacios predispuestos para tal operación:

Vos Pierrot, (dice el Astrólogo), sos Erdosain; vos, gordo, sos el Buscador de Oro; vos, clown, sos el Rufián; y vos, negro, Alfon (pág. 236).

Se enumeran y describen cinco fantoches. Luego, uno se omite, y la ausencia que ausencia es pasada por alto. Ese es el privilegio que se arroga esta literatura; ponerse fuera de la lógica. Paradójicamente, la historia de sus lecturas ha pretendido, con mayor contumacia que la que orienta el análisis de otros textos, bagatelizar la anomalía. La borradura del lugar excéntrico de esta otra lógica expresa sus huellas en la conversión de los personajes arltianos en un puro reflejo de individuos, cuya mayor «autenticidad» se expresaría en una pertenencia de clase. La presencia de una lógica distinta pasa a engrosar la lista de los «descuidos» del ¿estilo? arltiano.

II. Lo nuevo en el cuerpo de lo viejo

Con *Los siete locos* se construye en la literatura argentina una nueva topografía urbana —sintonizada con el mundo de la tecnología y la industria— y una nueva subjetividad literaria. La anécdota sirve como marco al desarrollo de un discurso minucioso, —una forma casi obsesiva de la obligación de «conocerse a sí mismo»— que conmina a dar cuenta de la repercusión interna de todos los acontecimientos de la experiencia, la memoria y las posibilidades sensoriales.

Ese espacio inaugural y esa subjetividad son inseparables en la organización de un lenguaje, tributario en su diccionario y en sus metáforas, del

discurso técnico y científico. («El tren eléctrico cruzaba ahora por Villa Luro. Entre montes de carbón y los gasómetros velados por la neblina relucían tristemente los arcos voltaicos», pág. 190). («Rodaba la luna sobre la violácea cresta de una nube, las veredas a trechos, bajo la luz lunar, diríanse cubiertas de planchas de cinc, los charcos centelleaban profundidades de plata muerta, y con atorbellinado zumbido corría el agua, laminando los cordones de granito. Tan mojada estaba la calzada, que los adoquines parecían soldados por reciente fundición de estaño», pág. 250).

Es como si la nueva conciencia hubiera de fundarse sobre un código y un imaginario no repertoriados por la tradición literaria. Metáfora industrial —sentimental de los espacios y tecnologización de la angustia: entre la ciudad y el sujeto, la coincidencia lingüística establece una solidaridad que encuentra en la hipérbole de la degradación su manifestación más gozosa. («Toda su pena descomprimida extendíase hacia el horizonte entrevisto a través de los cables y de los *trolleys* de los tranvías». «Él tenía la sensación de que todas las muescas de su alma sangraban como bajo la mecha de un torno». «Si lo hubieran pasado por entre los rodillos de un laminador, más plana no podría ser su vida». «No había centímetro cuadrado de su cuerpo que no soportara esta altísima presión de angustia. Todas las cuerdas se habían roto bajo la tensión del espantoso torno y repentinamente una sensación de reposo equilibró sus miembros».

La novedad literaria de esta construcción convive, en *Los siete locos,* con diversas modalidades del uso de la lengua y de los géneros, produciendo la colisión de diferentes superficies. Bastante se ha dicho ya acerca de la relación de la literatura de Arlt con las formas de la llamada literatura popular (folletín, novela sentimental, de aventuras, etc.) como para abundar en la cuestión. Al elegir los modos de contar esa historia, Arlt dispone de materiales existentes, como un estómago que digiriera junto a la pitanza de hoy, los restos de la de ayer, y crea junto a la felicidad narrativa de otros modelos literarios, su propio registro. Al trabajar con la materia que facilita fundamentalmente el desarrollo de la anécdota, también arma su lejanía. Incluye en su novela, como distancia y como necesidad, eso otro, en cuyo corazón la literatura de Arlt se produce y se diferencia. No es desde allí (como si lo otro, la literatura popular fuera exterior a la obra), sino *en allí,* donde se instala lo singular y lo indiferente.

Como Erdosain, *Los siete locos* «es a partir del crimen». La boa constrictor con el buey adentro: la literatura de Arlt y el folletín. ¿Qué clase de animal es ése? El mundo de los géneros también tiene sus reglas, ¿cuál acatar? En cierta medida, ese conflicto es el nudo de la angustia de Erdosain. Lee el mundo a partir de sus lecturas —un caso vernáculo de bovarismo—

y el mundo, como es lógico, se le resiste. Metáfora del lector errado, Erdosain es el ejemplo de los peligros que encierra toda lectura no desviada. Traducido en términos literarios, Erdosain enseña, a través de la lección de justicia poética que se extrae de Arlt, cómo no hay que leer.

Los siete locos parece declarar que el personaje es la zona en donde se dibuja la ideología de lo social que alimenta a los folletines. Porque sus fantasías sustentadas por el principio de la economía mágica o el gran batacazo como modelo de la movilidad social, son casi siempre asumidas por la novela en un registro desviado. En ella, cada personaje dramatiza un género o un libro; es una pequeña máquina de producir ficciones; bíblicas, científicas, revolucionarias. La respuesta de la novela a estos estereotipos carga las armas de la ironía. Así, la fantasía del «millonario taciturno» se realiza como comedia —de un drama inexistente— en la relación con el Rufián Melancólico. De la misma manera, el sueño de la doncella del Rolls Royce se parodia en la inversión virgen/prostituta, que trueca a la niña alta y pálida por Hipólita, la delatora de los cabellos rojos.

Si los desvíos tuvieran, como parece hasta aquí, una trayectoria al menos previsible, sería ilícito hacer cargo a la novela de construir paradojas insolubles. Bastaría, entonces, con rechazar una enciclopedia en beneficio de otra, para arribar al Paraíso Perdido de una interpretación sin fisuras. No parece, sin embargo, suficiente, la afirmación ni negación tajante de esas formas de interpretar el mundo. Al mismo tiempo que las rechaza, *Los siete locos* se sirve de ellas y como en el caso de la boa, los restos del buey han ingresado a su metabolismo, haciéndose inseparables.

Las condiciones de circulación y producción de la literatura arltiana y las del folletín, tienen algunas cosas en común. Entre las marcas más conspicuas de esa semejanza: el «continuará» que pone fin provisional a *Los siete locos*. Señal folletinesca por excelencia a través de la cual el suspenso y la edición por entregas se combinan para producir una especie literaria, *Los siete locos* la usufructúa y la desdeña en el disfraz de un nuevo título *(Los lanzallamas)*. La duplicación de los títulos trasviste lo que de folletinesco sobrevive en el «continuará». El disimulo hace posible una colocación estrábica entre dos, al menos, modelos literarios.

El folletín garantiza, en sus principios, mediante el interés demorado, la suscripción anual a los periódicos. Se trata de una forma de la publicidad que supone un verdadero intercambio entre el vendedor y su público. En Arlt, se liga directamente a la práctica literaria. Puede convenirse que Arlt novelista establece una verdadera red propagandística que une sus textos en cadena. En mitad de *Los siete locos* anuncia su próximo libro, y en el prólogo a *Los lanzallamas* vende *El amor brujo*. Prolongándose hacia el futuro, siempre promete más, el plus de lo por venir.

Otra señal visible de este funcionamiento adquiere, además, la forma de una grieta en el ya inestable contrato narrativo. Es la aparición de una de las notas, que a pesar de marcar la irrupción de una voz autoral figura en la novela como rubricada por «el comentador» y en la que tampoco se problematiza la anterior adscripción al género de la crónica. Allí se lee:

> Posiblemente algún día escriba la historia de los diez días de Erdosain. Actualmente me es imposible hacerlo, pues no entraría en este libro, otro tan voluminoso como el que ocuparán dichas impresiones. Téngase en cuenta que la presente **memoria** no ocupa nada más que tres días de actividades **reales** de los **personajes** y que a pesar del espacio dispuesto no he podido dar sino ciertos estados subjetivos de los protagonistas, cuya acción continúa en otro volumen que se llamará *Los lanzallamas.* En la segunda parte que preparo y en la que Erdosain me dio abundantísimos datos, figuran sucesos extraordinarios como la «Prostituta ciega», «Aventuras de Elsa», «El hombre en compañía de Jesús» y «Fábrica de gases asfixiantes» (pág. 121).

La nota condensa el vértigo y las fluctuaciones de que está hecha la novela. En pocas líneas da cuenta de la indefinibilidad a la que está sujeto el texto en cuanto a género, *status* de autor y narrador, cronista y comentador, testimonio/ficción, sensacionalismo y técnicas folletinescas y voluntad de inscripción en la literatura llamada «alta», etc. Dice, además, algo que la publicidad está obligada a mantener en secreto: que podría y puede sustentarse en el engaño. Efectivamente, para quien, seducido por los impactantes episodios de esa futura historia bonaerense de la infamia que promete ser *Los lanzallamas,* la lectura será decepcionante. Ni «prostitutas ciegas» (¡qué título!), ni «sucesos extraordinarios» y mucho menos un relato en el registro anunciado por el *flash* publicitario.

Entre el estereotipo, las marcas de hipercodificación, el uso de los clisés y la extraordinaria manifestación del verdadero invento arltiano, su literatura, el recorrido no excluye ninguna polaridad.

La transgresión heroica como figura de la literatura popular también ocupa un lugar en la novela, pero al irrumpir en el mundo degradado de lo cotidiano, arrebata a la transgresión su cifra simbólica de rebelión heroica. El frenesí hiperbólico de la humillación desalienta las identificaciones que caracterizan la relación del «héroe» con sus lectores folletinescos y es necesario apuntar, además, que la transgresión, en Arlt, está deliberadamente despojada de la referencia a toda normativa. La indiferencia frente a la moral, el rechazo de un sistema de valores que justifique, eleve o contenga los actos convierte en moral de otro mundo la noción misma de transgresión; en *Los siete locos,* se relatan estafas, hurtos, crímenes, delaciones o lo que fuere, sin el peso que la ley y la costumbre imponen a las acciones que estas palabras representan.

Esa colocación neutraliza los efectos del código: de cualquier código. Bajo la ley del «vale todo», es decir, la ausencia de ley, la novela no pretende

una crítica de la sociedad o del mundo. Funciona, simplemente, en la inestabilidad de unas leyes que neutralizan la existencia de una legalidad común.

III. Narrador y género

Los siete locos no oculta sus suturas. Dos de las cicatrices del cosido son la voz narrativa y el carácter de su relato. Se presenta inestablemente como crónica, testimonio, comentario, ficción y novela. La construcción del verosímil plantea diferentes versiones sobre la forma de recolección de los datos, las fuentes del conocimiento de la historia y el tratamiento de los materiales. En un primer momento, el narrador-testigo manifiesta contar «de segunda agua» las confesiones de Erdosain, a quien ha conocido, situándose, de este modo, en el interior de la novela, y cuya confianza ha sabido inspirar. Esto no obstaculiza el desarrollo de las veleidades literarias del que cuenta y su colocación omnisciente respecto del confesante. Más adelante, el relato pondrá en duda el carácter declarado de crónica o testimonio. Un juego de aproximación lingüística (a menudo una isoglosia total) y distancia axiológica permite identificar al sujeto de la enunciación y al sujeto del enunciado. Ambos se funden en una misma conciencia lingüística, caracterizada por la hipérbole, el desborde, para, de pronto, quebrarse en la irrupción del narrador como una primera persona gramatical explícita.

«Uso estrictamente los términos de Erdosain», aclara el narrador. Distancia lingüística pero también valorativa, cuando la complicidad se rompe bruscamente en una acusación. Erdosain es entonces «el fraudulento» y «acumula iniquidad tras iniquidad». Uso estrictamente los términos del narrador.

En el fragmento titulado «El humillado», se hacen explícitas las condiciones de posibilidad de la historia. Erdosain es presentado como un primer relator originario, no ficcional. El narrador es, pues, un destinatario. La proximidad lingüística es casi copia entonces, cuando Erdosain y el cronista se desempeñan en la orquesta haciendo sonar el mismo instrumento:

> Una vergüenza enorme me hundía el alma en las tinieblas (Erdosain, pág. 69).
> A instantes rechinaba los dientes para amortiguar el crujir de los nervios, enriquecidos dentro de su carne que se abandonaba con flojedad de esponja a las olas de tinieblas que deyectaba su cerebro (el cronista, pág. 73).

El lugar del contrato es también el espacio de su violación. Después de todo, es una más de entre las historias de pactos rotos, contratos tramposos, simulaciones y engaños que intenta contar *Los siete locos*. En ese mismo capítulo, la fidelidad expresa a Erdosain y sus palabras se descompo-

nen en la pretensión del narrador de internarse en los sentimientos del Capitán, violando la única fuente legítima de su saber. Es imposible determinar, en la legalidad sospechosa que instaura la novela, si el narrador sabe más de lo que declara saber, engaña o elabora una ficción. A un punto extremo llega la perplejidad en el capítulo «La bofetada», cuando se agrega al cronista un comentador o exégeta distanciado, que se desmarca en virtud de su desentrañamiento de las motivaciones de Erdosain:

Nota del Comentador: Este capítulo de las confesiones de Erdosain me hizo pensar más tarde si la idea del crimen a cometer no existiría en él en una forma subconsciente, lo que explicaría su pasividad frente a la agresión de Barsut (pág. 84).

Erdosain, como contagiado por alguna vis literaria, organiza sus confesiones en capítulos e inclusive permite al narrador «releer sus confesiones» («Cuando releo las confesiones de Erdosain, paréceme inverosímil haber asistido a tan siniestros desenvolvimientos de impudor y de angustia», pág. 111). Se deja entrever, como al sesgo, una posible variación en la modalidad del relato primario. La proximidad lingüística entre Erdosain y el narrador no descarta la mímesis. El relato de Erdosain, escrito o dicho, lo dibuja como un autor ficcional o como un contador celoso de su propio estilo. El narrador, cronista, comentador, podría ser también, en ese caso, un simple transcriptor.

Un transcriptor rebelde, que violenta a su testigo-protagonista, cuando excede las posibilidades de su conocimiento, ingresando en la interioridad de los otros personajes. Así, no son infrecuentes los momentos en que el narrador resquebraja la perspectiva del punto de vista, violentando el pacto de lectura que había establecido. «Barsut sintió», «al Capitán le pareció» o «el Astrólogo pensó», forman parte de este nuevo *status* del que narra y nada le impide probar suerte con un monólogo interior del Astrólogo, para el cual no parece ni siquiera convincente construir un verosímil.

A estos saltos y rupturas se agrega la verdaderamente sorprendente irrupción del autor. La circunstancia de enunciación invade la novela y sobrevuela allí el aliento pútrido de la historia argentina, las cosas «como realmente ocurrieron». Inexplicablemente, la aparición se enmarca dentro de otra nota «del comentador» al mismo tiempo que se suspende la afirmación de la verdad de la historia. Una asunción de un exterior «real» hace patente el texto como simulación del simular, esto es, literatura:

Nota del comentador: Esta novela fue escrita en los años 28 y 29 y editada por la editorial Rosso, en el mes de octubre de 1929. Sería irrisorio creer que las manifestaciones del Mayor hayan sido sugeridas por el movimiento revolucionario del 6 de septiembre de 1930 (pág. 156).

Si hay algo curioso en esta aclaración, su sorpresa reside en que rechaza el aprovechamiento fortuito de su carácter testimonial, apuntalado por las proféticas palabras que el Mayor pronuncia a propósito de que el ejército tomará el poder, mediante un golpe. Todo lo contrario, la coincidencia entre ese parlamento y la realidad, produce un repliegue que arrincona a la obra en el terreno de la ficción y la obliga a asumirla. Aún así, la confesión del carácter ficcional sigue siendo paralela a la manifestación de que la obra, es en realidad testimonio.

IV. Las expectativas desviadas

Hay, en *Los siete locos,* verdadero placer en representar situaciones estereotipadas. Los textos virtuales de historias sobreescritas por la tradición literaria y no tanto, propenden al desvío y a la quiebra de la legibilidad convencional.

Erdosain regresa a su casa y encuentra a su esposa vestida para salir, con una valija a sus pies y acompañada por un desconocido: parece un cuadro hipercodificado de una escena que podría denominarse «Próxima fuga de la esposa de uno con otro». La presentación permite esa inferencia y anuncia la clásica batalla por el honor. Ambos rivales están armados («El Capitán de pie, con una mano apoyada en la tabla de la mesa y otra en la empuñadura de la espada». «Apretando el cabo del revólver en el bolsillo de su pantalón, Erdosain miró al Capitán. Luego, involuntariamente, sonrió pensando que nada tenía que temer, ya que podía matarlo», pág. 62). Sin embargo, las previsiones repertoriadas por la escena estereotipada se violentan en un desarrollo casi ridículo. Adúltera y amante realizan en conjunto, el panegírico del marido engañado, incluyendo loas a sus cualidades de inventor y a sus dotes de técnico. Amante y marido se trenzan en un diálogo amistoso sobre inventos, la esposa infiel promete regresar algún día, mientras su amante presencia, junto a la puerta, el diálogo cursi y melodramático de Elsa y Erdosain. Finalmente, cuando la partida de los tórtolos es inminente, Erdosain pronuncia la fórmula de cortesía («¿se van ya?»), que remite a una escena de visita de una pareja a casa de amigos, fórmula protocolar para dirigirse a las visitas cuando éstas expresan sus deseos de retirarse. La violencia sugerida por la situación y reforzada por las armas ha estado lejos de producirse.

En el capítulo siguiente prosigue el relato de las andanzas de Elsa. Una nueva torcedura desvía las previsiones ingenuas en torno al cuadro de la fuga de los amantes, que en su variante «típica» incluye aquello de lo que Arlt vacía el episodio: el sexo. La huida de Elsa será doble; escapa del

amante y del marido y desemboca caricaturescamente en el espacio del sexo desviado por excelencia: el hospital-convento. Después de escapar con el Capitán, la presencia de Elsa en la novela se desvanece como sostén narrativo. Después de cumplir una función de estación en el *Vía crucis* humillatorio de Erdosain se vuelve innecesaria en la trama. Su nombre será nuevamente inscripto en la novela para verosimilizar el interés de Barsut para acercarse a la quinta de Temperley. Sin embargo, a pesar de la incongruencia del personaje a cargo de Elsa con los avatares futuros del relato, el narrador se obliga a dar cuenta de los resultados de la fuga. («Nota del comentador: sólo más tarde supo Erdosain que a aquella hora Elsa se encontraba en compañía de una hermana de caridad. Un solo gesto torpe del capitán Belaúnde bastó para darle conciencia de su situación y se arrojó del automóvil», pág. 101). La nota funciona claramente como una indicación para subrayar el estatuto provisional, inestable y desmentible de todas las previsiones inducidas. Señala el carácter irresoluto y vacilante de la lógica del texto.

V. En el reloj de arena

Si la presuposición de una trayectoria determinada guía acumulativamente las hipótesis de lectura en su transcurso, en *Los siete locos* la propuesta es la de un desplazamiento donde la lógica de los sucesos y los sucesos mismos pueden ser abandonados en mitad del camino. Realiza un trabajo que postula como superfluo; en cierto sentido, se agota en sí mismo, sin voluntad de convertirse en capital líquido, acumulable. En los comienzos, el relato entre manos promete desarrollar el enigma de cómo el protagonista, después de haber estafado a sus patrones, consigue devolver el importe de lo hurtado o va a parar a la cárcel. Eso sugiere la angustiosa recorrida de Erdosain por la ciudad en procura de dinero y la reflexión en torno a la injusticia del mundo dividido en ricos y pobres, explotadores y oprimidos y la condición miserable de los empleados, víctimas de un sistema que los obliga a proteger unos bienes de los que no gozarán jamás. La hipótesis se derrumba apenas Erdosain consigue el dinero y el dilema con que se inicia la novela queda desbaratado.

En el capítulo siguiente, la pertinencia de la anécdota inferida en los comienzos, experimenta una negación sorprendente. Por un momento, Erdosain se resiste a aceptar la ayuda del Rufián. El episodio es decisivo y puede leerse, también, como la transparencia del momento en que un texto vacila entre ser lo que será o ser completamente otro. De todos mo-

dos, lo cierto es que el motivo del estafador en aprietos queda, finalmente, fuera de foco. La resolución de una pequeña incógnita anteriormente planteada:

> Cuando tuvo la idea, cuando una pequeñita idea lo cercioró de que podía defraudar a sus patrones, experimentó la alegría de un inventor. ¿Robar? ¿Cómo no se le había ocurrido antes? Y Erdosain se asombró de su incapacidad, llegando hasta a reprocharse su falta de iniciativa, pues en esa época (tres meses antes de los sucesos narrados) sufría necesidades de toda naturaleza, a pesar de que diariamente pasaban por sus manos crecientes cantidades de dinero. Y lo que facilitó sus maniobras fraudulentas fue la falta de administración que había en la Compañía Azucarera (pág. 26).

Estamos sobre el final de «Estados de conciencia». Según ciertas reglas de codificación retórica, luego del corte en suspenso, lo que se espera es la explicación del enigma, esto es, cómo ocurrieron los robos. El encuentro con Haffner y el Astrólogo diluye definitivamente los enigmas del comienzo: cómo robar/cómo devolver lo robado. La cuestión abandona los cimientos de la narración. Erdosain explica la mecánica del fraude. Haffner ofrece la suma requerida. Con gran velocidad, *Los siete locos* se desplaza hacia otro área para sostener el interés frente a la pérdida. A ambos lados se desarrollan nuevos ejes: la sociedad secreta y la historia del humillado. Sin la sistematización de los relatos dentro de los relatos, ni la simetría o la intención de desplegar un atisbo de «totalidad con coherencia», las historias posibles y embrionarias dejan un reguero de novelas no escritas, en estado de latencia. Cuando parece producirse un trasvasamiento hacia el tópico del marido engañado, tópico que cuenta incluso con una marca de suspenso que lo habilita para crecer («Elsa se había ido y ¿ya no vendría más?»), el interrogante desplaza el anterior sujeto y por lo tanto el objeto de la preocupación planteada: «¿Qué diría Barsut?». Si reconocer un tópico significa poder proponer una hipótesis sobre determinada regularidad del comportamiento textual, la respuesta que da *Los siete locos* atenta precisamente contra la expectativa de una regularidad de comportamiento.

La nueva hipótesis que regula la novela parece ser el relato de la formación de una idea; la de **ser** a través del crimen. El arco que va desde la idea hasta su (falsa) ejecución articula el desarrollo posterior del texto. No se abandona, sin embargo, su funcionamiento de rebarbas. Los episodios «marginales» (Ergueta, los Espila, aún las reuniones de la sociedad secreta) dan cuenta de la expansión no económica que establece el funcionamiento de la obra.

VI. El fraude y la impostura

«La gente recibe la mercadería (la literatura) y cree que es materia prima, cuando apenas se trata de una falsificación burda de otras falsificacio-

nes, que también se inspiraron en falsificaciones». El exabrupto de Arlt en una de sus *Aguafuertes* no ha necesitado esperar la aparición de teorías de la ficción, para las que un texto narrativo es una serie de actos lingüísticos que fingen ser aserciones. A la situación fundante de todo relato, adscribe el autor de *Los siete locos,* como ideología, su literatura.

Las formas de la falsificación son infinitas y como la enfermedad, poseen su propia inteligencia. El fraude, la simulación, el engaño, la hipocresía, los móviles desviados, son la materia novelística. Tópicos comunes a la literatura llamada de izquierda contemporánea a Arlt, mediante los cuales se propone desenmascarar la iniquidad del mundo, son en *Los siete locos* la materia misma de su composición. Gobiernan las relaciones del narrador con sus personajes y con sus lectores, las de los personajes entre sí, las del autor con el lector y las de la obra con sus intertextos. En este doble fingimiento, la ambigüedad desempeña un papel decisivo y fuera de la lógica, haciendo de todo lo que se dice sentidos complementarios a la vez que excluyentes. Ni totalmente verdadera, ni totalmente falsa, la ausencia de normatividad genérica, moral y narrativa borronea el *status* de lo que desde fuera se postula como verdad y como mentira. Erdosain cree engañar a Barsut, quien a su vez lo engaña, no dejando por ello de ser engañado. El Astrólogo funda su programa en la mentira, a pesar de lo cual sus interlocutores confían en él (la explicación de esta confianza requeriría un retorno sobre la paradoja del cretense). El engaño, finalmente, termina por parecerse a la verdad y hace de ella un instrumento perfecto.

El episodio del Mayor (incluido precisamente en el capítulo «La Farsa») produce este efecto de la inestabilidad de lo verdadero. La condición auténtica de militar se presenta como una comedia que acaba siendo verdadera, si es que acaba siendo algo, pues la aclaración del enigma hace más por agregar que por eliminar confusión («Nota del comentador: Más tarde se comprobó que el Mayor no era un jefe apócrifo sino auténtico y que mintió al decir que estaba representando una comedia», pág. 160). En el sistema que resulta, P y no P son posibles, sin identidad y sin tercero excluido. Se falsifican circulares, billetes, asesinatos, mesías, minas de oro e intenciones. Erdosain —el loco— finge su locura, que por otra parte es real. Representa su realidad como comedia:

> De pronto el semblante de la remota criatura estalla en él como una flor e, inmensamente avergonzado de **la comedia que representa**, baja de la planta (pág. 105).
> Lo curioso es que a momentos sentía grandes impulsos de alegría, deseos de reírme para simular un paroxismo de locura que no existía en mí (pág. 123).

La mentira como programa convierte en la representación de una falsedad toda interlocución ante un otro de turno (la calificación del interlocutor siempre se expresa como la mención del «otro». Especialmente en el

capítulo «El odio», que coincide con la aparición de Barsut, *Doppelgänger* de Erdosain). Hay pues, un falso/verdadero Mayor, un falso cronista o falso transcriptor. También una falsa coja; y es tan convincente el efecto de confusión, que aunque se aclara expresamente que Hipólita no es renga, se la ha incluido en estudios sobre la deformidad física en los personajes arltianos. En el engaño tramado por *Los siete locos* ha sucumbido más de un crítico con títulos y todo parece indicar que seguirá ocurriendo.

Si la novela es exhaustiva en su advertencia de que todo es sospechoso ¿por qué no sospechar de ella? Pura ficción y puro fingimiento dibujan en el libro la forma de un laberinto.

Toda perspectiva es fraudulenta y todo rol intercambiable, como lo demuestra el minucioso desmembramiento de la pareja víctima y victimario. En la rápida inversión de los papeles que sucede al planteamiento inicial, que presenta a Erdosain como la víctima de la delación de Barsut ante la Compañía Azucarera, se declara que toda previsión se basa en la sospecha. Un programa de lectura que hace un guiño que, como el de Barsut al Astrólogo tras su supuesta ejecución, va dirigido exclusivamente a quien pueda captarlo.

¿Quién es la víctima de quién? Elsa abandona a Erdosain y, precisamente por eso, Barsut lo abofetea, sintiéndose «cornudo y apaleado». Migración de emociones y roles que transgrede los espacios destinados a contener a cada sujeto, cada nombre. Enfrentados ambos personajes, Barsut confiesa sus múltiples proyectos para asesinar a Erdosain («¡Cuántas noches me acosté pensando en el modo de **secuestrarte**! Hasta se me ocurrió mandarte una bomba por correo, o una víbora en una caja de cartón. O pagarle a un chófer para que te atropellara por la calle», pág. 81), y al pie de esa confesión, Erdosain pergeña su idea: matar al otro, como extrayéndola de un espejo que le revelara su propia identidad. Es en esta solidaridad última donde los papeles pueden intercambiarse («Erdosain lo sentía en sus inmediaciones **no como a un hombre, sino precisamente como a un doble**», pág. 83. «Sí, era probable que para vivir tranquilo fuera necesario exterminarlo y la "idea" se reveló fríamente en él», pág. 84). El vaivén entre la víctima y el victimario sostiene entonces la anécdota. La preparación del secuestro-asesinato de Barsut desplaza a la periferia el resto de las obsesiones de Erdosain.

El mecanismo de relojería que permite engañar con la verdad, funciona en este punto como una invención perfecta del lenguaje. El final de la novela va a desmentir con contundencia la posición de Erdosain como ejecutor de sus planes con respecto a Barsut. Antes de eso, *aunque como señales que no pueden ser captadas,* algunas hilachas del final se enhebran en el texto y anuncian la muerte de Erdosain:

Sabía que iba a morir, que la justicia de los hombres lo buscaba encarnizadamente... Más tarde la autopsia reveló que ya estaba avanzada la enfermedad en él. En tanto hablaba, yo le miraba a Erdosain. Él era un asesino y hablaba del sentimiento absurdo (pág. 112).

¿Qué información ofrece el narrador en esta cita? Sintetizando:

1) Que Erdosain morirá y que ya lo presentía.

2) Que es probable que las causas de su muerte fueran oscuras, tal como lo sugiere la práctica de la autopsia.

3) Que es un asesino.

El único dato impactante de toda la serie de afirmaciones es el de la muerte de Erdosain. En el contexto parece, sin embargo, justificarse. Si efectivamente, Erdosain matara a Barsut, es probable que la justicia lo persiguiera. Esa inferencia es, lógicamente, la inducida. Táctica típica del engaño en *Los siete locos*, que obliga a prever erróneamente la muerte de Barsut, sostenida por sus efectos en el protagonista, en la idea de que su destino como víctima está sujeto a la presentación de Erdosain como su victimario y la conjura planeada para ejecutarlo. Desde esta perspectiva, no carece de sentido que el narrador presente a Erdosain como asesino. La verdad, en cambio, es que la neutralización del complot por la complicidad entre el Astrólogo y Barsut, sí supone una novedad en la calificación de Erdosain como asesino. El dato verdadero se oculta bajo la predictibilidad de los sucesos narrados hasta ahora, disfrazado en todo caso, de información redundante. El texto no admite cargos de falso testimonio: aunque la verdad no pueda leerse, ha sido dicha.

«Iba con Barsut como un condenado a muerte marcha hacia el paraje de la ejecución»: enunciado tan maquiavélicamente certero que casi previene el apuro de la lectura. Una leve señal de la sintaxis refiere la comparación al sujeto de la frase. ¿De la ejecución de quién? En este punto de las cosas, el condenado es Barsut, quien se dirige —supuestamente— hacia el paraje de su ejecución. Esa mención del condenado a muerte, en ese contexto, contamina la gramática y la sintaxis, excediendo al sujeto y contagiando al otro. Y sin embargo, nadie ha mentido. Lo que ocurre es que la verdad es ilegible. La misma trampa de sentido se tiende en el relato del viaje a Temperley, teóricamente, el último trayecto de Barsut. Dice el narrador:

A momentos me decía lo curioso que hubiera resultado para los otros pasajeros el saber que esos dos hombres, hundidos en el acolchado de cuero de los asientos eran: uno, el próximo asesino y el otro, su víctima.

Lo que se dice es, en cierta forma, verdadero y, en cierta forma, falso. Es verdadero porque en efecto, Erdosain es un homicida *(Los lanzallamas* habrá de confirmarlo). Es falso, porque Erdosain no será el asesino de Barsut y más aún, porque Barsut no morirá. Es el vínculo entre el uno y el

otro el que está puesto en cuestión. Erdosain es, al mismo tiempo, un asesino («uno») y una víctima («el otro»). La posibilidad de llegar finalmente a este estado fugaz de certidumbre, incluye un paseo por el dominio del error. La adecuación del enunciado a los acontecimientos futuros del relato es indubitable. Pero le es preciso travestirse primero bajo la forma de lo falso.

No hay lugar estable de lo cierto, como parece indicar, sin mentir —una vez más— la comedia que todos representan. Erdosain frente a los Espila, Barsut frente a Erdosain y viceversa, Hipólita frente a la familia de Ergueta y frente a Erdosain, el Astrólogo frente a Bromberg, frente a todos los demás, el confiable narrador frente a Erdosain, quien le abre su corazón.

La deixis pronominal, de escasa densidad referencial, se convierte en el instrumento más dotado para esta estrategia de mantención del desequilibrio. Un ejemplo: Barsut ya ha sido secuestrado. Él, Erdosain y el Astrólogo están reunidos en el calabozo de la quinta. El Astrólogo propone al cautivo negociar su libertad a cambio de una suma, en presencia de Erdosain. La voz del narrador cierra el capítulo:

> **Aquello** era mentira, pero Barsut no se conmovió. Erdosain observaba el impenetrable rostro romboidal del Astrólogo. Era evidente que **éste** estaba ejecutando una comedia y que en ella Barsut no creía, seguro de que el **otro** lo engañaba.

Convengamos que este párrafo se adapta a cualquier interpretación. Se sabe que algo es mentira (la opacidad referencial de «aquello» no compromete la identificación de lo que se supone sea mentira). Es otra vez uno y lo otro, verdadero y falso. Hay engaño y comedia, pero no lo que la novela induce a suponer y mucho menos quién sea el burlado. Parece razonable deducir que Barsut desconfíe verdaderamente y que sospeche que el Astrólogo lo matará a pesar de su dinero. Todo esto es, como se verá, absolutamente falso. Pero es falso el razonamiento, no lo que está dicho. Rellenando simplemente de otra manera lo que los pronombres permiten eludir, no hay aquí una palabra que falte a la verdad. Efectivamente, es mentira que se piense asesinar a Barsut (aquello). El Astrólogo ejecuta una comedia y en tanto cómplice, Barsut no cree en ella. Un simple cambio de sujetos gramaticales hace posible que Barsut esté seguro de que el otro lo engañaba, si se sustituye «otro» por Astrólogo y «le» por Erdosain.

Los siete locos es el simulacro de varios simulacros. Comprometidos con la impostura que es la empresa literaria, todos los que participan de ella son solidarios y víctimas de su embrujo. Solamente el lector tiene un deber: no quedar atrapado en ese material escurridizo, iniciarse en la ordalía artliana que ha diseñado un *Bildungsroman* para lectores y que ha, paradójicamente, sucumbido a su propia dificultad. Ejemplarizador recorrido de un texto que erige la frustración del lector como operación fundamental

y que encontró la misma frustración como compañera de ruta de su propio recorrido. Porque hay que aceptar que lo que se dice de *Los siete locos* o no es suspicaz, o es sospechoso.

Respecto de algunas valoraciones

1. «Arlt cree que el industrialismo es el paso necesario para la independencia económica del país, pero no tiene conciencia política necesaria para explicar al lector que esta independencia no puede alcanzarse a través de un desarrollo fascista».

2. «Arlt, que odia el orden del mundo que lo rodea, el cosmos en que se ha visto integrado, acepta y acata ciertos valores elaborados por ese mundo».

3. «La contradicción en que se debate la ideología arltiana es que se quiere revolucionaria porque denuncia a la sociedad, pero al hacerlo desde la perspectiva de la clase consolida la estructura social».

4. «Su obra (la de Arlt) tiene atisbos políticos e ideológicos que, juzgados con riguroso criterio científico, son discutibles. (...) Por eso, su obra está empapada de un espíritu de crítica social que debemos recoger, y de un tono de desesperación que debemos rechazar».

5. «... ese mundo de ficción comenta, a través de lo imaginario, eso que no depende de nosotros. Para comenzar a percibir de manera distinta sería preciso la realización de un proyecto revolucionario».

6. «Ideológicamente Arlt se nos aparece, a través de sus declaraciones y de sus obras, como desprovisto de clara conciencia de clase. Esta inconsistencia de su pensamiento político se manifestará con toda claridad en el desarrollo de su obra narrativa».

7. «La crítica planteada por esta obra *(La isla desierta)* no va más allá de la constatación de ese estar del hombre en el mundo. Un paso más habría sido la proposición de destruir las bases de esa sociedad».

8. «El personaje quisiera golpear a los poderosos, pero en lugar de hacerse revolucionario se convierte en asesino o delator».

Estas afirmaciones —pecados cuyos autores, para respetar el dicho, no han de abandonar su anonimato— están todas referidas a Arlt, sus personajes y/o sus obras. La secuencia valorativa revela que, sean cuales fueren sus particulares expresiones, hay algún territorio común o entrada persistente para la lectura de Roberto Arlt. También es cierto que existen maravillosos lectores y críticos de su producción literaria. Al margen de ellos, lo que interesa es la manera en que la crítica arltiana ha coincidido en rescatar de esa obra, un proyecto político e ideológico que pudiera considerarse progresista, y la aserción general de que ese propósito, cargado sobre

las espaldas de Arlt, se frustra de alguna u otra manera. Es curiosa tanta unanimidad en la utilización de un mismo procedimiento, que consiste en poner al autor y a su obra con alguna intencionalidad ideológica que a la larga se verá como irresuelta. Como producto de esa confrontación entre obra literaria y «proyecto» —expresado de la manera más contrafáctica posible— surge una sintaxis, de contenidos variables, dominada por la adversatividad para aceptar enteramente el valor de la narrativa de Arlt. Permanentemente en disponibilidad de ofrecer un plus que nunca se hace visible, la obra resulta siempre decepcionante para estas lecturas. Más que ninguna otra, la producción arltiana provoca en estas interpretaciones menos un hallazgo que la resentida admisión de que algo que está todo el tiempo a punto de ser dicho, elige callar. Eso que la obra no dice o que no es capaz de revelar, aparece como el proyecto literario e ideológico que el autor no pudo cumplir.

Informe, caótica, frenética o desesperada (tales los calificativos que acompañan la descripción de la literatura arltiana), parece dar para todo y acaba por revelar incontinencias (sus excesos) o vacíos. Más que una lectura respetuosa de la letra, esta adversación (no nos referimos a la crítica tradicionalmente detractora de Arlt) parece asumir la herencia de un tópico, fundado en un espacio que el sistema literario deja vacante para Arlt y que le atribuye un lugar, un lenguaje, una ideología. El gesto de la crítica no puede, entonces, librarse de su pasado. ¿Podemos hoy nosotros, ahora que la herencia ha cambiado y sin embargo escribimos sobre Arlt —como sobre nadie— respetando alguna tradición?

Lo de Arlt es un caso. El caso de la literatura argentina. Casi como el loco de la familia. Genio o tarado. Como la manzana de la discordia, es lanzado sin dirección precisa. Todos nos sentimos llamados entonces a defenderlo, a decir por él lo que en verdad él quería haber dicho. Así, el Arlt héroe, el visionario, el profeta, el transgresor, es prisionero de sí mismo; entrampado en una ideología y unas prácticas de las que parece querer escapar, según lo explica la misma crítica que se cree con la misión de sobreseerlo.

En otra línea posible de interpretaciones, el gusto, sistema de prohibiciones que impide hablar de los objetos, aparece desplazado en el uso de las palabras «autenticidad» y «sinceridad» para referirse a Arlt y revela uno de los obstáculos con los que su literatura ha enfrentado a los lectores. Sinceridad y autenticidad. El significado de estos calificativos dibuja el gesto de la justificación y recubre pudorosamente aquello que en las obras de Arlt ha escapado a la interdicción. Arlt es auténtico o sincero porque no puede evitar callar lo que dice (pese a la rigidez normativa que pesa sobre ciertos temas y su representación), ni cómo lo dice.

Quien dice sincero piensa «sórdido». De la negativa a aceptar a Arlt por su obscenidad o incorrección, se pasa a glorificarla, pero manteniendo el juicio y la acusación. La palinodia intercambia sordidez por sinceridad. Perdón otorgado desde una cima moral, en el toma y daca que permite equilibrar la amoralidad de una literatura con la inmoralidad de una sociedad. Alguna vez hemos leído que cuando se le reprocha a alguno hablar con exceso de la sexualidad, debe entenderse que hablar de la sexualidad es siempre excesivo. Y esta idea de lo excesivo, está en línea con otra larga serie de adjetivos (frondoso, abigarrado, frenético, caótico, etc.) que se desliza sin pausas en las lecturas sobre Arlt, revelando mucho más que una impresión sobre las obras, un discurso sobre el gusto.

Claudia Gilman