

**LOCURA, CRIMEN Y REVOLUCIÓN COMO RESISTENCIA
DISCURSIVA EN *LOS SIETE LOCOS* Y *LOS LANZALLAMAS*
DE ROBERTO ARLT**

*Madness, Crime and Revolution as Discursive Resistance
in Los siete locos and Los lanzallamas by Roberto Arlt*

ANA BELÉN PÉREZ BARREIRO
UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA (México)
ana.per@hotmail.com

Resumen: *Los siete locos* y *Los lanzallamas* han sido consideradas como las novelas más importantes de la producción narrativa de Roberto Arlt. Por medio del delito y la simulación, los personajes pretenden llevar a cabo una revolución e instaurar un nuevo orden social. En este artículo, propongo que, mediante la reapropiación discursiva de la locura, la obra se erige como una forma de resistencia a los sistemas de poder. Consecuentemente, los personajes, al constituirse como sujetos marginales desde su propio discurso, desestabilizan los conceptos de crimen y revolución representados en ambos textos.

Palabras clave: discurso, sujeto marginal, monstruo, sistema de poder, grotesco

Abstract: *Los siete locos* and *Los lanzallamas* have been considered as the most important novels of the narrative production of Roberto Arlt. Through crime and simulation, the characters intend to carry out a revolution and establish a new social order. This article aims to establish that, by means of the discursive reappropriation of madness, both novels stand as a form of resistance to the power systems. Thereby the characters destabilize the concepts of crime and revolution that are represented in the texts since they characterize themselves as marginal subjects through their own discourse.

Keywords: Discourse, Marginal subject, Monster, Power System, Grotesque

[N]o puedo dejar de preguntarme, con la intención de fijarlo, cuál fue el burdo hecho real que dio origen a este monstruo de tantas caras llenas de pólipos, de variantes infinitas y laberínticos agregados posibles que nada útil aportan y que sin embargo, de una manera o de otra, pertenecen.

José Donoso

Los siete locos (1929) inicia con un delito: Erdosain ha defraudado a la Compañía Azucarera para la cual trabaja. El narrador, que aparenta ser omnisciente, lo describe como un hombre angustiado que, mientras espera un acontecimiento extraordinario, se cuestiona acerca del sentido de la vida. Sin embargo, conforme avanza la narración, la cual concluirá en *Los lanzallamas* (1931), la novela se convierte en una crónica basada en la “transcripción” de las confesiones de Erdosain. A partir del primer crimen, él y el resto de los personajes comienzan a planear el establecimiento de una sociedad revolucionaria, que se contrapone al sistema capitalista del que forman parte y que sólo puede llevarse a cabo por medio del delito. Esta transgresión, como argumenta Josefina Ludmer en *El cuerpo del delito. Un manual*, funciona como instrumento crítico que articula sujetos y cuerpos determinados, y constituye su relación con la “justicia” y la “verdad” (2011: 14). De esta manera, los crímenes de los personajes de Arlt develan que el sistema que habitan depende de la tensión entre privilegiados y excluidos.

A pesar de que actualmente la obra de Arlt ha sido recuperada por múltiples críticos y de que éste se considera uno de los autores argentinos con mayor potencia creativa, la “crítica culta” de su época lo relegó durante años debido a sus problemas estilísticos¹ y su rechazo al purismo literario (Hernández, 1981: 81). En gran medida, su recuperación se debe a la publicación de *Roberto Arlt, el torturado* de Raúl Larra en 1950, primer texto crítico sobre la obra del autor, y a la “Semblanza de un genio rioplatense” de Juan Carlos Onetti, los cuales lograron expandir el estudio de la obra de Arlt; así como al hecho de que la revista *Contorno* haya dedicado su segundo número, en 1954, a este autor.² No obstante, la mayor parte de la crítica problematiza únicamente la estructura de las novelas y los temas de las mismas desde una perspectiva biográfica o contextual que busca demostrar la relación de los personajes con la ideología del autor. Por esta razón, más allá de la figura

¹ Sobre el estilo de la obra de Arlt, sugiero la consulta de “Una gramática del desarraigo: visiones urbanas y técnicas de salvación en Roberto Arlt” de Julio Prieto, publicado en *La escritura errante ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica*, donde se aborda el gesto de escribir mal como un ajuste óptico del discurso literario que surge de la multiplicidad de planos narrativos.

² Para ahondar en la recuperación de la obra de Arlt por parte de la crítica, sugiero consultar el capítulo “La recepción de la obra de Arlt”, en *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio* de Rita Gnutzmann.

autorial, en este artículo propongo que, en ambas novelas, la locura funciona como una forma de resistencia al sistema de poder, ya que los personajes, al constituirse como sujetos al margen del sistema de poder desde su propio discurso, desestabilizan los conceptos de crimen y revolución representados en la obra.

Si bien *Los siete locos* y *Los lanzallamas* ya han sido abordados desde perspectivas tanto ideológicas como formales, existe un vacío crítico-teórico del cual surge la hipótesis de esta investigación, sin que el objetivo de la misma sea agotar las posibilidades interpretativas de las obras en cuestión. Respecto a la crítica ideológica-temática, destacan trabajos como *Genio y figura de Roberto Arlt* de Mario Goloboff,³ *Sexo y traición en Roberto Arlt* de Oscar Masotta y los *Prólogos a la obra de mi padre* de Mirta Arlt; los cuales abordan aspectos biográficos, sociales y culturales para enfatizar la manera en la que la obra transgrede las normas de su sociedad y replantea los valores y creencias de la misma. Por otro lado, críticos como Rose Corral, Roland Spiller y Ana María Zubieta abordan el estilo y las estructuras narrativas de la obra de Arlt a partir de su relación con la obra de Dostoievski y, por lo tanto, desde los conceptos de dialogismo y carnaval de Mijail Bajtín.

Dado lo anterior, el estilo del autor se ha definido a partir de lo grotesco como “expresión de la plenitud contradictoria y dual de la vida, que contiene la destrucción y la negación (muerte de lo antiguo) consideradas como una fase indispensable, inseparable de la afirmación, del nacimiento de algo nuevo y mejor” (Bajtín, 2005: 54). Sin embargo, aunque una lectura desde la propuesta carnavalesca de Bajtín supone que se lleva a cabo una transgresión dentro del texto, considero que enmarcar la obra de Arlt en ese concepto reduce la locura a una variante temática del “mundo al revés”, ya que no considera la relación entre la multiplicidad discursiva y la autodenominación de los personajes como “locos” y “monstruos”. Por esta razón, dado que la única posibilidad de constitución del sujeto es por medio de un discurso que representa estructuras de conocimiento y poder, mi aproximación a la obra de Arlt parte de la definición de lo “grotesco” propuesta por Michel Foucault como un ejercicio de poder que se genera mediante la descalificación del mismo sujeto que lo ejerce (2001: 25).

Así pues, este trabajo explora la manera en la que los personajes, a partir de la locura y la monstruosidad como categorías marginales, subvierten los sistemas de poder por medio de su discurso. En este sentido, más allá de representar el contexto o las ideologías del autor, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se erigen como un discurso que se construye y se refuta constantemente a partir de la presencia y la palabra del “loco” y el “monstruo” como sujetos al margen del “orden del discurso”. De esta manera, entendiendo la producción discursiva como sistema de poder y la experiencia de la locura como forma de resistencia

³ Autor que además coordinó la edición crítica de dichas obras a partir del cotejo de diferentes ediciones de las mismas y de las diversas modificaciones que sufrieron los textos de Arlt debido a la recepción problemática de su estilo.

en relación con el lenguaje, el cuestionamiento de las posiciones de privilegio y exclusión mediante el plan revolucionario del Astrólogo genera que el discurso de los personajes se constituya como una forma de resistencia discursiva en ambas novelas.

El discurso al margen

Como señala Julia Kristeva en *El texto de la novela*, los personajes se constituyen como significantes dentro de la experiencia del sujeto de la narración (1981: 114); es decir, son su discurso. Tanto en *Los siete locos* como en *Los lanzallamas*,⁴ los personajes se caracterizan a sí mismos a partir del discurso que enuncian. De modo que, ellos cobran sentido por medio de las estrategias narrativas del mismo, ya que el narrador-comentador⁵ no presenta descripciones directas de éstos, a pesar de que aparenta tener un grado de saber omnisciente al inicio de la obra. Así pues, los personajes de estas novelas se convierten en el discurso que asumen dentro de las mismas: Erdosain, por ejemplo, se constituye por medio de la enunciación de la angustia, a partir de la cual se le genera el deseo de ser humillado y lo posiciona como un personaje marginal a partir de su propio discurso.

Ahora bien, la enunciación discursiva se encuentra mediada por dos voces: la de Erdosain y la del narrador-comentador. En las novelas no hay discurso directo de los personajes, sino que su palabra sobre sí y sobre los demás se presenta por medio de una transposición, producida mediante la apropiación del discurso del otro por parte de Erdosain al relatarle al narrador-comentador tanto sus propias acciones como las de los demás personajes. Esta narración por parte del personaje ocasiona que, a su vez, su palabra también se presente transpuesta a partir de la “transcripción” que lleva a cabo el narrador-comentador. Cabe destacar que, aunque este recurso se emplea en ambas novelas, la doble transposición resulta más evidente en *Los siete locos*, ya que la mayor parte de la narración está focalizada en Erdosain; mientras que en *Los lanzallamas*, el narrador-comentador hace explícita su “transcripción” directa de la palabra de otros personajes con los que “conversa”, como Elsa y Barsut, por medio de la focalización en éstos.

Ana María Zubieta propone en *El discurso narrativo arltiano: intertextualidad, grotesco y utopía*, con respecto a *Los siete locos*, que las notas a

⁴ Dado que ambas novelas se constituyen como un mismo universo diegético, haré distinción entre ellas únicamente cuando sea relevante para la argumentación del trabajo. Además, la edición de la Colección Archivos presenta una paginación continua, por lo que tampoco haré diferenciación entre las citas de una y otra, pues los textos pueden considerarse como dos partes de una misma novela.

⁵ Si bien la voz narrativa se nombra a sí misma como “comentador” o “cronista”, en este trabajo emplearé el término “narrador-comentador” para hacer referencia a ésta, ya que en el plano diegético funciona como narrador de la crónica, mientras que en el plano extradiegético se posiciona como comentador de la misma.

pie de página del narrador-comentador funcionan como un elemento extratextual y que la confesión es el eje estructurador de la novela (Zubieta, 1987: 53). Además, Zubieta dedica parte de su estudio al desglose de las confesiones y su relación con la obra de Dostoievski, aproximación que funciona como punto de partida para establecer la importancia del relato confesional en ambas novelas. El texto es definido por el narrador-comentador como “las confesiones de Erdosain” (Arlt, 2000: 80), a pesar de que se incluyan relatos de otros personajes, por lo que las novelas se constituyen como tal. De esta manera, como argumenta Rose Corral en “Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*”, no hay verdades absolutas debido a que el narrador-comentador, al dar cuenta del discurso confesional de otro, relativiza y cuestiona el lugar de la verdad (Corral, 2000: 622). Sin embargo, más allá de que la voz narrativa sea fiel a la palabra de los otros como plantea Corral (2000: 616), el discurso de los personajes es al mismo tiempo propio y ajeno, en tanto su palabra se presenta por medio de la reconstrucción que Erdosain hace de ésta y su discurso se legitima gracias al distanciamiento extratextual del narrador-comentador que se genera por medio de las notas al pie.

Asimismo, el narrador-comentador de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se define como un cronista, lo cual le otorga dos papeles dentro de la obra: dar cuenta del discurso de los personajes e introducir su juicio sobre éste por medio de las notas al pie. Como él mismo afirma, “no se atreve a definirlo a Erdosain” (Arlt, 2000: 110), sino que “descompone” y “reestructura” la verosimilitud de su discurso mediante el cuestionamiento del pacto de verdad que genera la confesión. Dicho pacto, como lo expone Ludmer, consiste en que el discurso confesional sea enunciado para ser creído, por lo que la crónica se convierte en el discurso de verdad que aparentemente lo sustenta (2011: 420). Dado que la crónica y la confesión se instauran como discursos de verdad, los textos generan dos campos de representación espacio-temporales: antes del crimen y después de éste (Ludmer, 2011: 276). De esta manera, el tiempo propio de la enunciación discursiva de los personajes se representa en otro plano espacio-temporal mediante su reconstrucción por parte del narrador-comentador, quien vincula el antes y el después del delito en un mismo tiempo y espacio discursivo que corresponde a la crónica.

Puesto que el narrador-comentador no sólo “transcribe” la confesión, sino que incorpora fragmentos del supuesto diario de Erdosain, éste, a diferencia de los demás personajes, es tanto su discurso directo como la mediación del mismo:

En una especie de diario, en el que Erdosain anotaba sus sinsabores (y que el cronista de esta historia utiliza frecuentemente en lo que se refiere a la vida interior del personaje) encontró anotado:

“Es como si en el interior de uno el calco de una persona estuviera fijado en una materia semejante al yeso, que con el roce pierde el relieve. Yo había repasado muchas veces esa vida querida, para que pudiera mantenerse íntegra en mí, y ella, que al comienzo estaba en mi espíritu

estampada con sus uñas y sus cabellos, sus miembros y sus senos, fue despacio mutilándose”. (2000: 310)

De esta manera, al enmarcar el discurso de Erdosain a través de la narración extradiegética, se hacen explícitas las dos temporalidades discursivas propuestas por Ludmer. El discurso anterior al crimen se constituye por medio del diario, mientras que después de éste, el narrador-comentador se apropia tanto de la palabra escrita de Erdosain como de su confesión y transpone ambas en forma de crónica.

Desde su discurso, los personajes se constituyen y se enuncian a sí mismos como sujetos al margen de los sistemas de poder representados en la obra. Como lo establece Michel Foucault en el texto *Entre filosofía y literatura*, el lenguaje de la locura está excluido del orden del discurso; sin embargo, “locura y no-locura, razón y no-razón están confusamente implicadas: inseparables en la medida en que no existen todavía, sólo existen la una para la otra, la una en relación con la otra, en el intercambio que las separa” (1999: 122). En este sentido, los personajes conforman un afuera constitutivo que permite que el funcionamiento del sistema de poder, aparentemente regido por la razón, se base en la producción de la diferencia. Asimismo, la marginalidad implica, dentro de las novelas, el reconocimiento de la falta de sentido y la desfamiliarización que ésta ocasiona. Ante dicha falta, sólo queda en los personajes el “deseo de conocer el sentido de la vida” (Arlt, 2000: 12) y la pretensión de hacerlo por medio del crimen y de la revolución, pues son estos discursos los que permiten que su marginalidad se convierta en una forma de resistencia. En consecuencia, aunque en el texto no se expone de manera explícita la identidad de los siete locos, propongo que estos personajes son los que poseen un discurso respecto a su posición marginal y hacia la manera en la que ella puede articular una forma de resistencia. Los siete locos, entonces, son: Erdosain, Ergueta, el Astrólogo, el Rufián Melancólico, Barsut, Bromberg e Hipólita.

A pesar de que estos personajes poseen un discurso acerca de su exclusión, el narrador-comentador lo desestabiliza por medio de sus intervenciones, en tanto interrumpe la continuidad de la enunciación de los personajes como sujetos de su propio discurso. De este modo, el discurso se vuelve doble, dado que es tanto el enunciado sobre sí como su exposición por parte del otro, es decir, la transposición realizada por el narrador-comentador. Como señala Foucault en *El pensamiento del afuera*, la transición hacia un lenguaje en el que el sujeto está excluido ocasiona que el lenguaje se dirija hacia un extremo en el que necesita refutarse constantemente (1989: 7-11), lo cual ocurre en las novelas mediante las notas al pie: “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” (Arlt, 2000: 80; cursivas del original). Por medio de la analepsis proléptica, el narrador-comentador cuestiona el discurso de Erdosain y pone en duda su verosimilitud. De esta manera, el discurso de Erdosain se transpone de manera extratextual fuera de su

subjetividad y su lenguaje aparece a través de la voz de un otro que, al estar “afuera” del discurso, le da identidad al sujeto y a su vez lo desposee de la misma.

Dado lo anterior, al estar intervenido por la voz del narrador-comentador, el discurso de los personajes, al igual que ellos mismos, se posiciona al margen del sistema de poder. Desde la pretensión de constituir el texto como una crónica, el discurso se convierte en una simulación en el campo lingüístico, ya que, si bien no representa sucesos “falsos” dentro de la diégesis, transpone su veracidad y legitimidad a otro tiempo y espacio discursivos (Ludmer, 2011: 420-421). Por esta razón, los personajes no están ni dentro ni fuera del orden del discurso, sino que éste se convierte en el espacio de representación de “los segundos, los ilegítimos, los resistentes, las mujeres” (Ludmer, 2011: 418), es decir, de los sujetos enunciados en las novelas como marginales y siguen siéndolo por la mediación que la voz narrativa hace de su discurso.

El carácter monstruoso como transgresión

Desde su posición marginal, el discurso de los personajes está enmarcado por sistemas de poder, ya que, como establece Foucault en *El orden del discurso*, su producción “está a la vez controlada, seleccionada y redistribuida por un cierto número de procedimientos que tienen por función conjurar los poderes y peligros, dominar el acontecimiento aleatorio y esquivar su pesada y temible materialidad” (1973: 11). En consecuencia, la enunciación de *los locos* y el reconocimiento de éstos como tal permiten la construcción de nuevos discursos que se resisten a los marcos de referencia y los transgreden, en la medida que se posicionan fuera de los mismos y cuestionan la manera en la que se ejerce el poder por medio de éstos. El espacio referencial de la obra se articula a través de los discursos generados a partir del primer crimen que se presenta en *Los siete locos*, el fraude de Erdosain a la Compañía Azucarera. Por lo tanto, los marcos de referencia son el trabajo y el matrimonio.⁶ A partir de la descripción del director de la compañía, “un hombre de baja estatura, morrudo, con cabeza de jabalí, pelo gris cortado a ‘lo Humberto I’, y una mirada implacable filtrándose por sus pupilas grises como las de un pez” (Arlt, 2000: 7), el discurso de Erdosain constituye una mecánica grotesca del poder, ya que posiciona al sistema en una posición marginal al situar al personaje que lo representa entre lo animal y lo humano.

En primer lugar, al constituirse como sujetos marginales, la locura de los personajes se convierte en un espacio de resistencia, puesto que su discurso no es dicotómico, sino que se convierte en un punto de encuentro entre las

⁶ El trabajo como marco de referencia se expone de manera clara desde el inicio de *Los siete locos*. Sin embargo, aunque ya en esta parte de la obra el discurso de los personajes cuestiona el matrimonio como sistema de poder, me parece que no es hasta que aparece la Bizca, en *Los lanzallamas*, que se hacen explícitos sus mecanismos, en cuanto, al poner en duda la virginidad de dicho personaje, Erdosain convence a la madre de ésta de casarse con su hija con la supuesta pretensión de que pueda regresar al “orden legal” que brinda el matrimonio.

categorías que el propio sistema excluye. Al posicionarse fuera de la dialéctica, el lenguaje mismo es “puesto en tela de juicio”, por lo que afirma la diferencia y, a su vez, la cuestiona (Foucault, 1999: 167-171). En la obra, la locura no se representa como una patología, sino como una decisión consciente: “[Erdsain] sentía un placer inmenso en simular un estado de locura, placer que comparaba ‘al del hombre que habiendo bebido un vaso de vino finge que está borracho ante sus amigos, para inquietarlos’” (Arlt, 2000: 104). De esta manera, la simulación de la locura se plantea como una postura política que consiste en poner en crisis al sistema de poder, a partir de la apropiación del lenguaje de los excluidos por parte de los personajes y la “puesta en escena” de este discurso. Así pues, al designar la forma vacía del lenguaje, la locura adquiere la posibilidad de modificar tanto los valores y significaciones del discurso como el sistema de poder que éste representa (Foucault, 1999: 276).

Por otra parte, la representación del discurso del loco llevada a cabo por los personajes no sólo los constituye como tal, sino que también les permite reconocerse como monstruos. En *Los anormales*, Foucault diferencia entre la monstruosidad biológica y la monstruosidad moral, referida a la conducta y no a la “naturaleza” del sujeto (2001: 82). Luego, la monstruosidad de los personajes de las novelas de Arlt no supone una violación a las leyes de la naturaleza, sino contra los sistemas de poder regidos por la sociedad que habitan. Ahora bien, además de su criminalidad, “la propiedad del monstruo consiste precisamente en afirmarse como tal, explicar en sí mismo todas las desviaciones que pueden derivar de él, pero ser en sí mismo ininteligible” (Foucault, 2001: 62-63). Además de que en el plano diegético, lo monstruoso constituye un patrón semántico en la obra, dado que los personajes se definen a sí mismos por medio del discurso de sus crímenes, su monstruosidad comporta una resistencia a los marcos de referencia, en la medida que señala tanto la fragilidad como el carácter arbitrario de los mismos. Por ejemplo, en la “conversación” que mantiene Elsa con el narrador-comentador en *Los lanzallamas*, ella hace explícita la manera en la que la monstruosidad de su marido ha transgredido su matrimonio, por lo cual sólo puede definirlo mediante las categorías de la marginalidad: “—¿Se da cuenta qué loco es mi marido? ¡Ah, Dios mío!... ¡Qué hombre!... ¡Qué monstruo! Un monstruo, sí, un loco; no puedo decir otra cosa” (Arlt, 2000: 424).

Asimismo, al denominarse entre ellos como monstruos, el discurso de “los locos” da cuenta de su proyecto de transgresión y, al mismo tiempo, evidencia que su monstruosidad es producto del sistema de poder:

—Yo creo en un único deber: luchar para destruir esta sociedad implacable. El régimen capitalista en complicidad con los ateos han convertido al hombre en un monstruo escéptico, verdugo de sus semejantes por el placer de un cigarro, de una comida o de un vaso de vino. Cobarde, astuto, mezquino, lascivo, escéptico, avaro y glotón, del hombre actual debemos esperar nada. (Arlt, 2000: 306)

El discurso del Astrólogo expone que, si bien su carácter monstruoso se debe al capitalismo, la destrucción de éste sólo puede darse a partir de la formación de otro estado. Sin embargo, este nuevo orden sólo se representa de manera discursiva por medio de la simulación de la locura de Erdosain, del falso asesinato de Barsut y la pretensión de formar una “sociedad secreta”. Por lo tanto, la resistencia se genera mediante el plan revolucionario como discurso construido y refutado constantemente, ya que visibiliza los mecanismos del Estado desde la relación entre crimen y locura y, a su vez, la posibilidad de un nuevo sistema.

Como propone Ricardo Piglia⁷ en “Teoría del complot”, el plan revolucionario funciona como un discurso político que se produce desde los márgenes del sistema (2015: 265), lo cual permite la construcción discursiva de una nueva realidad por medio de la revolución como forma de resistencia. De esta manera, los discursos que justifican tanto el crimen como la revolución se convierten en espacios de transgresión, ya que buscan subvertir los marcos de referencia representados en el texto. Así, el discurso del Astrólogo acerca de la “sociedad secreta” muestra la manera en la que el plan revolucionario, constituido desde el complot, “desestabiliza” las normas establecidas por los sistemas de poder: “[e]l poder de esta sociedad no derivará de lo que los socios quieran dar, sino de lo que producirán los prostíbulos anexos a cada célula [...] Este es el aspecto comercial. Los prostíbulos producirán ingresos como para mantener las crecientes ramificaciones de la sociedad” (Arlt, 2000: 37). En este sentido, el plan revolucionario modifica el sistema de trabajo por medio de los prostíbulos, lo cual, a su vez, replantea el funcionamiento del matrimonio como sistema de poder, dado que la mujer pasa de ser quien recibe el dinero del hombre a ser quien provee de ganancias a la “sociedad secreta”.

Además, los personajes reconocen que, si bien el nuevo sistema de poder que pretenden instaurar no es inocente, están inmersos en una sociedad perversa:

—¿Y a usted le resulta lógico pensar que una sociedad revolucionaria se base en la explotación del vicio de la mujer?

El Rufián frunció los labios. Luego, mirando de reojo a Erdosain, se explicó:

—Lo que usted dice no tiene sentido. La sociedad actual se basa en la explotación del hombre, de la mujer y del niño. Vaya, si quiere tener

⁷ El caso de Piglia resulta interesante, pues ha abordado la obra de Roberto Arlt tanto en sus textos críticos como en su producción creativa. En *Respiración artificial* (1980), a través de las conversaciones de Emilio Renzi con Marconi, no sólo se menciona la influencia de Dostoievski, sino que Emilio Renzi expone varias reflexiones acerca del estilo del autor. Mientras que Marconi lo rechaza, Renzi analiza la escritura de éste y propone que Arlt logra un estilo que, por medio de la “mala escritura”, logra fusionar la forma y el contenido de sus textos y cuestionar la validez del lenguaje elevado frente al lenguaje “criminal”. Además, el personaje de la novela de Piglia argumenta que, mientras Borges sigue siendo un autor anacrónico cuya obra se vuelca hacia el siglo XIX, Roberto Arlt inaugura la modernidad en la literatura argentina del siglo XX (2014: 132).

conciencia de lo que es la explotación capitalista, a las fundiciones de hierro de Avellaneda, a los frigoríficos y a las fábricas de vidrio, manufactura de fósforos y de tabaco. —Reía desagradablemente al decir estas cosas—. Nosotros, los hombres del ambiente, tenemos a una o dos mujeres; ellos, los industriales, a una multitud de seres humanos. ¿Cómo hay que llamarles a esos hombres? ¿Y quién es más desalmado, el dueño de un prostíbulo, o la sociedad de accionistas de una empresa? Y sin ir más lejos, ¿no le exigían a usted que fuera honrado con un sueldo de cien pesos y llevando diez mil en la cartera? (Arlt, 2000: 51)

En las novelas, la revolución no se presenta como un mecanismo para acabar con la explotación, sino como la constitución de un nuevo sistema de poder llevado a cabo desde la marginalidad y que no pretende eliminar la misma. Es decir, los personajes, al asumirse como sujetos al margen, dan cuenta de su propia exclusión, lo cual permite que el sistema que los excluye sea cuestionado por medio de su discurso.

Sin embargo, me parece importante destacar que, como simulación del sistema de poder desde los márgenes del mismo, dentro del plan revolucionario también se articulan relaciones de poder. En este sentido, es significativo el momento en el que el Astrólogo simula mantener una conversación con los demás personajes, en tanto evidencia que es consciente del poder que tiene su discurso sobre éstos:

Terminada su obra, quedóse contemplándola. 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. Satisfecho contempló su obra el Astrólogo. Estaba de espaldas a la lámpara y hasta el techo alcanzaba su silueta negra. Habló fuertemente:

—Vos, pierrot, sos Erdosain; vos, gordo, sos el Buscador de Oro; vos, clown, sos el Rufián; y vos, negro, sos Alfón. Estamos de acuerdo. (Arlt, 2000: 250-251)

Este fragmento de la obra muestra la superioridad discursiva del Astrólogo, ya que es el único capaz de “unificar” al resto de “los locos” por medio de la idea de revolución. Por lo tanto, aunque aparentemente su plan revolucionario se presenta como una forma de resistencia, éste sigue (re)produciendo un discurso jerarquizante que perpetúa las relaciones entre privilegiados y excluidos.

El plan revolucionario: la mentira metafísica y la verdad del cuerpo

El Astrólogo enuncia, en diferentes momentos, una serie de ideologías que se contradicen entre sí. Como ya mencioné, su plan revolucionario evidencia la explotación social y, al mismo tiempo, la reproduce a través de un nuevo modelo basado en la prostitución. Además, su propio discurso funciona a partir de un modelo de producción discursiva, dado que su ideología no se mantiene constante, sino que se adapta con respecto a su receptor. En este sentido, el personaje se convierte en un conspirador que, como expone Beatriz Sarlo, “sintetiza todas las revoluciones posibles, de izquierda y derecha” (2007: 216) con la finalidad de satisfacer sus propios intereses. De esta manera, la idea de revolución es en sí misma marginal, en vista que simula trastocar las instancias de poder dominantes mediante una síntesis discursiva de las mismas, lo cual genera un nuevo discurso fuera de éstas. Sin embargo, aunque el plan revolucionario del Astrólogo sólo funciona como simulación, es el único discurso posible de los personajes, porque permite que la resistencia se constituya a través de la aspiración a esta utopía.

Como argumenta Ludmer, el Astrólogo vende la revolución y la adapta al gusto del cliente (2011: 503-504), como réplica del sistema capital que aparenta querer destituir. A Erdosain le propone destruir a la sociedad capitalista por medio del uso de gas fosgeno contra el ejército, al Buscador de Oro le promete formar colonias en el Campo Chileno y a Haffner instalar prostíbulos en Buenos Aires; todos estos discursos están unificados por la violencia como la única postura política posible (Sarlo, 2007: 227). El Astrólogo se pregunta ante diversos personajes “¿Cómo podemos hacer la revolución sin fusilar a nadie?” (Arlt, 2000: 245). Sin embargo, la resistencia a los marcos de referencia constituidos por el trabajo y el matrimonio no sólo se evidencia mediante los cuestionamientos del Astrólogo, sino que se complementa con dos posturas discursivas, que funcionan como eje del plan revolucionario y, además, se articulan gracias al discurso de otros personajes: éstas son la mentira metafísica y la verdad del cuerpo.

La mentira metafísica, según el Astrólogo, es “el conocimiento práctico de un dios maravilloso” (Arlt, 2000: 145). Esta idea surge del discurso de Barsut, quien plantea que “[e]l dinero convierte al hombre en un dios. Luego Ford es un dios” (2000: 140). A partir de esa premisa, el Astrólogo propone la eliminación de cualquier ilusión que recaiga en factores económicos, por lo que transgrede tanto el discurso de Barsut como la idea del trabajo y la explotación como ejes del sistema capitalista, mediante la creación de una nueva sociedad:

[P]ero he aquí mi idea: esa sociedad se compondrá de dos castas, en las que habrá un intervalo... mejor dicho, una diferencia intelectual de treinta siglos. La mayoría vivirá mantenida escrupulosamente en la más absoluta ignorancia, circundada de milagros apócrifos, y por lo tanto mucho más interesante que los milagros históricos, y la minoría será la depositaria absoluta de la ciencia y del poder. De esa forma queda garantizada la felicidad de la mayoría, pues el hombre de esta casta tendrá relación con el mundo divino, en el cual hoy no cree. La minoría

administrará los placeres y los milagros para el rebaño, y la edad de oro, edad en la que los ángeles merodeaban por los caminos del crepúsculo y los dioses se dejaron ver en los claros de luna, será un hecho. (2000: 144)

Si bien el proyecto de la nueva sociedad se contrapone a los marcos de referencia que los personajes buscan rearticular, se puede ver que la mentira metafísica sólo funciona como resistencia a partir de la locura. Por esta razón, la transgresión a través de la religión se posibilita gracias al discurso de Ergueta y Bromberg. Desde el encierro, Ergueta en el manicomio y Bromberg en la cárcel, ambos personajes enuncian un discurso religioso que, por medio del cuestionamiento del sistema de poder, se vuelve parte del plan revolucionario del Astrólogo. Ergueta se casa con la Coja porque “[e]lla es la Ramera bíblica” (Arlt, 2000: 546) y, de esta manera, convierte a la prostituta en esposa y renuncia a todos sus bienes; mientras que Bromberg, el Hombre que vio a la Partera, se vuelve un criminal por el miedo que la partera le provoca, pero únicamente asesina estrangulando porque al no derramar sangre podrá pertenecer a la nueva iglesia (Arlt, 2000: 247). Así pues, dentro del plan revolucionario, ambos discursos sirven de manera práctica a los intereses del Astrólogo, ya que, persuadidos por su mentira metafísica, Ergueta le entrega su dinero y Bromberg simula el estrangulamiento de Barsut.

Por otra parte, el Astrólogo articula, ante Hipólita, el discurso de la verdad del cuerpo: “La Verdad es el Hombre. El Hombre con su cuerpo” (Arlt, 2000: 298). El sistema ha “aplastado” la Verdad a partir de la explotación de los cuerpos, aunque éstos sólo existen de manera discursiva:

En complicidad con ingenieros y médicos, han dicho: El hombre duerme ocho horas. Para respirar necesita tantos metros cúbicos de aire. Para no pudrirse y pudrirnos a nosotros, que sería lo grave, son indispensables tantos metros cuadrados de sol, y con ese criterio fabricaron las ciudades. En tanto, el cuerpo sufre. No sé si usted se da cuenta de lo que es el cuerpo. Usted tiene un diente en la boca, pero ese diente no existe en realidad para usted. Usted sabe que tiene un diente, no por mirarlo; mirar no es comprender la existencia [...]. (2000: 298-299)

La percepción de los cuerpos como tal es el producto del control de los sistemas de poder. Como declara Meri Torras en “El delito del cuerpo: de la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia”, los cuerpos no tienen una existencia anterior al lenguaje, sino que “se constituyen como una suerte de metáforas de la sociedad a la que pertenecen” (2007: 21). En consecuencia, al ser discurso, el cuerpo también posibilita la resistencia. Por esta razón, para el Astrólogo, el verdadero sujeto revolucionario es la mujer, dado que su cuerpo “es principio y fin de la verdad” (Arlt, 2000: 306).

A partir del cuerpo como forma de resistencia, el Astrólogo replantea de nuevo las instancias de poder. Su discurso articula una ficción en la que las mujeres se vuelven parte del sistema de (re)producción fuera del marco del matrimonio, ya que sus cuerpos permiten la producción de otros cuerpos; es

decir, son fábricas de verdades. El cuerpo de las mujeres, en el discurso del Astrólogo, es lo que permitirá llevar a cabo el plan revolucionario: “[h]ay que dirigirse a las mujeres; crear células de mujeres con espíritu revolucionario [...] Sólo las mujeres pueden impulsarlos a estos cobardes a rebelarse” (Arlt, 2000: 306). Hipólita es el sujeto revolucionario al que el discurso del Astrólogo se dirige. Para las prostitutas, “[l]as mujeres casadas eran [...] ‘hipócritas que simulaban querer a un hombre para pasarse la vida sin hacer nada’” (Arlt, 2000: 428), pero Hipólita subvierte este discurso al habitar ambas categorías. Mientras que las demás mujeres de la obra son esposas o son prostitutas, la Coja es tanto “la Ramera bíblica” como la esposa del “loco”.

Además, el cuerpo del Astrólogo funciona en sí mismo como resistencia. El personaje está castrado y reconoce su falta:

—Sí... su cuerpo en este momento es su verdad. Pero yo no la deseo a usted. Además, que no puedo poseer a ninguna mujer. Estoy castrado...

Entonces las palabras que ella le dijo a Erdosain esa noche nuevamente estallaron en su boca:

—Cómo, ¿vos también?...un gran dolor...Entonces somos iguales...Yo tampoco he sentido nada, nunca, junto a ningún hombre...y vos...el único hombre... ¡Qué vida! (Arlt, 2000: 300)

La falta se presenta materialmente en el cuerpo del Astrólogo, pero también de forma metafórica en el cuerpo de Hipólita y constituye a ambos personajes como sujetos carentes de deseo sexual, lo cual los acerca más al “hermafroditismo psíquico”.

[E]l cuerpo envasa a la mujer y al hombre tan perfectamente con sus dos distintas sensibilidades, que la personalidad doble absorbe las energías sexuales, y entonces la resultante es un hombre o una mujer sin las necesidades sexuales de uno u otro. Es decir, es perfecto en su perfecta soledad sin deseos. Está más allá del hombre. Es el superhombre. (Arlt, 2000: 360)

Aunque reconoce que todavía no logra constituirse como un superhombre, el Astrólogo está consciente de que la sociedad, al ser discurso, funciona como un cuerpo al que hay que domesticar por medio de la multiplicidad. Su plan revolucionario, como el “hermafroditismo psíquico”, permite que los opuestos, como el Ku-Klux-Klan y el socialismo, coexistan en un mismo discurso y que se construyan y refuten contantemente, ya que “[e]n los tiempos de revolución hay individuos que habiendo sido conservadores se convierten instantáneamente en revolucionarios. El caso es continuar en el poder para ellos” (Arlt, 2000: 365).

Como señala Ludmer, el plan revolucionario es un delito de verdad contra el Estado (2011: 418) y, como tal, funciona únicamente a partir de la simulación discursiva, ya que el Astrólogo se apropia de distintas posturas políticas y las “pone en escena” ante distintos personajes. Al analizar este discurso como una “entidad unitaria”, Zubieta considera que la falta de

conexión entre las ideas sucesivas del personaje recae en el receptor del discurso en diferentes momentos de la obra (1987: 141). Si bien, como sugiere Ludmer, el discurso del Astrólogo se adapta a los diferentes personajes a los que va dirigido, su multiplicidad ideológica constituye una forma de resistencia. A lo largo de la obra, no parece que haya realmente una pretensión de llevar a cabo la revolución,⁸ ni siquiera de que su planificación parezca verosímil, sino que su discurso constituye al mismo tiempo a los personajes y a los crímenes cometidos. El discurso del Astrólogo es la “verdad” que el resto de “los locos” parece creer y “pone en escena” una política de las creencias que se escribe en los cuerpos por medio del delito (Ludmer, 2011: 421). En este sentido, se desarticulan y se rearticulan constantemente tanto el crimen como la revolución. Los personajes son criminales porque simulan creer en la posibilidad de inaugurar un nuevo sistema y, al mismo tiempo, reconocen que no es posible.

La simulación discursiva y el crimen como resistencia

El crimen representa una frontera móvil y cambiante, pues es “histórico, cultural, político, económico, jurídico, social y literario” (Ludmer, 2011: 14). Por esta razón, articula sujetos y discursos que, en el caso de los personajes de Arlt, se erigen como resistencia a los marcos de referencia constituidos dentro de la obra. En las novelas, los crímenes se desarrollan en dos planos que, al complementarse, generan la resistencia: el plano del discurso y el plano del cuerpo. El asesinato de Barsut es narrado en la confesión de Erdosain como un “hecho”. Sin embargo, este crimen no ocurre en el cuerpo de la víctima, sino que se representa de manera discursiva y atenta contra la subjetividad de Erdosain. De esta manera, al asumirse como asesino, se vuelve capaz de atentar contra la Bizca, y entonces es su cuerpo la “prueba visible del delito” (Ludmer, 2011: 421).

Ahora bien, dado que el discurso de los personajes está mediado por la voz del narrador-comentador, las novelas se constituyen aparentemente como un discurso de verdad. Sin embargo, la voz narrativa no se mantiene en el plano extradiegético, sino que se “convierte” en un personaje en el momento en el que el antes y el después del crimen se difuminan; es decir, en el suicidio de Erdosain. Gracias a la incorporación de la voz narrativa en el plano diegético, se justifican las acciones que ocurren después de la muerte del personaje y el texto pasa de ser una confesión a constituirse como una crónica. Al mismo tiempo, se pone en crisis “la verdad” de la narración, ya que el distanciamiento extratextual desaparece. De este modo, la obra simula una crónica que “descompone” la “verdad legítima” de la confesión y evidencia que, desde la simulación discursiva, los personajes constituyen una forma de resistencia a los

⁸ Para ahondar en el carácter ficcional y utópico del discurso del Astrólogo, sugiero consultar el capítulo “El discurso del Astrólogo” de Ana María Zubieta, publicado en *El discurso narrativo arltiano: intertextualidad, grotesco y utopía*.

marcos de referencia que les son impuestos por los sistemas de poder representados.

Por otra parte, en el plano diegético, el discurso es enunciado desde sus propios márgenes y se dirige hacia el extremo del que habla Foucault en *El pensamiento del afuera*, el cual necesita refutarse constantemente (1989: 11). Los personajes hablan desde fuera de la ley y, por lo tanto, constituyen nuevos espacios de representación (Ludmer, 2011: 481). No obstante, la constitución de estos nuevos espacios sólo puede darse por medio de la simulación discursiva que dirige el Astrólogo. La creencia de Erdosain en el falso asesinato de Barsut lo lleva a asesinar a la Bizca, mientras que la creencia de Barsut en el discurso del Astrólogo ocasiona la muerte de Bromberg. En este sentido, ambos crímenes son la consecuencia de una “verdad” que se encuentra en crisis: Bromberg simula asesinar a Barsut e, indirectamente, provoca tanto la muerte de la Bizca como su propio asesinato. Asimismo, la justificación de Erdosain para asesinar a la Bizca demuestra que el crimen es la única manera de subvertir el sistema de poder: “—¿Viste?... ¿Viste lo que te pasó por andar con la mano en la bragueta de los hombres? Estas son las consecuencias de la mala conducta. Perdiste la virginidad para siempre. ¿Te das cuenta? ¡Perdiste la virginidad! ¿No te da vergüenza? Y ahora Dios te castigó. Sí, Dios, por no hacer caso de los consejos que te daban tus maestras” (Arlt, 2000: 587). Este fragmento expone que, tras haber cometido una conducta que va contra el sistema, la Bizca se convierte en un monstruo que ha atentado contra la moral de la sociedad, por lo que la única solución es habitar los márgenes del sistema como criminal o salir del mismo mediante la muerte. Además, tanto el asesinato de la Bizca como el de Bromberg, como refiere Sarlo, son gratuitos, por ende, la violencia anula una situación y, al mismo tiempo, articula una posición política (2007: 227).

El discurso de los personajes es inestable. Al igual que el plan revolucionario, los conflictos de “los locos” son irresolubles, por lo que las únicas posibilidades son suicidarse o matar (Sarlo, 2007: 232). Sin embargo, sólo una de estas alternativas permite abandonar la marginalidad, ya que, si bien el crimen desestabiliza el orden, también define a los sujetos que lo comenten a partir de la exclusión. Dado que incorporarse al sistema no es una opción para los personajes, sólo les queda morir. Por esta razón, aparentemente, el único que escapa de la marginalidad es Erdosain. Aunque su cuerpo deja de ser excluido, el discurso de Erdosain permanece dentro de la crónica y “[r]epresenta una zona de ausencia de estatus y de derecho” (Ludmer, 2011: 477). Así, el discurso sigue al margen del sistema de poder, ya que su permanencia textual invierte y se resiste al mismo. El cuerpo ya no está, pero su palabra permanece gracias a la transposición.

Dado lo anterior, lejos de pretender agotar el análisis del discurso de los personajes de las novelas, este texto se erige como una posibilidad abierta para seguir explorando la literatura como forma de resistencia. En este sentido, me parece pertinente la afirmación de Foucault: “Lo nuevo no está en lo que se dice, sino en el acontecimiento de su retorno” (1973: 24). Revisitar la obra de Roberto Arlt permite actualizar las reglas representadas dentro de su discurso,

trastocarlas y explorar la manera en la que éstas responden a su heterogeneidad, vale decir, la forma en la que muestran que el discurso mismo se resiste. Asimismo, evaluar en qué medida el discurso de los personajes articula una posición política dentro de la obra, abre la posibilidad de explorar los modos mediante los cuales estas novelas se constituyen como resistencia.

En definitiva, al igual que la mayoría de los crímenes de la obra, la locura es únicamente discursiva. El discurso enunciado desde la simulación, como “puesta en escena” de la locura, posibilita la resistencia, en cuando permite “modificar los valores y las significaciones de la lengua” (Foucault, 1999: 276). De esta manera, tanto el crimen como la revolución se vuelven la justificación de la locura de los personajes y, al mismo tiempo, la locura justifica el plan revolucionario como discurso. Erdosain no se vuelve “loco” por la culpa que genera el crimen, sino que se apropia del discurso del loco para fundamentar sus delitos. Así pues, la locura se convierte en una forma de resistencia discursiva que pone en crisis los sistemas de poder que se constituyen en la obra. A partir del constante replanteamiento del crimen y del plan revolucionario por medio de la simulación, la legitimidad del poder se “desestabiliza” y se evidencia tanto la falta de justicia como la ausencia de verdades absolutas. En consecuencia, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se articulan como una constelación que, por medio de la resistencia discursiva, (re)articula sujetos, creencias y sistemas. En este sentido, locura, crimen y revolución evidencian que el sistema de poder es un agente doble que, desde sus propios márgenes, puede subvertirse o perpetuarse a partir del replanteamiento discursivo.

BIBLIOGRAFÍA

- ARLT, Mirta (1985), *Prólogos a la obra de mi padre*. Buenos Aires, Torres Agüero.
- ARLT, Roberto (2000), *Los siete locos-Los lanzallamas*. Francia, Ediciones Unesco.
- BAJTÍN, Mijail (2005), *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: El contexto de François Rebelais*. Forcat, Julio y César Conroy (trads.). Madrid, Alianza Editorial.
- CORRAL, Rose (1992), *El obsesivo circular de la ficción: asedios a Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt*. México, Colegio de México.
- CORRAL, Rose (2000), “Ficción y crónica en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*” en Goloboff, Mario (coord.), *Los siete locos-Los lanzallamas*. Francia, Ediciones Unesco, pp. 613-632.
- FOUCAULT, Michel (1989), *El pensamiento del afuera*. Arranz Lázaro, Manuel (trad.). Valencia, Pre-textos.
- FOUCAULT, Michel (1973), *El orden del discurso*. González Trovano, Alberto (trad.). Barcelona, Tusquets Editores.

- FOUCAULT, Michel (1999), *Entre filosofía y literatura*. Morey, Miguel (trad.). Barcelona, Paidós.
- FOUCAULT, Michel (2001), *Los anormales*. Pons, Horacio (trad.). México, Fondo de Cultura Económica.
- GOLOBOFF, Mario (1988), *Genio y figura de Roberto Arlt*. Buenos Aires, EUDEBA.
- HERNÁNDEZ, Domingo Luis (1981), "Revisión crítica o la trayectoria hacia la "Autonomía" (sobre Roberto Arlt)" en *Revista de Filología de la Universidad de La Laguna*, n.º 0, pp. 81-86.
- KRISTEVA, Julia (1981), "La transformación actancial" en *El texto de la novela*. Llovet, Jordi (trad.). Barcelona, Lumen, pp. 109-169.
- LARRA, Raúl (1950), *Roberto Arlt, el torturado*. Argentina, Editorial Futuro.
- LUDMER, Josefina (2011), *El cuerpo del delito. Un manual*. Buenos Aires, Eterna Cadencia.
- MASOTTA, Oscar (2008), *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Argentina, Eterna Cadencia .
- ONETTI, Juan Carlos (1974), "Semblanza de un genio rioplatense", en Lafforgue Jorge (ed.), *Nueva novela latinoamericana 2*. Barcelona, Paidós, pp. 363-377.
- PIGLIA, Ricardo (2014), *Respiración artificial*. México, Debolsillo.
- PIGLIA, Ricardo (2015), "Teoría del complot" en *Antología personal*. México, Fondo de Cultura Económica, pp. 260-406.
- SARLO, Beatriz (2007), "Roberto Arlt" en *Escritos sobre literatura argentina*. Argentina, Siglo XXI, pp. 213-232.
- SPILLER, Roland (2001), "¿Modernidad cambalachesca? La puesta en escena de miradas, deseo e intersubjetividad en *Los siete locos* y *Los lanzallamas*" en Saravia, José Morales y Barbara Schuchard (eds.), *Roberto Arlt: Una modernidad argentina*. Madrid, Iberoamericana, pp. 61-76.
- TORRAS, Meri (2007), "El delito del cuerpo: de la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia", en *Cuerpo e identidad: Estudios de género y sexualidad I*. Barcelona, UAB, pp. 11-35.
- ZUBIETA, Ana María (1987), *El discurso narrativo arltiano: intertextualidad, grotesco y utopía*. Buenos Aires, Hachette.