



## **UNIVERSIDAD DE CUENCA**

Facultad de Filosofía, Letras y Ciencias de la Educación  
Carrera de Lengua, Literatura y Lenguajes audiovisuales

### **“El complot discursivo en la narrativa de Roberto Arlt”**

Trabajo de titulación previo a la obtención del título de Licenciada en Ciencias de la Educación en Lengua, Literatura y Lenguajes Audiovisuales.

#### **Autora:**

Gabriela Elizabeth Merino Ordóñez

C.I. 010654938-9

[gabymerino1996@gmail.com](mailto:gabymerino1996@gmail.com)

#### **Director:**

Dr. Manuel Gonzalo Villavicencio Quinde, PhD.

C.I. 010227737-3

CUENCA- ECUADOR

23- junio- 2020



## Resumen

El complot es una temática presente en la literatura y el pensamiento universal. En cada periodo histórico se lo ha abordado en estrecha relación con el contexto, como en el caso de Argentina a finales del siglo XIX e inicios del XX. En este marco, analizamos el díptico formado por *Los siete locos* y *Los lanzallamas* del bonaerense Roberto Arlt, desde cuatro puntos claves: el lenguaje, el espacio, la sociedad secreta y el Astrólogo, que evidencian un complot discursivo capaz de romper las normas establecidas y posibilitar la subversión de la realidad, mientras se construyen nuevos discursos y utopías. De esta manera, la narrativa se opone a los enunciados hegemónicos descifrándolos y enfrentándolos con un llamado que solo se visibiliza para un limitado grupo de lectores. Nuestro trabajo partió del análisis literario con enunciados provenientes de fuentes teóricas, literarias y críticas.

### Palabras claves:

Complot. Discurso. Estado. Sociedad.



### **Abstract**

The plot is a present subject in the literature and universal thought. In each historical period, it has been approached in close relationship with the context, as in the case of Argentina in the late nineteenth and early twentieth centuries. In this framework, we analyze the diptych formed by *Los siete locos* and *Los lanzallamas* of the bonaerense Roberto Arlt, from four important points: the language, the space, the secret society, and the Astrólogo, which show a discursive plot capable of breaking the rules and making possible the subversion of reality, while new discourses and utopias are being built. Thus, the narrative opposes hegemonic statements deciphering and confronting them with a call that is only visible to a limited group of readers. Our work started from the literary analysis with statements from theoretical, literary, and critical sources.

### **Keywords:**

Discourse. Plot. Society. State.



## Índice

<b>RESUMEN</b> .....	<b>2</b>
<b>ABSTRACT</b> .....	<b>3</b>
<b>CLÁUSULA DE LICENCIA Y AUTORIZACIÓN PARA PUBLICACIÓN EN EL REPOSITORIO INSTITUCIONAL</b> .....	<b>5</b>
<b>CLÁUSULA DE PROPIEDAD INTELECTUAL</b> .....	<b>6</b>
<b>DEDICATORIA</b> .....	<b>7</b>
<b>INTRODUCCIÓN</b> .....	<b>9</b>
<b>CAPÍTULO I: EL COMPLET EN LA LITERATURA</b> .....	<b>11</b>
1.1. LAS SOCIEDADES SECRETAS .....	18
1.2. LAS UTOPIÁS .....	20
1.3. LECTOR DETECTIVE.....	24
1.4. EL DOBLE RELATO.....	25
<b>CAPÍTULO II: CONSPIRACIONES EN LA NARRATIVA ARGENTINA: JORGE LUIS BORGES, MACEDONIO FERNÁNDEZ, ADOLFO BIOY CASARES Y ROBERTO ARLT</b> .....	<b>31</b>
2.1. EL CASO DE ARLT: BIOGRAFÍA, CONTEXTO Y RECEPCIÓN DE SU OBRA .....	33
<b>CAPÍTULO III: <i>LOS SIETE LOCOS Y LOS LANZALLAMAS</i>: NOVELAS DE COMPLET</b> .....	<b>47</b>
3.1. EL ESPACIO .....	47
3.2. EL LENGUAJE .....	58
3.3. LA SOCIEDAD SECRETA (SS) .....	69
3.4. EL ASTRÓLOGO.....	88
<b>CONCLUSIONES</b> .....	<b>108</b>
<b>BIBLIOGRAFÍA</b> .....	<b>111</b>



## Cláusula de licencia y autorización para publicación en el Repositorio Institucional

---

Yo, Gabriela Elizabeth Merino Ordóñez en calidad de autora y titular de los derechos morales y patrimoniales del trabajo de titulación “El complot discursivo en la narrativa de Roberto Arlt”, de conformidad con el Art. 114 del CÓDIGO ORGÁNICO DE LA ECONOMÍA SOCIAL DE LOS CONOCIMIENTOS, CREATIVIDAD E INNOVACIÓN reconozco a favor de la Universidad de Cuenca una licencia gratuita, intransferible y no exclusiva para el uso no comercial de la obra, con fines estrictamente académicos.

Asimismo, autorizo a la Universidad de Cuenca para que realice la publicación de este trabajo de titulación en el repositorio institucional, de conformidad a lo dispuesto en el Art. 144 de la Ley Orgánica de Educación Superior.

Cuenca, 23 de junio de 2020

---

Gabriela Elizabeth Merino Ordóñez

C.I.: 0106549389



### Cláusula de Propiedad Intelectual

---

Yo, Gabriela Elizabeth Merino Ordóñez autora del trabajo de titulación “El complot discursivo en la narrativa de Roberto Arlt”, certifico que todas las ideas, opiniones y contenidos expuestos en la presente investigación son de exclusiva responsabilidad de su autora.

Cuenca, 23 de junio de 2020.

---

Gabriela Elizabeth Merino Ordóñez

C.I.: 0106549389



### **Dedicatoria**

*A Viviana, por luchar*

*A Dios, a mi familia inquebrantable, a mis amigos de todas partes*

### **Agradecimiento**

*A Manuel Villavicencio, por su solidaridad académica y humana*



*A los muertos y heridos de la infamia, a los kurdos, a todos aquellos que luchan contra la opresión en cualquier parte del mundo, y que se levantan no solo para ser tenidos en cuenta, sino para ser fusilados.*

PATRICIA HIGHSMITH

—*Usted está loco.*  
—*Eso ni se duda.*  
—*Es que usted está loco de veras.*  
—*¿Hay locos en broma, acaso?*  
—*Sí; a veces hay locos en broma. Usted es en serio.*

ROBERTO ARLT





## Introducción

A lo largo de la historia una de las problemáticas sociales que se mantiene vigente es el complot, el cual se erige a través de un conjunto de sospechas y traiciones que afectan a un definido grupo de poder. Una extensa lista de obras tanto narrativa, teatral y críticas lo han trabajado, en un inicio, como el problema a resolver dotándolo de una naturaleza negativa y externa; sin embargo, con el paso del tiempo, su abordaje comenzó a involucrar nuevas miradas hasta instaurarse como una estrategia efectiva que se estructura a nivel estatal para mantener el orden y control de los ciudadanos. Es decir, las sociedades son pensadas como objeto de dominación y simulacro en donde emergen dicotomías entre admitidos y rechazados que refuerzan una supuesta identidad colectiva.

De esta manera, el complot también se ha resemantizado dentro de la literatura, llegando a constituir una nueva posibilidad escrituraria, en donde narrarlo involucra una forma de resistencia y exposición del complot estatal, pues “existen otras formas de complot que se realizan en sí mismas, en su propia práctica, a las que podríamos definir como una intriga, una política pura de conspiración” (Piglia, 2007, p. 4). Esta lectura crítica de los textos se reafirma con ejercicios de escritura vinculados con el doble relato, categoría estudiada por el mismo Piglia, con postulados anteriores sustraídos de la filosofía de Strauss y estudios literarios de Hemingway, que acentúan la clandestinidad inherente de las conspiraciones en las ficciones. Como resultado, se edifica un nuevo concepto narrativo que puede ser rastreado dentro de la literatura argentina como la de Borges, Macedonio Fernández y, sobre todo, en la de Roberto Arlt.

Por consiguiente, en el presente trabajo analizo el díptico de Roberto Arlt constituido por *Los siete locos* (1920) y *Los lanzallamas* (1931), en el que se narra la formación de un



complot por parte de sujetos rechazados de su entorno, lo que ubica a la temática como uno de los tópicos centrales. La propuesta consiste en determinar la finalidad y los mecanismos que emplea el autor para construir un complot discursivo que tensa las realidades manifiestas por parte del Estado, proponiendo una realidad alternativa mediante la palabra poética. Nuestra metodología de análisis literario inscrita en lo que denominamos saber cualitativo, es decir, paradigma interpretativo se inicia con una recopilación y adentramiento teórico hacia la noción de complot, sociedades controladas, lector detective, doble relato y utopías, con la finalidad de establecer las líneas de lectura útiles para comprender la obra arltiana. Posteriormente, se revisa algunos escritores argentinos que han trabajado el complot, así como el contexto y crítica enfocada en la labor narrativa de Arlt. Finalmente, se aplica el estudio cualitativo a las novelas bajo límites definidos que nos guían a la voz de denuncia encubierta bajo la ficción, para proponer nuevas formas de lectura capaces de develar el sentido real de narrar un complot.



## CAPÍTULO I

### El complot en la literatura

El complot es definido como “conjuración o conspiración de carácter político o social” (RAE, 2005), y supone la unión de personas con un fin de contrariar algo o a alguien, en un contexto de relaciones de poder y subordinación de grupos sociales. Su problema principal es ser puesto en conocimiento público y su vigencia se debe a que, como lo explica Besarón (2009):

la conspiración es una constante de todos los momentos históricos de diferentes culturas porque hace a una serie de temas que son de todos los tiempos: el poder, el deseo por transformar la realidad circundante, y un modo de ver donde existe el sentido como concatenación, a pesar de la realidad aparentemente fortuita e inconexa (p. 17).

Por lo tanto, las personas buscan expresar a través de todos los medios orales y escritos posibles este constante histórico provocando que “El discurso conspirativo [...] adopte diversas formas, dependiendo del contexto, los agentes, los problemas implicados, etc.” (Pfoh, 2011, p. 17). Así pues, tenemos una relación de relatos y creencias que según afirma Guillén (2003), no puede ser ignorada del todo pues está suspendida del juicio común y pasa a ser parte de “la fantasmagórica contemporánea que sólo puede suponerla pero nunca demostrarla” (p. 57), esto debido a que “La nota fundamental, la metafísica de la teoría de la conspiración, es la multipolaridad ontológica de su objeto de descripción” (p. 57) por lo cual, su existencia e ideas son ubicuas e invisibles y acceder a ellas se convierte en un objetivo paranoico que tan solo proyecta una visión floja del mundo sometido a una realidad fundada sobre la desconfianza. Como consecuencia, surge la teoría de la conspiración que, según señala Borao (2008):

se ve como la suma de conjeturas, alegaciones y pruebas medianamente fundadas que sirven para explicar que el resultado de importantes



acontecimientos pasados (o presentes) fue alterado (o ha sido alterado) en su curso natural por la acción coordinada y oculta de organizaciones secretas que manipularon, cambiaron u ocultaron injustamente elementos políticos, legales o económicos de un país u organización de estados (p. 77).

Cabe mencionar que estas teorías se manifiestan, también, en oposición a lo establecido e implantado en nuestro sentido común, tal como lo define Pérez (2009), “las cosas del sentido común son claras, no deben ser explicadas, pues hay “algo” implícito que nos permiten reconocerlas y aceptarlas sin necesidad de explicaciones” (p. 4). En efecto, dichos elementos son evidentes para todo aquel que comparta un “todo”, entendido este como el conjunto de conocimientos que compartimos y que pueden ser llamados cultura o sociedad y que, simultáneamente, son “un determinante del conocimiento muy poderoso que nos dificulta la duda” (p. 4). Si lo estándar es no dudar, la mitomanía popular se ve atraída por aquello que no le es permitido y comienza una articulación de historias que expliquen los vacíos discordantes que deja el sentido común.

De manera que podemos identificar que no existe un solo tipo de teoría del complot, como expone Introvigne (2006), quien detecta al menos cuatro: “macrocomplots”, “complots metafísicos” “metacomplots”, y “microcomplots”. Los macrocomplots son aludidos casi exclusivamente cuando se habla de “complotismo”, y para esta variedad “existiría un auténtico organigrama de las fuerzas del mal, que actúan en la historia desde siempre –o desde tiempo inmemorial– y que han producido, concatenándolos, toda una serie de acontecimientos: guerras, revoluciones, luchas y desolaciones” (p. 2). Los complots metafísicos se refieren a la lucha entre el bien y el mal, es decir entre Dios y Satanás, lucha que está más allá del entendimiento humano y que escapa a las observaciones de los historiadores, un ejemplo dado por Borao (2008) sobre esta clase de complot en la literatura clásica es *La divina comedia* de Dante. Los metacomplots consisten en señalar



un complot mayor que, a su vez, permite pensar en la existencia de un complot inferior el cual es culpable de planear estrategias en una situación concreta, en palabras de Borao (2008), “estaríamos ante un complot principal que conspira distrayendo la atención con otro complot secundario, creado a tal efecto. En nuestro caso, entendemos también el “meta-complot” como la sospecha de que el poder político, o mediático, conspira contra los investigadores independientes” (p. 79). Finalmente, los microcomplots son “acontecimientos que irrumpen en escena con las características de lo sorprendente o de lo imprevisto y que, en verdad, han sido programados por grupos cuyos proyectos son desconocidos por la mayoría de los contemporáneos” (p. 2), por lo cual su naturaleza puede ser sencilla, como conspirar contra un enemigo personal, o compleja, como un golpe de Estado. A pesar de tener un fin específico cuya importancia es ingente, los microcomplots son limitados en tiempo y espacio careciendo obviamente de universalidad.

En efecto, en el caso de la literatura se pueden identificar algunas formas de abordar la temática del complot que se asocian con la división ofrecida por Introvigne debido a que el complot ha sido una temática constantemente narrada y leída, pues “la literatura no ha agotado su capacidad de escarbar en el imaginario de las conspiraciones místicas, extraterrestres o militaristas” (Llurba, 2011, p. 59). De esta manera, tenemos primero a aquellas narraciones que nos explican lo que son las conspiraciones, sus propósitos, desarrollo y objetivos; segundo, las que toman los planes conspirativos como el tema central de sus narraciones; y tercero, las que con su propia construcción forman un complot que atraviesa la escritura y lo convierte en un mensaje elaborado estratégicamente. Vale recalcar que, si existe una diferencia marcada entre todos, el



segundo y tercer tipo solo son posibles a través del conocimiento y asimilación del primero.

En el primer caso, la finalidad es descriptiva y explicativa. Con este tipo de textos conocemos organizaciones secretas como los Masones, La orden de Queronea, Los Illuminati, Grupo Bilderberg, entre otras, su funcionamiento y cómo se han ido desarrollando con los años. Estos casos se ubican en la categoría de macrocomplots, ya que intentan convencer al mayor número de personas sobre la existencia de un “gran complot”, idea que surge gracias a la creencia colectiva de que la verdad está oculta intencionalmente por los núcleos de poder y que la conspiración es el único instrumento, paranoico pero indispensable, para llegar a ella y proteger a los sujetos de las fuerzas de control mayor. Por consiguiente, en el siglo XIX se originó una demonización que envolvió a sus creyentes en una reputación dudosa al igual que peligrosa, pues para ellos “sólo son posible los hechos para los que existe una explicación. “Algo” está detrás de los hechos y cuando ese algo falta, hay que imaginarlo” (Pérez, 2009, p. 15).

Como resultado, sus métodos y sus postulados, fueron puestos en duda por resultar exagerados, como en el caso de los dogmas en donde las conspiraciones eran consideradas confabulaciones directas del enemigo maligno, el diablo, que actúa en la historia desde tiempos antiguos y que ha provocado guerras, revoluciones y actos de violencia (Borao, 2008). De acuerdo con esas ideas conspirativas Introvigne (2006), ofrece una pirámide explicativa sobre cómo era vista la conspiración desde aquellos grupos:

- a) detrás de los líderes políticos y culturales visibles estaría una clase dirigente invisible, constituida por las sociedades secretas, entre ellas –sin ser la única– la masonería; b) detrás de las sociedades secretas estarían otras aún más secretas, esencialmente satánicas; y c) detrás de los satanistas estaría el Diablo en persona, cuya acción no se limitaría a la modalidad de las tentaciones, sino que se manifestaría en



apariciones muy explícitas y directas, en las que el Príncipe del Mal da instrucciones precisas y detalladas a sus propios lugartenientes humanos (p.3).

La literatura que incluía este tipo de complot apareció en la Edad Media, teniendo su cénit en el contexto de la literatura milenarista sobre la llegada del Anticristo. Estos textos aborrecen la casualidad, como lo explica Pérez (2009), “todo evento debe tener una explicación y de toda motivación se desprende una consecuencia registrable” (p. 9). Asimismo, el autor afirma que, dado que no se comprobaban sus teorías y no era verificable la existencia de una fuerza oculta, acudían a una noción de ausencia, “si el evento que la teoría de la conspiración había predicho ha dejado de ocurrir, la ausencia de ese evento es precisamente la prueba de que la conspiración existe, pues la conspiración ha evitado que ocurra tal evento para protegerse” (p. 10). Ignorar la casualidad dentro del mundo de las conspiraciones provocó que los grupos sean categorizados como extremadamente paranoicos y que no pudieran eludir futuras refutaciones argumentales sobre sus ideales.

En ese caso, Pérez (2009), nos ofrece dos formas contra argumentales de pensar las teorías que estos grupos manejaron en su momento. Por un lado, el “argumento de simplicidad” que apela a lo inverosímil de la trama planteada, asegurando que la realidad es más sencilla y, por otra parte, el “argumento de la complejidad” que cuestiona la simplista interpretación que los grupos conspirativos tienen de la realidad social. En consecuencia, su naturaleza puede definirse como misteriosa y ambigua, pues existe el otro lado de la moneda: la existencia real de sociedades secretas que han generado gran cantidad de literatura desde hace siglos y que se mantiene hasta la actualidad, pues “la literatura no ha agotado su capacidad de escarbar en el imaginario de las conspiraciones místicas, extraterrestres o militaristas” (Llurba, 2011, p. 5).



En el caso de textos que toman al complot como una temática, encontramos varios ejemplos como la Biblia hebrea, las obras de Hesíodo, Platón y Shakespeare, por nombrar solo algunos. Con estos textos podemos evidenciar cómo ha sido abordado el complot, pues, las parábolas que tratan temas conspirativos (como la traición de Judas Iscariote y de los hermanos de David, quienes lo venden y fingen su muerte ante el padre) tienen un fin moral de no dañar al prójimo, lo cual coincide con los postulados religiosos que promulgan. Platón por su parte, hace un acercamiento al complot vinculándolo al Estado “ideal”, en donde se elegirá a los futuros gobernantes desde su niñez, quienes recibirán una educación selecta y previamente acordada, es decir, toda una sociedad prediseñada que permitirá un buen gobierno y, por lo tanto, una forma diferente de llegar a la verdad a través de ellos. Hesíodo y Shakespeare introducen el concepto como parte de la acción trágica, como en Macbeth en donde el protagonista junto a su esposa conspira para subir al trono de Escocia. Asimismo, y como ejemplifica Introvigne (2006), en el caso de la literatura soviética se presenta frecuentemente la mención a un complot universal proveniente de las fuerzas reaccionarias que intentaban obstaculizar el progreso y el comunismo, en Italia, en cambio, se divulga un complot de origen ancestral y sus complotadores son los masones, la mafia, los servicios secretos estadounidenses y la iglesia católica.

El tercer tipo, las narraciones que con su propia construcción forman un complot, responden a microcomplots, bajo la mirada de Introvigne (2006), y a situaciones sociales altamente perjudiciales. En estas, el complot es entendido como la fuerza mayor, la que rige a las sociedades y es el Estado la fuente principal de estructuración de conspiraciones, las que obedecen a un fin de fortalecimiento del propio régimen, es decir, a la legitimación





y trascendencia de la identidad que convenientemente han construido desde siempre, como lo señala Besarón (2009):

Es comprensible que en un país que se está formando, la conspiración forme parte del imaginario ficcional y político del día. Ocurre que para que haya nación, es necesario transformar las estructuras vigentes de organización del imaginario, y para ello se deben idear formas de adhesión que encubran sus propósitos (p.12).

Como resultado, la identidad se construye por imaginarios colectivos que crean una representación utópica sobre sí mismas, sobre lo que se debe cumplir, sobre cómo actuar y qué tipo de labores les serán exclusivamente asignados a sus ciudadanos. De esta manera, la identidad se establece como una ficción construida, "las naciones son entonces, construcciones imaginarias que dependen para su existencia de aparatos culturales de ficción, entre los cuales la literatura juega un rol decisivo." (Hobsbawm y Gellner, 1983, p.124). Por su parte, Besarón (2009) afirma que, si al inicio la conspiración "es una búsqueda hacia la conquista de conciencias que se propone imponer un imaginario que perdure en la memoria colectiva", en los años 70 del siglo XX se sumó un giro en el cual "la visión conspirativa deviene prejuicio, temor y rechazo a la diferencia" (p.12). Ahora el peligro de las teorías conspirativas queda manifestado pues, "pueden señalar con el dedo y someter a persecución a chivos expiatorios, a los que se achacan todos los males del mundo, ya sean "los americanos", "los judíos", "los jesuitas", "los masones", "las sectas"" (Introvigne, 2006, p.4). El enemigo está fuera, como explica Besarón (2009) "inmigrantes, anarquistas, comunistas o capitalistas son los culpables de los problemas que aquejan al país. Ya se sabe que buscar un culpable es un modo de generar identidad, fervor y anular la autocrítica" (p. 13), lo que ayuda a una nación a llevar la atención a un supuesto culpable externo en vez de indicar el fallo interno de su propia estructura,



reconociendo por completo etiquetas que simplifican realidades y pensamientos diferentes de los individuos.

### **1.1. Las sociedades secretas**

Besarón (2009), argumenta que las conspiraciones son discursos cambiantes e identifica una conspiración moderna, que está ligeramente asociada al contrapoder y se cuestiona el estatus político, social, estético y ontológico del ser en la modernidad, y una conspiración posmoderna, que concibe al Estado como totalitario cuyos métodos de control son estratégicamente usados (p. 20). Por lo tanto, la manera en la que el Estado puede ser concebido como todopoderoso se debe al uso de lo que Foucault (1977) define como biopoder, un control sobre las acciones de los ciudadanos:

La vieja potencia de la muerte, en la cual se simbolizaba el poder soberano, se halla ahora cuidadosamente recubierta por la administración de los cuerpos y la gestión calculadora de la vida [...] explosión, pues, de técnicas diversas y numerosas para obtener la sujeción de los cuerpos y el control de las poblaciones. Se inicia así la era de un "biopoder" (p. 169).

y prosigue Foucault:

Ya no se trata de hacer jugar la muerte en el campo de la soberanía, sino de distribuir lo viviente en un dominio de valor y de utilidad. Un poder semejante debe calificar, medir, apreciar y jerarquizar, más que manifestarse en su brillo asesino; no tiene que trazar la línea que separa a los súbditos obedientes de los enemigos del soberano; realiza distribuciones en torno a la norma [...] la ley funciona siempre más como una norma, y que la institución judicial se integra cada vez más en un continuum de aparatos (médicos, administrativos, etc.) cuyas funciones son sobre todo reguladoras (p. 174).

El discurso conspirativo se refuerza por el control promovido desde entidades que consideramos inofensivas y por un encubrimiento de sus acciones bajo un velo de desconocimiento. Para Guillén (2003), los *mass media* son un instrumento clave de este



encubrimiento, pues la llamada opinión pública está adherida notablemente a ellos y son los encargados en distinguir funcionalmente lo informativo/no informativo, ubicando en la primera categoría todo lo que cumpla con las predeterminaciones del sistema “Ajenos a la distinción verdadero falso —las noticias no presuponen necesariamente la verdad de lo informado; de ahí que los *mass media* den gustosa cabida a la rumorología—” (p. 52). Como consecuencia, se crea una articulación social colectiva de leyendas y mitos que no responde a figuras estáticas, sino que es dinámica al igual que la sociedad que la manifiesta. Ante esta situación, es la literatura la encargada de mostrar lo que sucede, aunque:

Al alto precio de hacerlo desde la fantasía imaginativa; es decir, anulando las pretensiones de verdad. No obstante, esta identidad estructural de lo literario, se gana en provocación. El texto se inscribe en el mismo nivel de elocuencia de su tema: levanta sospechas sin comprobarlas; ilumina con luces negras las siluetas de los espectros sin lograr capturarlos jamás. La literatura es la conspiración de la conspiración (Guillén, 2003, p. 53).

Por consiguiente, es el escritor quien se encarga de llegar vertiginosamente al submundo de la intriga de “la placenta de las conspiraciones que dota de sentido a la cotidianidad y florece a la sombra de aquella malla que traspasa y dota de sentido a la cotidianidad” (p. 52). De modo que nos encontramos ante la literatura del complot, que es una nueva forma de enunciación que busca evidenciar tensiones políticas bajo discursos paranoicos, secretos y clandestinos. Para Piglia (2007), esta literatura arma su propio complot, es decir “un complot contra el complot” por parte de los sujetos que se sienten manipulados por organismos de poder y que complotan para resistir el complot (p.10). Si bien existe un complot y un contracomplot, ambos conscientes de la validez del otro, no pueden comprobarse mutuamente, como explica Guillén (2003), “la sociedad y los medios de comunicación de masas sí que comprenden la irritación que constituyen las



conspiraciones. El problema es que no han podido destrabar desde su propia lógica autogenerativa el acceso correcto a ellas” (p. 52). Por lo tanto, la escritura es una forma de reflejar esta tensión debido a que “el relato mismo de un complot forma parte del complot y tenemos así una relación concreta entre narración y amenaza” (Piglia, 2007, p. 10). Como consecuencia, el texto está dotado de una naturaleza ambigua que impide llegar de manera directa a él y, paralelamente, ofrece una manera de pensar al Estado y a sus articulaciones que justifican el uso indiscriminado de poder.

En *Crítica y Ficción* (2006), Piglia recalca que en este tipo de literatura las relaciones discursivas se encuentran sobre las relaciones de poder materializadas, y es ahí donde circulan distintas voces sociales que no buscan construir un discurso verdadero o falso, y tampoco pretenden serlo, sino que esperan ser escuchadas. Entonces, la intención recae sobre la forma de hacer, pensar y leer literatura, la cual se transforma en un instrumento de crítica debido a que su punto de especificidad con la ficción es la relación que mantiene con la verdad, y como Piglia establece, todo puede ser ficcionalizado ya que “la realidad está tejida de ficciones” (p. 14). Asimismo, estas ficciones se instalan en el futuro y tomando el pasado y restos del presente construyen nuevos enigmas con el uso de materiales ideológicos-políticos a los que “disfrazan, transforman, ponen siempre en otro lugar” (p. 14) provocando un cambio en la concepción del futuro y una clase diferente de utopías.

## **1.2. Las utopías**

Las utopías sustituyen su pasado romántico del siglo XIX y se convierte en el deseo de un futuro de liberación en medio de una contemporaneidad que se siente desconcertante y que provoca incredulidad ante su gran sistema articulado (Bratosevich, 1997).



Asimismo, parten precisamente de la idea de una sociedad premeditada vinculada con el Estado y sostenida en el cientismo que anula cualquier forma de duda, puesto que “El cientismo sostiene la hipótesis de que el mundo es una estructura completamente coherente y que esta estructura puede ser comprendida por la mente humana como un todo y sin ausencias” (Pérez, 2009, p. 14). Al mantener una supuesta calma, los proyectos que se realicen deben ser también para largo plazo, esto es, utopías que el cientismo considera transparentes.

De esta manera, las utopías responden al modelo clásico de sociedad ideal, a aquel “no lugar” en donde se almacenan todas las esperanzas de una nación perfecta cuya convivencia sea armónica y ningún problema afecte el entorno, en donde todos sigan arquetipos y puedan cumplir expectativas y sueños, un mundo mejor. Con el paso del tiempo, las utopías han tenido una resemantización que va desde el género literario hasta una motivación, como afirma Aínsa (2004):

Utopías se llamaron todos los textos inspirados en la obra de Moro sobre sociedades ideales imaginadas en lugares aislados en el espacio o lejanos en el tiempo, aparentemente al margen de la causalidad histórica [...] Algunos autores hablan de «utopismo» como «una forma del espíritu», precisando que lo imaginario subversivo puede estar presente en ensayos filosóficos, plataformas políticas, declaraciones, artículos periodísticos, panfletos, discursos, poemas y obras de ficción. Es como si el utopismo hubiera tornado el lugar de la utopía para demostrar que es más importante la intención o el modo que la obra literaria o el género [...] Gracias al adjetivo utópico, la utopía pasó a ser «un estado de espíritu», sinónimo de actitud mental rebelde, de oposición o de resistencia al orden existente por la proposición de un orden que fuera radicalmente diferente (p. 18).

La utopía se presenta como una noción más amplia que el género utópico, incluso va más allá del elemental “posible lateral” evidenciando una forma de organización que revoca esa mentalidad, ahora es “susceptible de inspirar a quienes detentan el poder o de influir



en el curso de la historia [...] En efecto, el modo utópico permite violentar «los límites del orden existente»” (p. 18). La idea de Aínsa (2004) se desarrolla bajo la mirada crítica de una interacción dialéctica entre la realidad desde la que se escribe y la utopía que se proyecta, pues la primera se niega a sí misma con el fin de afianzar a la segunda que está asociada a la revolución y la subversión, por lo que detectamos dos aspectos de la utopía: crítica a lo existente (tanto en tiempo como en espacio) y propuesta de aquello que debería ser, ambos responden a la inherente curiosidad humana por el futuro y su necesidad de tener esperanza. El rechazo a lo actual desencadena una serie de pistas para entender la situación desde la que surge la escritura, ya que procurar una realidad vigente conlleva una contra- imagen crítica del aquí y el ahora. Asimismo, se mantiene la idea del pasado mejor, reivindicando ciertas prácticas que en su momento se consideraron simples, pero que ahora constituyen una forma conveniente y oportuna de vida. Aínsa (2004) apunta a que el futuro sublime debe ser mejor, si el presente no basta se debe llevar el imaginario social a un punto entre recuerdo y esperanza, no obstante, las utopías también pueden ser flexibles “De todos modos, la proyección prospectiva puede ser optimista o pesimista. Si hasta hace poco primaba la visión esperanzada del futuro; hoy en día se generalizan las visiones negativas” (p. 23).

Esta forma de prever el futuro está enlazada con la literatura del complot, pues la utopía toma un sentido más privado que la convierte en un elemento del microcomplot bajo la definición ya estudiada de Introvigne. Tomar el sentido negativo de lo contemporáneo llevándolo a un estado en el que el anhelo mayor es derrocar a la fuerza opresora, mediante métodos inconcebibles, alberga un fin claro: sublevación, debido a que “Los autores de obras de anticipación o prospectivas representan el futuro como una simple extrapolación estadística de los aspectos más alarmantes del presente” (p. 23). Ramírez



(2016) profundiza en un nivel antropológico-histórico-cultural la teorización utopológica, definiendo que lo más importante es “reconocer la “tensión utópica operante en la historia”, cuyos productos son, entre otros, las utopías literarias” (p. 21). En el campo de la literatura, trasladar esta problemática, al igual que la visión del complot como la fuerza mayor, la identidad estructurada a conveniencia y el biopoder, requiere una alteridad previamente acordada y conocida por el novelista, y no ignorada por el crítico, debido a que:

la construcción de esa mirada y su imposición supone un plan, una estrategia, una posición de combate, un sistema de alianzas. Como crítica abandona el aspecto puramente negativo y practica no ya la negación de una obra o de una práctica artística sino la postulación de una red y de una intriga y la construcción de otra realidad, abandona la obra que critica como si fuera un objeto en desuso y se dedica a crear una alternativa. En definitiva, la vanguardia sustituye la crítica por el complot (pp. 39 - 40).

Ficcionalizar hasta el trabajo de crítica conduce, según Pereira (2002), a innumerables reflexiones sobre la literatura contemporánea, siendo la más importante que “en el comienzo del tercer milenio, en el cual la diversidad de culturas y textos crea un sujeto múltiple, interrogativo e inestable, se hace imposible hacer literatura sin un soporte teórico que discuta ese quehacer” (pp. 152 - 153), debido a que “la reflexión sobre la naturaleza del arte de escribir depende la propia supervivencia de ese arte”. Igualmente, la autora nos acerca hacia la problemática de los discursos que luchan por el poder de la palabra, de la verdad, que al perder su credibilidad hace posible que la crítica literaria sea escrita en forma de novela lo que “reconoce e intensifica la mezcla de los géneros, contribuyendo para el redimensionamiento de todas las categorías textuales” (p. 156), dificultando así los límites de los géneros y, por lo tanto, de los lectores.



### 1.3. Lector detective

Al encontrarnos ante esta nueva posibilidad literaria, el lector es el único que puede notar estas tensiones, sin embargo, captarlas no significa entenderlas, por lo que resulta necesario un tipo de lector ideal, es decir, un lector- detective, como explica Piglia (2005) “Una de las mayores representaciones modernas de la figura del lector es la del detective privado (*private eye*) del género policial” (p. 44), categoría que va más allá de lo figurativo: “Y no me refiero a la lectura en sentido alegórico (Sherlock Holmes lee unas huellas en el piso), sino al acto de leer palabras impresas y descifrar signos escritos en un papel”(p. 44). Este lector debe descubrir la amenaza de la cual la escritura se esconde y que visibiliza en el fondo de su entramado, para lo cual, debe emplear una textualidad que según Guillén (2003), “abra los subtextos, parta el caparazón de las subtramas, bloquee el olvido. Descubrir y descubrir el complejo sistema de engranes que opera bien aceitado debajo de la luz pública y el acercamiento mediático” (p. 55).

La labor del conjunto lector y detective es interpretar entre líneas el mensaje “oculto” y “descubrir la magia que vincula elementos y que no es evidente a simple vista, precisamente porque hay un esfuerzo consciente por esconderla” (Pérez, 2009, p. 11). Además, dicho encubrimiento se debe a que, y como lo señala Bratosevich (1997), “todo leer/escribir es, lo conciente o no quien se entregue a esa doble práctica, alguna forma de beligerancia” (p. 123); del mismo modo, estas formas surgen debido a que se encuentran en un lugar en donde el poder impone una desintegración que la articulación novelística refleja elocuentemente en el acto de la dispersión discursiva y discontinuidad que se convierte en contradiscurso de la resistencia que “relativiza y desinquieta la uniformidad obsecuente de la palabra acomodada en el poder, cuyo manto desproblematizador se ocupa de alisar las crestas y las fisuras que necesita abolir” (p.





126). Como resultado, se potencian lecturas profundas capaces de distinguir varias narraciones en un solo texto, replicando así la categoría de doble relato.

#### **1.4. El doble relato**

Para Strauss (1952), leer entre líneas es un acto político que responde a una tradición literaria de recepción que asume por completo la existencia de algo privado dentro de la novela, esto debido a que la censura arremete contra una supuesta libertad de pensamiento que no es más que una libertad para elegir entre opciones que ya han sido definidas por una minoría que habla o escribe para el público. Al limitar el único tipo de independencia intelectual de la que puede gozar un sujeto, se crea paradójicamente un efecto de perdurabilidad del discurso proveniente de puestos de poder que se apropian de la verdad, esto representa otra forma de persecución que arremete directamente a uno de los fines inherentes del ser humano: la búsqueda de la verdad. Descartes en el año 1644, dentro de *Los principios de la filosofía*, ya problematizó esta constante que implica la vida total de quien entregue sus fuerzas para dicho oficio, “es útil considerar como falsas todas las cosas acerca de las cuales cabe dudar” (p.22), mientras que en los postulados de Strauss (1952), encontramos que este factor consustancial está reflejado en los eruditos con una doble acción, por un lado la búsqueda de la verdad; y por el otro, el ocultamiento de esta verdad en la letra impresa encriptando entre líneas el mensaje real:

porque un hombre de pensamiento independiente puede emitir sus opiniones en público y permanecer indemne, siempre que se mueva con circunspección [...] la finalidad de la persecución sobre la literatura radica, precisamente, en obligar a todos los autores que sostienen opiniones heterodoxas a desarrollar una peculiar técnica de escritura: la técnica que tenemos en mente cuando hablamos de escribir entre líneas (p. 31).



Evadir la restricción y persecución requiere una estructura discursiva estratégica, en donde un texto presenta una “normalidad” como señuelo que mueve la atención a sucesos simples que han sido alargados en varias páginas, para luego pasar a un ejercicio en donde el escritor potencia su rol, como teoriza Strauss (1952) “Solo cuando llegara al núcleo de la argumentación escribiría tres o cuatro oraciones en ese estilo terso y vivaz adecuado para atraer la atención de los hombres jóvenes a quienes les gusta pensar” (p. 32). La literatura sería entonces despiadada y peculiar, pero, imperceptible para los lectores distraídos, “esa literatura no se dirige a todos los lectores, sino solo a aquellos confiables e inteligentes” (p. 33). Por consiguiente, Strauss (1952) sostiene que los textos están provistos de dos doctrinas: “una popular y de carácter edificante, que está a la vista, y una filosófica relativa al tema más importante, que se lo se indica entre líneas” (p. 46). Estas cualidades esotéricas-exotéricas funcionan como un filtro de disociación entre hombres reflexivos y hombres irreflexivos, quienes son lectores descuidados que omiten el significado real del texto y lo abandonan enseguida; mientras que los primeros, percibirán la tensión y la provocación de la escritura y regresarán a buscar respuestas a las inconsistencias que han notado y que obedecen a una propuesta concebida con anterioridad. Sin embargo, la confidencialidad que estos hombres reflexivos pueden brindar al escritor no está asegurada, para lo cual Strauss sostiene lo siguiente:

Pero, se objetará, puede haber hombres inteligentes, lectores cuidadosos, que no sean confiables y que después de haber descubierto al autor lo denuncien a las autoridades. De hecho, esta literatura no sería factible si fuera por completo errónea la sentencia socrática de que la virtud es conocimiento y por tanto, que los hombres reflexivos, en cuanto tales son confiables y no crueles (p. 33).

Así, los entendidos en el arte del camuflaje literario no colaboran en la verificación del sentido interno del texto por más sospechoso que este se presente, por lo tanto, la persecución se ve temporalmente frenada. En palabras de Strauss (1952), a lo largo de la



historia han existido períodos más propensos que otros para las persecuciones, hay que resaltar que la persecución religiosa es diferente de la persecución de la libertad intelectual. Por ejemplo, en la Antigüedad los filósofos fueron condenados por sus ideas, así que evidenciaron sus dudas y críticas ante un público selecto, sus discípulos, aunque se movían con mucha cautela y se referían al tema más importante como una breve sugerencia. Luego, algunos de ellos publicaron sus obras con el fin de transmitir su pensamiento y contribuir a la abolición de la persecución.

Dichos textos son el resultado de protegerse lo mejor posible y llegaron a un número creciente de personas que no necesariamente eran filósofos potenciales, así que resultaba fácil leer entre sus líneas. Sin embargo, no toda narración forma un doble relato, así que, para realizar la lectura entre líneas, sin caer en falsas suposiciones o análisis erróneos, el texto debe haber sido compuesto en una época de persecución que imponía un condicionamiento ortodoxo, dado que según Strauss (1952), esto afianza la teoría de persecución y escritura. Además, se debe agotar todas las propuestas posibles de lectura para afirmar que hay un secreto entre líneas, es decir, considerar la mayor cantidad de análisis que el texto pueda ofrecer, debido a que:

No estamos autorizados a eliminar un pasaje ni a enmendar su texto antes de haber considerado íntegramente todas las posibilidades razonables de entenderlo al pie de la letra; una de esas posibilidades es que el pasaje sea irónico [...] es razonable suponer que tales torpezas son intencionales, en especial si el autor analiza, aun cuando solo sea de manera incidental, la posibilidad de errores deliberados en la escritura [...] La opinión real de un autor no es necesariamente idéntica a la que expresa en el mayor número de pasajes (p.39).

Una razón para que esta literatura no disfrute de una completa libertad se encuentra en que exponer ciertos conocimientos daña a quien los emite, esto explica, según el filósofo alemán, el porqué de tantos diablos, locos, pordioseros, sofistas, borrachos, epicúreos y



bufones interesantes en la literatura del pasado. Indiscutiblemente, esta acción no desprestigia a grandes escritores que formularon verdades abiertas teniendo como portavoces a estos personajes desacreditados. Más bien esto era una forma en la cual ellos “mostraban hasta qué punto desaprobaban la revelación de dichas verdades” (Strauss, 1952, p. 47). Todo queda oculto bajo la escritura, todo está dicho a medias y produce textos turbios que se asemejan de manera metafórica a un iceberg como lo determinaría tiempo después Hemingway.

Para el escritor estadounidense, en *Muerte en la tarde* (1932), el iceberg es la representación perfecta de estas escrituras “escondidas”, pues la gran masa de hielo flotante deja ver en la superficie una pequeña parte de su magnitud ocultando su tamaño real bajo el agua, así que las narraciones deben imitar su forma, dejando visible solo un poco de la historia mientras el resto se encubre bajo un entramado textual:

Si un escritor en prosa conoce lo suficientemente bien aquello sobre lo que escribe, puede silenciar cosas que conoce, y el lector, si el escritor escribe con suficiente verdad, tendrá de estas cosas una impresión tan fuerte como si el escritor las hubiera expresado. La dignidad de movimientos de un iceberg se debe a que solamente un octavo de su masa aparece sobre el agua. Un escritor que omite ciertas cosas porque no las conoce, no hace más que dejar lagunas en lo que escribe (p. 140).

En este caso, el rol del buen escritor depende del conocimiento total de lo que quiere ficcionalizar y de su capacidad de entregar a los lectores una parte minúscula del texto, la punta del iceberg, sin dañar su estructura o debilitarlo. Decir mucho con pocas palabras es el centro de la teoría de Hemingway que transforma a sus narradores en controladores absolutos de la información, como afirma Mendieta (2015) “El (escritor) es el que dispensa las palabras y los datos necesarios para la comprensión de la historia, aunque sepa muchísimo más de la misma, pues no todo lo que el narrador sabe de esta es estrictamente necesario para que el lector la comprenda” (p. 87). La intriga sobre la



verdadera dimensión del relato se ofrece al lector como una simple sugerencia, provocando que él se sumerja en la narración y fomente el pensamiento crítico, debido a que “si el narrador aflora lo necesario de la historia el resto será fácilmente intuido” (p. 88). Como señala Besarón (2009), la teoría del iceberg resulta inicial, y conlleva una gramática conspirativa que presenta al secreto como algo estructurante al que solo unos pocos pueden acceder. Por consiguiente, las alusiones, que son el elemento relevante y determinante, se encuentran en oraciones sencillas y ordenadas, en el uso de reiteraciones y en el énfasis de ciertos términos. Es decir, “La alusión yace al nivel simbólico debajo del lenguaje, como el iceberg bajo el agua. Al nivel formal, se encuentra en los intersticios del texto, con sus omisiones, en el silencio también” (Calderón Le Joliff, 2006, p. 100). Besarón (2009), continúa su línea de análisis alegando que existe una gramática de la conspiración y que los espías, el secreto y el enfoque paranoico hacen a la sintaxis de esa gramática; primero, los espías tienen una doble lucha: no ser descubiertos y ejercer su contrapropuesta al Estado, segundo, el secreto hace la dialéctica de lo visible y oculto planteando una zona de deseo en contra de la vida estandarizada y, tercero el lector paranoico que asume que “la realidad es un sistema complejo donde es prácticamente imposible atribuirle a los elementos de un episodio todas las evidencias que se requieren” (p. 29).

Como resultado, el lector toma protagonismo: recibe una parte y construye un todo, con su imaginación llega a la esencia pura del relato y atento al lenguaje, devela la verdad de la narración, es decir, se transforma en un lector - detective en términos piglianos. Asimismo, con influencia de Strauss y Hemingway, Piglia en *Formas breves* (1999), ahonda las teorías estudiadas y propone su “tesis sobre el cuento” partiendo de una premisa esencial: “Un cuento siempre cuenta dos historias” (p. 71). Del mismo modo



que Hemingway, el crítico argentino establece la estructura de relatos como una posibilidad de doble realidad ficcionalidad, en la que un cuento oculta otro:

Un relato visible esconde un relato secreto, narrado de un modo elíptico y fragmentario. El efecto de sorpresa se produce cuando el final de la historia secreta aparece en la superficie. Cada una de las dos historias se cuenta de modo distinto. Trabajar con dos historias quiere decir trabajar con dos sistemas diferentes de causalidad (pp. 71-72).

Los acontecimientos narrados son iguales pero usados de manera diferente, siendo su punto de cruce el fundamento de la construcción literaria, pues la grieta que se encuentra entre lo que se narra y lo que se intuye permite la duda. Por consiguiente, se debe meditar acerca de que en esta dualidad perfecta del cuento lo que sobra o resulta poco importante en una parte es fundamental para la otra. La clave para lograr el éxito en estas narraciones se explica en la segunda tesis de Piglia: en la construcción del relato la historia secreta es la clave de la forma del cuento y de sus variantes (p. 73), si bien el cuento clásico contaba una historia que anunciaba que había otra, en el cuento moderno encontramos dos historias que se cuentan como si fueran una. La historia secreta es elusiva, se nutre con lo que no se ha dicho y con lo que se ha sobreentendido, “No decir nunca que ese hombre se va a suicidar, pero escribir el cuento como si el lector ya lo supiera” (p. 74). El modelo trascendental de un iceberg que "Reproduce la busca siempre renovada de una experiencia única que nos permita ver, bajo la superficie opaca de la vida, una verdad secreta" (p. 75) se ha convertido entonces, bajo el ojo pigliano, en la forma perfecta del cuento.



## CAPÍTULO II

### Conspiraciones en la narrativa argentina: Jorge Luis Borges, Macedonio

**Fernández, Adolfo Bioy Casares y Roberto Arlt**

Dentro de la literatura argentina de finales del siglo XX el complot y el secreto toman fuerza como elementos desestabilizadores, esto como consecuencia de la transición política que vivió el país, pues el complot “Reaparece con frecuencia, normalmente en periodos de crisis, y los tiempos modernos no están ajenos a ella” (Borao, 2008, p. 71). Por consiguiente, tenemos autores como Jorge Luis Borges, Macedonio Fernández, Adolfo Bioy Casares y Roberto Arlt, quienes “inauguran” estas formas de construcción de relatos de manera implícita e imperceptible, como lo explica Piglia (2007), “habría que decir que es alrededor del complot que establecen su noción de ficción. Sus textos narran la construcción de un complot y, al decirnos cómo se maquina un complot, nos cuentan cómo se construye una ficción” (p. 15). Así pues, el complot discursivo toma sentido y permite nuevas formas de escritura y lectura.

Bajo términos piglianos, en el caso de Borges se detecta, por una parte, una doble escritura: “Borges narra las maniobras de alguien que construye perversamente una trama secreta con los materiales de una historia visible. En «La muerte y la brújula», la historia 2 es una construcción deliberada de Scharlach” (Piglia, 1999, p. 75); por otra, en la problemática de la conspiración como una base de relatos como “Orbis Tertius”, “Tema del traidor y del héroe” y sobre todo en “La lotería en Babilonia”, donde se puede pensar la ficción en lo real y en la política, abriendo nuevas reflexiones acerca del azar:

Las personas están capturadas por un Estado que funciona bajo la forma de una lotería que incluye a toda la población, y produce premios que empiezan siendo económicos y luego se convierten en formas de vida. Un sujeto vivirá como un sirviente



o como un jefe, según lo que dicte la suerte. «Como todos los hombres de Babilonia he sido procónsul, como todos esclavo», así comienza el relato. Las vidas posibles, las experiencias privadas son manipuladas por una vasta conspiración invisible manejada por el Estado. El destino es deliberado, el azar anula cualquier decisión personal (Piglia, 2007, p. 22).

Por su parte, Besarón (2009) explica que Borges, al ocultar el motivo de la ficción construida, hace que la forma de la ficción sea, en sí misma, una conspiración que genera un efecto específico en un lector particular. Del mismo modo, los relatos están llenos de complots, espías y dobles agentes que forman parte del imaginario social presente en esos días. Por lo tanto, el arquetipo del conspirador se va edificando hasta llegar a crear a un sujeto que para delinquir construye ficciones, siendo el criminal una metáfora del artista.

Asimismo, Macedonio Fernández en *Museo de la novela de la Eterna* narra el complot que se edifica en la ciudad de Buenos Aires para cambiar el sistema de nominación de la ciudad, con un objetivo específico fuera del texto, como señala Piglia (2007), “Las múltiples estrategias de lo novelístico que circulan por el texto tienden a funcionar como una conjura destinada a producir efectos en la realidad y a construir un conjunto específico de lectores que actuarán como conjurados ellos mismos” (p. 27). Además, añade el crítico, es Macedonio quien inventa un complot para intervenir en la vida social, aunque este llegue a ser detectado en la lógica del sistema político. Por su parte, Besarón (2009) define la conspiración de Fernández como irónica, esto se debe a que su uso es para “plantear la naturaleza ficcional e idealista de la literatura” (p. 13) siendo lo único real una conspiración en el sentido ficcional construida por un dispositivo colectivo de enunciación, que se nota en la promesa de una novela que se anticipa, pero que no llega.

En el caso de Adolfo Bioy Casares se identifican los espacios de sus narraciones, sobre todo la isla, como lugares de conspiración que se encuentran alterados en su temporalidad.





Dámaso (2015), realiza un minucioso estudio que nos devela que nada del ambiente ha sido tomado al azar, pues estamos frente a narraciones paranoicas que se encierran en lugares descritos como fantasmales o virtuales y que pueden ser analizados bajo el término de cronotopo de Bajtín. De esta manera, los personajes deben complotar para librarse de ese espacio distópico que provoca una sensación paranoica en el clima general de la novela, y que sugiere la crueldad que impera en esas islas prisión. Esto es causado por el lugar que la conspiración ocupa en las novelas, pues como explica Dámaso, (2015) “La conspiración como eje semántico de la novela devela la crueldad, la injusticia del régimen carcelario de esta nación y común a la mayoría de los estados coloniales europeos” (p. 106), dando paso a la estructuración de un complot que arremete de forma sutil en contra de estos espacios, fortaleciendo la naturaleza oculta de las narraciones conspirativas.

### **2.1. El caso de Arlt: Biografía, contexto y recepción de su obra**

La narrativa de Roberto Arlt, *Los siete locos* y *Los lanzallamas* específicamente, ocupan un espacio importante en estas innovadoras formas de escritura conspirativa. Por lo tanto, es necesario un acercamiento hacia su vida, su labor en la literatura y su relación con la crítica. Arlt nació en 1900, fue escritor, periodista, dramaturgo y cuentista argentino, considerado como el primer novelista moderno de su país. Hijo de inmigrantes pobres, creció en un ambiente de necesidad y escasez, esto sumado a la mala relación que tenía con su padre (tema común en sus obras) que dio como resultado el abandono de su hogar siendo aún un adolescente. Laboró en distintos trabajos hasta que 1924 se inicia en el periodismo redactando notas para el diario *Crítica*, en el cual manifiesta bajo una mirada mordaz la situación de la ciudad y sus habitantes; asimismo, se relaciona con los escritores



del Grupo Boedo y del Grupo Florida. Contrajo matrimonio en dos ocasiones y tuvo tres hijos. Finalmente, falleció en Buenos Aires, su ciudad natal, el 26 de julio de 1942 a causa de un ataque cardíaco.

El trabajo de Arlt como escritor surge en medio de las disputas de los grupos Boedo y Florida que representaban las dos corrientes literarias dominantes en Argentina. El Grupo Boedo iba en contra de la estética formal del Grupo de la Florida y proponía una corriente literaria cuyo principal objetivo era la crítica hacia la sociedad, influenciados en gran medida por las lecturas de Dostoievski y Nietzsche. Dicha temática se ve reflejada en las novelas, obras de teatro, cuentos y notas periodísticas que Arlt produjo a lo largo de su vida, las cuales suman un aproximado de 24 textos. Sin embargo, gracias a la ayuda de su amigo Ricardo Güiraldes Arlt comienza a incluir sus escritos en la revista *Proa*, la que era dirigida por el mismo Güiraldes y Borges; este último la figura principal del Grupo de la Florida. Por lo tanto, su afinidad a alguno de los dos bandos respondía a criterios subjetivos que hizo que nunca quedara clara o explícitamente asentada, pues como lo señala Prieto, en su prólogo para la edición de 1978 de *Los siete locos* de la Biblioteca Ayacucho:

La vinculación, sin embargo, no parece haber sugerido otra reciprocidad que la del afecto personal. También frecuentó la amistad de escritores identificados con el grupo Boedo, y se sabe que anticipó, sin éxito, los originales de su primer libro a la casa editora de "Claridad". Tampoco en este caso, y a pesar de alguna ocasional colaboración en las revistas de Boedo, las relaciones personales parecen haber forzado una adhesión a las contundentes consignas sostenidas por los voceros del arte social (p. 13).

Si bien no se unió de manera oficial a alguno de los grupos, sí se vio inevitablemente sumergido en el debate ideológico y literario que la polémica Boedo/Florida abrió. Bajo este ambiente, surgen sus *Aguafuertes Porteñas* con las que se hace un espacio en el



mundo de la escritura y publica en 1926 su primera novela *El juguete rabioso*, que tuvo buena acogida y en la actualidad es considerada como un hito de la literatura argentina. Por consiguiente, gana reconocimiento que se ve incrementado en 1929 con su segunda novela *Los siete locos*, sin embargo, en 1931 con la publicación de su continuación, *Los lanzallamas*, la acogida se reduce considerablemente. Como consecuencia, inicia un rechazo que se intensifica cuando la crítica tilda a Arlt como un simple imitador de Dostoievski y otorga la categoría de “mala escritura” a sus obras, como lo explica Renaud (1999):

Algunos (críticos) no han querido ver en las novelas de este más que una acumulación de ideas extravagantes o perversas, de monstruosidades gratuitas, producto de una imaginación enfermiza y de un tenaz rencor hacia una sociedad hostil y por lo tanto odiada. Otros han reprochado al autor su sintaxis insegura y hasta errónea, en una palabra, su lamentable "falta de estilo" (p. 67).

Silencio y aislamiento siguieron a las próximas obras de Arlt, pero luego de veinte duros años de indiferencia es Raúl Larra (1950), con *Roberto Arlt el torturado*, quien abre de nuevo el debate sobre el escritor. Este crítico argentino propone por primera vez una lectura política de los textos causando una contraposición con los comentarios y opiniones que ubicaban a la obra de Arlt como una escritura claramente defectuosa y fascista. Como resultado, se impulsan relecturas que se intensificaron en los años sesenta cuando surgieron numerosas ediciones las novelas y con ellas nuevas miradas, estudios e interpretaciones que expandieron la narrativa arltiana y la convirtieron en objeto de una crítica sofisticada que se mantiene hasta la actualidad. Tal es el caso de Mirta Arlt, hija mayor de Arlt, quien fue una de las colaboradoras principales en la difusión y edición de sus obras, además de detectar, en la parte de teatro, la originalidad controlada y clásica de su padre respecto a la tradición teatral rioplatense. Asimismo, la autora presenta a Arlt



como una de las dos figuras literarias que marcaron toda la década del veinte, la otra fue Borges, ya que las novelas son una representación clara de la modernidad del país, con una alta influencia de Dostoievski y un toque de la corriente existencialista. De esta manera, la categoría de imitador se va desvaneciendo como se explica en el estudio de Scari (1971), quien reconocen la influencia de Dostoievski mientras defiende la originalidad de la escritura arltiana a pesar de que el mismo Arlt se autocalificaba como escritor “rusófilo”:

se debe tener en cuenta que la complejidad psicológica, como tema novelístico, es de universal interés bajo todos los climas y no una exclusividad rusa. Los personajes de Arlt, a pesar de su universalidad, son insospechadamente argentinos, de ningún modo rusos y aún menos dostoyevskianos. En lo referente a los personajes del novelista ruso, el detalle que los define, dando tono y sentido a la obra, es la intensidad pasional, la violencia de los deseos y la orientación perfectamente definida de las vidas [...] En cambio los personajes de Arlt son presa de la indefinición de la vida, la falta de intensidad pasional, la ausencia del objetivo, y el manto de tristeza que cubre de desventuras su existir. Es, por lo tanto, imposible imaginar a Erdosain, protagonista de *Los siete locos*, actuando como Demetrio (p. 583).

Efectivamente, se permitió que académicos puedan ligar a Arlt a una vanguardia para poder comprender a fondo sus obras. Tal es el caso de Renaud (1999), quien califica a la crítica negativa como “puntillosa” pues se preocupó exclusivamente por inventariar torpezas e impropiedades, esto se debe, según la autora, a que no lograron ubicar a Arlt dentro de la vanguardia correcta, es decir, dentro del expresionismo alemán e ignoraron la originalidad del arte:

la obra de Roberto Arlt resulta más sugestiva al ser aprehendida a la luz de ese movimiento vanguardista que fue el expresionismo alemán. Las asperezas, las estridencias, incluso la vulgaridad que algunos reprochan tan duramente a veces al novelista argentino aparecerá entonces como lo que son realmente: la manifestación



vigorosa de un arte nuevo, de una estética de ruptura deliberada que va ejerciendo sobre el lector contemporáneo una fascinación cada vez más fuerte (p. 69).

Con estas posibilidades interpretativas inéditas, se destacan las de nuestro interés que se enfocan en *Los siete locos* y *Los lanzallamas* como obras del complot y para el complot y las que consideran al díptico como ejemplo paradigmático de lo que es una narración dudosa. En el primer caso, a pesar de que las novelas nos cuentan acerca de un grupo de individuos que construyen un grupo conspirativo para derrocar al gobierno, la política no aparece explícitamente, como lo señala Piglia (2007):

Ustedes no van a encontrarse con elementos de la realidad política ni con hechos relevantes de esos años, como sucede en otras novelas argentinas de la época que tienen una noción más esquemática de lo que se entiende por compromiso o por relación entre literatura y política. En Arlt, la relación con la política está desmaterializada [...] Arlt capta la existencia del complot como lógica del funcionamiento de lo social más que de la sociedad propiamente dicha; la noción de complot está trabajada como nudo de construcción de la complejidad de la política y, básicamente, como el modo que tiene el sujeto aislado de pensar lo político (p. 16).

Esta idea de conspiración se desarrolla a fondo en *Teoría del complot*, con la que Piglia extendió aún más los estudios sobre Arlt y lideró una relectura completamente sociológica y política. Como lo estudiado, para Piglia las novelas de Arlt, Borges y Macedonio Fernández son una muestra clara de lo que es una ficción potencial, debido a que crean un efecto de duda permanente obligando al lector a convertirse en un detective a cargo de descifrar el secreto de la escritura. Ese secreto es la posibilidad de que la noción de complot permita pensar la política clandestina del Estado, ya que “al decirnos cómo se construye un complot, nos cuentan cómo se construye una ficción” (p. 15). Relaciones de novela y complot que ponen a Arlt como una figura innovadora de su época al



estructurar un díptico que transgrede lo cotidiano y da un salto de la literatura del campo, cerrado en *Don Segundo Sombra*, a la de ciudad.

Sáitta (2007) por su parte, ofrece un acercamiento a la narrativa complotante de Arlt, ubicando en un primer plano el contexto del autor. En este punto, se habla de una literatura con fin social, pues el ambiente en el que Arlt escribe *Los siete locos* es en medio de una Argentina caótica de fines de la década del veinte, en crisis del radicalismo, prerrevolucionaria, en relación con la cultura europea, con conflictos ideológicos y de clases. Asimismo, está el fenómeno de la inmigración, las complicaciones del sistema capitalista y la aparición del elemento militar en la escena política, que a su vez trajo un ambiente conspirativo causando una gran influencia en el autor y en su novela que “capta, mejor que nadie, una sociedad al borde del estallido porque coloca a la conspiración en el centro del escenario político y la convierte en el móvil de las acciones de sus personajes” (p. 41). Por lo tanto, la autora explica que la conspiración está planteada en el díptico como modelo de dicha intervención política que realmente se estaba llevando a cabo por civiles y el ejército en contra del gobierno de Yrigoyen, “Es por ello que en *Los siete locos*. Los lanzallamas, predominan las sociedades secretas, las conspiraciones, las dobles identidades, los agentes encubiertos [...] Sus personajes son los portadores del mito revolucionario -y por eso son conspiradores” (pp. 48, 49). El elemento peculiar de esta situación, es que las sociedades secretas pudieron unir a personas que se consideraban contrarios naturales, así que Arlt “no hace sino describir lo que realmente estaba sucediendo en la política argentina, cuando sectores históricamente enfrentados como socialistas y nacionalistas o radicales y conservadores, conformaron una alianza conspirativa” (p. 42).



Por consiguiente, y como aclara Saítta (2007), ya no se trata de resolver un conflicto interno de complotados, sino que la importancia radica en la toma de posición de ese sector frente a la dictadura militar que motiva a prácticas reformistas y que instaura instrumentos estatales de control basados en la tortura y el castigo premoderno. El contexto asume importancia y es fundamental, como señala Yurkievich (1988), quien además recalca elementos propios de la vanguardia que pueden ser percibidos en las novelas y que sirven para retratar de una forma diferente la realidad. Esta definición permite comprender la propuesta de Saítta (2007) de que plasmar lo que ocurría en los poderes políticos de la época se asemeja a un espejo curvo, debido a que:

un espejo que produce imágenes distorsionadas que, en esa misma distorsión, evoca la realidad reflejada, pero, a la vez, la vuelve extraña; un espejo que “refleja” de manera distorsionada y desmesurada las circunstancias históricas, políticas, sociales y culturales de su época para dar cuenta de la sociedad inestable y en crisis de finales de los años veinte en la Argentina. En efecto, en *Los siete locos*. Los lanzallamas, Arlt elabora una representación no realista de los tópicos ideológicos que atraviesan su época (p. 40).

La autora se refiere a aquello que Piglia ya ha denominado como el complot en la literatura: se cuenta sin decir, solo con suposiciones. Este espejo curvo cumple la función de aclarar lo que importa en la narración, el cómo se manejan las conspiraciones en una categoría discursiva capaz de llegar más allá del texto y ubicarse como tópico sospechoso de la literatura. Por consiguiente, como define Chávez (2013), existen tópicos dentro de la literatura que demuestran cómo es posible alejarse y replegarse de forma intermitente sobre la idea central del texto, que nunca queda cabalmente esclarecida, mientras se fracturan procesos indiscutibles literarios y construyen así una literatura subversiva en toda su amplitud. En este aspecto, Gilman (1993) también ofrece una lectura crítica de *Los siete locos*, novela a la que categorizada como “sospechosa” debido a las diversas



modalidades del uso de la lengua y de los géneros que producen una colisión de diferentes superficies. Chávez (2010), en un estudio anterior al mencionado, expone que la conversación arltiana no formula preguntas ni respuestas, sino que son monólogos infinitos entre sujetos locos que habitan la urbe. Por lo tanto, dentro de las novelas podemos rastrear ciertas rupturas, una de ellas la de la norma lingüística. Lunfardos, coloquialismos y extranjerismos abundan en los textos:

Podemos ver en *Los siete locos* una alteración entre unos códigos y subcódigos y otros. Vemos cómo su autor pasa de un código peninsular a otro rioplatense, del uso del castellano standard en el Río de la Plata al empleo del lunfardo, del lenguaje "naturalista" a la imitación, con fines de burla, de una forma de habla más "española" que la de los propios españoles (Giudici, 2000, p. 69).

Esto permite repensar lo que era considerado como "mala escritura" y subversión para el campo de la lingüística, como indica Núñez (1968): "las características lingüísticas identificadas como defectos en épocas anteriores forman más bien parte de una técnica de desfamiliarización cuya meta es la de activar al lector, ubicando a Arlt dentro de un movimiento de renovación literaria" (p. 4). Vale recalcar que este abanico de términos, si bien no impiden la comprensión total del mensaje, sí lo alteran al romper con lo que culturalmente se acepta como código pertinente, como norma, "continuamente se "excribe", con una falta de corrección —con una falta de ortografía— que en cierto modo es la huella de una trepidación, del desplazamiento del discurso a otro territorio" (Prieto, 2010, p. 53). La finalidad de esta ruptura, según Veiravé (1973), es ofrecer una imagen descarnada de la realidad, de los ambientes marginales, del espíritu sombrío y atormentado de los personajes, en resumen, exponer los conflictos del alma y ofrecer los aspectos más íntimos de los instintos naturales a través de "un lenguaje específico, que puede oscilar desde el empleo del argot —en este caso el lunfardo— a términos





considerados tabú, pasando por campos semánticos muy acotados para describir determinados ambientes y personajes” (p. 144).

Este anhelo de describir un entorno enfermo plantea un desafío de interpretación que se debe, según Chávez (2010), a que mediante el diálogo arltiano crispado y furioso se encuentra la afirmación de una propuesta ideológica. Arlt no busca acuerdos o establecer principios, “solo reconstruye los mecanismos con los cuales fueron bosquejados los límites cartográficos del mapa ideológico de su época y, a través de esta comprensión, aprende a conversar consigo mismo, aprende a conspirar contra una cultura a la que pertenece” (p. 26). El autor señala que el díptico es un gran *fluir* de ideas, sin preguntas ni respuestas, exclusivamente un diálogo/monólogo entre locos, como lo expresa el título de la primera obra. Estos locos crean una sociedad secreta que demuestra la crisis existente del racionalismo y que ofrece una fuerza significativa a la literatura, ya que invita a los lectores a reflexionar sobre el pesimismo que se encuentra entre las páginas.

De igual manera, Chávez (2010) establece la idea de la decadencia que comprende los tópicos que definen la transición del mundo moderno al posmoderno, implica una ruptura de dos tradiciones que resulta en un pesimismo doble: histórico y cultural, el pesimista histórico señala que la sociedad está autodestruyéndose, el pesimista cultural sostiene que merece ser destruida, es así que “el decadentismo asumía que la sociedad moderna estaba en una fase de crisis espiritual. Codicioso y materialista, sin noción de los valores humanos, el individuo se convertía en rehén del desequilibrio psicológico, el aislamiento y el desarraigo” (p. 29). Bajo esta visión, los avances tecnológicos e industriales abandonan su fin de utilidad para mantener una sociedad estable y segura, incrementando un temor de futuro dominio sobre los usuarios, lo que influye para la formación e ideales macabros que involucran una degeneración social materializada en el grupo secreto que



se narra en el díptico, que, a su vez, funciona como un punto de fuga del ambiente de angustia que la Buenos Aires de esos años representaba:

Es cierto que en Arlt los diálogos parecen no tener ni pies ni cabeza, pero esto es perfectamente comprensible si concebimos que en un mundo distorsionado y fragmentario es imposible imaginarse a un hombre unificado [...] el discurso arltiano también posee otros atributos, que no pueden eludir esa profunda fascinación que caracteriza a toda su literatura: la creación de realidades paralelas, profundamente distorsionadas por la angustia que el autor veía en el comportamiento y la actitud del hombre moderno y su contexto cultural e intelectual (p. 35).

Es aquí en donde el diálogo y la angustia se unen en una forma de enunciación, pues angustiarse es dialogar consigo mismo y prometer redimir a la humanidad, como en el caso del jefe del grupo conspirativo del díptico: el “Astrólogo”, que satíricamente emite afirmaciones que “emulan las alucinaciones enunciativas de los discursos políticos de la primera mitad del siglo XX” (p. 33). Las promesas del Astrólogo y los demás personajes no son más que la unión de lo que Chávez (2013) denomina flancos expositivos: lo que se dice (el disparate) y lo que se oculta tras lo que se dice (la idea), reafirmando el sentido distorsionado de la escritura arltiana y reproduciendo con claridad ideas verosímiles, con argumentos absurdos pero cuyo valor se encuentra en las posibilidades que descubre, no en las que describe (p. 93). Asimismo, el crítico recalca que el diálogo aparece bajo argumentaciones “frenéticas, fraudulentas, contradictorias, irónicas, destructivas, a través de las cuales el autor nos introduce de lleno en la estructura fragmentaria de sus novelas, construyendo diálogos panfletarios, a partir de los cuales es necesario iniciar una resegmentación del sentido” (p. 95). Chávez (2013), además señala que desde las primeras páginas de *Los siete locos* los diálogos pasan a ser monólogos interminables “cada parlamento es autónomo, incluyente en su propio monólogo, pero ajeno al discurso del otro, y, en esa perorata al vacío, el personaje colapsa y queda atascado en la



pantomima del diálogo universal” (p. 99), aunque, este diálogo universal se da únicamente al nivel texto/lector.

De igual modo, Renaud (1999) establece que la verdadera originalidad de *Los siete locos* y de *Los lanzallamas* radica en la inesperada amplitud otorgada a la dimensión introspectiva (p.70), lo que responde a un objetivo diferente de la literatura, en donde no se busca la armonía sino la intensidad. Lo cual se evidencia desde la puesta en escena, en donde el espacio asume un protagonismo que altera la armonía del cronotopo literario establecida por Bajtín (1989), ya que los espacios acorralan a los individuos y potencian percepciones negativas que para Renaud (1999) son metáforas que van en sentidos contrarios; por una parte, la autora identifica la horizontalidad que “engendra una abundante cantidad de imágenes técnicas donde la presencia maléfica de rodillos asesinos, de laminadores pavorosos, de cubos macizos y opresores trae aparejado el aplastamiento del hombre, presa de un monstruoso engranaje”, y por otra, la verticalidad que “suscita sangrientas visiones de instrumentos incisivos, penetrantes, como el torno o la lezna, imágenes de cortes y sajaduras efectuadas por conos gigantescos, verdaderos instrumentos de tortura de evidentes connotaciones sexuales” (p. 72). Para Wolff y Schmidt (2006) dicha concepción es exaltada y no solo le otorgan crédito a Arlt por el tipo de escritura que crea, sino que lo ubican como:

el primer escritor importante de Argentina que representa los problemas existenciales del individuo enajenado y de la clase media y baja en una metrópolis de la “modernidad periférica”. Supera de esta manera al regionalismo de su mentor Ricardo Güiraldes, que estaba presente incluso en los primeros poemas de Borges (p. 7).

Con respecto a lo anterior, Oscar Masotta (1965) en *Sexo y traición en Roberto Arlt*, somete a los personajes agotados a un riguroso análisis que los define como egoístas y



frustrados, así como deja en tela de juicio la poca conciencia que tienen las novelas sobre las clases sociales. Además, se focaliza con más atención en el sentido simbólico de los textos, lo cual hace que su estudio sea altamente ideológico y descriptivo. Por su parte, Komi (2003) se adentra a la reacción de los personajes, cuya noción del alma no puede concebirse independientemente de la del cuerpo, que relacionan directamente su interior con el espacio de forma que el equilibrio del humano queda vulnerado. Con respecto a lo anterior, Renaud (2000) señala que “es el cuerpo el que en la obra de Roberto Arlt engendra todos los tormentos del alma” (p. 71), esto provoca que los personajes busquen puntos de fuga, uno de ellos es moverse en una acción de *flaneur*, que como explica el estudio de Machain (2002), es la propuesta de Walter Benjamín para los sujetos que recorren sin una finalidad concreta su entorno. Por otra parte, la posibilidad de calma llega a locos arltianos con el mito y el pensamiento utópico materializados en la sociedad secreta:

Por otra parte, el mito de la sociedad secreta ocupa al respecto una función particularmente determinante. El proyecto revolucionario del Astrólogo, cuyo alcance real conviene captar debidamente, cumple fundamentalmente una función de incentivo, de catalizador metafísico, de liberador de energía [...] La barbarie y el horror de algunas situaciones imaginadas por el Astrólogo no son, en efecto, más que etapas pasajeras y tienen por función la aceleración de la llegada del reino de la Utopía (Renaud, 2000, p. 73).

Esta sociedad narrada en el díptico responde, según la división de Aínsa (2010), a una microutopía contraria a las grandes utopías a nivel estatal, lo cual abre el debate acerca de la figura del “Astrólogo”, pues es el personaje que se apodera del discurso utópico prometiendo salvar los cuerpos adoloridos de los otros personajes “gracias a la creación de ese "juego energético" en qué consiste el mito de la sociedad secreta” (Renaud, 2000, p. 75). La potencia de los enunciados de este personaje es profundamente analizada por



Acevedo (2010) y Capdevila (2013), el primero plantea un sentido grotesco en las propuestas del Astrólogo, así como la problemática sobre la presencia y permanencia de los grupos complotantes; la segunda, analiza la importancia y nuevos lineamientos que la creencia toma en las novelas, en donde el personaje establece su figura mítica por los otros, mientras despliega un variado conocimiento del lenguaje y su alcance persuasivo.

Por consiguiente, el proyecto revolucionario se proyecta como caótico, además de estar conformado por sujetos que según Diz (2016) se vinculan con la categoría de monstruosidad entendida como una diferencia política mientras mantienen relaciones de poder y sexualidad limitadas. Asimismo, en el grupo se estimulan aspectos como los saberes ocultos que Sarlo (2015), estudia profundamente para afirmar que la educación tradicional también se ve alterada en la narrativa arltiana. Todo lo anterior es posible, debido a que, como señala San Martín (2010), “La mentira es la base de toda la sociedad secreta” (p. 48) lo que, a su vez, provoca una rápida caída del complot y la huida de dos de sus personajes. Hipólita y el Astrólogo, dejando claro que “la comunidad disuelta podrá quizás volver a formarse alrededor de esos dos arquetipos de una nueva humanidad, de esa Eva y de ese Adán del futuro” (Renaud, 2000, p. 75), pues los primeros ideales se abandonan y se marca el fin de la ficción, pero no de las connotaciones que la historia puede generar.

Finalmente, como se ha evidenciado, la escritura arltiana ha recorrido un largo camino, desde su popularidad en los años cuarenta y su marginación en los cincuenta, hasta su merecido redescubrimiento en los sesenta. Esto ha sido posible gracias a la labor de críticos que iniciaron el camino para nuevas miradas a las obras de Arlt. Cabe destacar la importante colaboración de su coterráneo Ricardo Piglia quien edifica una de las teorías literarias más profundas y altamente políticas de nuestra generación: la teoría del complot,



que, junto con los demás estudios, permite que en la actualidad se reinterprete el díptico arltiano potenciando nuevas lecturas.



## CAPÍTULO III

### *Los siete locos* y *Los lanzallamas*<sup>1</sup>: novelas de complot

#### 3.1. El espacio

*Los siete locos* y *Los lanzallamas* narran la historia de Augusto Remo Erdosain, un inventor fracasado que luego de desfalcar a la empresa en la que trabaja como contador se une a una organización secreta liderada por el “Astrólogo”, cuya finalidad es llevar a cabo una revolución cruel que desestabilice a la sociedad. Estas novelas se desarrollan en la Argentina de comienzos del siglo XX (1920-1931), que se encontraba en un proceso de modernización y desarrollo socioeconómico importante, así como en un ambiente prerrevolucionario, que anticipaba los futuros golpes de estado y conflictos civiles. En este contexto, la industria demostró avances significativos, las capitales se llenaron y el ambiente se marcó de una racionalidad heredada desde Europa que estableció los nuevos hitos de vida, dejando atrás los metarrelatos y anteponiendo la máquina al confort, originando ideales ligados al nivel de productividad del sujeto frente al sistema. Sin embargo, a pesar de que el año 1920 partió con una confianza asegurada a nivel económico, político e industrial, cayó al final de la década ante la gran depresión de 1929. De esta manera, la competencia laboral y territorial se intensificó así que los individuos que mejor se adaptaban eran los elegidos. Resultó inevitable que, en medio del caos del progreso, una parte de la población, que no cumplía con las expectativas de esta nueva era, se sintiera desencantada frente a las promesas de la modernidad y afrontara un estado de angustia y desequilibrio psicológico en el que desconocía su propio espacio, mientras veía cómo los orbes superpoblados la precarizaban desde ámbitos culturales, sociales y económicos. En esta visión del medio, las máquinas y la industrialización abandonan su

---

<sup>1</sup> Arlt, R. *Los siete locos* (2016) y *Los lanzallamas* (2017). Argentina: Bärenhaus. En adelante, todas las citas pertenecen a estas ediciones. Se consigna con las siglas S.I. y L.I. respectivamente a las novelas.



función de utilidad para tornarse más bien como un elemento agotador para ciertos individuos.

Este entorno caótico se expandió y las ciudades fueron el escenario de las creaciones vanguardistas que siempre han representado la tradición de ruptura y que en los años veinte comenzaron una búsqueda de modos de expresión capaces de ajustarse al cambio, así reemplazaron al romanticismo mientras se constituían como instrumento para reflejar la cosmovisión literaria que implicaba un gran sentimiento de desarraigo. Como señala Yurkievich (1988), se marcaron dos posturas en las vanguardias, la primera optimista que veía el futuro en los avances tecnológicos y la segunda, una pesimista que reflejaba la frustración de los ciudadanos al notar su exclusión del proyecto de civilización metropolitana. La mayoría de las manifestaciones artísticas tomaron el pesimismo como el elemento más propicio y verosímil para demostrar el sentimiento de una generación, así el espacio recibió una mayor atención dentro del discurso, su estética marcó la visibilidad de todo lo transmutado y se convirtió en un laberinto que aportaba los ejes temáticos para las utopías sociales. Arlt, influenciado por su espacio y la vanguardia, toma estos elementos, los problematiza, critica e incorpora a su obra donde el espacio pasa a ser fundamental para comprender la construcción de los personajes y los sucesos que les acontecen, debido a que funciona como una representación material de sus ideales y sentimientos

De esta manera, el cronotopo literario-artístico que es, como establece Bajtín (1989), “fusión de los indicios espaciales y temporales en un todo consciente y concreto. El tiempo se condensa, se concentra y se hace artísticamente visible; el espacio se intensifica, se asocia al movimiento del tiempo, del argumento, de la historia” (p. 237), se torna negativo en el díptico, pues se encuentra en la modernización y en la capital sobrepoblada





que representan para los personajes factores que los marginan del entorno. Por consiguiente, si el sujeto sufre, todo lo que está a su alrededor queda alterado, como señala Komi (2003) “todo sueño o pesadilla que habita el mundo interior del personaje, todo espacio fantasmal que constituye una figuración metafórica de estados psíquicos, contribuye a la percepción del mundo circundante y del paisaje” (p. 126). Esto puede notarse especialmente en el personaje protagonista: Erdosain, quien encarna todos los conflictos de un ciudadano fracasado y desencantado, que estafa a la azucarera en la que trabaja en un intento de llenar el vacío que siente; sin embargo, no logra satisfacerse ni con las mujeres, comida o trajes que pudo obtener con ese dinero, así que se ve condenado a deambular en absoluta soledad y tristeza por las calles de la gran ciudad. Sus eternos recorridos reflejan una acción de flâneur que, como señala Machain (2002), es la categoría heredada de Walter Benjamín con la que se refiere a una figura emergente en la vida parisina que pasea ociosamente por lugares culturales arrojando una mirada deseosa de ver y que, en el caso de Arlt, sirve para construir a un transeúnte urbano que recorre Buenos Aires buscando los lugares más sombríos y refundidos para calmar una angustia interna, llegando así a bares y prostíbulos habitados por sujetos miserables.

La creación de los personajes se da a través de su naturaleza existencialista debido a que desencajan en su medio, por ende, el impulso del protagonista por recorrer la ciudad está ligado a sus alteraciones que proveen múltiples percepciones sobre las localidades visitadas. Es así como Erdosain modifica la forma en la que percibe el entorno y, según como avanza la trama, comienza a subjetivizar lo que ve en estrecha relación con su interior, cada pensamiento se transforma en un dolor físico y ahí se determina una doble sensación, la del espacio real y el reconocimiento del lugar que el cuerpo ocupa en dicho



espacio, provocando que se admire una atmósfera invadida por lo que él denomina “zona de angustia”:

Dicha zona existía sobre el nivel de las ciudades, a dos metros de altura, y se la representaba gráficamente bajo la forma de esas regiones de salinas o desiertos que en los mapas están reveladas por óvalos de puntos, tan espesos como las ovas de un arenque. Esta zona de angustia era la consecuencia del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso se trasladaba pesadamente de un punto a otro, penetrando murallas y atravesando los edificios, sin perder su forma plana y horizontal; angustia de dos dimensiones que guillotinando las gargantas dejaba en éstas un regusto de sollozo (pp. 12,13, S.I.).

El espacio sensibiliza y ha dejado de ser un lugar de acogida, esto sumado al desequilibrio del momento histórico, así cada caminata de Erdosain ofrece imágenes de una angustia deshumanizante y violenta de la que no puede huir y que lo consume; asimismo, con la observación y el desplazamiento del personaje podemos subdividir el espacio global en: ciudad, campo y un espacio entre ambos lugares, una zona periurbana. La última, ubicada a las afueras de la metrópoli, era en donde se encontraban la mayoría de fábricas que potenciaron a la capital pero que se mantenía lejos del ojo público. Este es el espacio más detallado por Arlt, quien usa el expresionismo alemán, como señala Renaud (1999), para llevar imágenes metafóricas de la máquina a través de descripciones distorsionadas, llenas de subjetividad que buscan llegar a la esencia de todo lo narrado, es decir, demostrar que la monotonía de los sujetos los asemeja a las máquinas que operan:

Marchan silenciosos, dejando atrás silos de portland agrupados como gigantes, oblicuos brazos de guinches rebasando las cabriadas de los talleres, torres de transformadores de alta tensión erizadas de aisladores y más enrejadas que cúpulas de “superdreadnaught”.[...] De la boca de los altos hornos escapan flechas de gas azul, la comba de una cadena corta el espacio entre dos plataformas de acero, y un cielo con livideces de mostaza se recorta sobre las callejuelas que más allá de los emporios ascienden como si desearan fundirse en un camino escoltado de pinos (p. 207, L.1).



La espiritualidad casi se ha anulado, lo que cuenta es aquella mano de obra que a pesar de condiciones deplorables siga laborando, condenadas a un conformismo que nubla y aleja cualquier posibilidad de cambio. Esta realidad mecánica resulta necesaria para el progreso y recorrerla matiza la diferencia y mezcla de los espacios, algo similar a lo que representa la “rosa de cobre” el gran invento de los Espila, una familia caída en desgracia, y Erdosain. Dicho proyecto consiste en bañar a una rosa en cobre formando así adornos que serán bien recibidos en el mercado y asegurarán el futuro para los creadores; sin embargo, esto no sucede, pues la rosa se marchita, el cobre es demasiado pesado, la temperatura no favorece y otros factores que dejan en evidencia lo ilusorio del invento. Pero, lo que la rosa ofrece, al igual que la zona periurbana, es mostrar esa fusión entre lo natural con lo sintético, aquello que acuna el sueño de mejora, en donde entran en contacto la tecnología (el cobre) con el ideal de pureza y tranquilidad que la novela le aporta al campo (la rosa). Estos elementos establecen un paralelismo con el panorama de contradicciones en que habitan los propios personajes.

Por otra parte, aunque las ciudades “están enamoradas de sus rufianes y de sus bandidos”, ya no los protegen, ahora se han convertido en un escenario agobiante: “Crestas puntiagudas de ciudades modernas, cemento, hierro, cristal, enturbian un momento la quietud de Erdosain” (p. 343, S.l.). Esta apreciación es constante en todos los sujetos de la novela que ven a este lugar como apocalíptico, lo cual motiva al odio hacia sus habitantes y hacia ellos mismos. De la misma manera, consideran que el espacio limita su libertad, que en realidad significa para ellos el poder realizar acciones bárbaras y crueles, al estilo foucaultiano por las normas de vigilancia que impiden que su supuesta valentía sea demostrada: “sabe que si le estropea la cara a un desgraciado los trámites policiales lo van a molestar tanto, que usted prefiere tolerar a hacerse justicia por su mano.



Esa es la realidad” (p. 210, S.l.). Erdosain es quien más detalla estos problemas que lo hacen sentir ajeno al espacio: “¡Qué le importa que el Rufián haya muerto! Él tiene también sus problemas terribles. Además, camina extrañado, como a través de una ciudad desconocida. Algunos techos, pintados de alquitrán, parecen tapaderas de ataúdes inmensos” (p. 209, L.l.), esto como consecuencia de que su perfil no encaja con las nuevas formas de vida que exige la urbe, ha perdido su empleo y ha fracasado en su matrimonio, su rol dentro de la sociedad se ha desestabilizado y no existe un punto de anclaje más allá que la angustia y desencanto que lo asocia con sus conocidos. Él está “absolutamente solo, entre tres mil millones de hombres y en el corazón de una ciudad” (p. 45, L.l.) y al no poder cumplir con lo requerido en la ciudad, esta le resulta desconocida:

Anduvo por las solitarias ochavas de las calles Arenales y Talcahuano, por las esquinas de Charcas y Rodríguez Peña, en los cruces de Montevideo y Avenida Quintana, apeteciendo el espectáculo de esas calles magníficas en arquitectura, y negadas para siempre a los desdichados [...] Aquél era otro mundo dentro de la ciudad canalla que él conocía (p. 34, S.l.).

Con la misma intensidad que esta ciudad lo ha maltratado y se le ha negado, lo impulsa a huir de ella, a escapar de las “prisiones de cemento, hierro y cristal, más cargadas que condensadores de cargas eléctricas” (p. 343, S.l.), por lo que encuentra en el campo una acogida para calmar momentáneamente sus inquietudes internas. Vale recalcar que, en medio de esta metrópoli caótica, existe un punto de resistencia: la imprenta, un espacio camuflado en un sótano e invadido por las artimañas del grupo complotante que la ha destinado a la elaboración de dinero falso y volantes sobre su revolución “Este también es un campo de batalla. Una trinchera de emboscados. ¿Se da cuenta?” (p. 218, L.l.). Por su parte, Erdosain recorre y habita estos espacios en busca de una salida, una motivación,



algo o alguien que lo salve de su vida, esto en un último intento de redimirse y evitar caer más profundo en la angustia, pues considera que lo ha perdido todo:

Se dejó arrastrar por los impulsos que retuercen al hombre que se siente por primera vez a las puertas de la cárcel, impulsos ciegos que conducen a un desdichado a jugarse la vida en un naipe o en una mujer. Quizá buscando en el naipe y en la hembra una consolación brutal y triste, quizá buscando en todo lo más vil y hundido cierta certidumbre de pureza que lo salvará definitivamente. Y en las calurosas horas de la siesta, bajo el sol amarillo caminó por las aceras de mosaicos calientes en busca de los prostíbulos más inmundos (p. 19, S.I.).

Erdosian, como señala Jitrik (1987), “da origen a una búsqueda incesante de sentido que lo pueda ayudar a salir del estado mísero a que ha llegado producto de esa falta de adecuación con el engranaje social anterior a su ser” (p. 26), su desencaje se ha sentido desde la niñez, pues a lo largo de su vida recuerda haber sido maltratado por todas las figuras de poder que lo rodeaban: padre, maestro, jefe. La culpa de su infelicidad recae en “La puerca civilización” que lo ha magullado, herido internamente y que lo arrastró a robar por la simple sensación de hacer algo diferente, de satisfacer a su cuerpo y alma. Este sentimiento de desarraigo y rechazo a la gente y su espacio se va agrandando en cada pensamiento, incluso va más allá del estado físico, como se evidencia en el capítulo “En la caverna” en donde Erdosain imagina un encuentro con otros dos personajes, Hipólita y Ergueta; la particularidad de este fragmento es que el sitio en el que se entrevistan es descrito como lúgubre, antiestético, es una caverna oscura que alberga a ladrones y sirve como escenario de riñas entre ebrios, demostrando que la negación al espacio atraviesa la realidad real y pasa a la invención. Asimismo, queda evidenciado un doble complot: al espacio y a los otros, comprendiendo a los últimos como a todos menos a los que conformarán la soñada sociedad secreta. Los ciudadanos arrastran la culpa de pertenecer a los lugares que a los sujetos artianos se les han negado, además de haber “permitido”



que sus vidas sucumban ante el capitalismo y sus formas de trabajo que los ciega y condenan a la monotonía:

Y a medida que iba pasando frente a colchonerías y almacenes y tiendas, pensaba que esos hombres no tenían ningún objeto noble en la existencia [...] esto le produjo súbitamente tanto encono que de pronto aceptó que lo mejor que podría hacer era irse, pues si no tendría un incidente con esos brutos, bajo cuyas cataduras enfáticas veía alzarse el alma de la ciudad, encanallada, implacable y feroz como ellos (p. 223, L.1)

Y pensar —continúa él— que este es el plato de todos los días, el amargo postre de los empleados de la ciudad, de los cobradores de las compañías de gas, de las sociedades de ayuda mutua, de los vendedores de tiendas [...] Anonadado, Erdosain amontona ante sus ojos, con el espanto de un condenado a muerte, la inmundicia cotidiana que envenena a los empleados de la ciudad (p. 297, L.1.)

Los “otros” son, ante los ojos de Erdosain, simples seres consumidos por la civilización que él intenta destruir y dejar atrás, y a pesar de que su intención sea buscar una salida, sus métodos lo arrastran a niveles aún más profundos de desolación: “Erdosain se detiene espeluznado [...] Cada vez se alejará más del centro. Cada vez más existencias, más edificios, más dolor. Cárceles, hospitales, rascacielos, rascaestrellas, subterráneos, minas, arsenales, turbinas, dínamos, socavones de tierra, rieles” (p. 235, L.1.). Paralelamente se mueve entre las zonas más oscuras de las urbes, a cientos de bares, calles y barrios descritos como repugnantes provocando que su desconocimiento espacial lo lleve a un desconocimiento corporal:

Porque esta angustia llegó a ser tan persistente, que de pronto descubrió que su alma estaba triste por el destino que en la ciudad aguardaba a su cuerpo, un cuerpo que pesaba setenta kilos y que él sólo veía cuando lo encaminaba frente a un espejo [...] Porque él no le dio a su carne, que tan poco tiempo viviría, ni un traje decente, ni una alegría que lo reconciliara con el vivir; él no había hecho nada por el placer de su materia, mientras que a su espíritu no le fue negada ni la geografía de los países para quienes los hombres aún no han descubierto máquinas para llegar (p. 133, S.1.).



El equilibrio del ser queda alterado, en el cuerpo recaen todos los dolores internos y Erdosain, está allí, está solo en el siglo de las máquinas y siente que el “desastre cotidiano” se condensa en las ciudades y que puede solucionarse únicamente de la manera que plantea el Astrólogo: aniquilando a la población. Por consiguiente, Erdosain junto a los miembros de la sociedad secreta serán quienes decidirán el futuro de las urbes a las que gobernarán usando como instrumentos principales el miedo y los gases tóxicos, mientras dan paso a un nuevo comienzo que borre cualquier rastro de la civilización que los ha marginado. A pesar de estar convencido de que los planes de la sociedad secreta darán resultados, Erdosain admite que la única salida real a su entorno feo es su propia muerte: “¡Irse! ¿Sabés lo que hay que hacer para irse?... Matarse” (p. 322, L.1), no hay otra forma de separarse de su realidad y estado, así que al final del díptico este antihéroe se suicida. El personaje muere en un tren en movimiento, abandona su cuerpo en un “no lugar” que fue el medio de transporte que conectó Buenos Aires con Temperley, civilización/barbarie, ciudad/campo, angustia/calma, y que finalmente se convierte en la escena del último crimen de Erdosain.

El tercer espacio: campo, enfocado en la quinta en Temperley del Astrólogo que recibe a sus visitantes con un mapa de los Estados Unidos colgado en la sala principal lleno de pequeñas banderas clavadas en los territorios donde dominaba el Ku- Klux-Klan, en un claro paralelismo con sus propuestas de grupo para las generaciones futuras, ya que asienta sus bases en un proyecto que se desarrolló por completo, sirve para marcar claramente una dicotomía: espacio agobiante (ciudad) y espacio armónico (campo). Este es el lugar elegido por el Astrólogo para vivir y construir su sociedad secreta: “Yo quiero que sea futuro. Futuro en campo verde, no en ciudad de ladrillo” (p. 202, S.1.), asimismo,



es el punto de fuga de los demás personajes que son delincuentes menores y que frecuentan este espacio para refugiarse y sentirse acompañados:

Chupando una flor de madreSelva, Erdosain cruzó la quinta hacia la casa. Le parecía estar en el campo, muy lejos de la ciudad, y la vista del edificio lo alegró [...] Erdosain pensó:

—Aunque tuviera una barca de plata con velas de oro y remos de marfil el océano se volviera de siete colores lisos, y desde la luna una millonaria con las manos me tirara besos, mi tristeza sería la misma. . . Mas esto no hay que decirlo. Sin embargo, mejor viviría aquí que allí. Aquí podría tener un laboratorio (p. 20, S.I.)

Desde la parte de la escritura, existe una diferencia marcada entre cómo se describe la ciudad: realidades frías y lugares oscuros, y el campo: lugares cálidos e iluminados. Al considerárselo como un espacio armónico, la sociedad secreta lo destina exclusivamente al grupo de rechazados que quieren un refugio: “Para los descontentos e incómodos de las ciudades están la montaña, la llanura, la orilla de los grandes ríos” (p. 142, L.I.). No obstante, en medio de estas descripciones idílicas, existe un punto de quiebre narrado por uno de los personajes que afirma, con base en su niñez, que tanto la ciudad como el campo están repletos de gente cuya vida gira alrededor del dinero e intereses egoístas ajenos a los de la sociedad secreta, demostrando aún más que la idea de pureza del campo no es más que otro elemento fantasioso; pero, la zona sigue siendo primordial para el Astrólogo, quien la promete como salvación para las almas agotadas por la civilización y motiva a los demás miembros de la sociedad a promulgar el desplazamiento como una utopía, tal es el caso del denominado “Buscador de Oro”:

Todo es grande. . . enorme... eterno allá. [...] Allí se salvan las almas que enfermó la civilización [...] Desafiando la soledad, los peligros, la tristeza, el sol, lo infinito de la llanura, uno se siente otro hombre.... distinto del rebaño de esclavos que agoniza en la ciudad. ¿Sabe usted lo que es el proletariado, anarquista, socialista, de nuestras ciudades? Un rebaño de cobardes. En vez de irse a romper el alma a la montaña y a los campos,





prefieren las comodidades y los divertimientos a la heroica soledad del desierto [...] Las ciudades son los cánceres del mundo. Aniquilan al hombre; lo moldean cobarde, astuto, envidioso, y es la envidia la que afirma sus derechos sociales, la envidia y la cobardía (p. 115, S.I.).

La razón de efectividad e importancia de este espacio en el díptico es que tiene la ventaja de ser invisible para cualquier forma de control como organismos policiales y de salud, ya que en su interior alberga a criminales y locos que nunca son capturados o trasladados. Así el miedo y deseo se mezclan en Temperley, uniendo a los miembros y permitiendo maquinar clandestinamente desde la periferia el grupo conspirativo. Por otra parte, este lugar se figura como el centro del nacimiento de las nuevas utopías e intercambio de los saberes exclusivos que encuentran cabida en los márgenes. Asimismo, esta quinta es el sitio del engaño, que queda al descubierto para el lector en los discursos y acciones de varios personajes, sobre todo, en la falsa muerte de Barsut, primo político de Erdosain. Barsut es secuestrado por la sociedad secreta con el fin de extorsionarlo y asesinarlo, pero, el Astrólogo se niega al final, así que simula un ahorcamiento y hace creer a su colega Erdosain que el plan ha funcionado perfectamente, sin embargo, también traiciona a Barsut al liberarlo con billetes falsos pasándolos por el dinero que le arrebataron.

A pesar de que Témpereley es la casa del jefe de la sociedad, lugar de acogida de los locos artianos, que pueden vivir otra realidad lejos de la normativa burguesa, y centro de la revolución, termina siendo quemada por el propio Astrólogo que la abandona y desaparece. El fuego no solo quema lo material, sino también los ideales se consumen junto al espacio en donde fueron concebidos, cae la farsa y se devela la realidad acerca de la sociedad secreta y su cabecilla. El complot fracasa:

De la planta alta de la casa que ocupaba el Astrólogo, por los tragaluces de las buhardillas, escapaban largas lenguas de fuego color naranja. Las ramas de los árboles



movían sus sombras en los muros, iluminados en el fondo de tinieblas por un resplandor rosado. Ergueta colocó sus manos en la cintura, guiñó largamente un párpado, y movió la cabeza al tiempo que decía:

—¡Perece la casa de la iniquidad! (p. 388, L.1.).

Con el descenso de la “casa de la iniquidad” se devela la crueldad y frustración ante las utopías fantasma que nunca se materializaron ni fueron más allá de discursos en Temperley. Por consiguiente, acabar con el espacio es acabar con todos los planes de salvación y destrucción, mientras se aclara que el eje principal de todo el grupo secreto ha sido una mentira redentora que envolvió a todos los personajes como a la sociedad en sí. Al final de *Los Lanzallamas* la prensa arriba al lugar y saca fotos del espacio reducido a cenizas, abandonado por los miembros que han sufrido cambios significativos demostrando que el campo no libera a los personajes, que las almas frustradas se mantienen en su condición original y que los marginados no pueden ganarle al sistema.

### **3.2. El lenguaje**

Una de las razones por las que Arlt fue ignorado en su época se debió a su “mala escritura” que provocó que la crítica lo encasillara como un novelista mediocre o un simple imitador de Dostoievski. Sin embargo, el uso de formas de escritura tan particulares y experimentales responde a una intención planeada, un mensaje subrepticio que Arlt construye en el entramado narrativo de sus novelas. Esto como consecuencia lógica del propósito literario de reflejar el ambiente confuso desde el cual se concibe la escritura. De esta manera, el autor usa toda la estética de las vanguardias para que sus personajes reflejen la deshumanización, angustia y pesimismo de las sociedades modernas del siglo XX que ante los procesos civilizadores se quebrantaron.



La acción de conversar involucra a todos los sujetos de la novela que son capaces de crear realidades alternas influenciadas por sus pesares y que, mientras transitan por callejones o caminos empedrados, encuentran en el diálogo una salida a la “nada” que los rodea. Precisamente, la norma lingüística considerada como oficial queda desplazada originando un contenido defectuoso con uso de tiempos verbales confusos, oraciones mal estructuradas y, sobre todo, con la incorporación recurrente del lunfardo. El lunfardo pertenece al lenguaje coloquial rioplatense y es el resultado de la mezcla de idiomas entre locales y extranjeros que arribaron a Argentina a finales del siglo XIX. Dado que el lunfardo se manejaba mayoritariamente en prostíbulos, bares y ciertos espacios clandestinos, se lo considera como la jerga de los malhechores. Así, formas como “cafishio”, “marlú”, “merza”, “tiras”, “fioca” abundan en las descripciones de rufianes y lugares prohibidos, complicando la comprensión para todo lector que desconozca los términos:

Podría irme al Brasil. O podría convertirme en un Al Capone. ¿Por qué no? El único que “jode” es el gallego Julio, pero el gallego va a sonar pronto. Cualquiera día se la “dan”. Además, le falta talento. Está El Malek... Santiago. Aquí el único que “traga” es él. (p. 88, L.I.)

Asimismo, en la descripción de los diálogos de los hermanos Espila, se introduce lo más fidedigno posible la forma de hablar del Sordo y Emilio, rechazando por completo la solemnidad del lenguaje defendida por los grupos contemporáneos de La Florida y Boedo: “—¿Cómo no vas a tener calor, bellaco, zizintiendo el calor de loz tizones del infierno donde loz diablos te van a toztar por mal hombre?” (p. 330, L.I.). Lo que se busca es lograr verosimilitud, por más confuso que el texto pueda tornarse. A este caos lingüístico se suma el cambio de la voz narrativa, pues el díptico inicia con un narrador omnisciente, pasa a monólogos interminables, diálogos, un comentador y finalmente se



transforma en un texto periodístico lleno de crónicas que tratan el crimen de forma amarillista como entretenimiento para los ciudadanos. De la misma forma, el tema central cambia, siendo en un inicio el fraude a la azucarera donde labora Erdosain y pasa al final a contar la invención y caída de un complot. A pesar de que Arlt se aleja de la norma y de ciertos parámetros literarios, incorpora a un comentarista como herramienta para dar toques de seriedad a las novelas, pues este se encarga de contextualizarnos e informarnos de las noticias que surgieron luego del suicidio de Erdosain, así como de explicar algunos de sus comportamientos: “1. 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” (p. 94, S.I.).

Como se había mencionado, la obra de Arlt tuvo una reivindicación significativa haciendo que su supuesta mala escritura tome otros sentidos, como propone Núñez (1968), estas características lingüísticas que se han visto como defectos en el pasado forman parte de una técnica de desfamiliarización que ubica al escritor dentro de un movimiento de renovación literaria. Por lo que el discurso se desliza de forma distorsionada a la acción, creando dos puntos contrarios pero vigentes en el texto: la idea y el secreto, lo que aclara la naturaleza “rápida” elegida por Arlt para narrar:

Metáforas mecánicas y tecnológicas en medio de una invasión de formas no académicas: frases aisladas, oraciones principales desfiguradas por el desorden de sus complementos, utilización excesiva de gerundios, eliminación en ellos o en los participios pasados de las formas compuestas, omisión o equivocación de los artículos, olvido de los pronombres relativos, y todo ello por el afán de ser directo, de ser breve y rápido, de acortar el mensaje, de «dejar los circunloquios» (p. 4).



De esta manera se detecta que la conversación arltiana no formula preguntas, es más bien un diálogo crispado que se mantiene independiente de su receptor produciendo pláticas que no esperan tener un sentido o punto fijo, sino que se encargan de afirmar una propuesta ideológica opuesta al orden cotidiano del contexto del que surgen. Los sujetos no aportan los elementos necesarios para un diálogo verdadero y al no concretarse los coloquios conversan consigo mismos quedando relegados a sus conciencias, hablan solos aunque se encuentren rodeados de gente, señal clara de locura, y mientras se quiebra el acto de intercambiar ideas o emociones la ideología de fondo avanza en un punto de quiebre permanente. Cada enunciado tiende a ser un monólogo interminable imposibilitando que los personajes den salida a sus sensaciones y queden atascados en sus pensamientos, y como el dolor que padecen va desde el interior al exterior, se deja en un segundo plano a los acontecimientos. La única forma de diálogo que se da de manera real y efectiva es la del texto-lector, mientras que en la acción narrativa lo que cuenta es la unión de las conversaciones retorcidas con los sucesos inesperados.

Igualmente, la comunicación está llena de elementos presentes en el imaginario argentino de los años veinte que se componía por restos de discursos comunistas, socialistas, fascistas, así como del ocultismo y la teosofía, todo esto rodeado por ideas de sociedades secretas y conspiraciones. Arlt los detecta y lleva a la ficción un complot en el que se muestra irónico ante la creación de panfletos, instrumentos de desarrollo y organización de sociedades, al mismo tiempo que relega ciertos términos: “Hay ya palabras que lo obligan a cerrar instintivamente los ojos. Por ejemplo: Tierra. Hombres. Soledad. Amor” (p.246, L.I.), dando paso a la jerga de la revolución con uso frecuente de vocablos como “organización, poder, Estado, secreto”, así como la incorporación de un lenguaje químico lleno de fórmulas y una reflexión sarcástica sobre los nombres de los gases que usarán:



¡Oh, la poesía de los gases de guerra! [...] Erdosain murmura para sí: ¡Cruz Verde! . . . ¡Cruz Amarilla! . . . ¡Cruz Azul!... ¡Oh, la poesía de los nombres infernales! Jesús está tras de cada cruz: la Cruz Verde, la Cruz Amarilla, la Cruz Azul (p. 263, L.I.)

Existe una herencia directa de la vanguardia del entorno que está conferida a Arlt como resultado del pensamiento tradicional rioplatense y que sobresale por tener un enfoque urbano, subversivo y politizado ubicando en el centro de toda manifestación artística al hombre moderno en crisis. Esta última característica tiene en las novelas la particularidad de que aquellos que enuncian los ideales revolucionarios son marginados, sujetos rechazados por la sociedad, locos que no se reconocen como tales, por ejemplo, Erdosain descarta por completo su realidad asegurando, de forma figurada, que la gente se come entre sí y que los únicos capaces de escapar a esa ley son los locos y los ciegos, “los otros”, pues “Ellos no devoran a nadie. Se les puede matar, martirizar. No ven nada los pobrecitos. Oyen los ruidos de la vida como un encalabozado la tormenta que pasa” (p. 93, L.I.). El autor les da un espacio a estos personajes, saca sus palabras de la invisibilidad, aunque se torne paradójico que estos seres misteriosos y locos posean una opinión razonable que se mantiene como una conciencia en toda la ficción. Dar la voz a la prostituta, al aficionado, al estafador permite una polifonía que da paso a proyectos influenciados por el existencialismo y decadentismo, todo bajo una mirada intuitiva que capta la inestabilidad social, política e intelectual del entorno que se mantenía al borde del estallido.

Tanto en *Los siete locos* como en *Los lanzallamas* existe una provocación, una especie de llamado que según Aínsa (2004) es una forma de antiutopía que conlleva una “estética de lo grotesco” develando el sentido escéptico del autor. Todo lo planeado carece de un verdadero compromiso, es caricaturizado y así las ideas de revolución están condenadas de antemano al fracaso. Aínsa señala que las narraciones desde la perspectiva de la derrota



hacen que “el resultado sea más paradójico que utópico”, así estas nuevas construcciones, es decir distopías, surgen en el díptico a partir del desencanto que ha dejado un ambiente en el cual los personajes creen que cualquier palabra redentora ha perdido su valor, a pesar de que reconocen el poder de las buenas lecturas “Pensaba en visitar a una novia a la que le quitaría sus creencias religiosas haciéndole leer libros de Haeckel y Büchner” (p. 226, L.1.).

En cuanto a estructura narrativa de las novelas, funciona en tres actos: rechazo, negación y resemantización de los discursos oficiales que se alteran con el fin de poder ser parte de ellos y de todas las promesas que el capitalismo, la religión, la sexualidad, el Estado y la sociedad prometen. Por lo tanto, los conspiradores irrumpen en la ficción para autoproclamarse como redentores usando ideales panfletarios y absurdos, “Seremos como dioses”, mientras cambian la ideología cristiana dándose cabida en el paraíso, “— ¿Sabes a qué vino Jesús a la tierra? A salvar a los turros, a las grelas, a los chorros, a los fiocas” (p. 340, L.1.). Simultáneamente, el texto se arraiga en una estética de la violencia y el disturbio, siendo la crueldad el único anclaje para los sujetos que son capaces de llegar a posiciones extremas que les dan protagonismo minimizando el terror mientras convocan a un seguimiento ofuscado para entregar a los demás aquello que supuestamente necesitan:

Donaremos a los hombres milagros estupendos, deliciosas bellezas, divinas mentiras, les regalaremos la convicción de un futuro tan extraordinario, que todas las promesas de los sacerdotes serán pálidas frente a la realidad del prodigio apócrifo. Y entonces, ellos serán felices... [...] —Serás nuestra, ciudad (p. 324, S.1.)

El ideal es implantar una forma de vida basada en el terror, llena de células revolucionarias dominadas por los “elegidos” quienes promulga un discurso brutal e iluso



acerca de igualdad y libertad que provoca nuevos significados para la revolución prometida, que se torna de una naturaleza carnavalesca e idílica. En este sueño, es lógico que el capitalismo quede relegado a un sistema económico cruel, sin embargo, ellos lo superan proponiendo la explotación de mujeres en prostíbulos para mantener su nuevo Estado. La distopía planteada es un levantamiento lleno de brutalidad:

Y yo quiero la revolución. Pero no una revolución de opereta. La otra revolución. La revolución que se compone de fusilamientos, violaciones de mujeres en las calles por las turbas enfurecidas, saqueos, hambre, terror. Una revolución con una silla eléctrica en cada esquina. El exterminio total, completo, absoluto, de todos aquellos individuos que defendieron la casta capitalista (p. 136, L.L)

Como lo planteado por Besarón y Piglia, existe una gramática de la conspiración que abarca elementos como espías, secretos, organizaciones, paranoia, que al unirse y narrar un complot se transforman potencialmente en una amenaza capaz de rebasar los límites entre ficción y realidad. Es decir, que el secreto pasa a la zona de deseo dividiéndose entre lo que visible y lo oculto, formando así la dialéctica clave para comprender la narrativa de Arlt. Por lo tanto, el sentido literal se pierde por completo, como lo demuestra el título que plantea un número que queda alterado, no son siete sujetos locos, pero sí existen elementos vinculados a esta cifra como la séptima soledad que siente Erdosain, su tristeza que inicia desde los siete años o los siete hombres con las siete mujeres, el picnic mafioso, que ve el personaje Haffner en su agonía.

De la misma manera, con respecto a los nombres de los personajes, varios no suenan argentinos: Remo, Hipólita, Barsut, Ergueta, lo que permite pensar en la categoría de novela universal, de que puede desarrollarse en cualquier espacio, pues todo se transgrede menos la problemática de fondo de poder y sociedad. Otros nombres se encuentran ocultos por apodos que se han ganado los personajes por sucesos u oficios extraños como





Astrólogo, El hombre que vio a la partera, El buscador de oro Rufián Melancólico, este último demuestra claramente la onomástica del complot que no solo se asienta en el encubrimiento de su presente sino en el de su futuro “¿Quién más apto para regentar el prostíbulo que el Rufián Melancólico? Le nombraremos Gran Patriarca Prostibulario” (p. 156, S.I.).

Como mencionamos, el contexto argentino que Arlt atraviesa es complicado y limita la posibilidad de reclamo, así que el escritor genera novelas que esconden un sentido real sobre la situación que le acontece y que incluso lo llevan a problematizar la labor escrituraria: “Tales trabajos: fundir cañones, guiar ferrocarriles, purgar penas carcelarias, preparar alimentos, gemir en un hospital, trazar letras con dificultad, todos estos trabajos se hacen sin ninguna esperanza, ninguna ilusión, ningún fin superior” (p. 18, L.I.), si la literatura no salva de la realidad, solo queda escribir para resistir, como lo aseguraba Piglia. Por consiguiente, los textos se encubren por completo y la locura se transforma en un mecanismo de protección que oculta enunciados lógicos y realistas, y es en este punto en donde se potencia un elemento fundamental planteado por Piglia: el lector detective.

Con respecto a lo anterior, la novela sospechosa como la llamó Gilman, plantea una ficción que debe ser dominada por el lector detective en quien recae el trabajo de descubrir el significado real del texto, “Solamente el lector tiene un deber: no quedar atrapado en ese material escurridizo, iniciarse en la ordalía arltiana que ha diseñado un Bildungsroman para lectores” (Gilman, 1993, p. 91). Sin un investigador el secreto queda anulado y se reduce a un simple ejercicio de lectura invisibilizando la intertextualidad de los sucesos narrados con el contexto y el espacio, así como de su verosimilitud histórica. Por lo tanto, se debe considerar la existencia de ciertos puntos fundamentales que están rodeados de banalidad y aceptar el juego de ficción arltiana en busca de un punto de quiebre entre



líneas, como en el capítulo “Hipólita sola” en donde el personaje es descrito largamente e inicia un monólogo acerca de las decisiones que tomará. En este fragmento existe cierta particularidad debido a que las formas de descripción y monólogo son delimitadas de manera obvia con el uso de un guion y de la narración omnisciente:

Cierra nuevamente los ojos. Busca una tangente por donde salir. ¿Existe la locura? ¿O es que se ha establecido una forma convencional de expresar ideas, de modo que éstas puedan ocultar siempre y siempre el otro mundo de adentro, que nadie se atreve a mostrar?

Hipólita mira con rabia la fosforescente mancha verde que brilla en las tinieblas. Quisiera vengarse de todo el mal que le ha hecho la vida. Células revolucionarias. El Hombre Tentador aparece ante sus ojos, sentado en la orilla del cantero, deshojando la margarita. No puede más. Murmura:

—¿Dónde estás, mamita querida? (p. 256, L.1).

Así se dice que Hipólita “Cierra nuevamente los ojos”, las descripciones anteponen su nombre o aclaran que es ella quien desea vengarse, pero antes de continuar con “Hipólita mira con rabia [...]” y pasar al monólogo marcado por un guion, surgen preguntas retóricas sin destinatario, no es un cuestionamiento del personaje, es el narrador omnisciente. Esta voz disparatada entre líneas cuestiona la locura, pero no como una enfermedad sino como una categoría que se le asigna a cierto grupo de oposición, algo que fundamenta la ideología de marginalidad que estructura Arlt. De esta manera, se entiende que nada de lo escrito está allí sin motivo, que existe un juego con la curiosidad de los lectores logrando encapsular su atención, por ejemplo, en una rosa de cobre que metaforiza la industria llegada al campo, antes que aclarar explícitamente que la modernización había invadido todo el espacio. Asimismo, esta forma de escribir en clave se asemeja a la concepción del Astrólogo sobre el ajedrez:

—Hay que jugar al ajedrez, querido amigo [...] El ajedrez es el juego maquiavélico por excelencia [...] Tartakover, un gran jugador, dice que el ajedrecista no



debe tener un solo final de juego, sino muchos; que la apertura de una jugada cuanto más confusa y endiablada, más interesante, es decir más útil, porque así desconcierta de cien maneras al adversario. Tartakover, con su admirable vocabulario de maquiavelista del ajedrez, denomina a este procedimiento: “elasticidad de juego”. Cuanto más “elástica” la jugada, mejor (p. 116, L.L.).

Por lo que el escritor no establece un solo final, quedan abiertos varios puntos importantes y el texto se dota de flexibilidad modificando su contenido con relación al acercamiento del receptor, ahora la teoría del complot y del iceberg se materializan en medio de la ironía y la parodia. Por lo que resulta necesario comprender que la ficción no solo esconde sucesos y conceptos, como la muerte de Barsut o la verdadera intención del Astrólogo, señaladas anteriormente, sino que plantea un relato oculto que es la muestra clara del complot pigliano donde el lenguaje substractivo se coloca fuera del centro de atención y las novelas nos ofrecen dos tonos, dos diálogos y dos historias que se atenúan en el complot. El complot está presente y siempre modifica la forma en que llega a sus destinatarios y si en un momento de la historia decir la verdad representó un peligro, la ficción se ofrece como el punto de fuga. De modo que, toda la trama queda detenida entre la ficción y el sentido común que puede suponer el secreto, pero no demostrarlo porque todo lo contado se cierra en la narración de una conspiración que fracasa, cuyos participantes son sujetos cotidianos descendiendo a niveles extraordinarios de barbarie.

Es así como el recurso de denuncia a través de monólogos, discusiones y planes descabellados estructura una nueva novela que hace frente a los grupos de poder, que se cuestiona a sí misma y el cómo derrocarlos parodiando los métodos empleados en guerras, protestas y dictaduras. En realidad, los textos no buscan detallar un complot ficticio sino armar uno, explicar cómo se puede introducir, es decir, quieren servir como agente de cohesión de conjuntos revolucionarios o disconformes que se unen por el efecto de



oposición, fortaleciendo el imaginario de identidad colectiva. Para conseguir esto, se adoptan las estrategias gubernamentales, siendo la más notoria la de exponer a un enemigo que tanto en la ficción como en la realidad es el poder y todas sus formas de opresión hacia los ciudadanos y que, al exponerlo, el autor puede hablar a su presente como hacia las futuras generaciones. El mensaje es ese: complotar contra todo sistema y forma, complot contra la escritura, contra el género, contra la ficción, contra la novela misma, todo como una muestra del caos que acontece lejos del ojo público, que si en algún momento lo hace evidente es para beneficio propio. De esta forma, comprendemos que usar términos complotantes advierten que existen cosas ocultas, planes que se manejan fuera del foco e información que no conocemos y que nos ayudan a trazar e interpretar el drama histórico de la época.

Como resultado, se crea una nueva lengua: la de revolución, llena de conspiraciones y barbaries. De modo que, la universalidad del sujeto y su permanencia en los lectores como un elemento que no envejece se debe a que Arlt hace que todas las voces y todos los personajes ya sean de izquierda, derecha, fascistas, hablen un idioma que los unifica y coincide en que la sociedad se ha destruido por el capitalismo y que debe ser suplantada por algo mejor. No se trata de un lenguaje de otro mundo, sino uno del nuestro que nadie quiere decir, y así la novela perdura bloqueando el olvido y abriendo un diálogo con las generaciones venideras debido a que su eje temático es constante. El derrumbe de la morar, la desintegración, el poder, la traición, son elementos universales y perdurables que al ser tratados por la literatura pueden anularse por completo en medio de la ficción. Por lo tanto, en cada lectura es necesaria una reinterpretación de ese pasado que permitió que las novelas fueran producidas y que posibilitan entender la propuesta de comunicación privada que plantea el autor.



### 3.3. La Sociedad Secreta (SS)

Las sociedades secretas han sido una constante en el imaginario universal y su naturaleza peligrosa radica en que su secreto altera el orden de cualquier organismo. Por una parte, se esconde del ojo público y del Estado, por otra, incentiva un miedo e incertidumbre de toda la población al no saber cuál y quienes serán sus objetivos. Como lo habíamos señalado, el contexto de finales del siglo XIX era complicado, así que en la narrativa de Arlt el grupo secreto se apoya en el pesimismo que consideraba a la sociedad como autodestructora, mientras promulga un mensaje de aniquilación total bajo la idea de que algo mejor surgirá de las cenizas. Así pues, como afirma Guáqueta (2012) “a través de sus personajes marginales, de las situaciones más grotescas y dramáticas, Arlt les muestra a sus lectores cuán dolorosas pueden llegar a ser, para las personas de carne y hueso, las contradicciones del capitalismo industrial y dependiente” (p. 6).

La sociedad secreta de Arlt está compuesta por un grupo particular de personas que rompen la tradición romántica decimonónica de personajes modelo, ellos son antihéroes que han causado daño a sus prójimos y que gozan de una libertad corporal, pues cada uno muestra una complicación espiritual que los condena y los relaciona con el resto del clan. Los miembros son: el Astrólogo, líder del grupo; Augusto Remo Erdosain, contador que estafa a su empresa, inventor fracasado y abandonado por su esposa; Haffner, el “Rufián Melancólico”, antiguo profesor de matemática, proxeneta, maltratador de mujeres, reconocido por su poder de rencor; Ergueta, farmacéutico convertido en un católico fiel y esposo de Hipólita, “La coja”, una antigua ama de casa y prostituta que se une a la conspiración; Gregorio Barsut, primo de la esposa de Erdosain; El buscador de Oro, cuyo nombre nunca se sabe y quien realmente no es minero e imita la farsa del Astrólogo; Bromberg, “El hombre que vio a la Partera”, delincuente menor y fanático religioso que



vive en la quinta de Temperley; “El mayor” y “El abogado”, quienes a pesar de sus cargos fijos intentan participar en la propuesta revolucionaria.

Esta diversidad es un factor que permite llegar a todos, debido a que son sujetos de fácil identificación que anhelan ser creadores o fundadores, pero al no lograrlo se han convertido en dependientes y rutinarios, miembros de la clase media que sufren problemas comunes como desempleo o falta de dinero. Jitrik (1998) hace un acercamiento en este punto y define a la obra arltiana como una evolución que inicia con las almas tortuosas que son descritas en su primera novela *El juguete rabioso* hasta llegar a su cúspide en *Los siete locos* en donde produce tendencias oscuras y estructuras pulsionales presentadas con un rigor casi matemático. El crítico relaciona esos sujetos esquizofrénicos como un tributo a un psicologismo que pronto se vería llenando la literatura porteña, con la aclaración necesaria de que Arlt fue uno de los pioneros en ficcionalizar ese tipo de locura que para Chávez (2010), no se refiere a aquella que requiere un tratamiento clínico, sino a uno interpretativo.

Los locos arltianos que surgen de la cultura de márgenes quiebran cualquier forma de normalidad o legalidad, todos tienen un secreto que, al contrario de ocultarlo, les da notoriedad en el grupo. El crimen del Astrólogo es la conspiración, mientras que el de Erdosain es el no haberse adaptado al entorno, percibirlo como mecánico e inseparable de la categoría de la angustia. Con respecto al último, si bien reconoce los puntos de quiebre de la sociedad, y se mantiene como la voz pura del pesimismo a lo largo de la novela, no puede cambiarlos, demostrando que no basta saber o detectar el problema. Es así como en un intento de luchar contra sus conflictos internos, se une a la conspiración, pero al ser un sujeto tan desencantado no cree del todo en el plan. Sin embargo, logra



“despertar” de la cotidianeidad alejándose de los otros, ahora ya no pertenece a los de su alrededor, a los empleados, empleadores, a los “gusanos” como los denomina:

Y la principal: que a lo largo de todos los caminos del mundo hay casitas, chatas o con techos en declive, o con tejados a dos aguas, con empalizadas, y que en estas casas el gusano humano nace, lanza pequeños grititos, es amamantado por un monstruo pálido y hediondo, crece, aprende un idioma que otros tantos millones de gusanos ignoran, y finalmente es oprimido por su prójimo o esclaviza a los otros (p. 246, L.I.)

Está condenado a dos muertes: una cada día de sufrimiento, “entonces recae que es cierto que el dolor, como un carbón débilmente encendido, lo tuesta y lo seca, sin que este morir sea morir, siendo peor muerte que la otra que sobreviene definitivamente” (p. 245, L.I.) y la muerte definitiva, que anticipa: “En cuanto se rompa el retén “mi cabeza volará a las estrellas. Me quedaré con el cuerpo sin cabeza, la garganta volcando, como un caño, chorros de sangre” (p. 82, L.I.). Cabe mencionar que la vida de este personaje no siempre fue así, existe una metamorfosis que lo transforma de un hombre “civilizado” a un bárbaro y suicida. En el capítulo “El poder de las tinieblas” es Elsa quien narra esta evolución, detallando que cuando lo conoció era como un niño inocente que en su noche de bodas ni siquiera pudo tocarla, lo que provocó un choque en ella; pero, dicha acción ayuda a Elsa a comprender el extremo sentimentalismo de Erdosain y su creciente rechazo a ella desde que lo presiona para que consiga un empleo fijo:

Tenía algo del idiota, del hombre que no entiende las cosas, que no se da cuenta de que la vida no son besos en las manos, pues con los besos en las manos no se come. Por fin se resignó a emplearse. Yo me puse contenta. Tenía esperanzas de convertirlo poco a poco en un hombre de provecho. Mas tiempo después observé que Remo insensiblemente cambiaba, cambiaba en algo. A veces lo sorprendí mirándome con una expresión extraña en la mirada, pero como si me estuviera estudiando o pesando (p. 268, L.I.).



La crueldad con la que fue criado influencia en sus miedos y su futuro, así pasa a ser un empleado explotado que no comprende el funcionamiento del capitalismo, pues a pesar de trabajar durante horas vive a un paso de la penuria. Él metaforiza lo que sucede con los sujetos oprimidos, y es víctima de dos cambios: de inventor fracasado a estafador y de estafador a un criminal. Para el segundo cambio está el personaje del Astrólogo que motiva a Erdosain, representando la barbarie y la civilización respectivamente, a lo más profundo de la crueldad a causa de la farsa que interpretan con Barsut. Si bien este crimen no apena a Erdosain, lo inicia en su transformación de delincuente menor, que pudo reivindicarse con el elemento capitalista central: dinero, a un criminal bárbaro que mata a una joven. Como consecuencia, Erdosain se acorrala, toca fondo y anticipa su destino en el capítulo “El suicida”, cuyo título connota en dos actos, el primero, el suicidio de un hombre que ha ingerido cianuro en una cafetería, y el segundo, en la anticipación de su muerte a través de la metáfora de un tren en marcha:

No se divisaba la locomotora, pero sí escuchó el doloroso rechinar de las cadenas al aflojarse los frenos. Podía correr, el tren se deslizaba despacio, alcanzarlo, trepar por la escalerilla y quedarse un instante en la plataforma del último vagón, viendo cómo el convoy adquiriría velocidad. Erdosain estaba aún a tiempo para alejarse de esa soledad gris sin ciudades oscuras [...] pero inmovilizado por su enorme angustia, quedóse allí mirando con un sollozo detenido en la garganta, el último vagón con las ventanillas rigurosamente cerradas. Cuando lo vio entrar en la curva de los enterrerieles que cubría la muralla de niebla, comprendió que se había quedado solo para siempre en el desierto de ceniza, que el tren no retornaría jamás, que siempre continuaría deslizándose taciturno, con todas las persianas de sus vagones estrictamente cerradas (p. 312, S.I.).

Erdosain se condena, el tren se va al igual que su última oportunidad de redimirse, de volver a la cotidianidad, podía regresar a la ciudad y evitarlo todo, pero en ese momento él se convierte en un suicida que aspira a ser el Jefe de Industria de algo que no cree, pero que en su momento importó tanto que buscó, al igual que los demás personajes, ser a





través de un crimen. Su naturaleza se altera, se vuelve irónico y burlón, su esposa le teme a él y a sus frecuentes alucinaciones que involucran actos criminales, incluso habla de matarla. Asimismo, ella es la primera en notar su locura, proveniente de sumergirse en el mundo “real”, que se ha incrementado desde el maltrato de su padre y sus profesores, su matrimonio, su fracaso como inventor y que lo ha consumido como un cáncer “esos furores de advenedizo eran la explosión de sentimientos desviados, de ansiedades no satisfechas y de aquel misterio que su alma escondía con más pudor que si fuera un cáncer (p. 176, L.1.). Ahora el personaje busca sufrir, de niño huía de las humillaciones, en su adultez las busca y Elsa, de manera masoquista, encuentra un gusto en el hombre extraño que demuestra ser, lo ama más cuando es cruel:

Más tarde, cuando ocurrió un gravísimo suceso entre nosotros, observé esto: renunciaba con una especie de indiferencia burlona a todo lo que le era más querido y que le había costado esfuerzos inmensos para obtenerlo. ¿Cómo explicarse esa conducta? Se reía hoy de aquello que ayer le había costado lágrimas. . . y que seguiría haciéndolo llorar mañana. Buscaba ya el sufrimiento. Dios solo sabe lo que ocurriría en el fondo de aquella pobre alma. A medida que pasaban los días lo quería más (p. 171, L.1.).

Elsa no forma parte del grupo complotante pero es el retrato de la mujer desdichada, que se ha casado por amor y no ha sido suficiente, mientras padece la miseria a la cual su esposo la ha llevado. Su importancia está en ser testigo de los sucesos grotescos de su esposo, como llevar a una prostituta a casa alegando que es una acción para redimir su alma; pero, esta comedia cruel llega a su fin cuando la huésped se convierte en la amante de Erdosain y deja claro que nunca pidió ayuda pues le gusta su profesión. Es así como el hogar soñado se ha estropeado, y mientras más infeliz es ella, más la ama su esposo: “Nadie sabe qué longitud tiene el camino de la perversidad, pero siempre, al lado de cualquier monstruo, lindo o feo, me he acordado de tu vida desdichada, y cuanto más junto creían tenerme a sí, más junto a vos me sentía” (p. 204, L.1.). A pesar de que Elsa



abandona a Erdosain y se va con un Capitán, que es todo lo contrario a su esposo, que goza de un trabajo fijo, que es una figura de poder que le ofrece seguridad y tranquilidad, el dolor persiste y demuestra que es inherente para la pareja, ahora separada, y que en el fondo esperan que sea de la misma manera para quienes los rodean. Al final, Elsa termina en un claustro demostrando que tampoco pudo ser libre.

Por otra parte, está el personaje de Barsut, familiar de la pareja, quien siempre los visita y entra a la acción narrativa como el oponente de Erdosain formando un juego rencoroso que los une. Barsut tiene una situación económica estable, vive solo y humilla con frecuencia a Erdosain ya sea por sus fracasos, su empleo mediocre o su estilo de vida de bajos recursos, sin embargo, por más que se detestan no pueden separarse, solo ellos se toleran mutuamente. A pesar de que Erdosain lo elige para secuestrarlo y matarlo, Barsut es quien gana en esa relación conflictiva de conocidos, él se alía con el Astrólogo, finge su muerte y se convierte en una celebridad nacional al delatar a todo el grupo conspirativo.

Otra pareja protagonista es la de Ergueta e Hipólita, él es un farmacéutico que se mantiene en una situación de confort, pero su gusto por las apuestas lo enloquece y arrastra a la quiebra. Es internado en un centro psiquiátrico en donde su salud mental se agrava y recae en un fanatismo religioso en el cual supuestamente ve a Jesús, quien le da la buena nueva de que debe convertirse en su apóstol y proclamar su palabra. Su mal ha sido la fe, al igual que Bromberg, que ya no permite una paz, sino que lo deja alucinante y abandona todo incluso a su esposa. Con respecto a Hipólita, ella subvierte la moral del cuerpo, ella busca la “mala vida” un término que escucha en su niñez como algo pecaminoso y se da a la tarea de consultar en libros el significado. Al conocer de lo que trataba la mala vida, huye de casa de sus patronos y se libera de su sexualidad limitada al entregarse a la prostitución sin mayor conflicto que la incomprensión de por qué la información no se encuentra en



los medios oficiales, que vuelven aún más clandestina su profesión. Su inocencia e ingenuidad quedan suplantadas por la cultura, que elevaba su valor ante los hombres.

Finalmente, está Haffner, hombre que vive por sus mujeres, se relaciona directamente con el bajo mundo y mantiene hasta el final su filosofía de la perfidia, “Soy un civilizado. No puedo creer en el coraje. Creo en la traición” (p. 208, L.1.). Su pseudónimo de “Rufián Melancólico” se debe a que intentó suicidarse a causa del amor de una joven, y al no lograrlo, entró de lleno en el trabajo de proxeneta cruel violentando a sus trabajadoras y a otros sujetos de su entorno, lo que causa su muerte por un ajuste de cuentas. Conoce a Erdosain por el Astrólogo, quien lo describe a él y a los otros personajes en cada una de sus realidades:

Aparentemente soy un cobarde, Ergueta un loco, el Rufián un avaro, usted un obsesionado. Aparentemente somos todo eso, pero en el fondo, adentro, más debajo de nuestra conciencia y de nuestros pensamientos hay otra vida más poderosa y enorme [...] y si soportamos todo es porque creemos que soportando o procediendo como lo hacemos llegaremos por fin hasta la verdad, [...] a la verdad de nosotros mismos (p. 108, L.1).

Esta clase de personas conforman la sociedad secreta: ¿Quiénes van a hacer la revolución social, sino los estafadores, los desdichados, los asesinos, los fraudulentos, toda la canalla que sufre abajo sin esperanza alguna? ¿O te creés que la revolución la van a hacer los cagatintas y los tenderos? (p. 12. S.1.). Están unidos para desaburrirse, porque no tienen un lugar a donde ir, quieren vivir algo transcendental que los marque o por sentimientos negativos que nacen desde el rechazo que sufren. Ellos vienen de los márgenes y son la consecuencia lógica del maltrato: “El que le hace daño a los demás, en realidad fabrica monstruos que tarde o temprano lo devorarán a él. Yo vivo acosado por los remordimientos” (p. 274, L.1.).



La propuesta de este complot surgente es clara: destruir la sociedad, y responde a dos categorías, pues se alude a que la existencia de un metacomplot, pero se construye un microcomplot, así tenemos una dualidad de complots. En el primero, la sociedad es pensada como un escenario de simulacros y experimentaciones y, bajo la categoría de Borao (2008), es el imaginario de que el Estado genera un gran complot encargado de desviar la atención de todos los quiebres internos, además de ser usado para reprimir a la oposición. El segundo, bajo la división de Introvigne (2006), es el pequeño grupo subversivo, limitado por su tiempo, espacio, ya que sus enemigos van cambiando dado el contexto. Sin embargo, el complot del Astrólogo, que indudablemente es parte de la segunda categoría, la supera por completo, debido a que mantiene universalidad y la novela se convierte en una novela joven.

Para conseguir el objetivo de la sociedad, se piensa estructurar células revolucionarias que funcionaran en toda la ciudad, así como un comité central que radicará en la capital con su respectivo jefe del distrito de provincia y demás cargos de micropoder. Existirán cientos de entidades educativas que enseñen sobre la revolución y cómo mantenerla, como el Instituto Tecnológico Revolucionario, que formarán desde temprana edad a toda la población. El modo operandi serán intimidar e infundir terror con el uso de armas y gases químicos, planteando la barbarie y una revolución cruel que someta a la sociedad a una dictadura “porque una revolución sin condenados a muerte es como un guiso sin salsa” (p. 240, S.l.). La prédica de la violencia es fundamental, seguirán modelos barbarizados de Napoleón, Lenin, Al Capone, y otros que consideran ídolos sociales, paralelamente se alimentará la idea de que quien sea más brutal podrá ordenar como un Dios, esa motivación los hará estar presentes en todas partes:



—Estamos distribuidos en todas las tierras, bajo todos los climas. Somos hombres subterráneos, algo así como polillas del acero. Roemos el cemento de la actual sociedad. Lo roemos despacio, pacientemente. Por cada encarcelado, por cada hombre martirizado en las soledades de las celdas policiales brotan diez oscuros hombres subterráneos. En todas las clases, querido amigo. Sí, en todas las clases [...] Nos hemos infiltrado como lepra en todas las napas de la humanidad. Somos indestructibles (p. 137, L.1).

El mecanismo para quebrar la normalidad de la sociedad resulta en la visibilidad de los trabajos menores, aquellos que nadie ve pero que si no se los ejecuta se altera el orden de la ciudad “Revolución quiere decir interrupción de todos los servicios públicos. ¿Cómo se abastece de agua a la ciudad? ¿Quiénes recogen las basuras? ¿Cómo se continúa haciendo llegar el ganado a los mataderos y la harina a las panaderías?” (p. 109, L.1). Esta revolución subterránea se maneja desde las sombras y los núcleos de saber que han falseado el conocimiento de la verdad y la han aplastado, también serán atacados. En este aspecto, queda claro que Arlt rompe con las posiciones políticas y sus métodos ortodoxos, pues la única forma de levantarse en contra del poder es exterminándolo por completo, dejando atrás cualquier recuerdo que vincule a estos locos bárbaros con la ciudad, ya no tienen nada que perder, están completamente solos:

Usted siente que va cortando una tras otra las amarras que lo ataban a la civilización, que va a entrar en el oscuro mundo de la barbarie, que perderá el timón [...] En realidad, usted quisiera vivir como los demás, ser honrado como los demás, tener un hogar, una mujer, asomarse a la ventana para mirar los transeúntes que pasan, y sin embargo, ya no hay una sola célula de su organismo que no esté impregnada de la fatalidad que encierran esas palabras: tengo que matarlo. Usted dirá que razono mi odio. Cómo no razonarlo. Si tengo la impresión de que vivo soñando. Hasta me doy cuenta de que hablo tanto para convencerme de que no estoy muerto, no por lo sucedido, sino por el estado en que lo deja un hecho así. Es igual que la piel después de una quemadura. Se cura, pero ¿vio usted cómo queda?, arrugada, seca, tensa, brillante. Así le queda el alma a uno. Y el brillo que a momentos se refleja le quema los ojos. Y las arrugas que tiene le



repugnan. Usted sabe que lleva en su interior un monstruo que en cualquier momento se desatará y no sabe cómo (p. 142, S.L).

Los padecimientos que han tenido que pasar los alienta, no solo son locos, sino extremistas que se han deshumanizado ante la vida de los otros que “vale menos que la de un perro” dejando claro que no importa el número de personas que mueran en su proceso de conquista, el fin justifica los medios, como en las grandes guerras que siempre tienen como referente. El Astrólogo necesita a estos sujetos: “Más útil es un generalito déspota y loco, que un revolucionario sentimental y bien intencionado. El revolucionario hará propaganda limitada; el déspota despierta la indignación de millares de conciencias, precipitándolas hacia extremos que ellas nunca hubieran soñado” (p. 122, L.1.). De esta manera, la sociedad sueña con inaugurar la era del “Monstruo Inocente”, que se encubre entre artimañas rompiendo las normas morales, por eso resulta útil que los miembros no tengan miedo y se sientan vencidos ante la civilización. Ellos están listos para abandonar la lógica, la humanidad, la razón, y pasar a crear escenarios que causen caos, lo cual abre una brecha sobre cómo es entendida la desestabilización de un país. Esto permite reconocer algunas claves efectivas para un perfecto golpe de estado, y en la sociedad de Arlt hay un principio básico de que los jefes de cada célula revolucionaria no se conozcan entre sí, pero, con la violencia podrán mantenerse como una alianza:

Pueden recomendarse, para eslabonar de complicidad a los miembros de una célula, los crímenes colectivos o las represalias llevadas a cabo contra los sostenedores de los regímenes de opresión como ser altos empleados policiales, jefes militares, civiles enemigos del triunfo del proletariado, etc. (p. 125, L.1.).

El motivo por el cual tendrán seguidores no será por afición sino por terror, así que conspiración ya sabe la forma correcta de llegar a la gente, como los atentados terroristas “Un atentado que tiene mediano éxito despierta todas las conciencias oscuras y feroces



de la sociedad” (p. 191, S.l.). Asimismo, usarán lo que se considera como “inquietud revolucionaria”, haciendo una clara parodia sobre los movimientos políticos y sus simpatizantes que aceptan estar detrás de ellos, para reforzar sus grupos ya que esta inquietud no es suficiente para convertirlos en líderes. Por consiguiente, el complot arltiano presenta como la salida para todos, con el juego privado de fomentar caos y sacar provecho de toda muerte. Es decir, se idealiza un teatro de la mortalidad:

Un bandido ejecutado con el ceremonial estético indispensable vale por cien pilletes muertos de mala manera. Además, seamos consecuentes [...] A simple vista parecería que ahorcar y fusilar es lo mismo, pero no para ahorcar hay que preparar el cadalso, transportar las maderas a medianoche y despertar a los vecinos [...]; esto crea una atmósfera de interés digna de todos los latrocinios que ha cometido el ilustre pillete que se va a colgar (p. 112, L.l.).

El complot planea usar la misma fórmula que los partidos políticos para llegar a la mayor cantidad de gente posible: panfletos y los *mass media*. Como se había señalado, la imprenta que será usada al beneficio del grupo se encuentra escondida, pero en el caso de los medios de comunicación, estos serán invadidos y volcados a sus fines. Como resultado, habrá una doble farsa, el enemigo que se implanta en la ciudad y las noticias acerca de ese enemigo. Las novelas aclaran que basta con fijar un punto de alteración para que las demás cosas fluyan; por ejemplo, si arrestan a un inocente en las protestas inmediatamente se transforma en un revolucionario y todos saldrán a su defensa y la idea de injusticia se intensificará. Con esta tensión en la atmósfera, todos los días la gente querrá saber más, algún dato amarillista, leerán los periódicos y verán las noticias por su espíritu patriótico o por su morbo, así se llegará al pueblo, volviendo públicos sus proyectos y acciones, jugando con la propaganda común, vendiendo su imagen de terror, no buscan empatía solo atemorizar:



¿Sabe que revolucionaremos esta ciudad? Ya me imagino ese día, los comerciantes saliendo como vizcachas asustadas de sus madrigueras y nosotros limpiando de inmundicias el planeta con una ametralladora. Con mil pesos se puede comprar una regia ametralladora [...] ¡Ah!, habría que publicar en los diarios sus proyectos, créame (p. 204, S,I.)

Los sentimental debe estar presente, pero será de utilidad menor, solo sirve como factor propagandista, es así como tenemos una separación de las células revolucionarias en sentimentales y enérgicas, pero, en ambos casos se detalla que deben cometer gravísimos delitos sociales. Las primeras, se caracterizan “por desarrollar una labor eminentemente proselitista, y su eficacia es reducida, sobre todo, en los tiempos prerrevolucionarios” (p. 124, L.I.), mientras que las segundas requieren de hombres sin escrúpulos que se ubiquen lejos de la cualquier contemplación sentimental y sus medios prácticos sean enérgicos, pues “Se recomienda la comisión de gravísimos delitos sociales, como ser ejecución colectiva y aislada de jefes militares, de políticos de filiación netamente antiproletaria y de capitalistas conocidos por su temple endemoniado” (p. 124, L.I.). Esto quedará aún más reforzado con la puesta de un enemigo público, es ahí en donde se activarán dichas células, además de que, como repasamos en la historia del complot, es un elemento frecuente para impartir patriotismo:

Piense usted, querido amigo, que en los tiempos de inquietud las autoridades de los gobiernos capitalistas, para justificar las iniquidades que cometen en nombre del Capital, persiguen a todos los elementos de oposición, tachándolos de comunistas y perturbadores. De tal manera, que puede establecerse como ley de sintomatología social que en los períodos de inquietud económico-política los gobiernos desvían la atención del pueblo del examen de sus actos, inventando con auxilio de la policía y demás fuerzas armadas, complots comunistas [...] los gobiernos desvían la atención del pueblo del examen de sus actos, inventando con auxilio de la policía y demás fuerzas armadas, complots comunistas. Los periódicos, presionados por los gobiernos de anormalidad, deben responder a tal campaña de mentiras engañando a la población de los grandes





centros, y presentando los sucesos de tal manera desfigurados que el elemento ingenuo de población se sienta agradecido al gobierno de haberlo librado de los que las fuerzas capitalistas denominan “peligro comunista” (p. 123, L.1).

El autor condena a los medios de comunicación de obedecer a sectores políticos determinados y de la farsa que siempre rodeará al enemigo, pero, destaca la influencia que siempre han tenido y dibuja en el Astrólogo un maquinista que aprovecha estos medios. Por consiguiente, el personaje ya tiene todo pensado con respecto a la creencia y comercialización de mentiras, “¿sabe lo que nos hace falta? Es descubrir un símbolo vulgar para entusiasmar al populacho” —Lucifer. —No, ése es un símbolo místico. Intelectual [...] Hay que descubrir algo grosero y estúpido [...] algo que entre por los sentidos de la multitud” (p. 160, S.1), al igual que la iglesia (con la cruz, Jesús, una paloma) o el Estado (con sus héroes locales, himno y bandera), la sociedad secreta descubrirá la psicología del pueblo y aquello con lo que se sientan identificados y les cause un apego que pueda someterlos voluntariamente, aunque sea por traición: “Es cuestión de tiempo y audacia, pero cuando se den cuenta de que el espíritu se les hunde en la letrina de esta civilización, antes de ahogarse van a torcer el camino” (p. 325, S.1).

Esta sociedad refuerza la idea del ser humano cobarde, que ha sido explotado, pero no se levanta por su cuenta y está enfermo del cristianismo. La condición en la que se encuentra es causada por las innumerables dudas que afronta, no tiene un anclaje, ni algo en qué creer, pues la verdad de las cosas no la encuentra en la fuerza, el odio o en los cañones como reflexiona Erdosain. Lo único que les queda son sus ideales, ya que han clamado a dios en vano “— ¿Tenemos la culpa? Nosotros lo llamamos y El no vino. ¡Hum! esto es grave. ¿Se ha calculado cuántos hombres lo llaman a Dios en la noche? No importa que lo llamen para resolver sus asuntos personales” (p. 234, L.1), así que sus fantasías de poder resignifican lo que se considera pecado:



“—Ahora he llegado al final. [...] las personas han perdido el sentido de la palabra pecado [...] yo he llegado a darme cuenta de que el pecado es un acto por el cual el hombre rompe el débil hilo que lo mantenía unido a Dios. Dios le está negado para siempre. Aunque la vida de ese hombre después del pecado se hiciera más pura que la del más puro santo, no podría llegar jamás hasta Dios (p. 282, S.I.).

Ahora ya no hay un temor, evitar una falta no significa ser acreedores de algún beneficio, acto seguido se normalizan los delitos y esto une a la sociedad en su venganza contra la explotación laboral, que sueñan en aplicarla como pilar fundamental de sus ideales debido a que siempre se han visto como víctimas del capitalismo al que culpan por ser malvados, “¿no le exigían a usted que fuera honrado con un sueldo de cien pesos y llevando diez mil en la cartera?” (p. 60, S.I.).

De la misma forma, los locos, resignificados dentro del complot “—Lo que llamamos locura es la desacostumbre del pensamiento de los otros. Vea, si ese changador le confesara las ideas que se le ocurren, usted lo encerraría en un manicomio” (p. 326, S.I.), pasan a ser los futuros “iluminados” que actuarán como un cáncer en la colectividad, uniendo sus frustraciones, mientras mantienen dos tópicos negados y potenciadores de la acción narrativa: poder y deseo. El primero que abarca todo el complot y el segundo que los mantiene activos con el “ser a través del crimen”, categoría defendida por Gilman (1993) en donde los personajes buscan un protagonismo que únicamente lo maléfico les ofrece. Por lo tanto, salir del margen afectando no solo a los sujetos ocultos sino a toda la sociedad les da un reconocimiento doble y en ambos espacios, lo que también representa una venganza hacia la humanidad “Sin embargo, la única forma de rehabilitarme ante mí era asesinandolo a Barsut” (p. 145, S.I.).

Por consiguiente, el crimen los define, los libera. Besarón (2009) aclara que el crimen es el espejo de la sociedad secreta, a la que se ve a través del mismo, que todo está



corrompido y el ámbito privilegiado de la ciudad es un caos que no se puede cambiar, pero en el que se tiene que vivir. Lo que provoca admiración entre ellos, mientras más fechorías se registren más útil es el sujeto para el grupo, algo que el Astrólogo comprende con claridad “—De modo que si partimos de su punto de vista, usted no tendría inconveniente en ser socio de un bandido, de un falsificador de moneda, ni de un asesino...—Todos son útiles, si se los sabe utilizar” (p. 118, L.1.). De la misma manera, estas nuevas formas de alianza se refuerzan con saberes “clandestinos”, como señala Sarlo (2015):

Se trata de saberes (en primer lugar el del Rufián Melancólico) que no tienen una legitimación pública indiscutible, ni se integran del todo a una jerarquía socialmente aceptada de conocimientos; se trata de saberes o prácticas que entrecruzan modernidad y arcaísmo, ciencia y paraciencia, empirismo y fantasías suprasensoriales. Son los saberes de los pobres y marginales, los únicos saberes que poseen quienes, por origen y formación, carecen de Saber (p. 4).

Se complota contra el saber oficial, la sociedad secreta también protege los conocimientos marginados, los que siempre están allí, pero son evitados, invisibilizados debido a que su aporte es nulo —Tiene usted razón, hijo mío. Nosotros somos místicos sin saberlo. Místico es el Rufián Melancólico, místico es Ergueta, usted, yo, ella y ellos” (p. 108, S.1.). El grupo es conocedor de ciencias inexactas, que a su vez les otorgan ciertos conocimientos exclusivos y universales, como la inexistencia de dios “—Yo también lo pensé en otra época. Me decía: si Dios no existe, hay que guardar el secreto. ¿Qué sería de la tierra si los hombres supieran que Dios no existe? Nosotros no tenemos derecho a pensarlo” (p. 345, L.1.). Por consiguiente, estos complotadores inician acciones únicamente en el campo de la creencia, en donde se intercambian verdades y mentiras, como se evidencia en la parodia presentada por el personaje el “Mayor”. Este sujeto entra en la sociedad arltiana como una pieza del juego de matices, ya que llega a Temperley,



centro de toda negación, y se resalta como prestigioso entre los rufianes. Sin embargo, este sentimiento tan “civilizado” e impregnado en los otros miembros, con lemas como el de respetar a las figuras que nos protegen, queda anulado cuando se enteran que realmente el Mayor no tiene el cargo que promulga. La ironía está en la ruptura y caricaturización de uno de “los otros”, de aquellos a los que van a derrotar, pero, al final resulta que el personaje sí era un Mayor y que tan solo que se prestó para engañar. Varios personajes detectan este manejo de secretos e ideales utópicos, nadie cree profundamente en la sociedad, solo sirve para que seres de la misma naturaleza, que en el fondo buscan exclusivamente su bienestar, entren en contacto. Con dichos puntos de quiebre, la sociedad nunca se construye, fracasa, y Ergueta anticipa curiosamente el final del grupo en la lectura de un fragmento de la biblia, en un paralelismo entre el texto religioso y la novela misma:

El iluminado leyó, por décima vez, los versículos 44 y 45 del capítulo 11: “Mas nuevas de oriente y del norte lo espantarán y saldrá con grande ira para destruir y matar a muchos. Y plantará las tiendas de su palacio entre los mares y en el monte deseable del santuario, y vendrá hasta su fin y no tendrá quien le ayude” (p. 387, L.I.).

Los proyectos carecen de coherencia, jamás podrían encontrar aliados “reales”, así que la sociedad secreta se desvanece. El único complot que funciona es el del Astrólogo, quien huye con Hipólita y se queda con el dinero de Barsut, mientras que el resto del grupo se quiebra en medio de noticias amarillista. Haffner, el “Rufián melancólico”, quien desfogaba su aburrimiento en los cuerpos femeninos, es acribillado por otros malhechores y muere entre visiones de una mujer a quien golpeaba y policías que lo interrogan negándole de forma cruel agua en su agonía. Ergueta sale del hospicio, se refugia con el Astrólogo, hasta que la quinta es quemada, y se dedica a su labor de discípulo; a veces, su alma se atormenta al recordar la muerte de su amigo Delavene, la que él cree haber



causado ya que las condiciones del fallecimiento se dan por un juego en donde su amigo ofende a otro individuo que termina disparándole; por lo tanto, Ergueta piensa que pagará algún día por la vida de su colega, y alcanza la cúspide de su barbarie con una libertad limitada por sus alucinaciones. Barsut mata a Bromberg frente al Astrólogo en defensa personal al verlo acercarse con un arma, a pesar de esto el Astrólogo lo deja ir con dinero falso lo que provoca su detención en un cabaret. En la comisaría Barsut confiesa todo lo que vio en Temperley, dejando al descubierto a los miembros además de culpar al Astrólogo por la muerte de Bromberg. Su crimen queda borrado por el incendio de la quinta, así que saca provecho de la situación, cuenta a la prensa lo que vivió durante su secuestro, y viaja para convertirse en actor.

El caso más sobresaliente de todos es el de Erdosain, a quién el complot lo desquicia aún más y en su locura atraviesa varios momentos angustiantes como cuando ve a un soldado gaseado con traje de trinchera que expone una de sus realidades “—Cuando eras chiquito jugabas al inocente juego feroz de bombardear fortalezas. Te has hecho hombre y querés cambiar el juego de las fortalezas que bombardeabas en la soledad por el juego de las fábricas de gas. ¿Hasta cuándo seguirás jugando, criatura?” (p. 266, L.I.). Este fantasma surge como una conciencia de Erdosain, que le recuerda cómo siempre ha querido ocultarse de su entorno, de niño con pequeñas fortalezas y de adulto con la estrategia de “despertar” a la humanidad con fosgeno. A pesar de lo terrible de sus planes con químicos, se deja establecido de forma burlona que los culpables son aquellos “honrados hombres de familia” que han descubierto el “demonio de la química”, ellos tan solo van a usar algo que ya está en el mercado. Asimismo, Erdosain toma el discurso de esperanza que el Astrólogo le implanta a la sociedad secreta y lo aplica a los Espila, una familia caída en desgracia que confían en otro ser caído en desgracia, pero como no son conscientes de



ello creen ciegamente en que la rosa de cobre los sacará de la penuria; incluso Erdosain admite exagerar en sus promesas, al igual que el Astrólogo, en cierto momento de la narración, lo que demuestra la fragilidad de creencia en casos de vulnerabilidad, lo han perdido todo así que creen en lo mínimo que pueda significar salir de su desgracia. Aun así, a Erdosain no le interesan, ahora ha perdido cualquier huella de humanidad o razón llegando a imitar un teatro con “La Bizca”, a cuya madre le ha pedido su mano haciéndola creer que es un inventor que está próximo al éxito y la riqueza, pero, decide matar a la joven de un disparo, en una escena de extrema crueldad en donde él mismo se sorprende de la fugacidad y fragilidad de la vida de la criatura que no quería morir:

Erdosain se apoyó en el muro para no caer, y ella giró desconsoladamente la cabeza de derecha a izquierda, como si dijera:

—No, no, no.

Temblando, se acercó Erdosain, y creyendo que María podía escucharlo, le habló:

—Acostate, chiquita, acostate.

La había tomado suavísimamente por los hombros, pero ella, obstinadamente, giraba la cabeza de derecha a izquierda con pena inenarrable. El asesino sintió en ese momento en su interior que la muchachita le preguntaba:

—¿Por qué hiciste eso? ¿Qué mal te hice yo?

En silencio, la jovencita, con los labios entreabiertos, corriéndole sanguinolentas lágrimas por las mejillas, decía un “no” tan infinitamente triste con su movimiento terco, que Erdosain cayó de rodillas y le besó los pies. De pronto ella se dobló, y arrastrando el cable de la lámpara se desmoronó a un costado. Su cabeza chocó sordamente contra la alfombra, la lámpara se apagó, y ya no respiró más (p. 394, L.1.).

Con el descubrimiento de este cadáver Erdosain se acorrala, su vida se encuentra entre el manicomio o la cárcel, sabe que la muerte es el punto de huida, no le teme, ya no tiene nada que perder “Todos podrían jugar a ganar o perder [...] él no podrá jugar nunca más. Se agotó” (p. 318, L.1.). En uno de los monólogos que rozaban su locura deja la interrogante de que quizá sí ama a la vida, pero no lo que la sociedad la ha convertido



para él, por lo tanto, Erdosain cae en la “fiebre” contemporánea del suicidio que llega a ser una causa lógica del sistema que se limpia solo al hacer sentir a ciertos humanos extremadamente disociados. Su último crimen contra sí mismo llega con una simbología, pues intenta incorporarse al igual que su víctima y muere con la señal de fuerza: el puño, representando su comedia final con el cuerpo al que abandona de forma decorosa. Sin embargo, esto no basta para encajar con la imagen del gran asesino que ha sido vendida por los medios: “—¿Pero es posible que éste sea Erdosain? — [...] la gente tiene un concepto lombrosiano del criminal. Una serenidad infinita aquietaba definitivamente las líneas del rostro de ese hombre que se había debatido tan desesperadamente entre la locura y la angustia” (p.409, L.1.). La fantasía tan anhelada de frenar el movimiento industrial se cumple en una pequeña parte cuando se anuncia su muerte: “El Capataz le hace una señal al Jefe de Máquinas [...] La rotativa se detiene. Silencio mecánico. El Secretario se acerca rápidamente al escritorio del taller y escribe en un trozo de papel cualquiera: se suicidó el feroz asesino Erdosain” (p. 404, L.1.). Los medios de comunicación continúan la historia de los locos que ahora han logrado un reconocimiento, se han hecho visibles por la “civilización”, incluso reciben un nuevo nombre “Espérase con este hecho que la investigación para aclarar los entretelones de la terrible banda de Temperley entrará en un franco camino de éxito. En nuestra edición de mañana daremos amplios detalles” (p. 405, L.1.), son satanizados y categorizan el crimen de la Bizca como lo más sangriento de 1929; esto como una parodia histórica, pues cuando exponen los sucesos “más sangrientos” de año no hacen más que minimizar el verdadero contexto violento de esta época argentina.

De esta manera, el fracaso ha sido narrado, entre la construcción minuciosa de toda la decadencia y en una acción de negar la idea del destino, pues ya no hay infierno, todos



son títeres del estado y del Astrólogo, nunca han dejado de ser sirvientes solo cambian de amo. Es así como Arlt demuestra lo más bajo, pero disfrazando todo como un libre albedrío de sus personajes que son fuertes y deciden pecar, como si aceptaran recibir lo peor de la sociedad y vivir dejando de lado al “destino” que no les pone trampas, pues son ellos quienes las construyen y buscan su esencia en medio de una realidad que no es más que “una construcción erigida por manos sin rostro y rostros sin atributos” (Besarón, 2009).

Para Arlt, en definitiva, la conspiración es toda una red de ficciones que parodian el mundo contemporáneo permitiendo que el lector reflexione sobre lo que representa realmente el poder. Esto se debe a que el escritor no está ligado a la historia argentina propiamente dicha, sino a la realidad social universal en donde los grupos de poder tejen realidades simuladas para mantener el equilibrio de los que dominan bajo una engañosa protección. Como señala Chávez (2010), “ya no se trata de resolver un conflicto interno a un grupo de complotados sino de reflexionar sobre la toma de posición de un sector de ese grupo (los civiles) frente a una dictadura militar existente” (p. 48). Es decir, que el hablar de un complot se mantiene en pie el mito revolucionario que se nutre con las relaciones de obediencia y traición de los personajes. No existe un punto medio en las novelas, la única práctica reformista aceptada es la de aniquilarlo todo.

### **3.4. El Astrólogo**

El Astrólogo es una pieza fundamental en la construcción del díptico de Arlt, varios autores consideran que en las novelas Erdosain queda desplazado por el Astrólogo quien se convierte en el verdadero protagonista. Este personaje posee un gran poder de palabra, juega con los discursos, los adapta y logra hacer que un grupo de personajes que ya no se





sorprenden con nada, aún crean en él. Su aparición en las novelas es directa, no se conoce mucho de su vida, más allá de que es un hombre de mediana edad, fue castrado en su niñez, conoció a Erdosain en la Sociedad Teosófica, vive en una quinta en Temperley y tiene un ideal: crear una sociedad secreta para dar un golpe de estado e instaurar un nuevo sistema de poder.

Si el nacionalismo ya se había implementado a través de las novelas fundacionales y los héroes literarios, el Astrólogo surge como antihéroe y punto de quiebre con el que Arlt vuelve a alterar la norma. El complot, tanto ficcional como discursivo, se construye a través del Astrólogo, un anarquista por excelencia que detesta el poder que lo somete, pero quiere ejercerlo como un futuro revolucionario, dictador y mesías. Su descripción lo ubica como un ser fuerte e inquietante:

frente a la escalinata apareció por la puerta la gigantesca figura del Astrólogo, cubierto con un guardapolvo amarillo y la galera echada sobre la frente, sombreándole el anchuroso rostro romboidal. Algunos mechones de cabello rizado se escapaban sobre sus sienes, y su nariz, con el tabique fracturado en la parte media, estaba extraordinariamente desviada hacia la izquierda. Bajo sus cejas abultadas se movían vivamente unos redondos ojos negros, y esa cara de mejillas duras, surcadas de estrías rugosas, daba la impresión de estar esculpida en plomo (p. 20, S.I.).

Vive solo en una gran quinta, es el teórico central del grupo y quien se encarga de unir los discursos más sobresalientes de la década del veinte, tomando diferentes ideologías de izquierda, derecha, religión, mística, que como señala Jitrik (1987) son las posibilidades de un análisis político por ser la combinación entre verdades conocidas con fantasías delirantes, creando así nuevos ideales para su sociedad. Al ser un sujeto marginal, sus proyectos surgen desde su visión de víctima, lo que le permite una descripción atípica de la sociedad y economía a través de los sentimientos que estas



causan en los que han rechazado, mientras se marca otra dualidad en las novelas: maltratador y maltratado, sin un lado no existe el otro, así se describe el lado más decadente para definir el más desarrollado. El Astrólogo se iguala a las fuerzas superiores, omite cualquier inferioridad y construye ficciones que, como lo estudiado en Piglia (2001), replican el modo operandi del Estado: crear ficciones que refuercen un grupo y lo muevan a obedecer.

De la misma manera, el Astrólogo anuncia utopías que según Aínsa (2010), son microutopías en donde se estructuran discursos exclusivos de un grupo que desea el control total y que no se anexa a los grandes proyectos hegemónicos vigentes dada su naturaleza de desconfianza. Este elemento utópico se mezcla con crueldad, resultando en la promesa de redimir de forma degenerada a la sociedad, a la vez que se ofrece a los demás personajes juicios críticos con los que se sienten identificados y una “felicidad imaginativa”, definición de Jitrik (1998) que consiste en que las promesas varían reafirmando su alejamiento de la verdad; es decir, se apartan de lo verídico que es un componente único e invariable y se consolidan con la mentira, que es la única que permite flexibilidad y cualquier ajuste conveniente para llegar al receptor. Por consiguiente, para la sociedad secreta del Astrólogo la mentira será el mecanismo de dominación y propulsora de la revolución “Aquel que encuentre la mentira que necesita la multitud será el Rey del Mundo” (p. 181, S.I.), mientras la profundizan en la narración bajo la categoría de “mentira metafísica” que será manejada en diferentes campos:

Nuestros conocimientos, quiero decir nuestras mentiras metafísicas, están en pañales, mientras que nuestra ciencia es un gigante. . . y el hombre, criatura doliente, soporta en él este desequilibrio espantoso. . . De un lado lo sabe todo. . . del otro lo ignora todo. En mi sociedad la mentira metafísica, el conocimiento práctico de un dios maravilloso será el fin. . ., el todo que rellenará la ciencia de las cosas, inútil para la



felicidad interior, será en nuestras manos un medio de dominio, nada más. Y no discutamos esto, porque es superfluo. Se ha inventado casi todo, pero no ha inventado el hombre una máxima de gobierno que supere a los principios de un Cristo, un Buda. No. Naturalmente, no discutiré el derecho al escepticismo, pero el escepticismo es un lujo de minoría. . . Al resto le serviremos la felicidad bien cocinada y la humanidad engullirá gozosamente la divina bazofia (p. 169, S.1.).

El Astrólogo reconoce que en esta mentira se apoya la felicidad humana y la usará para llenar los vacíos que la sociedad mantiene, pero, que solo será conocida limitadamente por su grupo, para así deja caer las ilusiones de los demás en campos que podrá dominar. Como consecuencia, las utopías y reflexiones más sobresalientes del personaje asientan sus bases en lo más destacado de su alrededor: revolución, capitalismo, sociedad y religión. Los ideales que surgen con cada base vienen marcados por un rechazo que no los aleja, sino que los convierte en cómplices de cada uno, con la particularidad de que alteran la finalidad para la que han servido hasta el momento en el que la sociedad secreta tome el control.

En el caso del capitalismo, este es tachado como negativo y se transforma en una de las problemáticas más profundas de las novelas: “La verdad —dice el narrador— es que me indigna el funcionamiento de esta maquinaria capitalista, que tolera las organizaciones más criminales siempre que estas organizaciones reporten un beneficio a los directores de la actual sociedad” (p. 100, L.1.); sin embargo, la sociedad secreta que se está maquinando solo será posible bajo la acumulación de todos los bienes posibles. En otras palabras, se replica el sistema que tanto aborrecen, reafirmando lo que propone Strauss (1952) acerca de la falsa libertad de elección que es simplemente elegir entre lo ya establecido. Ellos no pueden huir de los sistemas económico e industrial y lo reconocen,



así que el proyecto es solo poseerlos vinculándolos con sus ficciones para poder mantener la sociedad:

—Ya sé que usted me dirá que han existido numerosas sociedades secretas... y eso es cierto... todas desaparecieron porque carecían de bases sólidas, es decir, que se apoyaban en un sentimiento o en una irrealidad política o religiosa, con exclusión de toda realidad inmediata. En cambio, nuestra sociedad se basará en un principio más sólido y moderno: el industrialismo, es decir, que la logia tendrá un elemento de fantasía, si así se quiere llamar a todo lo que le he dicho, y otro elemento positivo: la industria, que dará como consecuencia el oro (p. 170, S.I.).

Todo avance tecnológico de la década será tomado exclusivamente para someter y dominar a los demás, como el caso de la industria química: “cien hombres pueden hacer la revolución en la República Argentina. Cien hombres decididos, con diez mil kilogramos de fosgeno a la vanguardia, destruyen el ejército, desmembran el resto, organizan el proletariado, van a las nubes” (p. 131, L.I.). De esta forma, y sin muchos colaboradores más que aquellos que puedan infundir miedo en los demás, pasará al dominio completo de la sociedad, a la cual se desea exterminar desde la raíz:

Mil máquinas que dejan en la calle a mil hijos de mujeres que tardaron nueve mil meses en concebirlos. Y yo quiero la revolución. Pero no una revolución de opereta. La otra revolución. La revolución que se compone de fusilamientos, violaciones de mujeres en las calles por las turbas enfurecidas, saqueos, hambre, terror. Una revolución con una silla eléctrica en cada esquina. El exterminio total, completo, absoluto, de todos aquellos individuos que defendieron la casta capitalista.

— ¿Y después? . . .

—Después vendrá la paz.

—¿Y usted cree que llegará “eso”?

—Llegará (p. 136, L.I.).

El Astrólogo reconoce que primero viene la violencia y luego se establece un estado, por lo que su forma de llegar al poder será con la especialización y uso de métodos capaces de instaurar miedo: “Incluso el espionaje y pena de muerte en su aplicación necesitan



técnicos, porque una revolución sin condenados a muerte es como un guiso sin salsa” (p. 111, L.I.). Asimismo, las ideas de rebelión están estrechamente vinculadas con la barbarie: “Dichosos de nosotros si con nuestras atrocidades podemos aterrorizar a los débiles e inflamar a los fuertes. Y para ello es necesario crearse la fuerza, revolucionar las conciencias, exaltar la barbarie” (p. 177, S.I.). Esto representa para los miembros del complot sucumbir ante su instinto natural de desvincularse de la cotidianeidad de forma violenta, algo que solo ellos son capaces de comprender.

En el caso de la sociedad, el Astrólogo logra entender perfectamente a su ambiente contemporáneo, percibe el aire de tensiones que rodea todo el Estado, así que la organización que propone es una copia de la realidad paranoica en la que habita. Su motivación fundamental para subvertir con ferocidad lo establecido es que el ser humano ha padecido a causa de que existe una zona que domina la verdad, lo cual le da poder mientras se refuerza como jerarquía gracias al grupo de subordinados que desconocen por completo cómo funciona dicho orden. Por consiguiente, el Astrólogo propone a los miembros de la sociedad, que son parte de la zona inferior de las clases, que serán ellos quienes subirán al grupo letrado y aplicarán la violencia y deshumanización para someter a los demás. Los marginados partícipes conquistarán e implementarán una nueva distribución en donde los otros sujetos, particularmente marginados, tendrán una finalidad concreta:

—Pero he aquí mi idea: esa sociedad se compondrá de dos castas, en las que habrá un intervalo [...] 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 (p. 169, S.I.).

En ningún ideal ellos ayudarán a los caídos, simplemente quebrarán el orden vigente para beneficios exclusivos, en donde los maltratados seguirán en la misma situación. De igual forma sucederá con el resto de los habitantes, pues esta nueva sociedad se mantendrá a través de la esclavitud y abuso de personas: “Llevaremos engañados a los obreros, y a los que no quieran trabajar en las minas los mataremos a latigazos. ¿No sucede eso hoy en el Gran Chaco, en los yerbales y en las explotaciones de caucho, café y estaño?” (p. 173, S.I.), así como de prostíbulos, demostrando que la única forma lograr este proyecto es explotando a los sectores marginados:

—¿Así que le interesa de dónde sacaremos los millones? Es fácil. Organizaremos prostíbulos. El Rufián Melancólico será el Gran Patriarca Prostibulario... todos los miembros de la logia tendrán interés en las empresas. . . Explotaremos la usura. . . la mujer, el niño, el obrero, los campos y los locos (p. 172, S.I.).

Por otra parte, con respecto a la religión, el Astrólogo alude frecuentemente a la ausencia de un dios a causa de la caída de los metarrelatos que han dejado sin un horizonte a los ciudadanos. En ese vacío es en donde actuará el personaje construyendo una utopía con la llegada de un mesías prometido, sin embargo, en este postulado se da una contradicción debido a que en algunas partes de la narración el mesías será el propio Astrólogo: “Por eso yo daré a los hombres mi interpretación del Apocalipsis y luego me iré a la montaña a hacer penitencia y a rogar por ellos” (p. 293, S.I.), resaltando aún más la característica ya estudiada de novela de contradicciones. Este nuevo redentor es resultado de las consideraciones del Astrólogo sobre el mecanismo de control que representa la iglesia al funcionar con la fe en lo improbable; es decir, se despliega la reflexión de la creencia en donde, solo se puede condenar al infierno aquel que crea en dios, así el cielo negado es la



mayor imposición de temor que ha mantenido en pie todo un dogma, como también lo comprende el fanático religioso Bromberg:

—Comprendí el motivo de la tristeza de los hombres. El cielo de Dios les había sido negado por la iglesia tenebrosa. . . y por eso los hombres pecaban tan fuertemente. En las tinieblas, la voz añorada de Bromberg sonaba tan tristemente como si se lamentara de que lo hubiesen excluido del verdadero cielo [...] Año tras año crece el infierno, y la iglesia tenebrosa, que debió salvar al hombre, engorda día por día al infierno, y el infierno triste crece, crece, sin que haya una posibilidad de hacerlo más pequeño (p. 291, S.I.).

Ellos traerán a un “enviado de Dios” que restituirá la fe que la humanidad ha perdido y es una parte del enlazado entre realidad y ficción que plantea el Astrólogo. En este discurso se replica el complot trabajado por Platón en donde la única forma de preservar al Estado perfecto es elegir futuros gobernantes que serán educados y tratados de forma diferente desde su niñez, con el adicional de que el jefe de la conspiración creará un teatro de la mentira. El plan es colocar un elemento fantasioso, lo suficientemente fuerte y llamativo que despierte la curiosidad:

Para la comedia del dios elegiremos un adolescente... Mejor será criar un niño de excepcional belleza, y se le educará para hacer el papel de dios. Hablaremos... de él por todas partes, pero con misterio, y la imaginación de la gente multiplicará su prestigio [...] elegiremos un término medio entre Krisnamurti y Rodolfo Valentino... pero más místico; una criatura que tenga un rostro extraño simbolizando el sufrimiento del mundo (pp. 173, 174, S.I.).

De esta manera, el Astrólogo juega con la devoción ciega mientras plantea en este teatro el equilibrio perfecto para la utopía, que como plantea Aínsa (2004) es la crítica al entorno inmediato y la propuesta idílica y esperanzadora de algo mejor, y que en esta novela toma la perspectiva negativa, consolidando una verdad con una mentira. Por consiguiente, resultada una flexibilidad discursiva que intentarán llevar a todos los ciudadanos, pues



“el Astrólogo sabe que la llamada opinión pública se relaciona íntimamente con la hegemonía política” (Acevedo, 2010, p. 141), por más absurda que se torne:

¿No creyó la gente de Buenos Aires en los poderes sobrenaturales de un charlatán brasileño que se comprometía curar milagrosamente la parálisis de Orfilia Rico? Aquél sí que era un espectáculo grotesco y sin pizca de imaginación. [...] lo cual prueba que los hombres de ésta y de todas las generaciones tienen absoluta necesidad de creer en algo. Con la ayuda de algún periódico, créame, haremos milagros. Hay varios diarios que rabian por venderse o explotar un asunto sensacional. Y nosotros les daremos a todos los sedientos de maravillas un dios magnífico, adornado de relatos que podemos copiar de la Biblia... Una idea se me ocurre: anunciaremos que el mocito es el Mesías pronosticado por los judíos (p. 173, S.I.).

Esta nueva propaganda será una herramienta facilitadora para darse a conocer y lograr la aceptación común, algo fundamental para su sociedad. Asimismo, este sujeto anticipado será el iniciador de un grupo de superhombres, seres sin sexo, semejanza directa con el Astrólogo, pero con la particularidad de que estarán satisfechos, algo negado para el personaje. La idea será fusionar los cuerpos del hombre y la mujer, bajo una mirada mecánica sobre los seres humanos, que resultará en una criatura autosuficiente:

Este hermafroditismo es psíquico; el 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 (p. 106, L.I.).

Del mismo modo, entre sus formas de insertar los ideales, se conformará un teatro de la revolución en donde será la juventud la protagonista, por ser “estúpida y entusiasta” capaces de creer en su totalidad todas las ambiciones fraudulentas que se plantean: “Les prometeremos el imperio del mundo y del amor. . . Les prometeremos todo. . . ¿me comprende usted?... Y les daremos uniformes vistosos, túnicas esplendentes. . . capacetes





con plumajes de variados colores. . . pedrerías. . . grados de iniciación con nombres hermosos y jerarquías” (p. 171, S.I.). Estas falsedades teatralizadas tendrán doble receptor: los individuos atacados por la sociedad secreta y el grupo de angustiados que el Astrólogo ha podido convencer de unirse, para lo cual juega con la información que posee.

Para el primer caso, adaptar sus promesas a cada grupo que quieren dominar se refleja en su totalidad en el capítulo oportunamente nombrado “Discurso del Astrólogo”, en donde el personaje sintetiza toda la estrategia a implementar basándose en Abdala-Aben-Maimum, un bandido árabe que inició una secta en la que logró unir a los persas con los árabes, a judíos con cristianos y musulmanes, debido a que “mentían descaradamente”. Por consiguiente, el Astrólogo asegura que “Cuando converse con un proletario seré rojo [...] Seremos bolcheviques, católicos, fascistas, ateos, militaristas, en diversos grados de iniciación” (p. 97, S.I.), y que hará que sus seguidores imiten a los jefes de dicho movimiento porque “eran unos cínicos estupendos, que no creían absolutamente en nada” (p. 97, S.I.), algo beneficioso para el personaje porque la idea es que solo trabajen para un fin exclusivo de una limitada parte de la sociedad.

Por otra parte, el Astrólogo materializa sus estrategias con los propios miembros del grupo complotante, con quienes “despliega todo un arsenal retórico para lograr la adhesión de sus interlocutores a ese ideal” (Capdevila, 2013, p. 150). Sus ofrecimientos parten desde dar apertura al descanso de sus almas y sus cuerpos angustiados ofreciéndoles una nueva vida, hasta representar un punto de fuga en donde estos sujetos más alejados del poder pueden hablar del poder y escuchar promesas inmencionables en las esferas de dominio legítimo. A pesar de que sus tácticas se perciben entre los personajes, como el Buscador de oro que afirma del Astrólogo que “Él le da a lo falso la



consistencia de lo cierto” (p. 114, S.l.), el personaje no se debilita y su alcance retórico, según Capdevila (2013), se ve fortificado por momentos de paroxismo y por un conocimiento del lenguaje en donde se usa verbos en infinitivo que, al no tener una persona que asuma las acciones propuestas, posibilita a que todo el grupo crea que son ellos quienes se harán cargo y sobre quienes el personaje asienta sus esperanzas.

Simultáneamente, para ellos, como señala Renaud (1999), la sociedad secreta representa un incentivo para las acciones personales que se proyectan, razón por la cual su función es determinante para el progreso de la acción narrativa. El Astrólogo es consciente de que puede crear esta relación por lo que su acercamiento se debe a que solo en este espacio él rige autoridad: “—Pero si la sociedad somos nosotros seis. —No, señor... la sociedad soy yo —objetó el Astrólogo—. Hablando seriamente, les diré que la sociedad son todos..., siempre con restricciones por lo que me atañe” (p. 186, S.l.), no tiene poder “real” fuera de su zona. Lo cual nos adentra en la problemática constante de las conspiraciones y su permanencia, como asegura Acevedo (2010) “La sociedad secreta cuestiona el criterio de autoridad porque, ¿a quién se obedece y por cuánto tiempo?” (p. 143), no solo se trata del complot arltiano que se queda en postulados y nunca se concreta debido a que cambia a lo largo de las dos novelas en donde al inicio se expone la conspiración, luego se intensifica con reuniones, planes por escrito, supuestos cargos a otorgar e información y finalmente se abandona, sino de lo que sucede con los poderes emergentes en la marginalidad que a pesar de que fracasen siempre estarán presentes. El Astrólogo comprende eso, por lo que recalca no temer ser reemplazado o fracasar mientras el objetivo siga siendo el mismo: “—No importa... vendrá otro ... vendrá otro que me sustituirá. Así tiene que suceder. Lo único que debemos desear es que la idea germine en



las imaginaciones. . . el día que esté en muchas almas, sucederán cosas hermosas” (p. 326, S.I.).

Igualmente, este grupo permite su existencia simbólica ya que varios fragmentos que describen al Astrólogo vienen dados por los otros personajes, convirtiéndolo en lo que Capdevila (2013) llama sujeto de creencia: “Por una suerte de desdoblamiento, llegado el caso, el Astrólogo es él también un sujeto de creencia, porque la creencia es concurrencia, reconocimiento de uno mismo en la palabra del otro” (p. 156). Por lo tanto, el Astrólogo decide llamarlos, mantenerlos de su lado y convertirse en un “manager de locos” que no desaprovecha el impulso salvaje que envuelve a sus colaboradores a causa del sufrimiento del que han sido víctimas:

Y lo que me alienta es saber que la civilización y la miseria del siglo han desequilibrado a muchos hombres [...] En el más ignominioso café de barrio, entre dos simples y un cínico va a encontrar usted tres genios [...] Convengo con usted en que son genios de hojalata. . . Pero esa hojalata es una energía que bien utilizada puede ser la base de un movimiento nuevo y poderoso. Y éste es el elemento que yo quiero emplear.

—¿Manager de locos? . . .

—Esa es la frase. Quiero ser manager de locos, de los innumerables genios apócrifos, de los desequilibrados que no tienen entrada en los centros espiritistas y bolcheviques... Estos imbéciles. . . y yo se lo digo porque tengo experiencia... bien engañados, lo suficientemente recalentados, son capaces de ejecutar actos que le pondrían a usted la piel de gallina. Literatos de mostrador. Inventores de barrio, profetas de parroquias, políticos de café y filósofos de centros recreativos serán la carne de cañón de nuestra sociedad (p. 178, S.I.).

El Astrólogo encuentra en dicho impulso de disconformidad y frustración, sentimientos claves que él requiere para subvertir el sistema actual y hacerlo reflexionar sobre las maquinarias de dominación. Sus aliados son capaces de realizar atrocidades pues aclara que “los únicos que creo es en los que no tienen nada que perder” (p. 33, L.I.). Sin



embargo, su fascinación no lo exime de considerarlos inferiores y fáciles de manipular, algo que se reafirma cuando los engaña y les oculta información. En el texto, lo anterior se expone irónicamente cuando el Astrólogo juega con unos pequeños fantoches a los que personifica como sus aliados:

Destapó el cajón. Mezclábanse allí soldados de plomo con muñecos de madera, y era aquello un hacinamiento de payasos, generalitos, clowns, princesas y extraños monstruos gordos con narices averiadas y bocas de sapo [...] Cogió un trozo de cuerda, y dirigiéndose al rincón, ató ésta a dos clavos, uniendo así el ángulo que formaban los dos muros con improvisada bisectriz. Hecho esto tomó del cajón varios fantoches, arrojándolos sobre la cama. Con trozos de piola amarró la garganta de cada pelele, y tan absorbido estaba en la labor, que no se apercibió que el viento empujaba por el ventanillo abierto el agua de la lluvia, que había arreciado. [...] 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 (p. 295, S.1.).

Ellos son las piezas caóticas de su juego, a quienes inserta de a poco sus deseos, para lo cual hace un ejercicio de análisis personal, pasando luego a establecer la utopía individual de cada sujeto que interviene. Uno de los elementos que le permite acertar con sus posibles seguidores, es la extrema confianza que puede causar en ellos, por ejemplo, Erdosain le cuenta sin mayor complicación toda la estafa que hizo en la azucarera y que su esposa lo abandonó por un capitán, mientras que Hipólita lo busca para extorsionarlo, luego de que se enterara por Erdosain que supuestamente han matado a Barsut, pero, cambia de idea cuando lo conoce, además de aceptar ser parte de la sociedad secreta.

Para cada miembro hay una utopía diferente, la de Erdosain es que será Jefe de Industria, ya no un subordinado, sino que comandará la industria de los gases; también se aplica en él la idea de confianza en sus inventos que tanto se han puesto en duda. Para Erdosain, el



Astrólogo representa, en un momento, la solución para todos sus males, el guía hacia una felicidad extraña que logra distraerlo incluso de sus pensamientos suicidas. Sin embargo, su apoyo y admiración incondicional a Erdosain se quiebra cuando simula la muerte de Barsut, punto crucial para la comprensión del díptico, pues el personaje da un giro completo en el que los halagos cambian de un sentimiento a una estrategia. Demostrando así que, Erdosain no es más que uno de los caídos que el Astrólogo engaña con un sistema de cuatro momentos: la promesa, la provocación del sentimiento de culpa por dudar, afirmación de ideales y ofrecimiento ayuda. Esto se evidencia en el capítulo “El látigo” en donde se conversa acerca del plan para asesinar a Barsut y Erdosain hace una petición para el Astrólogo:

— Usted me va a entregar a mí un documento firmado en el que usted y Bromberg se confiesan autores del crimen.

—¿Y para qué quiere usted eso?

—Para estar seguro de que no me engaña.

Con gesto maquinal el Astrólogo acomodó su galera, cogió su mongólico rostro entre sus gruesos dedos, y caminó hasta el centro de la estancia, así, con el codo apoyado en la palma de la otra mano, y dijo:

—No tengo inconveniente en darle lo que usted me pide, pero no se olvide de esto. Yo vivo exclusivamente para realizar mi idea. Vienen tiempos extraordinarios. Yo no podría explicarle todos los prodigios que van a ocurrir porque no tengo tiempo ni ganas de discutir. Vienen sin duda tiempos nuevos. ¿Quiénes los conocerán? Los elegidos. El día que yo encuentre un hombre capaz de sustituirme y la empresa esté encaminada, me retiraré a meditar a la montaña. En tanto, todos los que me rodean me deben absoluta obediencia. Esto debe entenderlo usted si no quiere seguir el camino del otro [...]

—Esa no es forma de hablar.

—Sí, es forma, porque yo le voy a firmar a usted el documento que me pide.

—No lo preciso (p. 159, S.I.).

Al final, Erdosain se niega a su propio pedido, el sentimiento de vergüenza por duda se ha potenciado para pasar a la ayuda extra que el Astrólogo le ofrece: “—¿Va a necesitar



dinero usted? —Sí, unos dos mil pesos [...] —No me diga [...] Se le entregará” (p. 159, S.I.). Su actuación es la del colega amigo, cuyos intereses se mantienen centrados exclusivamente en su sociedad. Erdosain siente que alguien lo comprende y cae en el discurso de su colega: “Tiene razón el Astrólogo. Hay que inaugurar el imperio de la Mentira, de las magníficas mentiras” (p. 118, S.I.). Sin embargo, al final Erdosain decide suicidarse y el Astrólogo no lo detiene, ya que sería un acto inútil del cual no se vería beneficiado:

Se miraron a los ojos, estrechándose fuertemente las manos. El Astrólogo comprendió que Erdosain había ya trazado su destino, y no insistió. En Remo, en cambio, sobrevino en aquel instante una curiosidad inesperada. Dijo:

—¿Verá usted al Buscador de Oro?

—Hasta dentro de algunos meses, no.

—Bueno, cuando lo encuentre, dígame que siempre lo recordé con cariño.

—Muy bien.

Se miraron otra vez a los ojos, como si tuvieran que decirse algo; los labios de Erdosain se entreabrieron ligeramente, sonrió vagamente, y girando sobre sí mismo, salió (p. 381, L.I.).

Para Haffner, el Astrólogo no despliega demasiadas promesas, más de la que convertirlo en el Gran Patriarca Prostibulario, pero, de todos los miembros de la sociedad “El Rufián melancólico” es quien entiende por completo las incongruencias de los deseos del Astrólogo, incluso es el único que percibe que quizá el Astrólogo no sabe realmente lo que quiere. Su vida de proxeneta le ha otorgado una posición de medio burgués, pero, principalmente, un conocimiento del bajo mundo imposibilitando que el Astrólogo lo impresione con sus ideologías. Él cree poco o nada en la sociedad, siendo el único que lo dice explícitamente, pues se mantiene allí por simple aburrimiento lo cual es entendido por el Astrólogo, pero no le molesta, ni lo expulsa de la logia. Más bien, el trato que tiene hacia él es similar al resto de los miembros, pues también lo engaña, como se evidencia



en la nota del comentador acerca de la ubicación de Erdosain: “Esto nos demuestra que el Astrólogo le ocultaba cuidadosamente al Rufián Melancólico los entretelones de su vida, pues la tarde anterior, cuando Haffner preguntó por Erdosain, éste se encontraba durmiendo en la quinta” (p. 59, L.1.).

Para Hipólita, la antigua prostituta y esposa de Ergueta, el Astrólogo tiene otro plan y es el único que llega a concretarse en las novelas, pues ella se convierte en el complemento del Astrólogo, creando una relación paradójica entre una ramera y un castrado. A pesar de que el tono misógino de la novela relega a las mujeres a ser explotadas o esposas infelices, Hipólita es la contradicción siendo la única en lograr que “Los dos grandes monstruos de esta novela – Erdosain y el Astrólogo- se confiesen como tales ante ella, por lo que no es casual que sea Hipólita quien lleve adelante la pregunta sobre la monstruosidad masculina” (Diz, 2016, p. 18), igualándose a los sujetos de cuya naturaleza se ve beneficiada. Como señalamos, ella busca al Astrólogo para chantajearlo acerca de la información del supuesto asesinato que ha cometido, pero, experimenta una atracción piadosa cuando se entera de su castración: “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!” (p. 199, L.1.). Hipólita está limitada de sensaciones y él limitado de cuerpo, como afirma Diz (2016) “se hallan en los puntos opuestos de la acción sexual en tanto una es un cuerpo disponible y el otro es impotente. Y forman la única pareja indisoluble y feliz [...] anti-modelo de la pareja heterosexual hegemónica” (pp. 18,19), lo cual los convierte en aliados definitivos que superan cualquier relación carnal, unidos por dinero, intereses, todo menos los cuerpos que han sido maltratados, así que huyen convirtiéndose en los estrategas reales de la logia.



En el caso de los personajes secundarios “El abogado” y el “Mayor”, ambos mantienen una relación armónica con la sociedad, el primero escucha los planes del Astrólogo hasta resultar irritado y propiciarle un “cross en la mandíbula” una definición que el mismo Arlt usa en la introducción a *Los lanzallamas* “Crearemos nuestra literatura, no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad libros que encierran la violencia de un “cross” a la mandíbula. Sí, un libro tras otro, y “que los eunucos bufen” (p. 11) para definir la fuerza de su propia literatura y uno de los puntos de quiebre de su personaje que es enfrentado acerca de sus planes, su dominio y su respuesta al ataque es simplemente la negativa de aceptación del abogado a su grupo. Por su parte, “El Mayor” desplaza momentáneamente la autoridad del Astrólogo y trae consigo una invasión de la civilización a la logia que pasa a tener un supuesto apoyo militar. Empero, como lo habíamos señalado, él representa otra comedia que le sirve al Astrólogo para explicar el juego de apariencias, “—¿Se dan cuenta ahora ustedes del poder de la mentira? —dijo el Astrólogo—. Lo he disfrazado a este amigo de militar y ya ustedes mismos creían, a pesar de estar casi en el secreto, que teníamos revolución en el ejército” (p. 194, S.l.). Esta comedia también expone cómo una falsedad se encapsula dentro de otra falsedad, dado que el personaje sí es miembro del ejército, dejando claro que “La mentira es la base de toda la sociedad secreta, y tratar de mentirle a los implicados en su construcción es uno de los primeros pasos para que se entienda el poder que aquella tiene” (San Martín, 2010, p. 48).

Finalmente, se encuentra Bromberg, “El hombre que vio a la partera” cuya importancia es sustancial. Este personaje es quien materializa todos los deseos de su jefe recalando otro punto clave del discurso del Astrólogo y la diferencia entre hablar y actuar, ya que él se consagra netamente como un orador que a través de su palabra lo consigue todo. De





esta manera, Bromberg se encuentra a la sombra del Astrólogo, como lo explica San Martín (2010) “teoriza menos y actúa más [...] un ser que parece inseguro pero que al fin y al cabo tiene la resolución más férrea como actor del crimen, aunque sus actos estén llevados a cabo a partir de órdenes del Astrólogo” (p. 50) y como el mismo Astrólogo lo aclara en las novelas: “Bromberg es mi esclavo, es esclavo de sí mismo, que es lo peor” (p. 88, S.l.). Es el personaje más silencioso de la narración, pero el más dispuesto a obedecer, por lo que el Astrólogo lo mantiene de su lado, como se muestra en el capítulo “Sensación de lo subconsciente”, en donde Bromberg, cuyo fanatismo religioso lo mantiene leyendo la biblia siempre, consulta al Astrólogo acerca de un fragmento que no ha comprendido, a lo cual “El Astrólogo meditó un instante. El asunto no le interesaba, pero sabía que para mantener su prestigio ante el otro tenía que responder, y contestó” (p. 290, S.l.). De este modo, el Astrólogo escucha la duda de Bromberg y la resuelve, supuestamente, haciendo que las escrituras y sus sueños en donde ve al “hombre alado” lo beneficien, es decir, cambia el discurso para fortalecer su idea de ser el próximo mesías:

—El hombre alado que me habla en sueños me ha dicho que el fin de la iglesia tenebrosa está próximo...

[...] El Astrólogo repuso, adoptando para hablar un altisonante tono:

—Por eso el hombre alado me ha dicho: “Ve, santo varón, a edificar a los hombres y a anunciar la buena nueva. Y extermina a los anticristos y revélale tus secretos de la nueva Jerusalén a Bromberg” (p. 291, S.l.).

Esta interpretación también obedece un límite que el Astrólogo marca, pues solo sus interpretaciones son válidas, como lo afirma Capdevila (2013) “el Astrólogo sabe que hay que regular la interpretación alegórica a partir del valor de la letra, que es el piso de las equivalencias metafóricas” (p. 158). Con lo anterior, se asegura de que los otros no conozcan o reflexionen más allá de lo conveniente, además de serle útil para una reflexión



acertada sobre la tarea de interpretación, algo que involucra directamente al díptico arltiano: “—Porque no están preparados para recibirlas, y por lo consiguiente no las entenderían. Creerían que eran frases puestas en línea para entretenerlos; las leerían y esas verdades tocarían con menos fuerzas sus entendimientos que burdas mentiras” (p. 105, L.1.).

A todos los locos de la narración les cambia el discurso, reafirmando su posición de jefe y buen ideólogo. A pesar de que logra tener la atención que desea, el Astrólogo también duda: “Yo sé que no puede ser, pero hay que proceder como si fuera factible” (p. 169, S.1.). Pero, como afirma Capdevila (2013), es necesario que “Para convencer hay que estar convencido o hacer como si se lo estuviera, pero con convicción (sea ésta real o fingida)” (p. 156), así que la voz de la razón le reprocha al Astrólogo sus acciones: “Permaneció así algunos minutos. Una voz sin sonido murmuraba en sus oídos: “No se puede negar que soy un hábil comediante”. Más como el Astrólogo sabía que sus manifestaciones eran sinceras, desechó las palabras de la voz” (p. 306, L.1.). El sentido real de la existencia y presencia del Astrólogo se oculta y queda como un sujeto que sueña con lo inaccesible, como indica Acevedo (2010), el Astrólogo desea lo irrealizable: poder efectivo, revolución y posesión de una mujer, y lo hace desde su lugar marginal dando un efecto grotesco. Además, de mostrarse como un ser ficcional en su realidad, un Astrólogo que no cree en la astrología: “—¡Qué admirable es usted!... Dígame... ¿Usted cree en la Astrología? —No, son mentiras” (p. 32, L.1.), siendo su nombre real Alberto Lezin, que se descubre al final de la narración y le arrebató la nube de misterio que lo envolvía y lo mantenía al margen.

Al comprender el complot, la sociedad y toda la crisis del siglo XX en la que vive, el Astrólogo puede construirse con la debilidad de los rechazados, quienes lo han alejado de



delitos mayores y lo han rodeado de poder y dinero. Como resultado, el Astrólogo abandona la ficción en la que se ha mantenido inquebrantablemente sustituyendo el idealizar por la acción, sobreponiéndose a su condición de castrado y marginal. Él ha logrado pasar de la planificación de la barbarie a la civilización, dejándose convencer por el elemento capitalista como lo es el dinero de Barsut. Quema su casa, todos sus documentos y el cuerpo de Bromberg, limpiando la escena del crimen y dando por terminada toda su relación con la “banda de Temperley”, nombre recibido luego de la muerte de Erdosain. Él huye con Hipólita y gana, dejando inquietantes dudas acerca de la posibilidad de armar un nuevo complot con nuevos caídos.

Por lo tanto, es su camaleónico discurso el que le da el tono sospechoso al díptico. El lector se encuentra ante innumerables propuestas que se mezclan entre una realidad permanente y un futuro fantasioso que son la parodia perfecta de lo que se ejecuta desde los gobiernos y el punto netamente de creencia desde el cual se hace un llamado al levantamiento. De esta manera, el Astrólogo se dibuja como la representación mística y macabra del poder de la palabra que con el éxito de su sociedad sacará a flote lo peor que el poder permite. Es él quien lleva al límite el diálogo arltiano fortaleciendo proyectos que convierte esta narrativa en subversiva ya que sus ideales trascienden la problemática de Estado-pueblo y se convierten en la voz de la verdad.



## Conclusiones

- *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se presentan como novelas de ruptura que construyen un complot como escape ante una contemporaneidad llena de cambios radicales.

- La conspiración toma nuevos significados, reproduciéndose de forma carnavalesca, exagerada y cruel. Además de normalizar lo oculto, pues está pensada desde la perspectiva marginal, con sujetos que miran a la sociedad desde la invención y el anonimato al que han sido relegados.

- Desde la periferia, un espacio con sus propias leyes y prácticas, así como sus particulares formas de lo criminal con las que se puede cruzar la delgada línea del margen que los separa, los personajes inventan y reinventa el complot a nivel estatal, piensan el poder, lo idealizan y construyen; mientras sus vidas se balancean entre lo ilegal y legítimo, acorralados por el sistema que ellos han reforzado a su manera.

- Retratar a estos sujetos ya supone un quiebre, lo que provoca una reinversión del espacio, la sociedad, las utopías y cualquier elemento alterable en el campo de la subjetividad. Esto como consecuencia de que el Estado no encubre por completo a los individuos, pues interesarse por el loco o el proxeneta representa una inversión vana, lo que cuenta es llegar al letrado, al que puede tener poder.

- Si el poder surge entre las sombras y bajo un personaje que se le ha negado la vida armónica y la sexualidad, como lo es el Astrólogo, no es más que una parodia hacia dónde se enfoca realmente la atención del sistema.

- El jefe del complot es el arquetipo del erudito revolucionario, quien encarna las manifestaciones que se han evidenciado a lo largo de la historia, él las toma, las separa de su contexto y ofrece a los demás miembros la semilla de la duda y cada uno, con sus saberes y oficios, van constituyendo formas de aportar al grupo. A su vez, se devela que



el Astrólogo hace lo mismo que Arlt, una comedia que encapsula el sentido crítico social de una época que se encubre en banalidad para mantenerse activa en la memoria de sus futuros interpretadores.

- Paralelamente, y al enlazar estos elementos, el autor puede emitir una crítica sutil al diseñar personajes cotidianos sumidos en una angustia que los arrastra hacia una desconfiguración en todos sus ámbitos.

- De esta manera, se identifica el complot camuflado a través de la oposición y reinención de todo lo establecido como norma o reglamento, a la vez que se potencia la funcionalidad de las conspiraciones alterando el fondo y forma de la narrativa, convirtiéndola defectuosa y caótica. Es decir, que se involucra directamente a la literatura haciéndola parte de su complot, la modifica, retuerce y camufla con tono satírico.

- Esta acción de encubrimiento tensa el texto y lo pone al centro de una discusión entre el compromiso y la autonomía. Por una parte, el contexto era lo suficientemente difícil para que los escritores se mantuvieran al margen, por otra, la labor de escritor no podía poner en riesgo a los autores, así que surge una escritura sospechosa que perpetúa el imaginario social a través de un humor oscuro en donde los personajes toman todo lo que se proclamaba como ideal y lo resignifican demostrando lo frágiles y alterables que resultan ser los discursos sociales o políticos.

- El díptico deja al descubierto el secreto de la impunidad ante el crimen del olvido. Es decir, se expone la problemática de una sociedad dominada por un dispositivo de control que representa el bloqueo de su memoria, dejándola vulnerable ante situaciones que ya ha experimentado, pero que ahora se presentan como nuevas y caóticas. La posibilidad de repetir el error fundamenta este crimen arltiano que se denuncia en un ejemplo claro de las nuevas posibilidades de enunciación privada.



- Arlt altera la relación de ficción y realidad bajo un discurso permeable y flexible, que se adapta a las lecturas de nuevas generaciones y permite que la novela se mantenga joven y se ubique como un clásico moderno. Lo que se debe a que la problemática permanente del poder y control muta en la escritura, en donde *Los siete locos* y *Los lanzallamas* se transforman en un complot auténticamente discursivo.



## Bibliografía

- Aínsa, F. (2004). Utopías contemporáneas de América Latina. *América: Cahiers du CRICCAL* (32), pp. 9-33.
- \_\_\_\_\_. (2006). El mundo como invención. En L. García (Presidencia), Encuentro XXII: América desde las dos orillas: sueño, mito, utopía, literatura. Encuentro llevado a cabo en la Casona de Verines, Asturias. Recuperado de <https://es.scribd.com/document/122140317/EL-MUNDOCOMOINVENCION-FERNANDO-AINSA-pdf>.
- Acevedo, J. (2010). *Lo grotesco en la narrativa de Roberto Arlt*. Colombia: Editorial Universitaria de Colombia Ltda.
- Arlt, R. (1978). *Los siete locos, Los lanzallamas*. Argentina: Biblioteca Ayacucho.
- \_\_\_\_\_. (2016). *Los siete locos*. Argentina: Bärenhaus.
- \_\_\_\_\_. (2017). *Los lanzallamas*. Argentina: Bärenhaus.
- Bajtín, M. (1989). *Teoría y estética de la novela* (Trads. H. Kriúkova y V. Cazcarra). España: Taurus.
- Besarón, P. (2009). *La conspiración. Ensayos sobre el complot en la literatura argentina*. Buenos Aires: Simurg.
- Bermúdez, V. (2010). Entrevista a Fernando Aínsa: el principio esperanza. *Periplo* (5), pp. 16-20.
- Borao, J. (2008). El papel narrativo de los íconos de la literatura de teorías conspirativas. *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura* (24), pp. 71- 88.
- Bratosevich, N. (1997). *Ricardo Piglia y la Cultura de la Contravención*. Argentina: Atuel.
- Calderón-le Joliff, T. (2006). La teoría del iceberg y la práctica de la alusión en los cuentos de Ernest Hemingway y de Francisco Coloane. *Acta literaria* (32), pp. 97-105. Recuperado de <https://dx.doi.org/10.4067/S0717-68482006000100008>.
- Capdevila, A. (2013). A propósito de la creencia (Una aproximación al Discurso del Astrólogo). *Badebec* [Universidad Nacional de Rosario] (2), pp. 147-162. Recuperado de <https://revista.badebec.org/index.php/badebec/article/view/51>.



- Chávez, D. (2010). El equilibrio del diálogo: Los siete locos y Los lanzallamas de Roberto Arlt. *Latinoamérica. Revista de estudios Latinoamericanos* (50), pp. 21-38.
- \_\_\_\_\_. (2013). Reflexiones sobre el sentido distorsionado en la estructura narrativa arltiana. *Signos literarios* (18), pp. 87-107.
- Corral, R. (1992). *El obsesivo circular de la ficción: asedios a "Los siete locos" y "Los lanzallamas" de Roberto Arlt*. México D.F.: Colegio de México.
- Dámaso, C. (2015). Adolfo Bioy Casares, conspiraciones y heterotopías en la renovación del fantástico. *CEHEHIS- Revista del centro de Letras Hispanoamericanas* (29), pp. 101-107.
- Descartes, R. (1995). *Los principios de la filosofía* (Guillermo Quintas, trad.). Barcelona: Alianza Editorial, S.A (año de publicación del libro original: 1644).
- Diz, T. (2016). Roberto Arlt, el sexo y los monstruos. *Mora* [Universidad de Buenos Aires] (22), pp. 25- 44. Recuperado de [https://www.academia.edu/35596445/RobertoArltelse\\_xoylosmonstruos](https://www.academia.edu/35596445/RobertoArltelse_xoylosmonstruos).
- Foucault, M. (1977). *Historia de la Sexualidad I. La Voluntad del Saber*. (Trad. U. Guiñazú). México D.F.: Editorial Siglo Veintiuno.
- Gilman, C. (1993). Los siete locos: novela sospechosa de Roberto Arlt. *Cuadernos Hispanoamericanos, Los complementarios* (11), pp. 77- 94.
- Giudici, B (2000). Códigos y subcódigos en *Los siete locos* de Roberto Arlt. *Castilla: Estudios de literatura* (25), pp. 61-70.
- Goloboff, G. (2016) Visión de Roberto Arlt. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de <http://www.cervantesvirtual.com/obra/vision-de-roberto-arlt/>.
- Guáqueta, S. (2012). De la mistificación al fascismo. Cuerpo, psique y sociedad en la narrativa de Roberto Arlt (tesis de maestría). Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.





- Guillén, M. (2003). La teoría literaria de la conspiración. *Tiempo* (51), pp. 51-57.
- Hemingway, E. (2005). *Muerte en la tarde* (Trad. L. Aguado). España: Titivillus. (año de publicación original: 1932).
- Hobsbawm, E. y Gellner, E. (1983). *Nations and Nationalism*. Oxford: Basil Blackwell.
- Introvigne, M. (2006). Los Illuminati y el Priorato de Sión. La verdad en Ángeles y Demonios y El Código Da Vinci. (Trad. J. Ramón). Madrid: Rialp.
- Jitrik, N. (1998). *La vibración del presente, trabajos críticos y ensayos sobre textos y escritores latinoamericanos*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Komi, C. (2003). Miradas entrecruzadas de espacios urbanos periféricos. Paisajes transitorios y transiciones narrativas en Los siete locos y Los lanzallamas. *América: Cahiers du CRICCAL* (29), pp. 125-139.
- Llurba, A. (2011). El enemigo íntimo: la literatura del complot. *Reseñas* (5), p. 4.
- Machain, E. (2002). Una mirada benjaminiana sobre Roberto Arlt. *La Trama de la Comunicación* (7), pp. 157-164.
- Masotta, O. (1982). *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Mendieta, E. (2015). Hemingway y sus técnicas periodísticas con Las Nieves del Kilimanjaro como base. *JACLR: Journal of Artistic Creation and Literary Research* (3), pp. 83-93.
- Núñez, A. (1968). *La obra narrativa de Roberto Arlt*. Argentina, Buenos Aires: Nova.
- Pérez, H. (2009). Teorías de la conspiración. Entre la Magia, el Sentido Común y la Ciencia. *Prismasocial* (2), pp. 02-17.
- Pereira, M. (2001). *Ricardo Piglia y sus precursores*. Argentina, Buenos Aires: Ediciones Corregidor.



- Pfoh, E. (2011). El complot a través de los tiempos: reflexiones en torno a el código da Vinci y la contextualización social del discurso conspirativo. *Ciências Sociais e Religião, Porto Alegre* (13), pp. 57-75.
- Piglia, R. (2001) *Formas Breves*. España: Anagrama.  
\_\_\_\_\_. (2006) *Crítica y Ficción*. España: Anagrama.  
\_\_\_\_\_. (2007) *La teoría del complot*. Argentina: Mate.
- Prieto, J. (2010). Los dos Saverios: delirio, poder y espectáculo en Roberto Arlt. *Iberoamericana* (38), pp. 49- 68.
- Ramírez, M. (2016). Los aportes de Fernando Aínsa a la utopología desde nuestra América. *Utopía y Praxis Latinoamericana* (21), pp. 19-33.
- Real Academia Española y Asociación de Academias de la Lengua Española (2005). *Diccionario panhispánico de dudas* (1.<sup>a</sup> ed.). Madrid: Santillana.
- Renaud, M. (1999). Roberto Arlt y el vanguardismo (análisis de Los siete locos y Los lanzallamas). *Alp: Cuadernos Angers- La Plata* (3), pp. 67-76.
- Saítta, S. (2007). Vientos de conspiración en *Los siete locos y Los lanzallamas*. *Fragmentos* (32), pp. 39- 50.
- San Martín, L. (2010). *Los siete locos de Roberto Arlt los sujetos liminares en la sociedad moderna* (tesis de licenciatura). Universidad de Chile, Santiago de Chile.
- Sarlo, B. (2015): Guerra y conspiración de los saberes. Alicante: Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. Recuperado de: <http://www.cervantesvirtual.com/nd/ark:/59851/bmc3j5c4>.
- Scari, R, (1971). La novela moderna en Roberto Arlt. *Cuadernos Hispanoamericanos* (255), pp. 581-588.
- Strauss, L. (2009). *La persecución y el arte de escribir* (Trad. A. Aguado). Argentina: Amorrortu. (año de publicación original: 1952).
- Veiravé, A. (1973). Literatura hispanoamericana y argentina. Buenos Aires: Kapelusz.



Wolff, G. y Schmidt, F. (2006), El legado de Roberto Arlt. *ANUARIO AMERICANISTA EUROPEO* (4), pp. 361-371. Instituto Ibero-Americano. Berlín.

Yurkievich, S. (1988). Los avatares de la vanguardia. En C. Goic (Coord.), *Historia y crítica de la literatura hispanoamericana, Época Contemporánea, Vol. III*, pp. 51-56. Barcelona: Editorial Crítica.