UCLA
Mester

Title
La identidad performativa en Los siete locos de Arlt

Permalink
https://escholarship.org/uc/item/8sx351dh

Journal
Mester, 33(1)

Author
Zalba, Rocío

Publication Date
2004

DOI
10.5070/M3331014608

Copyright Information
Copyright 2004 by the author(s). All rights reserved unless otherwise indicated. Contact the author(s) for any necessary permissions. Learn more at https://escholarship.org/terms

Peer reviewed

eScholarship.org Powered by the California Digital Library
University of California

La identidad performativa en *Los siete locos* de Arlt

Rocío Zalba
University of Kansas

Buenos Aires 1929. El proceso de expansión económica y de cambios sociales ofrece una permanente inestabilidad al bonaerense. La población se ha triplicado en los últimos veinte años y la mitad de los nuevos habitantes son extranjeros provenientes de clases bajas. Nuevas caras, otros idiomas, extraños tipos de conducta establecen una estratificación social y nuevos modelos culturales. Visiones progresistas, máquinas, la industrialización ha llegado a su alcance. Las insurgentes actividades mercantiles dan a luz al proletariado, éste comienza a menudear ideas revolucionarias ante su inminente explotación. Periódicas crisis se manifiestan ante los fenómenos del desempleo, los bajos ingresos y las huelgas. Surge un sentimiento de frustración y desarraigo en un amplio sector de la población. Se desata la violencia, mientras la pequeña aldea se transforma en una metrópoli y el mundo mira este escenario con asombro (Piccini 30).

La modernidad se apodera de la capital, consumiéndola tanto física como espiritualmente. Algunos reaccionan con temor ante la industrialización, las máquinas, la oleada de inmigrantes y las nuevas ideologías; otros abren sus puertas al tan largo y esperado cambio. Los literatos de la época se solidarizan con una de las dos corrientes, utilizando la literatura como vehículo que canaliza y refleja su visión hacia la modernización. Por un lado se forma el grupo vanguardista Florida, compuesto por Jorge Luis Borges, Francisco Piñero, E. González Lanuza y Ricardo Güiraldes, entre otros. Estos escritores celebran la fuerza renovadora al deshacerse del cisne modernista, aproximándose a la literatura y a las artes de las vanguardias europeas. Cultivan una poesía innovadora, utilizando la metáfora, el verso libre y despreciando la rima como fuente de la musicalidad poética. Su estética se considera radical y sin compromiso político. Por otro lado, se encuentra el grupo Boedo, en el que participan Elías Castlenuovo,

Roberto Mariani, Álvaro Yunque y Leónidas Barletta. Este grupo se adhiere a los principios de la Revolución Rusa considerándose herederos del anarquismo de principios de siglo. Utilizan la literatura como arma social para delatar los males de la sociedad y al hombre de su tiempo (Corbellini 22).

Roberto Arlt, novelista y dramaturgo, reacciona ante los cambios sociales participando activamente en ambos grupos literarios. Como periodista publica artículos en la revista *Proa* dirigida por el grupo Florida, la revista *Crítica* y el diario *El Mundo* entre otros. A pesar de una aparente posición ambivalente, varias influencias literarias y artísticas lo inclinan hacia al grupo Boedo y la vida espiritual, múltiple y compleja de las clases populares urbanas. Sus novelas como *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931) y *El Amor Brujo* (1933) se pueblan de personajes marginados y fracasados. Lo mismo ocurre en su teatro, el cual estrena en 1937 con *Saverio el cruel*, *El fabricante de fantasmas* y *La isla desierta*. Sus obras experimentan con el expresionismo y el grotesco pirandelliano al reflejar la angustia y desesperación dentro de un espacio deformante. Todo texto juega con la dualidad realidad / ficción y parecer / ser, expresando un desentendimiento hacia la vida en un trasfondo absurdo del subconsciente y lo onírico. En la narrativa del escritor, las personalidades humanas ya no son una constante sino varias cambiantes, sugiriendo a todo momento un comportamiento performativo de entidades multifacéticas.

Es en plena época de modernidad y cambio donde Buenos Aires ejecuta su papel de ciudad-mundo ante las expectativas, juicios y miradas de un público global, que Roberto Arlt enlaza la teatralidad de un mundo multifacético con la pérdida de una identidad nacional. Lleva esto a cabo en su novela *Los siete locos*, donde ubica al protagonista principal, Erdosain, sobre diversos escenarios que abarcan tanto espacios privados como públicos.[1] Los primeros son representados por lo onírico o el subconsciente y los últimos por la ciudad. En la novela el protagonista vagabundea y fluctúa continuamente entre estos ambientes, condenado a un constante estado performativo por el cual busca la verdad y autenticidad de su persona.

Proponemos, por lo tanto, analizar cómo la fluctuación performativa de Erdosain entre la metrópoli versátil y el mundo onírico, surge del estado cambiante en el que se encuentra Buenos Aires en plena época de modernidad. Aquí las máscaras y disfraces que encubren el

vacío y estado de anonimato del protagonista, tienen su origen en la cinematografía y la literatura, únicos guiones disponibles al hombre urbano. La ciudad también ejecuta sus papeles de escenario y actor monstruoso ante la visión del personaje, otorgándole a éste no sólo un papel de actor sino de espectador o *flâneur*. Por ende, Erdosain vive y ejecuta una constante ilusión de 'parecer', haciendo imposible el hallazgo de una identidad pura y homogénea. Es aquí donde se encuentra la farsa de Arlt, al presentarnos, por medio del performance, la locura de creer en una identidad auténticamente nacional en un escenario tan diverso y heterogéneo como era, y sigue siendo, Argentina.

Remo Erdosain, el fiel representante de *Los siete locos*, es un triste cobrador en una empresa a la cual le robó dinero. Su desmoronamiento económico se conjuga con un decaimiento espiritual, al descubrir que Barsut, el primo de su mujer, lo delata a la empresa en el mismo momento que su esposa lo deja por otro hombre, un capitán. Buscando cómo salvarse de su hundimiento económico y espiritual, vagabundea por la ciudad en un estado de anonimato e indaga en lo más íntimo de su ser por claridad y verdad. Encuentra alivio en su imaginación y ensueños, en los cuales se reconstruye con diferentes papeles. Erdosain se transforma a lo largo de sus ensueños en un lacayo, un criado, un cafishio y un criminal. Encuentra ayuda en la Sociedad Secreta—secta dirigida por su amigo el Astrólogo—, con el propósito de asesinar a Barsut. En esta asociación se encuentra con un grupo de hombres, hartos también de las asperezas del mundo, quienes planean derribar el orden para promover un renacimiento espiritual. Los hombres de esta sociedad apodados con los nombres de "el Rufián Melancólico", "el Buscador de Oro" y "el Mayor", se asignan diferentes papeles tales como "Jefe de Industrias", "Jefe de Colonias y Minas" y "Jefe de Prostíbulos", para llevar a cabo su fórmula salvadora que consiste en obtener un poder absoluto por medio del engaño y la explotación despiadada del pueblo. Por consiguiente, Erdosain y el resto de "los locos" se enmascaran para enfrentar el mundo de ilusión y engaño en el que viven.

Antes de comenzar el estudio sobre la función performativa de la obra, quisiéramos presentar un bosquejo compilatorio de las características teatrales que han marcado la novela. En su estudio sobre Arlt, Helena Corbellini destaca la semejanza entre los tres actos de una obra teatral y los tres capítulos del libro. También menciona las entradas y salidas de los personajes en cada escena, técnica pertinente

a la dramaturgia. Rita Gnutzman hace referencia al uso del lunfardo, lenguaje utilizado preferentemente en los sainetes y en las obras teatrales de Florencio Sánchez (1875-1910) y Armando Discépolo (1887-1971). Gaspar Pío del Corro se asegura de retratar la división entre la realidad y la fantasía, resaltando las características pirandellianas de la novela, como lo onírico, la técnica del monólogo y el uso de las máscaras. Varios han equiparado el "Ser a través de un crimen" al Hamlet de Shakespeare, como también han resaltado la agencia performativa que ofrecen los títulos y los pseudónimos. Por último, varias referencias se han hecho al lector como público en *Los siete locos*, novela que se caracteriza por su predominante diálogo melodramático y teatral.

Aunque varios críticos han mencionado los rasgos teatrales en la obra de Arlt, sólo *El obsesivo circular de la ficción* de Rose Corral y el ensayo, "¿De quién es esta historia? La narrativa de vanguardias en Latinoamérica" de Vicky Unruh, se animan a destacar las fuertes conexiones entre lo performativo de los personajes y su edificación personal. Mientras que Corral destaca lo teatral en su estudio panorámico del texto, Vicky Unruh se centra en el espacio diegético de la imaginación como lugar donde los personajes se auto-construyen en la protagonización de sus sueños. Ambos estudios se tomarán como base para proponer lo performativo como acto que no sólo ocurre en los espacios privados de la imaginación, sino en los espacios públicos donde se ejecuta el papel de espectador o *flâneur*. Aún más, estableceremos cómo el componente performativo no señala "la posibilidad de una realidad más auténtica y profunda" (28) como argumenta Corral, sino la imposibilidad de encontrar ésta misma.

En cuanto al estudio performativo del texto, no proponemos indicar los rasgos teatrales de la obra, sino acercarnos a los factores que le otorgan, al acto, al espacio y al personaje su función dramática en relación con el cuadro temático. Por consiguiente, enfocaremos este análisis a partir de las teorías que siguen el hilo principal y conductor que define, dentro de un estudio psicosocial, el significado de performance.

En su estudio y compilación de teorías performativas, Marvin Carlson afirma que el performance se basa en la conscientización de cualquier acto ejecutado por el individuo. Esto significa que existen numerosas posibilidades y espacios en que éste puede ocurrir. Según el crítico, "the recognition that our lives are structured according to

repeated and socially sanctioned modes of behavior raises the possibility that all human activity could potentially be considered as 'performance' or at least all activity carried out with a consciousness of itself" (4). Por lo tanto, toda acción conscientizada lleva consigo un director que la dirige, un actor que la ejecuta y un público que la observa.

En la novela *Los siete locos*, Remo Erdosain, triste y agotado de su vida cotidiana, rompe con su mundo exterior para sumergirse en una interioridad que lo conduce a diferentes espacios, tiempos y personajes, donde ejecuta una serie de performances. En su estado onírico e imaginario es donde comienza a construir otras posibles escenas en el que se ejecuta un otro "yo". Este desdoblamiento comienza inmediatamente después de ser acusado de ladrón por sus superiores. Aquí, Erdosain se deja llevar por su imaginación, la cual lo conduce a ejecutar diferentes papeles. Primero, se autoconstruye como un lacayo "perfumado y vil con quienes las prostitutas ricas se hacen prender los broches de portasenos, mientras el amante fuma un cigarro recostado en el sofá" (6); luego se imagina como el objeto de deseo de una niña rica que lo recoge en un Rolls-Royce, sueño que no finaliza por considerarlo absurdo y decide en cambio, ser un "cafishio" (8). En otro de sus estados oníricos se edifica como el escogido de un "millonario melancólico y taciturno" (18), quien le da dinero para ejecutar sus propias invenciones. Sin embargo, su ensoñación más aguda y constante a través de la novela, es "ser a través de un crimen" (53), fantasía que lo persigue cuando escenifica en sus ensueños la posibilidad de matar a Barsut. En cada uno de estos sueños el protagonista demuestra su maleabilidad de poder ejecutar una multiplicidad de identidades en la simultaneidad del tiempo, aludiendo por lo tanto a un total distanciamiento y rechazo hacia una identidad clara y definida.

Al caracterizarse en diferentes fantasías, Erdosain ejercita un visible desdoblamiento que, como los personajes de Pirandello, le permite ser su propio espectador, rasgo predominantemente performativo. Según Richard Bauman, "performance is always performance for someone, some audience that recognizes and validates it as performance even when, as it is occasionally, the audience is the self" (cit. Carlson 5). En el caso del protagonista, éste se conscientiza no sólo de su habilidad de construir diferentes caretas, sino también de su función de espectador en este proceso. Es en la escena "El Humillado" donde su esposa lo deja por otro hombre, que él mismo confiesa tener una vida dominada por el ensueño y la imaginación, donde dice ser su

"propio espectador" (40). Según Vicky Unruh, al ser el protagonista su propio público, la percepción que éste tiene de sí mismo es exhibida, exaltando así su auto-caracterización (252). Sin embargo, existe una dificultad tanto para el lector / público, como para Erdosain en definir con certidumbre la caracterización o percepción del personaje. De hecho, tanto su papel de actor y espectador, como su habilidad de construirse y deconstruirse retrata una descaracterización identitaria, lo que no facilita la concepción de una sólida identidad. Por lo tanto, esto impone un rasgo nebuloso (6) en la formación del personaje, término que utiliza Pérez-Firmat en su estudio teórico sobre las novelas vanguardistas, lo que impide dibujar un contorno de autenticidad en la edificación del hombre argentino.

Ya establecida la habilidad multifacética del personaje, quisiéramos adentrarnos a lo que esta autoconstrucción significa dentro de la nebulosa (6) o espacio interior en el que nos encontramos. Según Rose Corral, es en las fantasías de Erdosain donde hallamos "la vida nueva y deseada" (43), compuesta por la autenticidad y verdad que busca el protagonista. Helena Corbellini comparte el mismo argumento, al describir el mundo onírico como "el perdido mundo de belleza" (35) en el que reside lo maravilloso y lo paradisíaco. Aún cuando podamos resaltar este espacio privado como lugar sin límites que le otorga al protagonista la libertad de ser, debemos tomar en consideración qué entidades ha escogido ejecutar ante sí mismo. En casi toda ocasión, Erdosain decide adoptar personalidades rebeldes, agresivas y siniestras. Sus nuevas construcciones no se destacan por su pureza, sino por su perversidad, como es el de un cafishio, un criado "obsceno e hipócrita" (6) o un criminal. Es decir, performances que en la realidad cotidiana serían limitados, rechazados o condenados. No podemos, por lo tanto, retratar el mundo onírico como espacio donde reside la verdad y el esplendor, siendo que delata la oscuridad y nebulosidad de su imaginación. Tal revelación cobra sentido, ya que es sólo en el espacio privado de su conciencia que el protagonista se atreve a ejecutar actos subalternos y transgresivos sin ningún tipo de repercusión o censura.

La posibilidad de actuar siendo su propio juez no sólo le otorga al personaje la oportunidad de interpretar diferentes caretas, sino también la de rebelarse contra el mundo exterior que lo atosiga. Al ejercer un acto multifacético en un espacio donde no influyen códigos sociales, el protagonista tiene la amplitud de desviarse en caminos no esperados o aceptados según las normas sociales. Por

consiguiente, podríamos decir que éste aprovecha el espacio 'liminal' en que se encuentra. Este espacio liminal, contemplado por el teórico Arnold VanGennep en sus teorías sobre performance, es una zona donde se ejercita la anti-estructura (cit. Carlson 20). Es decir, el ámbito performativo del protagonista se presenta como un espacio en el que se ejecuta una actuación alterna. Aquí no se trata de simular los códigos culturales, sino criticar estos mismos por medio del performance. En el caso de Erdosain, la oscuridad o agresividad de los seres que interpreta en su espacio privado parecen estar íntimamente conectados con la tristeza de su vida exterior. Lo que significa que el protagonista utiliza este espacio liminal, su único medio, para rebelarse contra la realidad cruda que lo rodea. Por ende, los performances del protagonista no son simplemente una fuga del mundo exterior, sino una forma de enfrentarse a éste, cuestionarlo e invertirlo desde lo más íntimo de su ser.

Si el espacio privado está dominado por actos alternativos que reaccionan y responden a un mundo exterior, podríamos decir que el espacio exterior o público, focalizado y descrito por el mismo Erdosain, toma un papel activo ante el protagonista. Durante la novela recorremos la capital por sus varias calles y rincones. Siendo Erdosain la luz que nos guía, se nos revela ante los ojos una ciudad "puerca" (123), "canalla" (17), "feroz" e "infernal" (124). La personificación de este espacio no sólo nos exterioriza la percepción del personaje, sino también le presta a la ciudad los papeles de escenario, público y actor. Papeles que la ciudad ejecuta simultáneamente.

El vocablo 'escenario' está indiscutiblemente relacionado con todo rasgo teatral. Todo aquel que se sienta frente a un escenario, espera ser entretenido por un acto que como indica Marvin Carlson, "is set apart from that everyday life" (23). En su libro *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*, Beatriz Sarlo se dedica a ilustrar la urbe moderna como "el gran escenario latinoamericano" (15). En su retrato de la ciudad utiliza los cuadros de Xul Solar para describir el tablado capitalino.[2] De este decorado, resaltan la nariz y los ojos de edificios rectangulares, acompañados por lo geométrico y metálico de figuras monstruosas; las que a su vez llevan cuatro pies, cabeza humana y varias piernas que emergen de un cráneo. Lo fantástico y monstruoso del ambiente de Solar se equipara a las descripciones de Erdosain, las cuales también retratan lo vivo e ilusorio de la ciudad. El estado palpitante que emana del decorado en ambas obras, es lo

que lleva al actor principal a sumergirse en este ambiente y establecer una relación dialéctica con la urbe.

Si consideramos la ciudad como espacio en el que se ejecuta un acto performativo, podríamos señalar a Erdosain como un ente que no sólo actúa en el interior de su subconsciente sino también en el espacio público que provee la ciudad / escenario. De hecho, tanto los críticos como el mismo personaje, han hecho referencia al anonimato que representa el personaje en sus andanzas por la ciudad moderna y devoradora. Esta identidad de anonimato es lo que le proporciona a Erdosain un estado de tabula rasa, facilitándole un cambio de caretas para ejecutar una serie de diferentes papeles. El primer rol que ejecuta el personaje es de público, o como diría Beatriz Sarlo de *flâneur*, papel ya ensayado en su subconsciente,

> La ciudad nueva hace posible, literariamente verosímil y culturalmente aceptable al flâneur que arroja la mirada anónima del que será reconocido por quienes son observados, la mirada que no supone comunicación con el otro. Observar el espectáculo: un flâneur es un mirón hundido en la escena urbana de la que, al mismo tiempo, forma parte: en abismo, el flâneur es observado por otro flâneur que a su vez es visto por un tercero [. . .]. (16)

Por medio de este mismo rol de público o caminante, el personaje nos exhibe la espectacularidad de la ciudad y su papel antagónico. El escenario filtrado por los ojos de Erdosain toma el papel de un actor deforme, amenazante y monstruoso. Los rostros humanos parecen estar convertidos en máscaras que imposibilitan cualquier tipo de identificación y reconocimiento. Una de las escenas que mejor ejemplifica el papel desequilibrante de la urbe, se encuentra en "En la caverna" donde el protagonista camina angustiado enjuiciando todo lo que lo rodea: "Caminaba ceñudo, investigando con furor lento las ideas que se incubarían bajo esas frentes estrechas, mirando descaradamente las lívidas caras de los comerciantes, que desde el cuévano de los ojos espiaban con una chispa de ferocidad a los compradores" (123). Como todo espectador que interpreta un espectáculo basándose en su percepción y estado interno, Erdosain proyecta el estado grotesco que habita en su interior a su visión de la ciudad. Ésta, a su vez, toma el papel antagónico, al ser la culpable por el anonimato en

que se encuentra el ciudadano bonaerense. Por consiguiente, mientras el espectador concibe su propia visión del decorado, el escenario y el espectáculo, la malvada urbe despersonaliza al hombre argentino ubicándolo en un estado de anonimato, donde sólo por medio de performances tiene la oportunidad de ser.

La función multifacética que abarca Erdosain y su habilidad de transformar el ámbito que lo rodea, remite a la falta de una identidad auténtica y establecida, tanto en los espacios interiores como exteriores del texto. Según Beatriz Sarlo, la personificación de la ciudad, ilustrada en los cuadros de Xul Solar, representa la pérdida de una ciudad homogénea, cuestión que aterraba a muchos nacionalistas de la época (17). El mismo miedo, quizás, es el que engendra Erdosain ante un país que abre sus puertas a la modernidad por medio de grupos inmigratorios que rompen con el homogéneo frente cultural, instalando una serie de nuevas conductas y actos culturales (Gnutzman 30). Esta desmantelación y diversidad de códigos culturales, urge entonces al hombre contemporáneo, como Erdosain, a pasar de un yo personal a un yo despersonalizado, en el que sólo por medio de actos performativos puede construir una serie de identidades alternativas a través de las cuales sobrevivir las exigencias de un espacio que ha perdido su guión nacional.

Si la ejecución de un acto multifacético se debe a la pérdida de un guión nacional, debemos cuestionarnos sobre los guiones alternativos que sigue Erdosain en sus actuaciones. Según Marvin Carlson, todo performance se basa en un modelo existente, en un guión o en un patrón particular. Comportamiento nombrado por Richard Schechner, teórico y crítico teatral, como "restored behaviour", este tipo de comportamiento se caracteriza como "twice behaved behaviour [. . .] that is always subject to revision [. . .] and must be reinvented the second time or the nth time" (36). Lo que a su vez, "involves behaving as if one is someone else or even one self in other states of feeling or being" (Carlson 31). En el caso de Erdosain, observamos que sus performances, tanto los que ocurren en su imaginación como los que se ejecutan en la ciudad, se edifican por una serie de guiones ficticios. Unos momentos antes de entrar a su estado fantasioso y onírico, el protagonista alude a la cinematografía norteamericana deseando que su vida se asemeje a las escenas de la pantalla. De hecho, Erdosain espera que algo insólito le ocurra "como en los desenvolvimientos de las películas norteamericanas, donde el pordiosero de ayer es el jefe de una sociedad secreta de

hoy y la dactilógrafa aventurera una multimillonaria de incógnito" (5). De allí, naturalmente, surgen sus fantasías donde ejecuta sus papeles de mozo hipócrita, hombre recogido por una niña adinerada, o el elegido por el rico "melancólico y taciturno". Su "restored behaviour", por lo tanto, modela los guiones cinematográficos en los que transforma su vida de pobre a rico, de nadie a alguien, tratando de ratificar el fracaso y vacío en su interior.

Quizás su papel más conscientemente elaborado, es el de criminal. Erdosain insiste una y otra vez, a través de la novela, en aniquilar al primo de su mujer. Mientras que al comienzo su inclinación parece estar fundada por el deseo feroz de deshacerse de aquel que odia, en el transcurrir del relato nos damos cuenta que este acto criminal también está instigado por otro guión ficticio: la literatura. La preparación y convencimiento del protagonista de ejecutar su nuevo papel está basado en sus lecturas, "y el crimen que en algunas novelas había leído se presentaba interesante; veía yo ahora que era algo mecánico, que cometer un crimen es sencillo, y que nos parece complicado a nosotros debido a que carecemos de la costumbre de él" (79). Sin embargo, al "carecer de la costumbre" nunca llega a ejecutarlo, siendo, después de todo, un acto no ensayado. Como Don Quijote, el protagonista utiliza bases irreales para construir su personaje en un mundo de fantasía. Es por medio de esta doble ilusión, de ejecutar un performance a base de otro, que Arlt nos anuncia la imposibilidad de construir una identidad auténticamente argentina, siendo que se basa en esta época de cambios y modernidad, en guiones que no sólo son ficticios sino también extranjeros.

Con el propósito de recalcar la pérdida de la identidad y la nueva construcción de una vida en la que lo performativo define al hombre argentino, Arlt ubica en el escenario de Erdosain a otros personajes con los que éste se relaciona. Este aditamento permite al lector / espectador observar cómo el acto teatral del protagonista transciende del espacio interior hacia el espacio público. Uno de los primeros ejemplos surge en la escena titulada "El Humillado", nombre que enmarca la función del personaje ante la pérdida de su esposa. Al final de esta escena, en uno de los diálogos más melodramáticos del libro, Elsa y el protagonista ensayan lo que sería su reencuentro. "Te reconozco y te digo: Elsa, ¿sos vos, Elsa? Y yo te contesto: Remo, yo vine ¿te acordás de esa noche? Esa noche es esta noche y afuera sopla el gran viento y nosotros no tenemos frío ni pena" (42). Esta escena

ensayística, la cual remite al comportamiento teatral del humillado en el momento que es expulsado, es según Corral representativa de la institución matrimonial, escenario público y reconocido (28). Al ser despojado de tal espacio, Erdosain se encubre con una máscara para ensayar una escena que puede o no ocurrir, en un futuro que puede o no llegar. En consecuencia, regresa al estado de ilusión y fantasía que ejercita tanto en su imaginación como en el ambiente urbano, como único medio que le permite ser 'alguien' en el espacio público de su matrimonio.

Sin embargo, no es sólo dentro del escenario matrimonial en el que Erdosain comienza a develar su identidad multifacética, sino también en sus relaciones con los personajes que pertenecen a la Sociedad Secreta. Su inclinación a seguir los guiones literarios surge en una conversación con el Astrólogo, en el que éste le ilustra un procedimiento nítido de cómo deberían asesinar a Barsut. Insatisfecho con la propuesta, Erdosain lamenta que "el plan fuera tan simple y poco novelesco" (60). Una desilusión similar ocurre cuando éste dialoga con el Buscador de Oro, quien le confiesa su aborrecimiento hacia la ciudad y sus deseos de cambio. En este diálogo el protagonista escucha el discurso de su interlocutor sintiéndose desplazado a un papel secundario. "Yo soy menos personaje de drama que él, yo soy el hombre sórdido y cobarde de la ciudad" (116). Tales referencias revelan el proceso de conscientización de este personaje en cuanto a su construcción dentro de un ámbito que comparte con otros. Lo intrigante, sin embargo, está en la complejidad que entreteje Arlt en cuanto a la serie de niveles performativos en la obra. Mientras que el significado de performance resalta la conciencia de un individuo hacia un acto, sea éste cotidiano o rutinario, en *Los siete locos* el personaje principal ejercita una conscientización de su identidad enmascarada, como si este estado "performativo" fuera su estado más puro. Quizás podríamos identificar este acto como un meta-performance, en el que el personaje enmascarado se conscientiza no de su enmascaramiento sino de la nueva máscara adquirida.

Este meta-performance nos remite nuevamente a la dialéctica entre el escenario espectacular, como lo es la capital de Buenos Aires, y el comportamiento multifacético de Erdosain. Si consideramos que el protagonista se encuentra en un ambiente en el que se destaca por su ausencia de una identidad propia donde el "patriotismo es apenas un sentimiento de poder y propiedad; ni raza, ni idioma, ni tradición,

ni geografía reúne las almas" (Goštautas 161) y se realza por su advenimiento a la modernidad o a lo que Walter Benjamin llama "the age of mechanical reproduction" (217), donde la reproducción de la fotografía y el cine adquieren auge, no es sorprendente que éste se construya, una y otra vez, por medio de un meta-performance. De hecho, podríamos decir que el protagonista sigue los mismos guiones ficticios que este espacio de modernidad le ofrece. En su análisis sobre el efecto del cine en la cultura, Benjamin lo retrata como "a powerful agent", y agrega: "Its social significance, particularly in its most positive form, is inconceivable without its destructive, cathartic aspect, that is, the liquidation of the traditional value of the cultural heritage" (221). Esta completa destrucción de una herencia cultural, la cual el personaje busca inútilmente, nos regresa a la pantalla hollywoodense como nuevo guión cultural. El cine, tanto en la modernidad porteña como en la vida del protagonista, es ahora, con sus proyecciones fantásticas e ilusorias, representante de la cultura moderna. No es sorprendente, por lo tanto, que en el proceso de construcción y deconstrucción, el protagonista trate de semejar tanto en sus espacios privados como públicos, modelos ficticios y ajenos a una vida latinoamericana. Tampoco es irracional su frustración al indagar, inútilmente, en una autenticidad que no existe.

Es justamente esta frustración en la búsqueda de una imagen integral del hombre argentino que el protagonista exhibe tristeza mientras vagabundea por la ciudad. Este estado emocional lo denomina Erdosain como "zona de angustia" la cual se caracteriza como

> [...] consecuencia del sufrimiento de los hombres. Y como una nube de gas venenoso que se traslada 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. (5)

Esta constante angustia se manifiesta más que nada en los momentos que Erdosain vagabundea por la ciudad, donde va absorbiendo su escenario y enfrentando la urbe antagónica. De hecho, pareciera que la sordidez de la angustia es lo que transporta al personaje desde los espacios exteriores, como la ciudad, al refugio de los espacios interiores donde se revela ante toda adversidad. Sin embargo, es esta sensación de

constante pesadez lo que, de acuerdo con Rose Corral, caracteriza al personaje como una entidad melancólica. Según la crítica, "A lo largo de la novela, se va configurando un lenguaje de la desdicha o de la tristeza, que insiste en la lentitud y pesadez del personaje [. . .] atributos inconfundibles del personaje melancólico" (32). Esta posibilidad de una melancolía en Erdosain, nos guía directamente al estudio de Judith Butler en su artículo "Critically Queer" donde establece la relación entre la sensación de pesadez y los límites del performance.

Tomando como base las teorías freudianas, Butler reitera que la melancolía "in Freud's sense is the effect of an ungrieved loss ([. . .] and the acting out of unresolved anger and love), it may be that performance, understood as 'acting out,' is significantly related to the problem of unacknowledged loss" (24). La crítica continúa su argumento estableciendo que el rechazo a un reconocimiento de pérdida, se manifiesta a través del acto performativo. Por consiguiente, podríamos insinuar que los performances de Erdosain, tanto en los espacios privados como públicos, son el resultado de su zona de angustia que lo dirige hacia una melancolía que rehúsa aceptar la pérdida de una identidad homogénea y auténticamente argentina. Esto a su vez, nos remite a la imposibilidad de encontrar tal identidad, ya que el mismo personaje se encuentra a todo momento en un eterno "acting out", impidiéndole un reconocimiento y aceptación de su su continuo vacío.

En su estado melancólico Erdosain reacciona hacia la pérdida de una identidad homogénea, lo que lo conduce a ejecutar una multiplicidad de performances en la gran metrópolis de Buenos Aires. Aquí el vagabundeo del personaje resulta de los desajustes de la modernidad, donde la ciudad pasa por una serie de transformaciones que cambian no sólo la fisonomía, sino también las estructuras sociales que la componían. Buenos Aires, por lo tanto, se torna escenario y actor monstruoso y devorador ante la visión del hombre. Los únicos guiones al alcance de Erdosain, en este espacio transformante, provienen de la cinematografía norteamericana o de la literatura fantástica extranjera. De allí, surge una serie de performances con la que el protagonista encubre su falta de identidad. En un principio, pareciera que sólo en su estado onírico e imaginario el muchacho reacciona con actos subalternos ante la adversidad exterior, pero luego reconocemos que los espacios públicos, como la ciudad, también le otorgan una serie de actitudes performativas, que

realzan su constante estado de anonimato. Es así como la búsqueda de una identidad pura y verdadera se torna en una gran farsa bajo la dirección de Roberto Arlt, el cual señala en *Los siete locos* la imposibilidad de que exista una identidad cultural dentro del torbellino de la modernidad.

Notas

1. Esta novela es continuada por *Los lanzallamas,* tanto en la trama como en el desfile de los personajes. Se pueden leer en conjunto, sin intervalo, como capítulos sucesivos de un volumen.

2. Véase Beatriz Sarlo en *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930* en cuanto a los trabajos artísticos de Xul Solar y los estudios hechos sobre éste.

Obras citadas

Arlt, Roberto. *Siete Locos. Los Lanzallamas.* Caracas: Biblioteca Ayacucho, 1978.

Benjamin, Walter. "The Work of Art in the Age of Mechanical Reproduction." *Illuminations.* New York: Harcourt, Brace & World, 1968. 217–251.

Butler, Judith. "Critically Queer." *GLQ: A Journal of Lesbian and Gay Studies.* 1(1993): 17–32.

Carlson, Marvin. *Performance: A Critical Introduction.* London: Routledge, 1996.

Corbellini, Helena. *Roberto Arlt.* Montevideo: Editorial Técnica s.r.l, 1991.

Corral, Rose. *El obsesivo circular de la ficción: Asedios a Los siete locos y Los Lanzallamas de Roberto Arlt.* México D.F: El Colegio de México, 1992.

Del Corro, Gaspar Pío. *La zona novelística de Roberto Arlt.* Buenos Aires: Universidad Nacional de Córdoba, 1971.

Gnutzman, Rita. *Roberto Arlt o el arte del calidoscopio.* Bilbao: Universidad del País Vasco, 1984.

Goštautas, Stasys. *Buenos Aires y Arlt.* Madrid: Insula, 1977.

Pérez-Firmat, Gustavo. *Idle Fictions. The Hispanic Vanguard Novel 1926–1934.* Durham: Duke University Press, 1982.

Piccini, Mabel. "*Los siete locos* de Roberto Arlt: Un momento de la realidad argentina". *Hispanófila* 40 (1970): 29–43.

Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930.* Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.

Shechner, Richard. "Performances and the Social Sciences." *TD* 17 (1973): 5–36.

Unruh, Vicky. "¿De quién es esta historia? La narrativa de vanguardias en Latinoamérica". *Naciendo el hombre nuevo.* Madrid: Iberoamericana, 1999. 250–265.