



Roberto Arlt: fundador del teatro independiente

Spyridon Mavridis

ABD en Literatura española e hispanoamericana
Universidad de Salamanca

[Localice en este documento](#)

La producción literaria de Roberto Arlt (1900-1942) se podría dividir en tres fases. Una primera estaría representada por Arlt como novelista, quien de 1926 a 1932, publicó un libro tras otro para afirmar un estilo narrativo que se diferenciara notablemente del de sus contemporáneos. La década de los treinta representa un cambio en su proyecto artístico-intelectual y da inicio a la búsqueda teatral. En 1932, a instancias de Leónidas Barletta (1902-1975), Arlt asiste en el Teatro del Pueblo a la representación de una pieza teatral basada en “El humillado”, un fragmento de su novela *Los siete locos* (1929), y esa experiencia le incita a escribir su primera obra de teatro, *Trescientos millones* (1932), inspirada en un episodio del que había sido testigo como periodista unos años antes. Entre tanto sigue trabajando en la prensa. En 1932, aunque opuesto a embanderarse en un grupo concreto, aceptó cooperar en la redacción de dos publicaciones vinculadas al Partido Comunista Argentino, *Bandera Roja* y *Actualidad*. En estas dos publicaciones Arlt encontró un espacio de compromiso y participó en la formación de la Unión de Escritores Proletarios, impulsada por él y por Elías Castelnuovo (1893-1982) en mayo de 1932, cuyos objetivos principales eran la defensa de los ideales de la Unión Soviética, la lucha contra el imperialismo y el fascismo.

Al terminar su última novela *El amor brujo* (1932), Roberto Arlt aseguró que pronto iba a aparecer una próxima, *El pájaro de fuego* y que, mientras tanto, ya había empezado a escribir otra, *El emboscado rojo*. Pero la verdad fue distinta. Gracias a Barletta ya había descubierto el teatro y las posibilidades literarias que ello le ofrecía y emprendió un camino que significaría un cambio fundamental en la concepción y ejercicio de su proyecto artístico [1].

Empero, Arlt utilizó procedimientos dramáticos a lo largo de su narrativa y cuentística. Parece que el Arlt dramaturgo estuvo esperando ansiosamente para el momento de su inserción en la escena teatral y estuvo gestándose para este propósito en las otras formas narrativas que desarrolló, explorando los límites y las perspectivas de lo teatral.

Como señala Capdevila, Arlt organizó dramáticamente sus situaciones novelescas, exaltando la disposición teatral de los personajes hacia la representación, la simulación y/o el engaño, revelando así su atracción hacia la escena teatral. Asimismo, el lector, en las novelas, a menudo “queda obligado a imaginar visualmente las escenas que faltan y a contemplar esa vida terminada de un personaje que no cambia. De ahí que Arlt podría haber sentido la necesidad de trasladar esas naturalezas muertas a la escena teatral” (Capdevila: 53-54). Respecto a ese último hay que tener en cuenta que el paso a la función autor teatral implicaba el salto a un discurso visualizado que le imponía incluir los códigos semióticos corporales y escénicos que faltaban de su narrativa, algo que instigaba a nuestro autor desde su etapa de novelista por la falta de más recursos que los de la mera retórica.

Una fórmula que utilizó mucho en su narrativa, sobre todo en sus novelas, fueron los innumerables *mutis* de sus personajes. Un ejemplo de eso es el final célebre de *Los siete locos*, cuando Erdosain pregunta al Astrólogo “¿Sabe usted se parece a Lenin?” (p. 305) [2] y sale sin esperar la respuesta. Así termina *Los siete locos* y *Los lanzallamas* (1931) se abre con la meditación y la respuesta del Astrólogo a la pregunta. La misma funcionalidad tienen las numerosas salidas que realiza, por ejemplo, el Astrólogo. Horacio González reflexiona sobre el uso frecuente de los *mutis* en la novelística arltiana

Nos referimos (...) al efecto condensado *-efecto golpista, efecto foquista-* que en cierto momento le da a la narración una gestualidad única

que resume, consume extenua al personaje. Lo substrahe de la serie de sus particularidades sucesivas, para *entumecerlo para siempre* en un acto que se refiere a una marcación técnica de la escena. Ese hecho, que parece meramente un truco teatral, sustituirá la totalidad de su expresión y se convertirá en una señal antropológica. Ejemplo de esto (...) es el recordado final de *El juguete rabioso*, donde Silvio Astier tropieza... y sale. (González, s.f.: 44)

Otro procedimiento de índole teatral fueron los diálogos desarrollados tanto en sus cuentos como en sus novelas y aguafuertes. Los personajes dialogan entre sí utilizando ritmos dramáticos, prácticamente escénicos. Respuestas rápidas, frases cortas que provocan el postulado por Arlt efecto del *cross a la mandíbula* [3] y recuerdan personajes dialogando en la escena. A menudo la composición textual elegida por Arlt indica esta asociación, puesto que utiliza los nombres de los personajes asignándoles su turno de palabra como en un guión [4] o dividiendo sus textos en pequeños cuadros [5].

Como hemos mencionado, después de la publicación de *El amor brujo* (1932) [6], Leónidas Barletta propuso a Arlt que se incorporara como autor en el Teatro del Pueblo. Arlt escribió a su hermana Lila al respecto:

En el Teatro del Pueblo se ha escenificado una parte de *Los siete locos*. Los que la representaban lloraban en la escena. Es un éxito. Pronto, también, se estrenará en el mismo teatrillo una obra mía llamada *300 millones* en cinco cuadros, cuya protagonista es una sirvienta. Creo que va a emocionar (...). (Borré: 221) [7]

A partir de este momento Arlt decide dedicarse casi exclusivamente al teatro. Sin embargo, desde el punto de vista puramente biográfico, su pasión escénica se relaciona con el viaje que realizó en 1935 a España y Marruecos como corresponsal del periódico *El Mundo*; “en realidad después de este viaje prácticamente sólo escribirá teatro” (Marigó: 141) [8]. Así lo explicó él mismo en unas declaraciones que hizo previas al estreno de *El fabricante de fantasmas* (1936), donde recuerda que los personajes que pueblan el drama, aparte de que su germen se encontraba en su novela *Los siete locos* y en su cuento “El jorobadito” (1933), eran una reminiscencia de sus recorridos por los museos españoles y de las pinturas de Goya, Durero y Bruegel el Viejo. (Castagnino: 69)

Aunque, como hemos visto, su vocación de dramaturgo se estuvo forjando desde hacía unos años, nunca mientras vivía consiguió quitarse de encima el rótulo del novelista. De ahí que su participación en el Teatro del pueblo pasase en los primeros años, prácticamente desapercibida. Hasta en nuestra época, aunque Arlt es considerado dentro de la historia del teatro argentino como el autor más importante para el movimiento del teatro independiente, sigue considerándose por la mayoría del público como el novelista argentino por excelencia. Los personajes inmortales creados por él en su novela *Los siete locos* se imponen en las páginas de la historia de la literatura argentina a los respectivos que deambularon en los escenarios. Florian Nelle recuerda al respecto que así sucedió, por ejemplo

en 1981 cuando en protesta contra la política cultural del Ministerio de Educación se creó el *Teatro abierto* y Rubens Correa y Javier Margulis pusieron en escena una versión de *Los siete locos*. Lo mismo sucedió en el Festival del Teatro de las Culturas del Mundo de Berlín, en 1999; allí fueron figuras de esta novela las que los artistas argentinos llevaron a las tablas. (Nelle: 126)

Se puede percibir la ironía histórica para un autor quien había decidido dedicarse casi por completo al teatro, que se recuerde en los momentos cruciales para la proyección de la contribución argentina en la cultura teatral, sobre todo, como novelista. Se puede preguntar entonces por qué un autor que había alcanzado el éxito como novelista, cuentista y periodista, dio la espalda a su fama y proyectó su fuerza hacia un medio artístico de difícil alcance que se dirigía a un público más restringido y exigente, como fue el público que asistía a las funciones experimentales del Teatro del pueblo. Por supuesto que no fueron cuestiones económicas las que impulsaron a Arlt a dar este cambio en su programa artístico, aunque el fracaso editorial de su última novela *El amor brujo* (1932) quizá le hubiera persuadido para ello. Más si se tiene en cuenta que los problemas económicos y familiares que tenía el autor en aquella época no indicaban tal decisión. Claro que el teatro culto que le interesaba a Arlt era rigurosamente anti-comercial. Al contrario, su proyecto para la novela ya había dado sus frutos y -como les sucede a los verdaderos artistas- tuvo que buscar otros campos de experimentación, menos explorados.

Óscar Masota dio una razonable explicación para entender uno de los motivos que hicieron a Arlt abandonar la novela por el teatro sosteniendo que

el carácter poco novelístico de los personajes que creaba, verdaderos “caracteres” en el sentido clásico del término, destinos petrificados, naturalezas muertas (...). Las situaciones no son momentos del tiempo atravesados por la vida del personaje en los cuales el personaje se transforma y cambia su vida, sino escenas, situaciones bloqueadas donde el personaje permanece idéntico a sí mismo y donde sólo cambia el decorado y el coro que lo rodea. El lector queda obligado a imaginar visualmente esas escenas y a contemplar esa vida terminada de un personaje que no cambia. De ahí que el mismo Arlt podría haber sentido la necesidad de trasladar esas naturalezas muertas a un medio -la escena teatral- que les fuera más adecuado. (Masota: 18-19)

La práctica de su proyecto novelístico y cuentístico parecía lejos de las exigencias estéticas de grupos como de Florida, cuyo elitismo intelectual despreciaba Arlt. Curiosa paradoja, su dramaturgia, dirigiéndose a la minoría que quería eludir del teatro comercial y “cobijada” bajo el techo del Teatro del pueblo, adoptó el programa estético-elitista que anteriormente Arlt había rechazado [9]. Eso se explica por una parte por la ilusión de Leónidas Barletta de llenar el vacío de la inexistencia de un teatro vanguardista y experimental sin darle crédito a las exigencias elitistas del grupo de *Martín Fierro*, mediante un proceso de “democratización” de la cultura [10]. Por otra, como apunta Nelle, el teatro experimental que crea y evoca realidades, constituía una modalidad artística que lograba concordar la faceta vanguardista de Arlt con su otra de inventor (Nelle: 128). El teatro constituía el desafío para su vocación vanguardista y allí se dirigió para desahogar sus inquietudes.

Elizabeth Shine, su segunda esposa recordaba una faceta lúdica del autor que testimonia la teatralidad jovial de sus maneras y su dedicación completa al “vivir dramático”: “Le gustaba representar papeles: durante todo un viaje en ómnibus, por ejemplo, se hacía el turco o cualquier otra cosa. Le gustaba llamar la atención y a mí me encantaba” (Urondo: 677).

Es más, su atracción por el teatro se explica por la contemporaneidad del nacimiento del cine, que surgía competitivo frente al teatro, amenazándolo con vaciar sus salas, pero que a la vez despertaba admiración y curiosidad a los intelectuales de la época por las posibilidades que ofrecía como encarnación de todas las tendencias alienantes de la modernidad. La fuerza del cine había impulsado en Europa el cambio en las prioridades de la dramaturgia, poniendo el acento ya no en el desarrollo dramático sino en la puesta en escena. La fugacidad y lo irreplicable de la

representación escénica, reivindicaba al teatro no sólo frente al celuloide, sino también frente a la palabra impresa de la literatura. La ambición de los dramaturgos era balancear entre el poder de la razón que representaba la escritura y el carácter alienante de la modernidad que se reflejaba en la pantalla grande.

A través de estas tendencias diversas que “empujan” a Arlt hacia la teatralidad se evidencia el determinismo artístico que hace que “su obra evolucionase de la novela al teatro sintiendo la necesidad imperiosa de transformar al lector en espectador” (Marigó: 138).

De esta manera surge el interés de Arlt por el teatro, impulsado también por una parte por la inserción en Argentina de las nuevas propuestas dramáticas de autores como Luigi Pirandello (1867-1936) -y su temática del teatro en el teatro- y por la fascinación que le provocaba ver a las figuras de su imaginación encarnadas en la escena.

La experiencia novelística le presta a su obra dramática la temática de la exposición de las pasiones urbanas y la frustración fatídica que ellas provocan a los ciudadanos. Así es como se nos presenta el vacío existencialista de sus personajes que buscan refugio en el mundo de la fantasía y de los sueños. No obstante,

En el mundo literario de Roberto Arlt la ensoñación no sirve para redimir al hombre, sino para condenarlo. Los continuos desdoblamientos imaginativos que contempla su obra sirven para sumergir a sus personajes en una realidad de catástrofe donde no hay válvulas de escape, ni puntos de fuga por los que aspirar a una situación mejor que no sea el pequeño y gran desastre de la vida cotidiana. En este sentido la dramaturgia de Roberto Arlt insiste en los temas ya desarrollados y consagrados en sus cuentos y novelas, creando una galería de perdedores que tratan de sobrevivir ante las continuas hostilidades de una realidad implacable con los más débiles. En su universo literario la imaginación no es libre ni gratuita. Tampoco tiene un sentido democratizador. Las criaturas miserables están condenadas a tener sueños miserables por lo que toda forma de ensoñación se acaba convirtiendo en un espejo cóncavo que devuelve aún más deformada la imagen grotesca de la realidad. (Camacho: 679-680)

Con estas palabras José Manuel Camacho Delgado sintetiza la inquietud que se esconde detrás de la máscara de todo personaje dramático que Arlt esbozó y da en el clavo con la temática universal de la que parte la dramaturgia del autor argentino [11]. Su obra dramática balancea en un constante desequilibrio entre realidad y fantasía, cotidianidad y ensoñación, deseo y frustración, mientras el desarrollo argumental opera siempre en un doble plano: el de la miserable realidad de los personajes y la realidad soñada que estos fabrican, conscientes que no es más que la mera prolongación de sus deseos y frustraciones. Éste es el destino cruel de la sirvienta Sofía en *Trescientos millones*, del mantequero Saverio en *Saverio el cruel*, de los empleados anónimos de oficina en *La isla desierta* o de Pedro en *El fabricante de fantasmas*, por citar unos ejemplos, o la crueldad que opera - en el sentido artaudiano de la palabra- a cada uno de los espectadores y lectores de la obra arltiana. Esta imaginación “imaginada” de sus personajes constituye la “mina” de donde Arlt extrae la “piedra” de toque de la modalidad meta-teatral, tan identificada con Pirandello; es decir, tanto Sofía como Pedro, Saverio, Susana, Cipriano, Baba, Don Carlitos y toda la “compañía” de los personajes teatrales que Arlt armó, desempeñan la función autoral “fabricando” en un segundo plano narrativo otros personajes, espacios y realidades en esta larga cadena de autorías que siempre tiene como desenlace final la muerte.

Los personajes “soñadores” que pululan los textos dramáticos de Arlt luchan por romper con su vida anterior pero terminan por fracasar de nuevo colocándose finalmente en el centro del sistema de los personajes de humo que casi siempre ellos mismos han creado en su aislamiento. En la mayoría de las piezas de Arlt el personaje rompe con su grupo social. Surge a la escena a través de las tinieblas de la gran ciudad moderna, siendo alienado por ser incompatible con la sociedad [12].

Sin embargo, hay una constancia sobre la cual descansa toda la ficción de Arlt y opera como impulso para que se pongan en marcha las acciones de sus personajes: es la relación entre delito-arte-dinero (Drucaroff: 57). Necesaria para nacer la magia de la literatura o del teatro al menos uno de esos elementos tiene que entrar en escena. Así pues sucede en toda su producción desde *El juguete rabioso* con las andanzas bandoleras de Silvio Astier, recorre su creación cuentística y las aventuras de Remo Erdosain y su círculo extravagante y da su legado en el teatro, empezando por la sirvienta Sofía de *Trescientos millones*. El dinero funciona como prueba en el elocuente título *Prueba de amor*; el delito, el arte y el dinero están en el fondo de las pesadillas de *El fabricante de fantasmas*; el delito y el dinero operan como demarcación de clase social en *Saverio el cruel*, algo parecido está por detrás en *La fiesta del hierro*, etc. Elsa Drucaroff esquematizando esta relación resume que: “El deseo que suele poner en movimiento la escena teatral, en Arlt, podría formularse así: es el sueño de ganar dinero con los sueños o, a la inversa, el dinero que adviene y desata la posibilidad de soñar” (Drucaroff: 58) y empuja al delito, añadiríamos nosotros.

Arlt encuentra en el escenario el espacio que le permite expresar todo su repudio para el tejido de los estereotipos que utiliza la sociedad, convirtiendo la convivencia social en un mercado de transacciones alrededor del dinero. Así, el anti-comercialismo teatral de Arlt encuentra su referencia metafórica en el palco. Trabajando en el diario *Crítica* levanta la nota de la sirvienta gallega que se suicida y que será la base de su obra *Trescientos millones*. No obstante, todo se somete bajo el valor del mercantilismo social. Así cuando el héroe Rocambole le devuelve a la sirvienta el dinero extraviado de su herencia, le pide un recibo. Como señala Nelle el “héroe necesita pruebas palpables de su virtud que constituye su capital simbólico acumulado a través de los cuarenta volúmenes de la novela que él protagoniza. Las buenas acciones del héroe son la mercancía, ellas le dan su fama literaria” (Nelle: 132).

Sin embargo, Drucaroff destaca otro aspecto en esta pieza que es trascendental en la poética arltiana y en su paso de la narrativa al teatro. Su misoginia presente desde el principio -recuérdense la figura de la madre de Silvio Astier con el cuerpo arruinado por el trabajo en *El juguete rabioso*- encuentra ahora cabida en su dramaturgia. La inserción de la mujer en el mercado del trabajo fue algo muy problemático y hasta casi prohibido en los años treinta y, a menudo, este problema llega hasta nuestros días. Consciente de este problema, Arlt simpatiza con la desventaja del género y convierte su misoginia cínica en epopeya de las mujeres maltratadas, arruinadas, que sueñan casarse para que su esposo les mantenga en una sociedad hostil para ellas. En este sentido, en *Trescientos millones* Sofía es una soñadora -la única mujer que sueña en la obra de Arlt- que fabrica sus fantasmas soñando con el dinero como parte de su existencialismo consciente de su situación sin salida. Pues a su desventaja de clase se la agrega la desventaja de su sexo. Por esta razón Arlt siente la necesidad de abandonar el odio de género y solidarizarse con las mujeres oprimidas en la sociedad capitalista. Empero,

Sin subrayarlo (porque lo considera obvio, casi natural), sin denunciarlo pero también sin ignorarlo, *Trescientos millones* parte de la evidencia de que las mujeres no tienen, a diferencia de los varones, la

posibilidad de mercar con los sueños que fabrican. El arte es un negocio masculino (Drucaroff: 59)

Lo único que tiene Sofía que negociar como valor de cambio es su cuerpo y, en vez de ofrecérselo al joven amo, escoge entregarlo a la muerte.

Adolfo Prieto sostiene que este primer ensayo dramático que constituye *Trescientos millones*, supone

la dramatización de una línea argumental que había servido ya, en *Los siete locos*, para situar los nudos anecdóticos cubiertos por Hipólita. Estamos todavía en el ámbito temporal, y, con ligeras variantes, en el ámbito de los temas y en el de los proyectos del primer ciclo narrativo. Pero después de 1934 su producción dramática gira, decididamente hacia rumbos distintos. (Prieto: xxviii)

En el mismo año que *Trescientos millones* lleva a escena otra obra *Prueba de amor* (1932) [13], que representa su hastío por los grandes mitos pequeño-burgueses. El sacrificio de los valores predominantes en la sociedad, que representa el dinero incendiado en la bañera, funciona como prueba de amor para la joven pareja que va a casarse. Sin embargo, cuando el novio declara que había quemado billetes falsos, la novia da por terminada la relación porque él no había logrado superar los convencionalismos que utilizan los burgueses para legitimar su estatus social. De esta manera, “el personaje femenino se afirma como superior al masculino por su capacidad de entrega al idealismo” (Arlt, Mitra: 20).

Algo parecido sucede, por ejemplo, en su obra *El fabricante de fantasmas* (1936), donde el protagonista Pedro mata a su esposa quien le tenía negados sus favores sexuales, porque éste no encuentra un empleo que le conseguiría dinero y reconocimiento social. El amor opera en esta obra también como valor de cambio en la “bolsa” de la sociedad.

Para Arlt la literatura en su totalidad muestra la falsedad de los “grandes mitos” de la sociedad. Hasta la crítica nunca refleja la opinión del que la redacta, sino que está condicionada por las mismas reglas que convierten la literatura en un lugar de tópicos comunes. De ahí que rechazara este tipo de literatura programada y transcribiera su visión literaria a través de un discurso sincero y “brutal”, algo que se percibe desde su primera novela *El juguete rabioso*. En la nota final de *Los lanzallamas*, Roberto Arlt admite con orgullo que las primeras páginas de este libro se imprimían mientras el autor todavía redactaba las últimas (p. 523). Eso revela cierta voluntad del autor de traspasar los límites que separan todo el proceso literario, desde la redacción hasta la difusión y recepción de sus escritos. De esta manera quiso romper con los mediadores de la literatura y revela su rebelión frente a la institución arte. De ahí se explica su dedicación completa al teatro, puesto que es la única modalidad en la cual se dan todos los procedimientos artísticos simultáneamente en un momento de captación de la literatura en su presencia absoluta. Es más, la escena es el único espacio donde el escritor puede ver y enfrentarse con sus personajes convertidos en carne y hueso; presenciar la materialización de sus “fantasmas”, de su *logos*, y comprobar su recepción en vivo.

Se destaca esta característica de los personajes arltianos como figuras que pertenecen a la esfera de los sueños, y que se materializan a través de un “ritual” meta-teatral como dobles de los personajes principales. Para Mirta Arlt

el soñar es siempre el primer acto de afirmación existencial, tanto en la novela como en el teatro de mi padre (...). Ahora bien: el sueño (...) es,

también, un sueño desmedido; por él corren desatinadamente al encuentro de un destino que se junta con ellos, y los ayuda a despeñarse (...) y como se crea fundamentalmente con lo que se es, sus personajes son seres que sueñan; el que no puede soñar cosas hermosas, sueña monstruosidades. (Castagnino: 35)

En la evocación de esos personajes “aéreos” de la dimensión del sueño y su funcionalidad como portadores de la “afirmación” existencial del personaje que los sueña, mediante un acto cruel que constituye ora el suicidio ora el homicidio, resuenan los ecos de la búsqueda filosófica de Antonin Artaud (1896-1948) para un teatro de *afirmación cruel* de una vida antes del nacimiento y después de la muerte. Los personajes soñados remiten al estado de la vigilia previo a la muerte, donde se proyectan visiones cargadas de frustración, angustia y agonía. Así por ejemplo, sucede en *Trescientos millones* y *El fabricante de fantasmas*, donde Arlt consigue la hibridación entre las técnicas pirandellianas y la temática de Henri Lenormand (1882-1951) para conseguir el objetivo de la crueldad.

Llama la atención que Arlt haya tematizado este proceso de encarnación de sus visiones en el espacio teatral. En *Trescientos millones* la sirvienta Sofía se enfrenta a las figuras de su propia imaginación mientras que en *El fabricante de fantasmas*, Pedro es perseguido por los personajes que él mismo había “fabricado” en sus textos. Sea como fuere, en estas piezas se repite la misma sensación que Arlt había experimentado cuando Leónidas Barletta le llevó el 1932 a asistir en la encarnación de Erdosain por el Teatro del pueblo.

Para transmitir esta fascinación Arlt recurre a la técnica pirandelliana del teatro en el teatro. Sus personajes entran constantemente en conflicto con sus papeles estereotipados, abriendo “brechas” en el desarrollo convencional de la intriga para discutir sobre el acto mismo de la representación. Así, por ejemplo, Susana en *Saverio el cruel*, se queja del pastor que se presenta en la escena sin los tradicionales cayado y flauta (Acto I, escena VI: 297) y Sofía, la sirvienta gallega de *Trescientos millones* argumenta con el galán sobre cómo hay que representar su papel de amante (Acto I, escena III: 258-263). A la manera pirandelliana sus personajes también discuten entre sí sobre los papeles asignados para ellos y contra su voluntad, y urden contra el todopoderoso autor. Así sucede, por ejemplo en *Trescientos millones* (Acto I, escena III: 243, 269) y *El fabricante de fantasmas* (Acto II, cuadro II, escenas III: 368-371 y VI: 388-390).

Igual, en las obras ya citadas se pueden percibir vestigios del proyecto de Artaud y su teatro de la crueldad. Es el caso de *Saverio el cruel*, cuando el mantequero empieza a identificarse con su papel de dictador y revela una guillotina bien afilada, algo que convierte la farsa en una tragedia, mediante imágenes que traen reminiscencias en el inconsciente colectivo de máquinas sanguinarias de explícita asociación (Acto II, escena III: 318) [14]. Parecida función tiene la fiesta organizada por Susana que se convierte, por momentos, en festín pagano (Acto III, escena III: 322-324) relevando el carácter dionisiaco de la representación frente lo apolíneo, conforme a los designios de Artaud y Nietzsche. En *El fabricante de fantasmas* los personajes cobran conciencia, “leyendo” a Pirandello, pero van más allá impulsando a Pedro, su autor-creador, al suicidio (Acto VI: 388-390). Es el homicidio del “logos”-sagrado que representa el autor. Además, los personajes fabulados juegan el papel de la conciencia de Pedro por el acto atroz contra su esposa. La crueldad de Artaud juega el papel de la conciencia que la centra en la necesidad del asesinato, porque “la vie c’est toujours la mort de quelqu’un.” (Artaud, v. IV: 121)

Arlt busca acercarse a la crueldad de Artaud partiendo de la tradición grotesca enriquecida por el meta-teatro de Pirandello. Esta afinidad la indica también Horacio González que opina igualmente que Arlt debía haber conocido el teatro de la crueldad

de Artaud, pero eligió emplear la idea de crueldad como esencia de la farsa y también como fin de farsa. De ahí, por ejemplo, el reproche de Susana en *Saverio el cruel*: “Saverio, no sea cruel”, cuando el mantequero medita sobre la dura inconveniencia de ese mundo fraguado. Como hemos visto para Artaud, la crueldad suponía explorar hasta los últimos límites de la sensibilidad nerviosa, mientras que en Arlt, la técnica de la simulación y la metamorfosis constante de los personajes contribuyen a moderar hasta el desenlace final el efecto de la crueldad. Para Artaud la crueldad es llegar al nudo esencial de la acción para ser pura acción. “Para Arlt, el hecho de que las acciones tengan sentidos encubiertos, sabidos y no sabidos, contribuye a dejar la crueldad también en un estado de ironía y disfraz.” (González, 2000: 33)

Sin embargo, Arlt, al contrario que Artaud, aceptaba y utilizaba la alegoría para transmitir mensajes sociopolíticos [15]. Por eso, no podemos hablar tampoco en este caso, como en ningún otro, de influencia directa en el sentido de la sumisión por completo a los designios de un maestro-prototipo.

Roberto Arlt tomaba elementos de varias tendencias artísticas y proyectos de dramaturgos para construir su propia modalidad de expresión. Así, podríamos asentir que la fragmentación y la reconstrucción de un nuevo conjunto a base de distintos elementos fue una de las características de su teatro, como también una de las características de las vanguardias. Es la técnica de *bricolage*, como la define Nelle.

Las piezas de Arlt son quizás, aún más que sus novelas, combinaciones de materiales heterogéneos (...). De citas y fragmentos, que Arlt somete a un proceso de *bricolage* de lo más irrespetuoso, él construye un muestrario de las deformaciones sociales. Y en las rupturas entre los elementos dispares hace emerger la hipocresía y la teatralidad de la realidad social. (Nelle: 134)

Si en sus novelas y cuentos desarrollaba una temática que partía de la dura realidad cotidiana de la metrópolis y llegaba a darle matices de un surrealismo propio y peculiar, en el teatro manejaba las situaciones y los personajes mediante una técnica propia e híbrida que por momentos rozaba el expresionismo de Frank Wedekind (1864-1918) y de Georg Kaiser (1878-1945) [16], sobre todo en obras como *El fabricante de fantasmas* y *La fiesta del hierro* (1940).

Se advierte la proximidad, desde las raíces y por actitudes a los creadores de la escena moderna universal que, empeñados en superar la chatura de la realidad circundante, daban forma y sentido a un sin fin de posibilidades por donde el autor podía transitar libremente, sin las exigencias formales de lo verosímil, merced el doble plano en el que desenvolvían los «juegos», para establecer «la nueva realidad» que necesitaban los personajes para poder seguir viviendo. Resulta notable comprobar cómo sus seres tragicómicos, desdichados antihéroes, penetran en lo «grotesco» desarrollado magistralmente por Luigi Pirandello, o se hunden en los conflictos profundos de la «psicología abismal» de un Henri Lenormand. (Ordaz, 1992: 54)

Con el estreno en 1936 de las obras *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas* se testimonia la influencia intertextual, directa e indirecta, que tuvo Arlt de los maestros mencionados. En la primera se acerca a Pirandello y a la propuesta del siciliano en su obra *Enrique IV*, mientras que la segunda trae reminiscencias de *El hombre y sus fantasmas* de (1924) de Henri Lenormand (1882-1951) y de *Von morgens bis mitternachts* (*From morn to midnight*) de Kaiser.

A medida que desarrolla su discurso teatral, va abandonando paulatinamente su predilección por los personajes soñados de la “zona astral” hacia otros encarnizados y cuya existencia no dependía de terceros, sino que luchaban y lograban conseguir lo que ellos mismos deseaban. Es el caso de *La isla desierta* (1938) (391-402), donde los empleados de una empresa, hastiados de la vida rutinaria, se atreven a soñar con una isla paradisíaca y transformar en ella su oficina triste. En esta obra de Arlt se nos dibuja el ideario colectivo de un lugar a mitad del camino entre la Arcadía clásica y la *Utopía* de Thomas More (1478-1535) [17]. Se trata de una burlería en un acto, escrita con humor para atacar agudamente el convencionalismo mecanizado de nuestras vidas en las grandes ciudades. Además, en esta obra se “canoniza” la presencia del teatro de la crueldad en Arlt, puesto que nuestro autor utiliza elementos que son propios de la teoría de Artaud. Nos referimos al personaje del Mulato y la semiología que aporta su presencia en el desarrollo de la trama: su desnudez, los tatuajes como semiótica por encima de la escritura fonética, la danza bajo los ritmos de los tambores que incita éste con su presencia arquetípica de redentor. Con esos elementos junto con otros como los juegos de luz y colores o los silbidos de los barcos como llamamiento hacia la evasión y la vuelta al salvajismo idóneo, Arlt empleó procedimientos que lo aproximaron mucho a las premisas de Artaud.

Dentro de esta producción teatral vertiginosamente experimental apareció una obra distinta, *África* (1938), que fue el producto de su “periplo” por tierras africanas y que dio rienda suelta a su imaginación. Con la trama de esta obra Arlt invirtió la tendencia usual de adaptar cuentos y novelas para su representación en teatro y utilizó su primer acto como base para su relato “La aventura de Baba en Dimisch Esch Sham” incluido en el volumen de cuentos *El criador de gorilas* (publicado en 1941).

En 1940, y en plena guerra, estrenó *La fiesta del hierro*, obra con claras alusiones antibélicas y que fue la última que vio llegar a escena mientras vivía. Roberto Arlt había escrito también otras obras breves, algunas no llegaron a representarse en escena, como *La juerga de los polichinelas* y *Un hombre sensible*, ambas de 1934. También, dejó los borradores de *El desierto entra en la ciudad*, texto que como describe Ordaz es

algo extraño por sus proposiciones y posibles alcances, con simbolismos que no quedan muy claros (por no haber sido totalmente resueltos), pero una de las claves para intentar su ahondamiento y comprensión bien puede ser el libro de Gustavo Flaubert *Las tentaciones de San Antonio*, que Arlt citara en alguna ocasión y que bien pudo haber obrado como incitante poderoso. Entre las novedades que se observan en esta obra, sobresalen sus preocupaciones por el accionar de los coros al estilo de la tragedia griega clásica y que por primera vez en su creación teatral, colmada de ironías punzantes hacia la pasión amorosa, asoma con Federico, uno de los personajes, el ser con amor por su pareja. (Ordaz, 1992: 55)

Borré cita otra obra, *La cabeza separada del cuerpo*, escrita a máquina y estrenada en 1964 por Leónidas Barletta, que generó una serie de disputas en torno a la autenticidad o no de la pieza. Según el investigador la obra tiene mucho que ver con *Saverio el cruel* -posiblemente sea una versión anterior al drama-, pero la pieza bajó de cartel a pedido de los herederos de Arlt [18]. “La obra tiene una gran cantidad de interpolaciones hechas por Leónidas Barletta y únicamente por el color del papel y el tipo de la máquina de escribir se puede identificar lo que es realmente de Arlt y lo que fue interpolado” (Arlt, Mitra: 23-24). Por su parte, Raúl Castagnino cita dos esbozos dramáticos anticipados en periódicos y revistas de la capital y de la provincia; ellos son: *Escenas de un grotesco*, publicado en la *Gaceta de Buenos Aires* (Nº 2, 4/VIII/1934) y *Separación feroz*, en *El Litoral*, de Santa Fe (1/I/1938) (Castagnino: 18) [19].

La dramaturgia de Roberto Arlt se distingue por su disconformidad, no sólo para con el teatro argentino anterior, sino también con la dramaturgia convencional occidental. Al margen de su producción dramática no hay que descartar sus reflexiones críticas en su columna periodística *Aguafuertes teatrales*, donde resuena su hastío para con el teatro convencional -excepción hecha sólo para la producción de Discépolo- a partir de comentarios vinculados a las obras en cartel. Arlt escribió su teatro con una fuerza y rigurosidad manifestada en lo vigoroso de sus desenlaces donde la violencia irrumpe en la escena *in extremis* [20] valiéndose de las perspectivas que le ofrecía el ámbito escénico, para llevar a cabo su sincretismo entre las nuevas propuestas vanguardistas y su don desenfadado y portentoso. Luis Ordaz resume que

Desde la producción arltiana puede entenderse mejor, sin despiste, a los autores más significativos de los ciclos posteriores, hasta la actualidad, aunque otros sean los rumbos seguidos y varíen los estilos que los identifiquen y definan. Se trata de una actitud medular. Roberto Arlt, dramaturgo de nuestro teatro independiente por antonomasia, fue el artífice principal de la renovación que parte al comenzar nomás los años treinta. (Ordaz, 1992: 56)

Notas

- [1] “Un desenvolvimiento interno casi obligado lo alienta, muy probablemente, a encontrar en la escena el marco adecuado para la extraversion y el tratamiento de sus temas fundamentales. Agréganse, pensamos, razones que podríamos llamar de sociología literaria, y que también nos resultan fuertemente decisivas en nuestro autor: una preocupación muy grande por mantener contactos más estrechos, directos, inmediatos, con el público.” (Goloboff: 87)
- [2] Todas las citas serán extraídas de la edición de la obra completa de Arlt, Roberto (1991) *Obra completa*, 3 v. Buenos Aires: Planeta.
- [3] En el prólogo de *Los Lanzallamas* Arlt expone su proyecto para la escritura con la metáfora de una secuencia de golpes (p. 310).
- [4] El caso del cuento “El cazador de orquídeas” donde el narrador transfiere textualmente el diálogo entre los personajes Taman y Guillermo, añadiendo entre paréntesis indicaciones sobre el estado de ánimo de éste último. Lo mismo sucede en la novela *El amor brujo*, en el apartado “Llamado del camino tenebroso”, donde Balder y la visión de Irene mantienen un diálogo que parece extraído de un texto dramático (pp. 97-98). Hasta la acotación que introduce dicho apartado suena como el preámbulo de un acto. El mismo procedimiento utiliza en sus *Aguafuertes porteñas* (1933) “Diálogo de lechería” (pp. 430-433), “La señora del médico” (pp. 441-443), “Entre comerciantes” (pp. 468-470), “El vecino que se muere” (pp. 540-543), “Dos millones de pesos” (pp. 550-552), “El pan dulce del cesante” (pp. 554-556) y “Acomodando a los correligionarios” (pp. 557-560) que recuerdan pequeñas piezas de teatro.
- [5] El caso de los cuentos “El traje de fantasmas” (pp. 237-302) y “Noche terrible” (pp. 302-322), respectivamente.

- [6] A pesar de algunas irregularidades estructurales, la novela *El amor brujo* denuncia al dramaturgo, al incluir, como hemos mencionado, secuencias teatrales. De la misma manera lo teatral reaparece en el cuadro once, “Cuando el amor avanzó”, donde dialogan Balder, su mujer y “El fantasma de la duda” (pp. 111-117).
- [7] La razón que tenía escribiéndole eso a su hermana lo comprobó él mismo con el estreno de su obra. En el pequeño prólogo que acompaña la edición de la obra escribe Arlt: “El estreno, las representaciones (alcanzan a treinta), lo cual es un fenómeno en un teatro de arte como el de Barletta, me han convencido de que sí técnicamente no he construido una obra perfecta, la dosis de humanidad y piedad que hay en ella llega al público y lo conmueve por la pureza de su intención” (p. 240).
- [8] En Madrid “buscó la amistad de algunos actores y directores teatrales que pudieran interesarse en sus obras de teatro, pero España estuvo atravesando una dura etapa política que terminó en la guerra civil.” (Borré: 77).
- [9] Osvaldo Pellettieri señala al respecto que en cuanto a su narrativa Arlt estaba muy preocupado por incluir su producción novelística dentro de las leyes del mercado editorial. Al contrario, respecto a su dramaturgia eligió la utopía del teatro independiente. De este modo excluyó a su obra dramática del mercado profesional. “Reclamó entonces para sus textos «un lugar marginal» y para su espectador una butaca que lo acerque al «verdadero teatro»” así “superó largamente la dicotomía entre «literatura para pocos que debe convertirse en literatura para muchos» y «teatro para muchos que debe convertirse en teatro para un público esclarecido»” (Pellettieri, 2000: 46) acercándose así al programa elitista del grupo Florida.
- [10] No obstante, la distancia frente al teatro comercial y la gran mayoría del público bonaerense resultó insuperable. Arlt lo tuvo que experimentar en 1936, cuando su pieza *El escritor y sus fantasmas* fue puesta en escena en el *Teatro argentino*. Arlt comentó en 1941 “Cuando más fielmente trata un autor independiente de expresar su realidad teatral, más lejos se sitúa del teatro comercial”; recopilado por (Ordaz, 1957: 234). Asimismo, el fracaso del estreno de *El fabricante de fantasmas* y la incompreensión del público que reía en los momentos más inoportunos, hizo a Arlt reconsiderar con melancolía sus planteamientos anti-“mensajistas”. Ésta fue la razón por la que cambió la escena original del primer acto de Saverio el cruel que en vez de desarrollarse en un manicomio, los personajes urden su farsa contra Saverio en una sala de la burguesía frívola y cruel bonaerense, con tal de estar más afín con las exigencias izquierdistas del grupo de Barletta y resultar también más rentable. (Arlt, Mitra: 19).
- [11] Mirta Arlt contempla desde el mismo punto de vista a los personajes teatrales arltianos que revelan su linaje novelesco, “en el sentido de que los personajes de las novelas despliegan el imaginario paradigmático de los «locoides» y desesperados arltianos que corren al encuentro de un destino quizá prefijado por el autor como sujeto del discurso. Y reenvían a sus novelas porque pese a que han variado las leyes del juego, la función autor teatral aún no independizada de la función autor narrador lo hizo recurrir a la voz de un autor para sus personajes, un autor que lo doblaría como sujeto «destinador» del discurso dramático”. (Arlt, Mirta: 20)
- [12] Pellettieri señala que esta modalidad dramática con un personaje central contradictorio, apareció por primera vez en el teatro argentino, de manera acabada, en el teatro de Arlt: “Su actividad nihilista excede el universo

desengañado del protagonista discepoliano. En Discépolo, cuando el personaje advierte, en el momento de la caída de la máscara, que ha perdido su lugar en el mundo, se autodestruye. Por el contrario, en Arlt el antihéroe convive con la crisis, con «sus momentos de verdad», desde el comienzo mismo de la acción, es una «conciencia individual aislada.» (Pellettieri, 2000: 47)

[13] Empero, esta pieza corta fue entregada a Barletta en 1931, algo que la califica como el primer ensayo teatral de Arlt.

[14] Como quería Artaud el acto violento de la representación no se traduce necesariamente en sadismo, horror o sangre derramada, sino que nos invita a pensar en rigor, aplicación y sometimiento a la necesidad. La imagen se autodefine y tiene una fuerte carga sugestiva de violencia que no es necesario que se convierta en aplicación de su carácter simbólico. Lo que más importa es chocar el espectador. Cuando más se manifiesta la precariedad de lo corpóreo, más cerca estamos de su reivindicación como elemento cardinal en la representación artaudiana, momento cardinal donde radica lo que Artaud llamaba “afirmación”.

[15] Tanto en su novelística como en su teatro Arlt trata explícita o implícitamente de los problemas históricos de Argentina y del mundo, al contrario que Artaud que rechazaba rotundamente la existencia de cualquier tipo de mensaje en el teatro de la crueldad.

[16] En el caso del Wedekind pensamos en sus experimentos con temas inusuales para la época, sus efectos escénicos y su tesis agresivamente anti-burguesa, sobre todo en su obra *Pandora's box* (1904) donde criticó las conductas degeneradas que provoca el intento de la sociedad de sofocar la sexualidad humana. En cuanto a Kaiser recordamos su temática sobre el impacto de la moderna sociedad industrializada, en obras como *From morn to midnight* (1916) y *The silver lake* (1933).

[17] En este sentido, Arlt se nos presenta como un continuador del linaje utópico de la literatura hispanoamericana, iniciado con la obra de José Enrique Rodó *Ariel* (1900), que apuntaba en la construcción, para América, de un espacio idílico, inspirado en la antigüedad clásica de armonía y belleza que luchara contra el utilitarismo y la intolerancia. El utopismo de la literatura hispanoamericana ha tenido otros representantes ilustres que llagan hasta nuestros días en las figuras de Juan Rulfo (1918-1986) (su pueblo imaginario Comala), Gabriel García Márquez (1928-), y Juan Carlos Onetti (con sus respectivos pueblos utópicos Macondo y Santa María).

[18] “Otro tema de su herencia manuscrita está relacionado con su segunda esposa, Elizabeth Shine (...). A la muerte de Arlt, Elizabeth estaba embarazada de seis meses de quien sería el segundo hijo del escritor. En aquellos últimos momentos la crisis de la pareja había llegado a extremos insostenibles, a tal punto que Elizabeth incineró los manuscritos de *Helena de Troya*, una tragedia que Arlt estaba escribiendo con mucho entusiasmo.” (Borré: 160). Esta última obra la menciona también su hija Mirta testimoniando que Arlt le había leído unas cuantas páginas, pero nunca más volvió saber de la suerte posterior de la pieza. (Arlt, Mirta: 23-24)

[19] El argumento de la primera pieza se podría considerar el anticipo de *Saverio el cruel*, con la diferencia que la acción se desarrolla en un manicomio en vez de una mansión burgués, mientras que la segunda trata del poder psicológico,

con procedimientos que recuerdan al teatro de Strindberg, ejercido por un galán a una mujer pueblerina que ha decidido dejar de engañar con éste su esposo inocente.

[20] Basta que recordemos los finales de *La fiesta de hierro*, donde el niño sufre una muerte estremecedora en el vientre del ídolo pagano, del suicidio de Pedro en *El fabricante de fantasmas*, el desenlace trágico de *Saverio el cruel* o la pierna ferozmente amputada de un hachazo en *África*.

Bibliografía

Arlt, Mirta (2000) “La locura de la realidad en la ficción de Arlt” *Roberto Arlt: dramaturgia y Teatro independiente*. Ed. Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Editorial Galrena: 13-24.

Arlt, Roberto (1991) *Obra Completa*, 3v. Buenos Aires: Planeta

Artaud, Antonin: *Oeuvres complètes*, 5 vols. Paris, Gallimard, 1964

Berg, Walter Bruno (2001) “Roberto Arlt: ¿un autor de un teatro de la crueldad?” *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Ed. José Morales Saravia y Barbara Schuchard. Madrid: Iberoamericana: 139-156

Borré, Oscar (2000) *Roberto Arlt: su vida y su obra*. Buenos Aires: Planeta

Camacho, Delgado José Manuel (2001) “Realidad, sueño y utopía en *La isla desierta*: un acercamiento al mundo teatral de Roberto Arlt” *Anuario de estudios Americanos*, LVIII-2, julio-diciembre, 2001: 679-690

Capdevila, Analía (1993) “Sobre la teatralidad en la narrativa de Arlt” *Cuadernos Hispanoamericanos: los complementarios*, 11; julio 1993: 53-57

Castagnino, Raúl (1970) *El teatro de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Nova

Drucaroff Elsa (1989) “Lucro soñante: mercancía, sueños y dinero en el teatro de Arlt” *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Ed. Osvaldo Pellettieri: 57-68

Goloboff, Gerardo Mario (1989) *Genio y figura de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Edeuba

González, Horacio (2000) “Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt” *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Ed. Osvaldo Pellettieri: 25-33

_____. (s.f.) *Arlt: política y locura*. Buenos Aires: Colihue

Kaiser, Georg: *Von morgens bis mitternachts: stück zwei teilen* Potsdam: Gustav Kiepenheuer, 1916

Marigó, Gema Areta (1997) “Novela y teatro en la literatura argentina: Roberto Arlt” *Los géneros literarios: curso superior de narratología*;

narratividad-dramaticidad. Ed. María Concepción Pérez. Sevilla: Universidad de Sevilla: 137-144

Masota Oscar (1982) *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Jorge Alvarez

Nelle, Florian (2001) “Roberto Arlt y el gesto del teatro” *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Ed. José Morales Saravia y Barbara Schuchard: 125-138

Ordaz, Luis (1957) *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Leviatán

_____. (1992) *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*. Ottawa: Girol books, Inc.

Pellettieri, Osvaldo (2000) “El teatro del pueblo y sus puestas de los textos de Roberto Arlt” *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Ed. Osvaldo Pellettieri: 43-55

Prieto, Adolfo (1987) “Prólogo” en *Roberto Arlt, Los siete locos. Los lanzallamas*, Caracas, Ayacucho

Schäffauer, Markus Klaus (2001) “La oralidad: el sexo/genero traicionado en la obra de Roberto Arlt” *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Ed. José Morales Saravia y Barbara Schuchard: 93-106

Szmetan, Ricardo (2000) “El mito del bárbaro y sus ecos”

Urondo, Francisco (1969) “Arlt: intimidad y muerte” *Cuadernos Hispanoamericanos*, 321, 1969: 676-681

Wedekind, Frank: *Lulú, Espíritu de la tierra, La caja de Pandora*, Juan Andrés Requeña del Río (Ed.), Madrid: Cátedra, 1993

© Spyridon Mavridis 2006

Espéculo. Revista de estudios literarios. Universidad Complutense de Madrid

El URL de este documento es <http://www.ucm.es/info/especulo/numero33/teatarlt.html>

2010 - Reservados todos los derechos

Permitido el uso sin fines comerciales

Sútese como [voluntario](#) o [donante](#) , para promover el crecimiento y la difusión de la [Biblioteca Virtual Universal](#). www.biblioteca.org.ar

Si se advierte algún tipo de error, o desea realizar alguna sugerencia le solicitamos visite el siguiente [enlace](#). www.biblioteca.org.ar/comentario

