

El modelo extranjero en la dramaturgia de Roberto Arlt

Primera modernización teatral argentina.

Autor:

Puga, Grisby Ogás

Tutor:

Pellettieri, Osvaldo

Tesis presentada con el fin de cumplimentar con los requisitos finales para la obtención del título Doctor de la Universidad de Buenos Aires en Letras.

Posgrado

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS	
Nº 847.056	LET A
29 SEP 2008	DE
Agr.	ENTRADAS

TESIS DOCTORAL

*El modelo extranjero en la dramaturgia de
Roberto Arlt: primera modernización teatral argentina*

Grisby Ogás Puga

UNIVERSIDAD DE BUENOS AIRES
FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
Dirección de Bibliotecas

Director de Tesis: Dr. Osvaldo Pellettieri

Departamento de Posgrado
Facultad de Filosofía y Letras
Universidad de Buenos Aires

Septiembre de 2008

406834

Introducción

1. Hipótesis a sostener

La presente tesis doctoral enfoca particularmente la obra dramática de Roberto Arlt por considerar que en ella se producen innovaciones a partir de la apropiación de modelos extranjeros -en mezcla con procedimientos propios de la textualidad nacional-, que provocan la primera modernización dramatúrgica del sistema teatral argentino. En consecuencia, estudiamos la circulación y recepción del teatro extranjero en nuestro país; específicamente el teatro italiano, francés y alemán contemporáneos al período de la primera modernización teatral (décadas de 1920 y 1930); analizando las refuncionalizaciones -que en su práctica de resemantización- realizó el teatro argentino de la época en su “mezcla” con las textualidades nacionales previas y con las vigentes en ese momento histórico de nuestro sistema teatral.

Investigamos, entonces, dentro del teatro argentino del siglo XX, el microsistema del teatro independiente en su fase de “culturización”¹ (1930-1949). Esta fase se caracteriza por el advenimiento de nuevos modelos dramáticos y espectaculares extranjeros que produjeron cambios en el sistema teatral argentino y el surgimiento de una nueva ideología estética. El objetivo es analizar, dentro de la fase de “culturización”, el rasgo caracterizador que justifica su misma determinación: la *recepción productiva* del modelo extranjero y su *apropiación* en una práctica de *resemantización*.

Entre los autores que funcionaron modélicamente para los dramaturgos argentinos del microsistema del teatro independiente², analizamos aquellos que tuvieron

¹ Denominación propuesta por Osvaldo Pellettieri en su modelo de periodización del teatro argentino (1992, reformulado en 2001).

² Igualmente sucedió para los autores correspondientes al microsistema teatral culto y al microsistema del sainete, sobre todo con el modelo de Pirandello (asimismo veremos cómo este modelo ya venía siendo

mayor productividad: Luigi Pirandello, Henri-René Lenormand y Georg Kaiser. Productividad que se concentra y despliega en las obras dramáticas de Roberto Arlt, con mayor fuerza y contundencia que en producciones de otros dramaturgos modernos del país.

La importancia de investigar la obra dramática arltiana radica en que ésta ha sido sistemáticamente marginada de los estudios literarios y teatrales, a comparación de la atención que la crítica académica le dedicó a su obra narrativa e inclusive, a su producción periodística. Nuestro propósito consiste en contribuir a llenar el vacío existente en el estudio de la dramaturgia arltiana, iniciando un diálogo crítico por muchos años silenciado.

Por otra parte, el presente estudio se fundamenta en la necesidad de reflexionar sobre la productividad del teatro extranjero en la escena argentina, como forma –tal vez paradójica y controvertida- de rescatar los rasgos distintivos de nuestra peculiaridad³. En este sentido, el período temporal elegido resulta un fragmento vital para el desarrollo del teatro posterior, constituido en una de las eclécticas raíces que desde el pasado nutren nuestra identidad teatral.

Sostenemos que los modelos teatrales extranjeros -provenientes de la tradición europea- que circularon en nuestro país en las décadas del '20 y del '30, funcionaron como factor de producción dramático-teatral en fusión con las textualidades del sistema argentino preexistente –finisecular- y vigente; y que este proceso de recepción productiva favoreció la modernización del sistema teatral⁴ nacional.

productivo desde el microsistema premoderno del grotesco criollo y sobre todo, desde el microsistema de los precursores de la modernización del treinta –Discépolo, Defilippis Novoa y Martínez Cuitiño, entre otros-).

³ Sobre el estudio de la “peculiaridad” del teatro argentino desde un enfoque internacional, Jorge Dubatti (1995: 19) ha aseverado que “leer el teatro argentino como un grupo local del teatro universal o, por el contrario, llegar a definir el teatro universal como “totalidad” con segmentaciones limitativas –continente, nación, región, etc.-, son propuestas que ofrecerían la posibilidad de identificar cada vez con mayor nitidez la “diferencia”, la “peculiaridad” de nuestra escena.”

⁴ Entendemos como “sistema teatral” tanto textos dramáticos como textos espectaculares. La noción de sistema es amplia, puede abarcar una región, un país o grupos de países, es una determinación macrohistórica para duraciones temporales extensas. El subsistema implica divisiones internas del sistema y los cambios en los distintos niveles del texto. El microsistema implica las manifestaciones particulares de distintos textos dramáticos y espectaculares dentro de los subsistemas. Además, dentro de un sistema pueden convivir varios subsistemas: dominante, residual o remanente y emergente entre los que se genera

Para la consecución de la presente tesis doctoral pusimos énfasis en la abstracción de modelos⁵ textuales que instauraran una nueva forma, nos referimos a los textos que Jauss (1970) denomina “epoch-making moments”; por lo tanto abstrajimos textos dramáticos correspondientes a quien consideramos el primer modernizador del teatro argentino: Roberto Arlt. De esta manera, llegamos a la especificación del tema de investigación, que enunciamos como: *El modelo extranjero en la dramaturgia de Roberto Arlt: primera modernización teatral argentina*.

La investigación enfocó, entonces, específicamente el período 1932-1942, que abarca los diez años de producción dramática de Roberto Arlt, desde su primera pieza teatral hasta la última⁶, coincidente con la muerte del autor; quien, cuando se inicia en el drama, ya es conocido dentro del campo intelectual-literario de la época por su producción narrativa y periodística.

El período en estudio abarca, entonces, la década de 1930 y corresponde, dentro del subsistema teatral moderno (1930-1985), al microsistema del teatro independiente (1930-1960), en su primera fase de “culturización” (1930-1949). El microsistema del teatro independiente es emergente en el 1930, y antes de terminar la década ya es dominante.

Convencidos de que el teatro es un elemento cultural dinámico, una práctica social de intercambios y préstamos permanentes, formulamos la hipótesis de que el teatro argentino entre 1930-1940 realiza el proceso de apropiación de modelos extranjeros en tanto práctica de recepción productiva, en fusión con las textualidades argentinas vigentes y preexistentes. Esta hipótesis se gesta en una visión dialéctica del proceso de recepción del elemento externo, una mirada que intenta superar interpretaciones deterministas que conciben el fenómeno en términos de “influencias”, como fuentes directas de los cambios producidos en un sistema.

En nuestra tesis postulamos, entonces, la recepción del modelo foráneo como proceso productivo basado en la práctica de la resemantización, de la cual resulta un

un permanente intercambio de procedimientos. Para periodizar la producción dramática de Roberto Arlt seguimos la dialéctica de las fases o versiones, a saber: primaria o ingenua; secundaria, canónica o crítica; y terciaria o refinada. (Pellettieri, 1997: 17-18)

⁵ El “modelo” es la simbolización de los rasgos distintivos del sistema, siempre en relación con sus variantes (Pellettieri, 1997: 16).

⁶ Desde *Trescientos millones*, estrenada en 1932, hasta su obra póstuma *El desierto entra a la ciudad*, 1942.

“teatro de intertexto extranjero” –entendiendo “intertexto” desde un sentido amplio⁷-. Intentamos demostrar que las convenciones que rigen la intertextualidad como práctica significativa generan procedimientos y principios constructivos que aportan a la producción dramática-teatral de la época, las herramientas para la creación de una textualidad moderna. El modelo de esta nueva textualidad se encuentra representado en la obra dramática de Roberto Arlt, quien logró producciones originales respecto a la dramaturgia nacional, así como también respecto a sus modelos extranjeros.

En síntesis, la tarea consistió en observar cómo se organiza la dialéctica entre lo extranjero y lo propio en la dramaturgia arltiana, según prácticas de resemantización otorgadoras de un nuevo significado, ya que hicieron funcionar las apropiaciones en un campo teatral y cultural peculiar. Finalmente, creímos en la necesidad de reflexionar sobre la recepción productiva como práctica significativa y lugar privilegiado de observación del proceso identitario de nuestro teatro nacional.

2. Alcances y limitaciones

Nuestra intención fue realizar una tesis focalizada o monográfica, sin perder una visión panorámica. Por ello algunos razonamientos parten de aspectos generales y de la contemplación de la totalidad en el análisis de diversos factores que hacen al tema, para paulatinamente ir especificando, focalizando cada vez más sobre la temática particular que nos ocupa. Si bien es éste un desarrollo de tipo deductivo, durante el proceso de investigación lo particular –inductivamente-, también iluminó lo general produciéndose un permanente movimiento dialéctico, que es la forma compleja en que llegamos al nuevo conocimiento.

En nuestro trabajo de investigación creímos necesario ampliar los alcances del mismo y retrotraer la mirada hacia la producción de los dramaturgos precursores de la modernización del '30, con autores como Armando Discépolo, Francisco Defilippis Novoa y Vicente Martínez Cuitiño. En este sentido, seguimos el planteo de Jauss (1976) en cuanto a la necesidad de retroceder diez años en el eje diacrónico desde el corte sincrónico efectuado para el estudio de un momento particular.

⁷ Desde el punto de vista de Kristeva (1969) y de Barthes (1973), que especificamos en el Capítulo II.

El detenimiento en los dramaturgos precursores de la modernización es indispensable en tanto realizaron los primeros gestos de modernización que explican coherentemente el posterior desarrollo en nuestro teatro de producciones plenamente modernas como la de Roberto Arlt. Dentro de los “precursores”⁸, el dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño nos interesa especialmente por ser uno de los menos estudiados y a la vez presentar procedimientos dramáticos con un alto nivel de innovación relacionado con la apropiación de modelos extranjeros tanto dramáticos como teórico-estéticos.

Para estudiar la resemantización de modelos teatrales extranjeros como matriz de los procedimientos propios de la dramaturgia arltiana, configuramos un corpus de textos dramáticos del autor que evidencian la productividad del modelo extranjero y realizamos el análisis de su obra dramática en relación con la dramaturgia y el teatro de la época para la abstracción de los rasgos distintivos de su poética. De esta manera, pudimos dar cuenta de los modos en que los intertextos fueron incorporados a partir de mecanismos de apropiación y refuncionalización, dentro de los textos del corpus. Como consecuencia de esa instancia se logró la identificación de las matrices procedimentales utilizadas según los artificios escriturarios de la dramaturgia arltiana. Hacia el final de la investigación, en una etapa de sistematización, logramos conformar el modelo y las variantes de la poética abstraída del corpus.

No evaluamos los alcances de la incidencia estética de Roberto Arlt en el sistema teatral posterior. Las continuidades y rupturas que atravesó y aún atraviesa el modelo arltiano en la dramaturgia argentina, por ejemplo en el teatro de Alberto Rodríguez Muñoz o de Griselda Gambaro, será la línea de futuras investigaciones.

Realizamos, además, un registro de la recepción crítica de las puestas en escena de las obras de Roberto Arlt dirigidas por Leonidas Barletta en el Teatro del Pueblo, por tratarse de una textualidad dramática de producción particular, creada para ser estrenada por esta agrupación teatral. El texto espectacular o puesta en escena arltiana fue resultado de la conjunción entre la poética del texto dramático y la ideología teatral de Barleta. Por otra parte, comprobamos la significación cultural del movimiento del teatro independiente -específicamente de la agrupación Teatro del Pueblo-, como fundador de rasgos teatrales de pervivencia actual.

Cabe agregar que, si bien nuestro objeto de estudio es el teatro en su doble especificidad literaria-espectacular concebido como sistema artístico portador de

⁸ Denominación utilizada en la periodización del teatro argentino de Pellettieri (1997).

significación social, focalizamos con mayor detenimiento el análisis del texto dramático. No obstante, lo abordamos de manera integral, teniendo en cuenta su relación con el texto espectacular, así como su circulación y recepción en interacción dialéctica y en relación con el segmento social que Bourdieu (1967) llama “campo intelectual”. En este sentido, fue fundamental la comprensión del circuito de producción, circulación y recepción de los textos dramáticos y espectaculares en relación a la serie social y al campo político-intelectual, y la ubicación particular del proyecto creador de Arlt en ese campo.

Estudiamos, además, ciertos aspectos iluminadores de la recepción crítica a partir del discurso de agentes intelectuales de la época y del propio discurso autorreferencial arltiano.

Durante la investigación, llamó nuestra atención la línea autorreferencial en los dramas de Arlt, que si bien implica un nivel interno de “intertextualidad limitada”⁹ según Lucien Dällembach (1976), no fue profundizado en la presente investigación, ya que la intención fue detenernos en la “intertextualidad externa general”, o sea la mantenida con otros autores y no la experimentada entre los textos de un mismo autor.

Resistimos, también, la tentación de relacionar, a cada paso, la obra dramática arltiana con el universo semántico de su narrativa. De lo contrario, hubiéramos excedido los límites de la presente tesis, y por otro lado, correríamos el riesgo de desfocalizar el objetivo principal del trabajo; y así, la puesta en valor de su dramaturgia, el estudio exclusivo de la misma, no hubiera sido tal, sino que habría quedado supeditado, una vez

⁹ La intertextualidad limitada se refiere a las relaciones entre textos del mismo autor. Se da cuando el escritor reitera constantemente los mismos mundos ficcionales (personajes, tiempo, espacio, situaciones, conflictos) reescribiendo la propia escritura anterior, citándose a sí mismo en un modo autorreferencial de construcción del discurso. Es una estrategia de complicidad entre autor y lector, quien en su proceso de decodificación debe rastrear las huellas de los textos anteriores. Ejemplos evidentes de este tipo de intertextualidad se encuentran en los dramas de Arlt, que vuelven permanentemente a recrear los mismos mundos ficticios, proponiendo modos de escritura que son al mismo tiempo una recitación, una corrección y una reflexión de la propia escritura anterior. En esta modalidad el autor habla casi confidencialmente con un lector que reconoce sus huellas. Dentro de la “intertextualidad limitada”, puede aparecer un nivel más profundo aún, el de la “intertextualidad interna” -“autotextualidad” o “autorreferencialidad”-: es una forma más específica de la intertextualidad limitada; implica una relación de un texto consigo mismo (Barei: 1991, 65). Este caso puede asociarse también a lo que Dällembach (1976) denomina “mise en abime” (puesta en abismo), procedimiento de reduplicación especular, por el cual el texto reproduce en forma reducida el conjunto de las estructuras de la obra en que se incluye.

más dentro de la crítica, a la señalada prioridad de su textualidad narrativa. De esta manera, nos hubiéramos alejado del propósito final de nuestra investigación que es contribuir a la canonización de “Roberto Arlt dramaturgo”, sin que pese en ello el valor central que la crítica tradicionalmente le ha otorgado a su novela.

Una de las limitaciones durante la investigación fue la de no contar con un vasto corpus de referencias testimoniales del autor respecto a su actitud frente a los modelos extranjeros. Las pocas existentes, son declaraciones donde Arlt niega la filiación, por ejemplo, con el modelo pirandelliano. Debimos, entonces, realizar una lectura contextual de dichas declaraciones, y también de los silencios, a partir de la cual detectamos que ciertos aspectos del discurso arltiano estaban basados en estrategias de las cuales el dramaturgo se valía en tanto agente literario en lucha permanente por posicionarse en el campo intelectual-teatral de su época y que se relacionan con lo que Harold Bloom (1973) denomina “la angustia de la influencia”.

Nuestro caso de estudio se encuentra dentro de los alcances del teatro comparado¹⁰, pero es necesario aclarar que ni la literatura ni el teatro comparados poseen una metodología propia –aunque sí una teoría-. Jorge Dubatti (2002: 114) explica que “para la elucidación de sus problemas estas disciplinas (literatura y teatro comparado) recurren a los mismos mecanismos de análisis utilizados para el estudio de las literaturas nacionales”. Por nuestra parte, consideramos que todo estudio del discurso literario-teatral debe dar cuenta de los fenómenos inherentes a su estatuto, tales como la recepción productiva. Por lo tanto, aunque dentro de un marco de “internacionalidad”, la metodología que utilizamos surge naturalmente de los requerimientos de lectura de los textos analizados, siendo sugerida por el propio horizonte interno de lectura que propongan las obras¹¹.

¹⁰ “Llamamos teatro comparado a una disciplina que estudia los fenómenos teatrales y la teoría teatral desde un punto de vista internacional o supranacional” (Dubatti 2002: 109). Según Dubatti, dentro de los fenómenos que son incumbencia de esta disciplina se encuentran las relaciones morfológicas y estéticas de internacionalidad, a partir del análisis de intertextos, modelos, poéticas, citas, procedimientos, etc. en las piezas nacionales.

¹¹ Cabe aclarar que las consideraciones teórico-metodológicas desarrolladas en el Capítulo II de la presente tesis, tienen la finalidad de dialogar con un conjunto de lineamientos que ofrecen un marco conceptual en el que se encuadran -de modo no estricto- los planteos de nuestra investigación; sin pretender “utilizar” o “aplicar” las herramientas metodológicas agotándolas en las obras, ni tampoco encorsetar a priori el objeto de análisis para justificar la existencia de la metodología. Por ello, retomamos

En este sentido, cabe aclarar que nuestro análisis no pretende detectar semejanzas entre textualidades consideradas como superestructuras autónomas y desconectadas, sino por el contrario, la postura es interpretar la comunicación histórica entre las obras y los autores desde el fenómeno de *efecto-recepción* (Jauss, 1976) “producido” en el propio acto de lectura, arriesgándonos a encontrar relaciones de parentesco y también contradicciones. Relaciones que en nuestro caso, por un lado, son ciertamente difíciles de recuperar empíricamente, y por otro lado, resultaron negadas por el propio Arlt y por gran parte de la crítica de su dramaturgia. Es, justamente, en esta doble dificultad donde radica el desafío que enfrentamos en el presente trabajo.

Por lo expuesto, consideramos que esta investigación significa un aporte a los estudios sobre la dramaturgia y el teatro argentinos, promoviendo el conocimiento integral de la dramaturgia producida por Roberto Arlt e interpretando su anclaje en el teatro nacional. Un anclaje en relación dialéctica con las letras y el teatro internacionales, en tanto escritor que se resiste a la ubicación en una tradición literaria estrictamente nacional¹², al tratarse de un sujeto “desterritorializado”¹³ y por ello, siempre periférico y marginal.

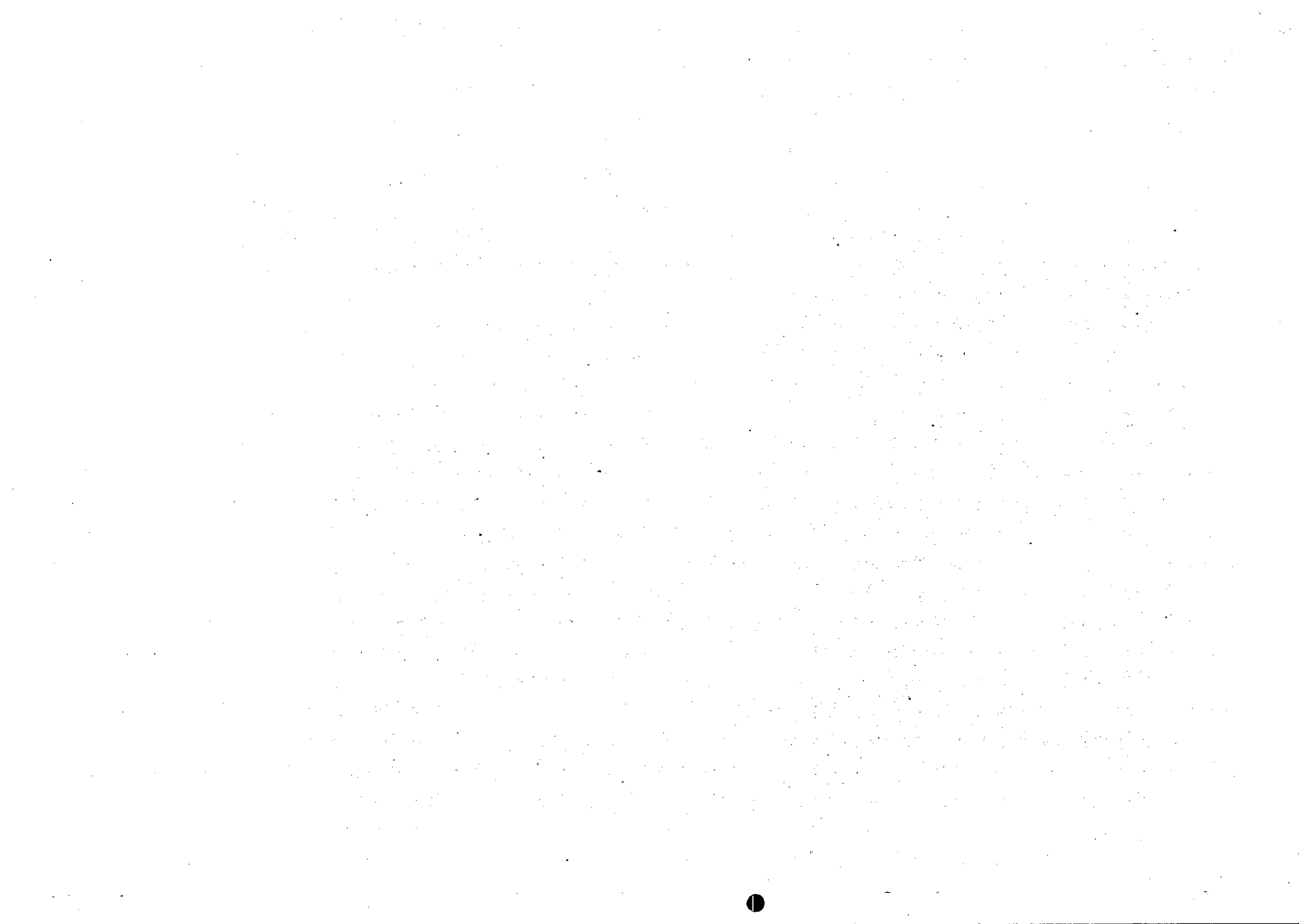
solo ciertas nociones cuando las consideramos operativas y necesarias al proceso de interpretación, pudiendo también dejar de lado o discutir otras.

¹² Recientes trabajos sobre Arlt, -aunque siempre enfocando su narrativa-, siguen la línea de su perfil transnacional, como el estudio de Glen S. Close (2000), quien investiga el imaginario anarquista de Arlt en intertextualidad con el de Pío Baroja: “Resueltamente antipatriótico en su ideología, el anarquismo ignora las fronteras nacionales y, especialmente en el Nuevo Mundo, se asocia indeleblemente con extranjeros inmigrantes (...) Tanto Baroja como Arlt leyeron menos literatura nacional que extranjera (...)”. Los comentarios de Close presentan coincidencias con los lineamientos claves de la presente tesis, sobre todo en cuanto a la invisibilidad de ciertos escritores hispánicos del canon modernista, situación que pretende revertir nuestra investigación.

¹³ Deleuze (1978: 32), a propósito de Kafka, propuso la noción de “desterritorialización de la lengua” como una de las características de la literatura menor. Lo que equivale a decir que “menor” se refiere a las condiciones revolucionarias de cualquier literatura en el seno de la llamada mayor (o establecida). “Y si el escritor está al margen o separado de su frágil comunidad, esta misma situación lo coloca aun más en la posibilidad de expresar otra comunidad potencial, de forjar los medios de otra conciencia y de otra sensibilidad”. En este sentido, destaca el autor, que la desterritorialización de la expresión es una característica de los inmigrantes y sobre todo de sus hijos, un problema de las minorías que pueden generar una literatura menor capaz de minar el lenguaje y hacerlo huir por una línea revolucionaria. Consideramos interesante en Arlt -en tanto hijo de inmigrantes que casi no hablaron el castellano y en

Desde su particular posicionamiento dentro del campo intelectual argentino, Arlt practicó lo que Deleuze (1978) llama una “literatura menor o revolucionaria” en oposición a una “literatura mayor o establecida”. En este sentido, la expresión arltiana rompe las formas establecidas por la norma, inaugura rupturas con el status quo, generando una distancia estética en la recepción de su obra. Nos preguntamos, entonces ¿cómo se definen los procedimientos innovadores de esta máquina literaria arltiana: máquina dramatúrgica y máquina teatral? Una primera respuesta -aún provisoria y sólo útil para abrir la investigación-, puede afirmar que la originalidad de Roberto Arlt no significa más que una cosa: el cuestionamiento de todo lo establecido en diálogo con todo lo que motive a la creación; sin exceptuar ningún material discursivo, ningún modelo; sin más reglas que las del deseo, sin otra poética que la del caos.

tanto escritor prácticamente no escolarizado-, la posibilidad de hacer un uso “menor” de su propia lengua, y las incidencias que el “estar *en* su propia lengua como un extranjero” ejercieron en su escritura.



PRIMERA PARTE

Antecedentes y perspectivas teóricas

CAPÍTULO I

Estado de la cuestión

1. Lineamientos críticos de la dramaturgia arltiana

La historia de la crítica sobre la obra arltiana comienza diez años después de la muerte del autor, momento hasta el cual fue prácticamente nulo el estudio sobre su obra, tanto desde el discurso académico como desde el periodístico especializado.

De este último se encuentran las reseñas, notas y comentarios de la prensa contemporánea e inmediatamente posterior a Arlt, dedicados más que nada a informar y difundir las ediciones de sus novelas o sus estrenos teatrales, como los artículos de Córdoba Iturburu (1930; 1932; 1946), Leónidas Barletta (1926; 1932; 1937; 1942; 1952), Ulyses Petit de Murat (1930), Octavio Rivas Rooney (1928) y Antonio Ulquiario Murga (1930), y de otros escritores colaboradores de las revistas del Teatro del Pueblo: *Metrópolis* y *Conducta*¹, o allegados al grupo de Boedo y a la editorial *Claridad* como

¹ La revista *Conducta* N° 21, Buenos Aires, (julio-agosto), 1942, dedicó esa edición a Roberto Arlt en ocasión de su fallecimiento. Contenido: R. Mariani, "Roberto Arlt"; C. N. Roxlo, "Arlt, el torturado"; O. Rivas Rooney, "Sentido de la vida en Arlt"; N. Olivari, "Roberto Arlt en el cielo"; L. Barletta, "Arlt y nosotros"; A. M. Delfino, "Silencio de Arlt"; B. Guerin, "Epílogo de la triste sorpresa"; poemas de H.

Conrado Nalé Roxlo, César Tiempo y Álvaro Yunque, entre otros. No obstante, esta repercusión periodística era limitada, siendo prácticamente ignorado por los medios de prensa pertenecientes a las instituciones dominantes del campo intelectual.

Después de 1950, a partir de la reedición de sus obras por Futuro (1950/51), (luego vendrían consecutivamente las ediciones de Losada en 1958, de Fabril en 1968/69 y de Schapire en 1968) y del libro sobre Arlt de Raúl Larra (1950)², comenzará una productividad crítica que centrará su atención especialmente en la narrativa del autor. Es entonces, en la década del '50 cuando se publican una serie de artículos de ensayistas como Héctor Murena (1951/1954), Alberto Vanasco (1953) y Juan José Sebreli (1953). En el año 1954 la revista *Contorno*, dirigida por los hermanos David e Ismael Viñas, dedica un número especial³ sobre el escritor.

Esta primera crítica de los años cincuenta funcionó como reivindicatoria de la obra arltiana, intentando revertir los juicios negativos de la primera repercusión de su polémica textualidad. Al respecto, y explicando las consecuencias del carácter renovador de su literatura, Héctor Murena decía en uno de los primeros ensayos sobre Arlt:

“Se lo criticó se lo escarneció, se lo postergó, se lo silenció. Él se defendió con orgullosa amargura: ‘*Se dice de mí que escribo mal. Es posible. De cualquier manera no tendría dificultad de citar a numerosa gente que escribe bien y a quienes únicamente leen correctos miembros de su familia*’. La verdad es que en sus obras a una vivacidad y a un interés siempre vigentes se suma un carácter de ilegalidad de grado por momentos máximo. De todos modos son

Rega Molina, M. Serrano Vernengo, C. Fernández y P. F. Calvo. Seis años después, en 1948, en un nuevo homenaje al escritor aparecería el *Folleto Roberto Arlt*, editado por grupo de actores en ocasión de la semana de homenaje a Roberto Arlt. Colaboraron: E. Castany; C. Córdoba Iturburu; V. Barbieri; R. Larra; J. Marial; M. Menasché; P. Naccaratti.

² El mérito del libro de Larra es haber abarcado integralmente el conjunto de la obra arltiana en todas sus formas genéricas: novela, periodismo, cuento, drama.

³ El número de la revista *Contorno* dedicado a Roberto Arlt, (año 1, n° 2, (mayo), Buenos Aires, 1954), contenía artículos de: G. Conte Reyes (seudónimo de Ismael Viñas), “La mentira de Arlt”; I. Viñas, “Una expresión, un signo”, R. Elorde, “Erdoesain y el plano oblicuo”; F. J. Solero, “Roberto Arlt y el pecado de todos”; J. J. Gorini (seudónimo de David Viñas), “Arlt y los comunistas”; M. C. Molinari (seud. de Ismael Viñas), “Roberto Arlt: una autobiografía”; F. Kiernan, “Roberto Arlt: periodista”; D. Sánchez Cortés (David Viñas), “Arlt – un escolio”; J. Arrow (seud. de Ismael Viñas), “Arlt – Buenos Aires”; A. Gigli, “El único rostro de Jano”.

esos viles errores los que constituirán en el futuro la base para los aciertos de otros novelistas. Y qué irrisorias y qué mezquinas suenan ahora, a los pocos años, esas críticas a las palabras, al estilo de un hombre que estaba creando a golpes de mazo, en la única forma posible, el lenguaje de un espíritu. Pero un nuevo espíritu se paga caro”. (Murena, 1954 y 2006: 27).

De esta manera, comenzaba una exégesis crítica que se consolidó -sin detenimiento hasta nuestro días-, en una serie de estudios⁴ que enfocaron la narrativa arltiana desde diversas perspectivas críticas e ideológicas representadas por agentes intelectuales, en su mayoría pertenecientes al ámbito académico, como: José Bianco (1961); Nira Etchenique (1962); Mirta Arlt (1952; 1963; 1968; 1985); Raúl Castagnino (1964); Oscar Masotta (1965); Noé Jitrik (1967); Luis Gregorich (1967); Ángel Núñez (1968); David Maldavsky (1968); Eduardo González Lanuza (1971); Diana Guerrero (1972); Juan Carlos Onetti (1972); Ricardo Piglia (1973; 1974); Stasys Gostautas (1977); José Amícola (1981); Ernesto Goldar (1985); Ana María Zubieta (1987); Julio Cortázar (1991); Beatriz Sarlo (1988 y 1992); Carlos Correas (1995); Horacio González (1996); Elsa Drukaroff (1998) y Glen S. Close (2000), entre otros, cuyos trabajos aparecen citados en nuestra bibliografía.

En 1963 la editorial Fabril realiza la primera publicación de las *Novelas y Cuentos Completos* prologados por Mirta Arlt.

En el año 1971 la revista *Macedonio* (Buenos Aires, N° 11) publica un homenaje al escritor con artículos que pretendían la canonización de Arlt, como el de Juan Carlos Onetti, “Semblanza de un genio rioplatense”; Alberto Vanasco, “Roberto Arlt o los ruidos del derrumbe”; Raúl Larra, “Roberto Arlt y el lenguaje”; Mirta Arlt, “Arlt en España” y Horacio Jorge Becco, “Microbibliografía de Roberto Arlt”.

Es a partir de este momento, década del '70-, que comenzará a traducirse su novelística (al alemán, italiano y francés, y al inglés en la del '80). Sus obras dramáticas, en cambio, recién comienzan a ser traducidas en los años noventa.

En 1981 aparecen sus *Obras Completas* que incluían las *Aguafuertes* y el *Teatro* de Arlt, publicadas por Omeba-Carlos Lohlé en dos volúmenes (reeditadas en 1991 en tres tomos por Planeta-Carlos Lohlé), y cuyo prólogo está firmado por Julio Cortázar.

⁴ Sin deteneros en la amplia y variada literatura crítica de la narrativa del autor, apuntamos que salvo el trabajo de José Bianco, la mayor parte de las lecturas críticas fueron positivas y reivindicatorias; inclusive la del mismo Bianco respondió, también, a la necesidad general de exhumar la obra arltiana.

En ese prólogo que Cortázar titula “Apuntes de relectura”, el narrador se refiere únicamente a las novelas de Arlt y admite: “conozco mal su teatro” (Cortázar, 1981: 3).

Además de la mencionada producción crítica, que ha puesto el acento decididamente en la narrativa arltiana, se encuentran los trabajos biográficos sobre el autor. Luego del primer trabajo de Larra (1950), siguieron el de Gerardo Goloboff (1989); Omar Borré (2000) y Sylvia Saïtta (2000).

Los estudios bibliográficos precursores de Horacio Jorge Becco – Oscar Masotta (1959), los de Mirta Arlt y Omar Borré (1985) fueron seguidos por el exhaustivo relevamiento de Borré (1996) y las revisiones actuales de Sanz (2000) y Rita Gnutzmann (2000) y Saïtta (2000).

Las lecturas de su escritura periodística, sobre todo de sus aguafuertes, deben el primer paso de recopilación y ordenamiento a Daniel C. Scroggins (1981); continuado por los estudios y compilaciones de David Viñas (1998); Sylvia Saïtta (2000) y Rita Gnutzmann (2004).

Ya en el año 2000, centenario del nacimiento del autor, el periódico *Clarín*, publicó un suplemento homenaje: “Roberto Arlt. El escritor rabioso”⁵ cuyos artículos⁶ firmados por intelectuales prestigiosos, terminan de consagrar a nuestro escritor, luego de cincuenta años de una ardua e intensa historia crítica de lucha por la legitimación.

La lectura intertextual sobre la narrativa arltiana aparece representada el ámbito de la crítica académica argentina, con los trabajos de Ana María Zubieta (1987), y en los Estados Unidos con la investigación de Glen S. Close (2000). El estudio de Zubieta realiza un análisis discursivo de la novela *Los siete locos* atendiendo a sus relaciones intertextuales con la novela de Dostoievky. En el segundo estudio, de Close, la intertextualidad se aborda desde un concepto más amplio con un enfoque comparativista, relacionando a Arlt con Baroja a partir de un imaginario anarquista compartido. Ambos trabajos colocan la literatura del escritor en contacto con el mundo desde una mirada internacional. Por ello, resultan productivos antecedentes de la presente investigación, para la lectura intertextual comparatista del teatro arltiano, que resulta, a su vez, el primer intento por encarar una crítica de este tipo sobre la obra dramática total del autor.

⁵ Buenos Aires, 02-04-2000.

⁶ Beatriz Sarlo, “Roberto Arlt. Un extremista de la literatura”; Sylvia Saïtta, “En busca de las pistas falsas”; Laura Juárez, “La luz africana”; A. Abos, “El amigo uruguayo”.

Cabe reflexionar sobre la actitud de omisión que la crítica, e inclusive los teatristas argentinos han adoptado ante la dramaturgia de Arlt, prefiriendo analizar críticamente o adaptar para la puesta en escena, los textos narrativos. Se ha dicho, (Piña: 2001) a propósito del volumen aparecido en año 2000: *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, O. Pellettieri (ed), que frente a la “operación de silenciamiento” del campo intelectual-teatral, esta iniciativa editorial intenta la “operación de reinscripción” de la dramaturgia arltiana en el canon teatral. Recién en el año 2000 y por primera vez, un volumen sobre Arlt enfoca la dramaturgia del escritor desde las múltiples perspectivas de lectura que la crítica estaba acostumbrada a aplicar sólo a su narrativa. Y, en los albores del siglo XXI esto es posible para la recepción de sus textos dramáticos “porque sólo una textualidad de fuerte potencial productivo permite que se la aborde desde perspectivas tan diferentes como la histórico-psicoanalítica, la genérica (en sentido sexual), la genético-genérica (en el sentido del género literario), la comparativista, la sociológica, la interdiscursiva, la intertextual, la contextual, la ideológica, atenta a la recepción, etc.” (Piña: 2001, 85).

El mencionado volumen realiza una lectura del teatro de Arlt desde estos diversos enfoques, los cuales –como ya se dijo-, hasta entonces, habían estado reservados sólo para el abordaje de su producción novelística. En este sentido, es significativo el hecho de que para este libro se convocara –además de investigadores en teatro-, a escritores provenientes de la crítica narrativa y que habían abordado la novela arltiana o su discurso periodístico, a saber: Horacio González, Elsa Drucaroff y Sylvia Saítta; pero quienes, por otro lado, no se habían acercado aún al discurso teatral arltiano. El artículo de Saítta (“Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral”) aporta un amplio espectro de fuentes primarias y elementos contextuales para comprender las posturas críticas de Arlt respecto al teatro de su tiempo a partir del relevamiento de este tema en las *Aguafuertes Porteñas* que publicara el autor en el diario *El Mundo*.

Una prueba del corrimiento crítico de la narrativa al drama lo constituye el tratamiento del tema de “la simulación de la locura” en la obra arltiana, el cual tiene su módica tradición en la crítica literaria del autor: Josefina Ludmer (1999), Horacio González (2000) y Laura Juárez (2001). La tesis doctoral de José Ingenieros *La simulación de la locura* (1903) había circulado en Buenos Aires desde principios de siglo. Para esta línea crítica, las ideas desarrolladas por el médico criminólogo se encuentran retomadas en la producción arltiana. Si bien esta interpretación partió del

análisis de la producción narrativa del autor, para sus apreciaciones sobre el tema también supo detenerse en una obra dramática paradigmática para el caso como lo es *Saverio el cruel*. Y en efecto, es en esta obra en la que Juárez (2001)⁷ se concentra para explicar la tematización de “la simulación de la locura” en la producción de Arlt. En esta pieza aparece la categoría propuesta por Ingenieros de “sobresimulación”, por la cual un “alienado verdadero” simula o “disimula” su verdadero estado mental.

Juárez relaciona el tópico de la simulación en los personajes de *Saverio el cruel* con otros personajes célebres de la literatura universal como el Hamlet de Shakespeare y el Alonso Quijano cervantino, pero, llamativamente, no hace referencia al personaje toscano de *Enrique IV*, de Pirandello, quien precisamente realiza una simulación de la locura a partir de un procedimiento “homólogo contrario”⁸ al del personaje de Susana de *Saverio el cruel*, quien –estando realmente loca- finge cordura.

El aporte crítico de Juárez es reconocer la relación existente entre las ideas sobre la simulación propuestas por Ingenieros y retomadas por Arlt, con una poética y una teoría dramática que se abstraerían de la pieza arltiana de 1936.

La crítica de la obra dramática de Roberto Arlt hasta la fecha ha sido esporádica y parcial. Salvo el trabajo de Raúl H. Castagnino (1964) sobre su teatro, no ha vuelto a encararse aún un enfoque integral sobre el conjunto de esa escritura. Castagnino realiza un racconto cronológico de los textos dramáticos y los estrenos teatrales sin analizar la puesta en escena. Se concentra, en cambio, en la explicación de los textos dramáticos desde su aspecto argumental, semántico y constructivo. En cuanto a las relaciones con dramaturgos del teatro europeo moderno, Castagnino señala algunas líneas comparativas pero sin profundizarlas, ni establecer el estatuto de las mismas.

Tampoco abundan en la crítica dramaturgica arltiana, los trabajos que analicen el desplazamiento del escritor de la narrativa al drama -aunque sí hay alusiones al tema en Larra (1950), Castagnino (1964) y Correas (1995)-, o que estudien cuestiones como la teatralidad de su narrativa⁹ o las proyecciones de ésta en su teatro.

Los esfuerzos más constantes por interpretar la dramaturgia arltiana se deben a los trabajos de la hija del dramaturgo, Mirta Arlt (1952, 1963, 1968, 1985, 2000) quien

⁷ Juárez, Laura, 2001. “La simulación de Arlt”, en *Escena y realidad*. Buenos Aires: Galerna.

⁸ Procedimiento que explicitamos en el Capítulo VI.

⁹ Existe un trabajo de Analía Capdevila, 1993, “Sobre la teatralidad de la narrativa de Arlt”, en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Suplemento n° 11, 53-57.

ha prologado y esclarecido las obras dramáticas de su padre siempre en relación con su obra total y con el teatro de la época, tanto argentino como universal.

Por su parte, Osvaldo Pellettieri (1990, 1997, 2000, 2001) ha explicado el drama de Arlt en relación al teatro independiente¹⁰ de la época, analizando el anclaje del autor en el teatro argentino desde una perspectiva histórica. Su aporte fundamental ha sido la dilucidación de la relación entre el dramaturgo y el Teatro del Pueblo, la relación con su director, Leónidas Barletta y la reconstrucción de los textos espectaculares de la puesta en escena de sus estrenos.

Especialistas en crítica y teoría teatral se han interesado por cuestiones particulares de la dramaturgia y el teatro arltianos, a saber: Beatriz Trastoy (1987, 1993, 2000), George Woodyard (1983, 2000), David William Foster (1986), Eva Golluscio (1996, 1998), Laura Juárez (2001, 2002), Jorge Dubatti (1991, 1992, 1994), Hiber Conteris (año), Helios Jaime Ramírez (1989) y Walter Rela (1980). Artículos con los que dialogamos productivamente a lo largo de nuestra investigación.

Retrotrayéndonos a la crítica contemporánea a sus estrenos teatrales, se ha afirmado que durante su actividad dramático-teatral Arlt contó con una limitada repercusión crítica (Díaz-Sikora, 2000: 155-165). Según esta línea, si como narrador fue discutido, como dramaturgo fue prácticamente ignorado. No obstante, si bien en los círculos dominantes del campo intelectual obtuvo una escasa repercusión, en el resto de la crítica su teatro generó una recepción considerable. La visibilidad arltiana en la década del '30 era posible gracias al lugar que ocupaba Arlt como periodista “estrella” en el diario *El Mundo*, con su columna diaria –que, por cierto, lo reposicionaba lejos del lugar “marginal” del que tanto se quejaba nuestro escritor-, y merced, también, a las colaboraciones de sus colegas de varios medios y la difusión de sus obras desde las revistas militantes del Teatro del Pueblo dirigidas por Barletta, *Metrópolis* y luego *Conducta*.

¹⁰ El trabajo de José Marial (1955) sobre el teatro independiente, incluye referencias a los estrenos de Arlt en el Teatro del Pueblo. También Beatriz Trastoy (2002) en su artículo, “El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina”, en *Historia crítica de la literatura argentina*, Noé Jitrik (dir.), sobre el teatro independiente ha destacado la figura de Arlt como dramaturgo clave del movimiento independiente de los años treinta.

En nuestro relevamiento¹¹ del discurso periodístico de la década observamos que algunos estrenos arltianos provocaron la circulación de un discurso polémico entre ciertos medios de prensa escrita como *El Mundo*, *La Prensa*, *Crítica*, *La Nación*, *Noticias Gráficas*, *Metrópolis*, *Conducta* y *Argentina Libre*, que manifiesta el desencuentro entre Arlt y la recepción crítica de su tiempo y que habla de la distancia estética que provocó su obra en el horizonte de expectativa del público. Las firmas más frecuentes fueron las de Manuel Lago Fontán, Marcelo Menasché, Ángel Núñez, Leónidas Barletta, Albino Corelli, Antonio Ulquiano Murga, Cayetano Córdova Iturburu¹², Horacio Rega Molina, Manuel Pedro González y César Fernández.

Manuel Pedro González, colaborador de la revista del Teatro del Pueblo *Conducta*, escribe un artículo con motivo del estreno de *África*, titulado “África de Arlt” (1938, *Conducta* n° 21, 29 de agosto), que evidencia el enfrentamiento crítico que despertaba la dramaturgia arltiana:

“Buena parte de la crítica ha negado apasionadamente la obra de Arlt. La otra parte la elogia con el recelo del niño que examina un petardo. El público –salas de mil quinientos espectadores sin prevenciones- desentumece su espíritu aplastado por la mediocridad del teatro corriente y disfruta de *África*. Ganar un público saturado hasta la médula de teatro pedestre, con obras exóticas, exuberantes, agrias, es demostrar que el teatro moderno es una realidad viva. (...) Roberto Arlt está probando que es el dramaturgo del teatro de hoy. (...) Enfurece a los críticos espesos, que tienen un andar mental de osos colmeneros (...) arranca alaridos de envidia a los ‘prestigiosos dramaturgos’ que todavía escriben admonitorios discursos dialogados a lo Ibsen. Ningún coro más adecuado que éste para la obra de un *autor moderno*.” (La cursiva es nuestra).

Este crítico fue el primero en calificar a Arlt como “autor moderno”, concepto que luego retomará el historiador Luis Ordaz para posicionar definitivamente al escritor dentro del teatro argentino.

A cuatro años de la muerte de Arlt, Luis Ordaz en su historia *El teatro en el Río de la Plata* (1946) lo introdujo por primera vez dentro de la crítica y la historiografía

¹¹ Desarrollamos el análisis de la recepción crítica de los estrenos teatrales de Roberto Arlt en el Capítulo V de la presente tesis.

¹² Córdova Iturburu hizo el prólogo a la primera edición teatral de *Trescientos millones* en el año 1932, para la editorial Rañó.

teatral argentina; aunque justo es aclarar que el primer historiador del teatro que nombra a Arlt –aunque no profundiza en su figura- fue Ernesto Morales en su *Historia del Teatro Argentino* de 1944. Morales se detiene brevemente en el Teatro Independiente y consigna, ligado a éste, el nombre de Roberto Arlt -el trabajo se publicó a dos años de la muerte de Arlt-, junto a los nombres de Álvaro Yunque, Martínez Estrada, Elías Castelnuovo, Amado Villar, Eduardo González Lanuza, Raúl González Tuñón y Roberto Mariani (1944: 263).

Ordaz realizó una lectura canonizadora¹³ de Arlt, una puesta en valor de su aporte, considerándolo iniciador del teatro moderno argentino. La lectura de Ordaz, inauguró, entonces, la crítica sobre la dramaturgia arltiana, y sentó las bases para los estudios posteriores.

Es interesante advertir que la lectura de Ordaz fue anterior al primer volumen sobre Arlt, nos referimos al difundido trabajo de Raúl Larra –*Arlt el torturado*- de 1950, cuya lectura legitimante sobre el escritor se hizo más popular, pero que contó con el insoslayable antecedente de la de Ordaz, en cuanto a sus apreciaciones sobre la obra dramática. Larra analiza la obra arltiana desde una fuerte impronta autobiográfica, pero tiene el mérito de ser el primer trabajo que intenta abarcar todos los géneros frecuentados por el escritor.

Por otra parte, y a lo que se relaciona con el tema central de nuestra investigación, nos interesa particularmente destacar que fue Ordaz el primer crítico en vincular a Arlt al drama moderno europeo y a corrientes como el expresionismo.

La línea de lectura de Ordaz ubicó al dramaturgo en relación directa con los objetivos del Teatro del Pueblo, lo interpretó como un emergente de este teatro y de su programa didáctico-social. A partir de esta tesis, entonces, la tendencia crítica predominante del teatro arltiano hizo hincapié en la línea “testimonial” de su

¹³ Pellettieri (2001: 44) explica que la lectura canonizadora de Ordaz propuso a Arlt como modelo del dramaturgo del teatro independiente de la época, y por consiguiente se transformaría -para la tradición teatral argentina- en el modelo deseable para el posterior teatro de arte del país. “Es que el voluntarismo creador de Arlt, en el que Ordaz entrevió un claro optimismo por el futuro del hombre y una clara tendencia al progresismo político, sus limitaciones teóricas que Ordaz no deja de mencionar, sus limitaciones técnicas y el mensajismo que Ordaz le atribuye, se avenían totalmente al modelo de teatrista progresista que “necesitaba” el teatro independiente de la época. Destinado, evidentemente, a oponerse al teatrista tradicional del teatro profesional en el que los independientes veían sólo a alguien “bien comido y sin angustia” y demasiado cercano a la ideología estética teatral del peronismo que en 1946 quería imponer su política cultural, centrada en los gustos del público ajeno al campo intelectual”.

dramaturgia, sin profundizar en el planteo existencial de sus textos que muchas veces llegaron a rozar el absurdismo. Cuestiones éstas que sí supo destacar la crítica de su producción novelística. Como señala Pellettieri (2001: 46) “en su teatro esa apertura a nuevos enfoques no ha ocurrido”.

No obstante, actualmente se cuenta con recientes estudios historiográficos - Pellettieri (2000), Juárez (2001), Fischer-Ogás Puga (2006)-, que si bien abordan la dramaturgia arltiana en el contexto del teatro independiente, han arribado a nuevas interpretaciones a cerca de la vinculación entre dramaturgo y una agrupación del movimiento independiente como Teatro del Pueblo. Estas lecturas observan que, en realidad, la propuesta dramática de Arlt se alejaba sistemáticamente del programa del Teatro del Pueblo, en tanto que el proyecto arltiano discute las formas de representación del realismo, aún en sus piezas de más marcado contenido social.

En la presente tesis postulamos a Arlt como primer modernizador de nuestro teatro pero no desde el enfoque de Ordaz, que relaciona dicha modernización con el movimiento del teatro independiente y subsidiaria del Teatro del Pueblo. Creemos, por el contrario, que esta agrupación estorbó el crecimiento dramático del autor –aunque paradójicamente las circunstancias hicieron que fomentara sus inicios-. Porque en el Teatro del Pueblo no existía un director, ni un grupo de actores con los requerimientos artísticos necesarios para abordar el drama arltiano y generar puestas en escena modernizadoras.

Reformulamos la postura para la consideración de Arlt como primer modernizador del teatro argentino, evaluando otro tipo de factor como causa principal de dicha modernización -no ligada únicamente a su relación con el teatro independiente y a su proyecto didáctico y popular-, sino ligada a la apropiación de modelos europeos que fueron productivos, por cierto, no sólo para la textualidad dramática de Arlt sino también para las nuevas formas de producción teatral del teatro independiente argentino conforme a los modelos de agrupaciones de teatro experimental de la Europa de la época. De dichos modelos de producción y organización teatral también abrevó el teatro independiente de los años '30. En el apartado siguiente analizamos la concepción del primer teatro independiente argentino como receptiva de los modelos teatrales de las agrupaciones de teatro independiente europeas, en las cuales había una clara intención rupturista y experimental, que no siempre se logró en las formaciones argentinas.

Es sabido que Arlt –hasta entonces novelista- comenzó a escribir teatro a instancias de Barletta, pero el Teatro del Pueblo, en realidad –y paradójicamente- lo

distancia de su propio proyecto creador como dramaturgo. Si bien en un principio el Teatro del Pueblo funcionó como “provocador” y como factor desencadenante de la incursión definitiva de Arlt en el género dramático -brindándole un espacio donde concretizar las puestas en escena de sus textos, y lo que fue aún más interesante para el estilo dramaturgico arltiano, brindándole un lugar “desde donde” escribir (cuestión que se relaciona con la metateatralidad característica de su textualidad y que tratamos en los capítulos correspondientes a la tercera parte de la tesis)-, es preciso reconocer que la agrupación no poseía el nivel artístico para la puesta en escena que requería su dramaturgia renovadora.

Tal vez auscultando ese defasaje entre texto dramático y puesta en escena, es que Arlt intenta otros ámbitos, probando en el circuito teatral profesional el estreno una de sus piezas iniciales (*El fabricante de fantasmas* (1936), su tercer drama). La experiencia resultó frustrante para Arlt porque el fracaso de público en este ámbito era aún más evidente, tratándose de una puesta en escena profesional-comercial. Insatisfecho, vuelve a refugiarse en el Teatro del Pueblo, adoptando en adelante una postura de defensa del teatro independiente¹⁴.

Pero el disconformismo arltiano con las puestas de sus obras siguió haciéndose evidente en el deseo del “teatro propio”, que lo llevará a invertir los últimos años de su vida en el invento que proyectaba con su famosa “media irrompible gomificada para dama”, el cual, según sus esperanzas, le brindaría el capital necesario para conformar su propio teatro. No es casual que el socio de este emprendimiento fuera un actor del elenco del Teatro del Pueblo, Pascual Naccaratti, uno de los pocos con talento artístico, y que, por cierto, se alejaría de la agrupación a poco de fallecer Arlt.

Es que Arlt no encontró en los diez años que duró su actividad dramaturgica un director creativo. No existía en el teatro argentino de la época una dirección ni una actuación que estuvieran atravesando por un movimiento modernizador desde el punto de vista de la renovación estética. El teatro independiente, especialmente el grupo Teatro del Pueblo concebía lo moderno desde lo ideológico-político y desde una idea de funcionamiento institucional que se oponía al divismo actoral y otros vicios del teatro comercial, pero sin proponer una verdadera alternativa estética ni para la actuación ni para la dirección de la puesta en escena. En la actuación siguieron el modelo de la

¹⁴ Ver la nota escrita por Arlt: “Los autores independientes en los teatros comerciales”, *La Hora*, Buenos Aires, 1941, (2 de diciembre).

escuela de la dicción interpretativa que imperaba en el teatro culto de la época. En la dirección, Barletta se limitaba a ser un armonizador con tendencia a ideologizar las tramas arltianas exacerbando el contenido social de las piezas y creando un “mansajismo” a partir de las herramientas del realismo ingenuo.

Arlt fue un precursor, y como tal no pudo ser profeta en su propia época. Más tarde, casi en los años sesenta- llegaría el momento en que el teatro argentino contara con directores y actores que renovaran la estética realista imperante. Y mucho más tarde, a fines de los noventa, un director como Ricardo Bartis¹⁵, logrará dialogar intertextualmente con Arlt a partir de una poética escénica acorde a la producción de sentido de la literatura arltiana.

Respecto a la vigencia de la textualidad arltiana en el teatro argentino actual Mirta Arlt (2000: 24) ha señalado en el escritor la “continuidad virtual como suscitador de los esquicios dramáticos y de adaptaciones de quienes acuden a sus textos narrativos actualizando en ellos la función dramática lo cual decreta la dinámica de perduración de un autor tan exclusivo de nuestra literatura y nuestro teatro”.

La reiterada escenificación de la narrativa arltiana por parte de los teatristas argentinos en relación a la escenificación de su obra dramática, es proporcional, ciertamente, a la mayor legitimación que ha recibido su narrativa por parte de la crítica. Baste repasar las múltiples versiones teatrales de que ha sido objeto una novela como *Los siete locos*¹⁶ desde la primera, *El humillado* en 1931 por Barletta, hasta la puesta de Ricardo Bartis en 1998: *El pecado que no se puede nombrar*. En el interior del país se han destacado diversas puestas en escena de sus cuentos, como *Maten a Roberto Arlt* (1995) del cordobés José Luis Arce, sobre el cuento *Escritor fracasado*; y en la provincia de San Juan, la puesta *Feroz* (2002), de Ariel Sampaolesi sobre el relato *El gato cocido*. La crítica teatral actual ha reparado en este fenómeno, remitimos a los trabajos de Jorge Dubatti (1999); Martín Rodríguez (1999); Graciela Frega (1998) y Gisela Ogás Puga (2005).

Se ha señalado que en las novelas de Arlt el discurso tiene una fuerte impronta teatral, el discurso es performático, es “actuación, representación, simulación y

¹⁵ Con su obra *El pecado que no se puede nombrar*, (1998), a partir de *Los siete locos* (1929) de Arlt.

¹⁶ Novela de 1929 que en vida de Arlt ganara el tercer premio municipal, le otorga al escritor un lugar, posesionándolo en el campo intelectual como uno de los narradores más controvertidos del momento. La crítica de la época no entendió el nuevo estilo que proponía, lo llamaron “el octavo paranoico”.

falsificación” (Ludmer, 1999: 404). En ese germen teatral de sus narraciones se encuentra una de las causas de la reiterada escenificación que los teatristas argentinos han hecho de sus novelas y cuentos. Gisela Ogás Puga (2005: 91) explica que “tampoco resulta asombroso que un grupo de teatristas sanjuaninos haya pensado en un cuento de Roberto Arlt para montar una puesta en escena. La teatralidad de la narrativa arltiana ya ha sido confirmada por Ricardo Bartís (...) Creemos que la narrativa arltiana contiene proteicos núcleos de teatralidad”.

Pero más allá de las causas y factores por las cuales se escenifique su narrativa, es interesante asistir a la producción de sentido que sigue suscitando la textualidad de Arlt en nuestra posmodernidad, donde las puestas en escena actualizan sus textos sin dejar de dialogar con los tópicos recurrentes del universo arltiano:

“El fenomenal grotesco logrado en *Feroz* se adscribe a la percepción del mundo de Arlt y a su pesimismo existencial en el contexto de la caída de las certezas de la modernidad, basado en una visión desahuciada del mundo y del hombre, donde el apego al dinero, la mentira, el egoísmo y el vacío de vínculos auténticos y desinteresados emergen en la puesta como deformación cómica que, sin embargo, no nos permite reír impunemente. En nuestra posmodernidad, caracterizada por su deformidad, su ausencia de autenticidad y de armonía, la puesta en escena de este elenco sanjuanino se instaura como una punta más del iceberg que evidencia la ferocidad de nuestra existencia cotidiana”. (Ogás Puga, 2005: 93).

En sus últimos trabajos, Luis Ordaz (1992) ya había reparado en la significación de la textualidad arltiana para el teatro argentino posterior, en tanto artífice principal de la renovación de la dramaturgia argentina moderna a partir de la cual se comprende la aparición de dramaturgos como Griselda Gambaro: “Desde la producción arltiana puede entenderse mejor, sin despistes, 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” (1992: 56)

Centrándonos ahora en el estudio sobre el fenómeno de la apropiación de modelos teatrales extranjeros en la dramaturgia arltiana, podemos decir que esta línea crítica ha contado con muy pocas contribuciones, y todas ellas parciales, sobre piezas en

particular, sin contarse hasta la fecha con un trabajo que atravesase con este enfoque, la dramaturgia total del autor.

El primero en reconocer la vinculación de Arlt con el teatro europeo fue Luis Ordaz. (1947 y 1992), pero sin profundizar en su análisis. Por su parte, Raúl Castagnino (1964) también se limita a señalar lo que denomina “influencias”, “parentescos”, dejando planteado el desafío de su estudio. Ángela Blanco Amores de Pagella (1965), en cambio, centra su trabajo en lo que denomina “la influencia europea” como eje transversal para comprender las innovaciones temáticas de los dramaturgos argentinos en general a partir de 1920, entre los que hace referencia a Arlt. Pero esta autora sólo observa la productividad extranjera en el nivel semántico. Eva Golluscio (1998), en trabajos más actuales plantea la tesis contraria -con la cual dialogamos en el tercer párrafo del presente capítulo-, intentando demostrar la procedencia exclusivamente “nacional” de los procedimientos modernizadores de la dramaturgia de Roberto Arlt.

Durante la década del '90 encontramos trabajos que focalizan particularmente las piezas arltianas para analizar en ellas la productividad de textualidades extranjeras: artículos con los que dialogamos en los capítulos IV y VI de esta tesis. Nos referimos a los trabajos de Osvaldo Pellettieri (1990), Beatriz Trastoy (1993), Mirta Arlt (1994) y Jorge Dubatti (1991 y 1994) que iluminan aspectos puntuales sobre el funcionamiento del intertexto extranjero en los dramas de Arlt desde la concepción teórica de la recepción productiva.

La crítica extranjera (James Troyano: 1974) que abordó el tema ha intentado explicar la intertextualidad pirandelliana en el teatro argentino pero sin lograr analizar esa relación en el plano inmanente de las obras, -a nivel de la acción y de la intriga-, limitándose a describir la funcionalidad intertextual a nivel semántico, donde advierte la productividad del relativismo pirandelliano.

Osvaldo Pellettieri (1991 y 1997) analiza la relación entre el teatro de Pirandello y el subsistema popular del teatro argentino; nosotros hacemos hincapié en su relación con el subsistema culto¹⁷, por eso no abordamos los textos pertenecientes al grotesco criollo de Discépolo pero sí nos detenemos en su obra *Muñeca* (1924) por ser el texto culto precursor en la línea que resemantiza el primer “grotesco italiano” en nuestro sistema teatral.

¹⁷ Sobre la circulación productiva de Pirandello en el subsistema culto remitimos al artículo de Liliana López (1997).

En cuanto al dramaturgo argentino central de nuestra investigación, existe un artículo de Pellettieri (1990) donde analiza la relación intertextual de Arlt con Pirandello, con el propósito de comprobar la efectiva presencia del intertexto de *Enrique IV* en *Saverio el cruel*, concluyendo que el intertexto se da sólo a nivel compositivo. Desde un diálogo crítico sostenemos que el funcionamiento intertextual –desde un concepto amplio de la noción–, se da también en otros niveles más profundos de las obras dramáticas arltianas, y de *Saverio el cruel* en particular. Por ello creemos necesario distinguir dos nociones operativas: la de “modelo”, como concepto más general, en un nivel más abstracto de la explicación; y en una segunda instancia la de “intertexto”, considerando que no siempre el modelo funciona intertextualmente¹⁸ en forma explícita, sino como un intertexto latente.

La crítica del teatro argentino de los años noventa, (Trastoy: 1998) haciendo referencia al metadrama y la autorreferencia en la dramaturgia argentina posmoderna, ha señalado como antecedente la productividad del intertexto pirandelliano en tanto modelo dramático en textos dramáticos de las décadas de 1920 y 1950 en el teatro argentino, advirtiendo que por lo general esta productividad consistía en la apropiación de procedimientos relacionados al teatro dentro del teatro. Afirma que “los intentos modernizadores del teatro argentino en las primeras décadas del siglo tuvieron como modelo casi excluyente la textualidad europea. Luigi Pirandello fue un autor clave, tanto para el teatro profesional como para la escena independiente” (1998: 21). A este respecto la investigadora advierte que salvo el caso de Arlt, en la mayoría de los dramaturgos los procedimientos de impronta pirandelliana fueron retomados en forma automática, por lo cual se produjo la epigonización de los mismos en la escena argentina, perdiendo eficacia con el tiempo.

Uno de los compendios críticos más recientes sobre el autor que nos ocupa es el volumen¹⁹ “Roberto Arlt: una modernidad argentina”, resultado de un coloquio sobre Arlt en la Universidad de Bonn, Alemania, en el año 2000. Si bien existe un preeminente interés por la novelística arltiana y en segundo lugar por su labor periodística, dos de los trabajos que integran la publicación encaran la cuestión

¹⁸ Los conceptos de intertexto y modelo, -tal como son utilizados en nuestra investigación- aparecen explicados en el Capítulo II de la presente tesis: “Consideraciones teóricas y metodológicas”.

¹⁹ Saravia, José Morales – Schuchard, Bárbara (eds.), 2001. *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Madrid: Iberoamericana – Vervuert.

dramatúrgica en el escritor porteño. El trabajo del investigador alemán Walter Bruno Berg: “Roberto Arlt ¿autor de un teatro de la crueldad?”, enfoca el tema del funcionamiento de ciertas textualidades extranjeras en el teatro arltiano, planteando que este dramaturgo supo alejarse de las convenciones del “teatro criollo” de la década del '20, para seguir la línea del “teatro dentro del teatro” relacionada con la idea de “teatro total” preconizada por Antonin Artaud en la década del '30.

Este volumen europeo sobre Arlt escrito en los albores del siglo XXI demuestra el interés de la recepción crítica actual por su obra. En los estudios del mencionado volumen, es llamativa la tendencia a encontrar relaciones intertextuales productivas que vinculan los textos de nuestro escritor con el teatro y las letras europeos. La libertad y el “des-prejuicio” –en el sentido de no partir de ideas previas negativas sobre la productividad de modelos extranjeros (cuestión que profundizamos en el apartado 3 de este capítulo)-, con que pudo hacerse esta lectura desde la crítica alemana y española, contrasta con la actitud general de la crítica arltiana argentina que se confirma en la escasez de trabajos planteados desde la perspectiva de la recepción productiva.

2. Estudios sobre la primera modernización teatral

En la época que nos ocupa (1932-1942), la Argentinaa estaba atravesando una modernización de estructuras económicas y sociales a partir de distintos factores como la industrialización, el surgimiento de las clases medias y el proletariado urbanos, la inmigración masiva. Europa estaba viviendo la experiencia de la vanguardia, y sus manifestaciones llegaban de diversas maneras a Latinoamérica. Pero los países latinoamericanos aun no habían transcurrido por una modernidad económica cultural a la par de la de los países centrales. García Canclini (1990) analiza este fenómeno como una más de las tantas contradicciones latinoamericanas. Por otro lado, disiente con los historiadores del arte que opinan que los movimientos innovadores fueron “transplantes”, “injertos”, desconectados de nuestra realidad. El antropólogo señala que el error de estas interpretaciones surge de medir nuestra modernidad con imágenes optimizadas de cómo sucedió ese proceso en países centrales, y en consecuencia ver el nuestro como un eco diferido y deficiente.

Es complejo, por cierto, el funcionamiento de nuestra “modernidad periférica” - al decir de Sarlo (1988)-, no obstante intentamos entenderla desde el campo de estudios del teatrales.

El concepto de “modernización” tiene un matiz positivo dentro de los estudios histórico-culturales de nuestro tiempo. Raymond Williams (2000: 227-228) explica cómo se dio este proceso de legitimación del término. “Modernizar”, en el Siglo XVIII se había aplicado a la arquitectura, al lenguaje, a la literatura y a la moda de indumentaria y comportamiento, con un sentido cercano a lo desfavorable, y en el Siglo XIX y XX “moderno” se convirtió en equivalente de “mejorado”, satisfactorio o eficiente. Modernismo y modernista se especializaron para determinadas tendencias, en particular el arte y la literatura experimentales entre 1890 y 1940 aproximadamente. Es así que modernizar y modernización se usan para designar cambios.

El concepto de “modernidad” por lo general se ve ligado al de “tradición”, del sustantivo latino “traditionem”, que a su vez deriva del verbo “tradere”: entregar o transmitir. Williams (2000: 319-320) señala que el sustantivo latino tenía los sentidos de entrega, transmisión de conocimiento, comunicación de una doctrina, rendición o traición. La palabra, en general ligada a las cuestiones de transmisión de padre a hijo, se especializó en la idea de “respeto” y de “obediencia” y por eso a menudo tiene un matiz aprobatorio. Dentro de la “teoría de la modernización” se usa a menudo de manera despectiva (en tanto “rendición”) como algo inapropiado para cualquier innovación, desembocando en tradicionalista o tradicional, como despectivo.

Para nuestro trabajo, enfocado en la primera modernización teatral argentina, el concepto de tradición es considerado positivamente como parte del proceso natural de “retención” de formas en el proceso mismo de cambio y evolución de un sistema. La tradición, es entonces para nosotros, parte de la modernización.

En el rastreo bibliográfico sobre la primera modernización teatral argentina reconocemos el trabajo de documentación histórica de Luis Ordaz (1947) y de José Marial (1955), quienes ofrecen una nutrida cronología de autores y obras del período de nuestra investigación deteniéndose particularmente en el movimiento del teatro independiente.

Otros trabajos: Agilda (1960), Adellach (1971), Foster (1986) y Pellettieri (1990 y 1997) han abordado el período de la primera modernización desde distintos enfoques. Estas últimas investigaciones superan la instancia cronológica lineal de los historiadores de la década del ‘50.

El volumen *El Teatro del Pueblo. Una utopía concretada* (2005)²⁰ ofrece un estudio actualizado y completo sobre la agrupación independiente Teatro del Pueblo en el marco de la primera modernización teatral argentina, en sus tres fases²¹: de culturización, de nacionalización y de reflexiva modernización.

Los antecedentes historiográficos sobre este período de nuestro sistema teatral pueden rastrearse desde la historia de Ernesto Morales (1944), donde se denomina “teatro moderno” al las producciones finiseculares hasta 1910 –Sánchez, Payró, Lafferrère-, y teatro contemporáneo al producido desde 1910. Nosotros, reconocemos la plenitud del teatro moderno recién a partir de 1930, considerando al microsistema de Florencio Sánchez, al del grotesco criollo y al de la comedia de Lafferrère, manifestaciones premodernas.

Morales reconoce a Francisco Defilippis Novoa como el más moderno de los autores desaparecidos. “Un soplo de renovación escénica cruza en diagonal por las mejores piezas de su teatro (...) Es un artista que, sin establecer cotejos, nos recuerda a Lenormand, así también, un poco alucinado, anhelante, misterioso y sin éxitos” (1944: 257).

Entre los más jóvenes nombra al pasar a Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum y Enrique Gustavino. Al dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño lo ubica en el teatro finisecular “moderno”. Autores todos, que nosotros consideramos como “precursores de la modernización del treinta” y que tratamos en el Capítulo IV de la presente tesis.

Morales realiza una crítica al movimiento independiente, la cual resulta interesante en el sentido de que fue producida contemporáneamente a la primera etapa del movimiento cuando éste aún no había comenzado su decadencia. El autor prevé, en cierta forma, la crisis vocacional y económica que conducirían a este teatro a la profesionalización:

²⁰ Osvaldo Pellettieri (Ed.), ver especialmente el capítulo II: “Periodo de culturización: 1930-1949”, de Patricia V. Fischer y Grisby Ogás Puga, que abarca la década que nos ocupa. El Teatro del Pueblo es un aspecto importante desarrollado en la presente investigación, por ser la agrupación teatral en la cual Arlt estrenó casi la totalidad de su obra dramática.

²¹ Según la distinción aportada por Osvaldo Pellettieri en su modelo de periodización del teatro argentino, (1997: 18-20).

“Por un instante, ciertos optimistas creyeron que en él residía la salvación del teatro argentino, tan menoscabado por autores y cómicos puramente comerciales. Sin embargo, los teatros independientes parecen haber aminorado ya aquel tono polémico que les daba carácter y vida. Necesitando subsistir, impelidos por los gastos, van en busca de público y, para esto, en vez de dar obras de autores locales, se han entregado casi totalmente a representar los grandes valores de la dramaturgia universal, cuando no a reponer los viejos valores del propio teatro rioplatense. Y esto les quita agresividad, o sea, juventud. Dejan de ser “independientes” (...) “Se verán condenados a seguir la huella del teatro llamado comercial, un poco desdeñosamente por sus líderes de la primera hora, ya que sus posibilidades materiales son hartamente exiguas” (1944: 263-264).

Pocos años después, Raúl Castagnino (1950) en su estudio sobre la literatura dramática argentina desde 1717 hasta 1949, destaca la *Historia del Teatro Argentino* (1944) de Ernesto Morales como la primera en considerar la literatura dramática nacional. También reconoce los aportes de Arturo Berenguer Carisomo quien en *Las ideas estéticas en el Teatro Argentino* (1947) realiza una ordenación de escuelas y corrientes estéticas de la escena argentina, y de Alfredo de la Guardia: *El teatro contemporáneo* (1948) donde por primera vez se ubica el drama nacional dentro del proceso actual y universal del teatro. Por su parte, Castagnino realiza un recorrido del teatro argentino hasta 1949 haciendo hincapié en la dramaturgia pero intentando incorporar referencias sobre el campo teatral.

Cuando comienza a describir el panorama del siglo XX, Castagnino reúne a Francisco Defilippis Novoa, Armando Discépolo, Samuel Eichelbaum, Armando Mook y Enrique Gustavino bajo el título de “renovadores”. A Vicente Martínez Cuitiño lo ubica aparte de estos y dentro del teatro finisecular de largo aliento. Sobre los renovadores subraya el hecho de que “trajeron a la dramática argentina alientos de renovación, acercando a ella recientes innovaciones foráneas” (1950: 106). Sin embargo en este panorama no incluye a Roberto Arlt. Aún no lo había descubierto Castagnino al escribir su historia, pero cuando lo descubre realiza un estudio exclusivo sobre el dramaturgo. Tampoco se refiere al teatro independiente y a sus autores.

Luis Ordaz (1947) plantea que el teatro independiente en Argentina, no surgió como en Europa en tanto ruptura. Aunque sí produjo una modernización de la escena nacional en cuanto a sus formas de producción y a su ideología. Este crítico va a plantear la idea de que el teatro independiente fue fundamentalmente un movimiento de revalorización teatral, sobre todo en sus comienzos –y en particular, el Teatro del

Pueblo-, pero donde realmente no se experimentaba en escena. En este sentido, Luis Ordaz advierte un defasaje entre los movimientos teatrales del país y nuestra realidad:

“el fracaso de muchos intentos nobles se debió a que se efectuaban en un ambiente que les resultaba ajeno y, por consecuencia, extraño. Pues si bien eran exigidos y justificados por la cultura teatral que nos brindaba la frecuentación, limitada y particular, de los mejores autores extranjeros de vanguardia –quienes nos ligaban a sus inquietudes y experimentaciones renovadoras-, frente a la realidad de nuestro medio teatral aparecían como simples reflejos de movimientos provocados por etapas del arte, o períodos sociales, que nosotros no habíamos cumplido todavía”. (1957: 200)

Este planteo de Ordaz tiene que ver con la postura de García Canclini (1990) sobre la particular experiencia de la modernidad en América Latina. Ordaz es consciente de la situación subsidiaria en que se desarrollaba nuestro teatro: “Por lo general, en lo que al arte escénico se refiere, siempre habíamos vivido de reflejo (...) cuando no se hallaba la influencia española, se descubría el patrón francés o italiano. Pero todo resultaba lógico, pues si bien nuestros escenarios mostraban las expresiones de un teatro en formación, nuestros autores más inquietos y evolucionados se sentían atrapados por las revoluciones y renovaciones estéticas que se estaban realizando en los teatros de los paralelos de vanguardia. (1957: 201)

Barletta fundó el Teatro del Pueblo a partir de algunas breves experiencias locales y siguiendo postulados extranjeros como los de Romain Rolland en su Teatro del Pueblo de Francia. Su surgimiento respondió, más que a un reclamo de teatro de vanguardia, a la necesidad de proponer una forma alternativa al teatro comercial. Ordaz hace hincapié en el problema de la dominancia del teatro comercial y profesional analizando que ante esa situación reaccionó el movimiento independiente liderado por la agrupación Teatro del Pueblo.

Los grupos independientes iniciales se distinguieron desde denominaciones como: “independientes”, “libres” o “experimentales”. No obstante, según Ordaz, respondían sobre todo las dos primeras: “independientes” o “libres”, en tanto lo eran respecto a la escena comercial y profesional, en cambio, no llegaban a ser plenamente “experimentales” en su estética, aunque sí lo fueran por buscar y ensayar una nueva forma de producción artística desligada de las convenciones comerciales y un nuevo público.

De alguna manera, Ordaz está intentando desmitificar al teatro independiente, aclarando sus limitaciones y diferenciando aquellos grupos que si bien tuvieron intenciones teatrales en realidad no respondían a las exigencias del arte escénico: “La mayoría no pasaron de ser mediocres cuadros filodramáticos. Y si bien algunos otros expresaban una mayor inquietud y una responsabilidad más severa, únicamente tres serían los encargados de dar forma orgánica al movimiento. Estos fueron los grupos Teatro del Pueblo, Juan B. Justo y La Máscara” (1957: 206).

Las denominaciones de “Teatro Independiente” y “Teatro Libre” eran designaciones muy utilizadas desde fines del siglo XIX en la vanguardia escénica europea. Los propósitos de un teatro ‘independiente’ o ‘libre’, desde distintos aspectos, eran habituales en Europa de las primeras décadas del siglo XX. Allí también los grupos se habían conformado para contrarrestar las representaciones de una escena que, a juicio de quienes la enfrentaban, se hallaba agotada y requería ser vitalizada con realizaciones innovadoras.

En nuestro país los propósitos renovadores y de jerarquización del teatro independiente de la época, por un camino u otro, lograron instalarse en el campo teatral. Así, la renovación logró –a su manera-, abarcar todos los aspectos de la escena, incluyendo un nuevo público y una nueva crítica. El punto de partida para el arranque de la “renovación” en el plano de la dramaturgia se encuentra en las piezas dramáticas de Roberto Arlt, definido por Ordaz como “el autor por antonomasia de la primera etapa del movimiento de escenarios libres”²² (1992: 51).

Como veníamos apuntando, la aparición de los diversos grupos independientes estuvo alentada por las noticias que llegaban desde Europa sobre las actividades de grupos del “nuevo teatro de vanguardia”. Los grupos argentinos antecesores del Teatro del Pueblo fueron: TEA (Teatro Experimental de Arte) en 1926; en 1927 el Teatro Libre; en 1928 Agrupación Cultural Anatole France, La Mosca Blanca, comandada por Samuel Eichelbaum y El Tábano. El Teatro del Pueblo²³ se fundó el 30 de noviembre de 1930 por Leónidas Barleta (1902-1975) (quien había participado de los fallidos intentos

²² Entre los escritores que fueron convocados por Barleta y que aportaron sus textos dramáticos en esta etapa se encuentran: Ezequiel Martínez Estrada, Álvaro Yunque, Eduardo González Lanuza, Amado Villar, Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari, Román Gómez Masía, Pablo Palant y Enzo Aloisi entre otros.

²³ Profundizamos la significación de esta agrupación para la modernización del teatro argentino y su estrecha relación con la dramaturgia de Arlt en el Capítulo V.

anteriores). A partir de su creación surgieron numerosas agrupaciones que perseguirían objetivos similares, a saber: el Teatro Juan B. Justo (cuyos orígenes se remontan a 1925 en el seno del Partido Socialista) establecido en 1935; el Teatro Proletario (1933-1935) que tuvo una clara función de militancia política; Teatro Facio Hebequer de 1937; Teatro La Máscara, creado en 1939 (llamado luego Teatro de Arte). Siguiendo esta línea del Teatro Independiente en 1951 surgirá el Teatro Independiente Popular Fray Mocho.

Sobre todo esta primera fase de formación del movimiento independiente contó como inspiración con los modelos extranjeros de los nuevos grupos de teatro de arte europeos, al tomar conocimiento de las luchas, intenciones y experiencias escénicas de grupos como los franceses Teatro Libre (de André Antoine), L'Ouvre (de Lugné Poë), Le Vieux Colombier (de Jacques Copeau); Los independientes (de Antón Bragaglia) en Italia; los alemanes Escena Libre (de Otto Braham), Libre Escenario Popular (de Bruno Willer), Teatro Proletario (de Edwin Piscator); Teatro Independiente (de H. T. Grein), en Inglaterra; Teatro de Arte de Moscú, en Rusia (de Constantin Stanislavski); y en España: El Caracol (de Rivas Sherif), de la esposa de Baroja: El Mirlo Blanco y Canta Rojo (de Valle Inclán). Asimismo, el Teatro del Pueblo se inspira directamente de los postulados esbozados en el libro *Teatro del Pueblo*²⁴ de Romain Rolland calificado por su autor como “ensayo de estética de un nuevo teatro”.

Ordaz señala como primera etapa del “movimiento del teatro independiente” al período que va desde 1930 hasta 1943, que corresponde a la fundación del Teatro del Pueblo y al cierre²⁵ de su sala respectivamente. Luego de su reapertura el Teatro del Pueblo se extenderá hasta la muerte de Barletta en 1975. Paralelamente van surgiendo y desarrollándose numerosos grupos escénicos de diversa supervivencia, coincidentes en proponer un teatro de arte, libre o “independiente” de los caprichos de los capocómicos y de las leyes del mercado dictadas por los empresarios del teatro comercial.

José Marial (1954) realizó un estudio exclusivo sobre el teatro independiente, pero en cuanto a los factores del surgimiento del movimiento opina diferente de Ordaz. Para Marial el teatro independiente no surgió sólo como reacción al teatro comercial. “El teatro independiente nació y se ha desarrollado con contenido propio, sustancial, no como reflejo contrario ni como réplica del mal teatro comercial. (...) Otros factores

²⁴ La primera edición es de 1903 y la segunda de 1913. En Buenos Aires aparece recién en 1927 pero a tiempo como para que Barletta pudiera aplicarlo a la agrupación de presidio.

²⁵ Igualmente les sucederá a los grupos Juan B. Justo, dirigido por Enrique Atilda y a La Máscara, bajo la dirección de Ricardo Passano, los cuales también fueron desalojados por el gobierno de turno.

aunque menos visibles más poderosos, dieron a este movimiento los elementos con los cuales había de estructurar sus bases artístico-principistas y le nutrieron de un sentido popular en su raíz” (10-11).

Entre los verdaderos factores que determinaron su aparición, Marial incluye, en primer lugar, un estado de cultura que “exigía la presencia de un teatro de arte (...) que concurriera a demostrar el sentido social implícito en toda obra de arte”. Reconoce además que el ascenso social de la pequeña burguesía y algunos sectores del proletariado que extendían sus intereses culturales y artísticos hacían factible la concreción de un teatro que rompiera un estado de cosas. Al extender su cultura general, posibilitaban la aparición de un teatro popular cuyos principales destinatarios resultarían ser ellos mismos.

Consideramos que este factor es relativo, porque a partir de nuestro estudio sobre la recepción del Teatro del Pueblo, comprobamos que el sector proletario en realidad no lo frecuentó en forma contundente. Otros factores de importancia que Marial señala son “la influencia de compañías venidas del extranjero, el auge de algunos movimientos artísticos-culturales, etc”.

En cuanto a la concepción de los modelos extranjeros en el funcionamiento del teatro independiente, Marial declara que “si para tal empresa (el movimiento independiente) recurrió en determinados momentos a la consulta de alguna experiencia extranjera, importa señalar que esa experiencia no fue transplantada sin discriminaciones, sino con sensata visión de nuestra realidad y en la medida que lo exterior pudiera emplearse sin torcer la búsqueda.” (1955: 14). Y agrega más adelante: “Este teatro en comienzo debió mirar muchas veces al exterior, a los grandes maestros, para aprender, para nutrirse de conocimientos. Pero (...) no se estudió para realizar un trasplante carente de posibilidades en nuestro medio y sin sentido en nuestra incipiente cultura teatral” (1955: 38). Tampoco se ignoraban las experiencias extranjeras y teorías de los maestros de la escena moderna universal. Teatristas como Reinhardt, Tairov, Pjoteff, Copeau, Antoine, Stanislavsky, Bragaglia, Craig, Appia, entre otros, eran citados en publicaciones tales como *Anuario Teatral* y *Martín Fierro*.

Una prueba de ello, y de que la preocupación por el surgimiento de un teatro moderno en consonancia con las renovaciones europeas estaba convirtiéndose en un reclamo de ciertos sectores del campo intelectual teatral, lo constituye la conferencia

pronunciada en 1929 por el dramaturgo finisecular Vicente Martínez Cuitiño²⁶. La conferencia, titulada: “El teatro de vanguardia”²⁷, decía refiriéndose precisamente a la necesidad de una inquietud semejante en nuestro medio escénico: “Es lamentable que una ciudad de más de dos millones de habitantes, que es algo así como el centro artístico de Sud América, carezca de un teatro experimental, mantenido por el gobierno, o privado, como el de Bargaglia en Italia, como los de El Caracol, de Rivas Sherif o el Mirlo Blanco de la señora de Baroja, o el Cántaro Rojo de Valle Inclán”.

La modernización teatral argentina ligada a la aparición del teatro independiente en la escena nacional viene siendo pensada de esta manera por la crítica, desde Luis Ordaz (1947, 1981 y 1992) y José Marial (1955), pasando por los trabajos de Osvaldo Pellettieri (1990, 1997 y 2005), David William Foster (1986) y Beatriz Trastoy (2002). Pero como hemos venido refiriendo, no hay un acuerdo en cuanto a los factores causales del surgimiento del movimiento independiente.

Según Trastoy (2002) fueron los vicios del teatro profesional -acomodado en sus formas y contenidos al gusto del público que se regocijaba con lo conocido-, los que produjeron la reacción de ciertos círculos intelectuales de la época, específicamente los que se alinearon en la tendencia que la crítica ha denominado como “teatro independiente”²⁸. Se trató de formaciones nacidas en lo que se conoce como “grupo de Boedo” y que buscaron fomentar un “teatro de arte”. Las primeras agrupaciones teatrales independientes:

“aunque con matices y estrategias diferentes buscaban nuevos paradigmas que no sólo permitieran transformar las diferentes instancias de la producción teatral e impulsar el surgimiento de dramaturgos, escenógrafos y directores argentinos, sino también configurar un nuevo modelo de espectador, más sensible y reflexivo. Con el llamado movimiento teatral independiente se iniciaba una etapa de cambios y de modernización que influiría notablemente en la escena comercial y en la oficial, y que culmina con la tarea especialmente jerarquizada de Antonio Cunill Cabanellas a cargo de la dirección del Teatro Nacional Cervantes desde 1936”. (Trastoy, 2002: 478-479).

²⁶ Dramaturgo trabajado en la presente tesis en el Capítulo IV.

²⁷ Publicada en el diario *La Prensa*, 7 de septiembre de 1929.

²⁸ Trastoy atribuye el origen de la denominación al Teatro del Pueblo y su autodefinición como “primer teatro independiente” que apareciera sus programas de mano. También han sido llamados “vocacionales” lo cual indica la confusión de la crítica entre los independientes y los filodramáticos o aficionados.

Desde nuestra lectura consideramos como uno de los rasgos más interesantes de la modernización teatral argentina su carácter experimental. Aunque no se trate de una experimentación vanguardista como la europea, cumplió, a su manera, una función renovadora para el teatro argentino. Creemos que la experimentación se da justamente en el espíritu de la mayoría de los grupos independientes en tanto renovadores del repertorio dramático y de las formas de producción escénica al proponer un formato alternativo al teatro comercial y oficial. El rasgo experimental es reconocido por Trastoy siguiendo la línea inaugurada por David Viñas (1989)²⁹. Este crítico es uno de los pocos en denominar a los teatros independientes como “experimentales”.

Cabe aclarar que nos referimos al término “experimentación” no en el sentido en que la crítica lo utiliza actualmente cuando se refiere al teatro experimental posmoderno, sino en un sentido más amplio. Coincidimos con Trastoy en que el teatro independiente experimentó “en tanto se pensó a sí mismo, explicitando su lógica interna y los efectos de su proyección, buscando desglosar lenguajes y códigos, atendiendo a lo producido y juzgándolo con la mayor objetividad posible en función de sus premisas; experimentó en tanto se enunciaron programas efectivizados en escena y rectificados o ratificados según un proceso de reflexión conjunta entre productores y receptores”.

A menudo los independientes se autodenominaban “experimentales” (Risetti, 2004: 22), en tanto abordaban nuevas experiencias desde los diversos códigos teatrales: renovación del repertorio –introducción de nuevos autores argentinos y de las estéticas teatrales extranjeras sobre todo las provenientes de Europa-, escenografía –se dejó de lado la técnica de telones pintados-, intromisión en espacios teatrales no convencionales, musicalización –música incidental compuesta especialmente para la obra-, nueva dramaturgia que incluye procedimientos no tradicionales.

Evidentemente la idea de lo “experimental” flotaba en el espíritu de los nuevos teatristas del ‘30. Así lo demuestra la significación de los nombres de los grupos que con efímera existencia antecedieron la fundación del Teatro del Pueblo³⁰. En 1927

²⁹ “Teatros experimentales” en David Viñas (dir.), *Historia social de la literatura argentina*, tomo VII (a cargo de Graciela Montaldo y colab.), *Yrigoyen entre Borges y Arlt (1916-1930)*, Buenos Aires: Contrapunto.

³⁰ Este grupo que se declarará como “primer teatro independiente” de la Argentina es estudiado con mayor detenimiento en el Capítulo V de la presente tesis.

aparece el llamado Teatro Libre en el que Octavio Palazzolo convoca a escritores como Leónidas Barletta, Álvaro Yunque, Elías Castelnuovo para instaurar un teatro que corte las ataduras del arte escénico con los modos comerciales y empresariales de producción, con el divismo de los actores y el anestesiado público burgués. Tras el alejamiento de Palazzolo, el nuevo grupo en el cual Barletta se desempeñará como secretario, se bautiza con el nombre de Teatro Experimental de Arte (TEA). José Marial (1955) apunta una crítica del periódico *Última Hora* que señalaba como novedad el hecho de que las puestas en escena que estaba estrenando el grupo se presentaran sin apuntador.

Esta lectura de la crítica está hablando de la percepción de este teatro como un teatro de ruptura para la época. En cierta medida “lo experimental” se establecía como ruptura con la tradición teatral anterior, y en la negación de los modos de producción aún vigentes en los circuitos teatrales dominantes (distinguiéndose así tanto del teatro profesional y del teatro comercial como de llamados cuadros filodramáticos, grupos aficionados, y vocacionales). Otro ejemplo del ideologema “experimental” en el imaginario de los independientes lo otorga el nombre de otra agrupación antecesora de Teatro del Pueblo: El Tábano (1929) –sucesor del grupo La Mosca Blanca (1929)- al que llamaban “laboratorio de teatro”.

De esta manera, la primera modernización en el teatro argentino producida por el teatro independiente efectuaba la negación de los modelos heredados: un parricidio contundente y mucho más claro que el que fue capaz de realizar nuestra escena desde entonces en las sucesivas prácticas rupturistas realizadas en el transcurrir de su continuidad.

Si bien la aparición del movimiento independiente funciona como un factor determinante para la primera modernización teatral argentina, otro factor, relacionado a aquel también ejercerá su incidencia para la configuración de una modernidad teatral: la dramaturgia renovadora de Roberto Arlt.

A su vez, la modernidad de la obra de Arlt, así como la de todo el teatro independiente se encuentra transversalmente atravesada por la productividad de los modelos teatrales europeos.

3. La crítica y la historiografía teatral ante el problema del modelo extranjero

Existen diversas posturas de la crítica y la historiografía teatral argentina en la consideración de la productividad del intertexto extranjero en nuestro sistema teatral, específicamente relacionada a la noción de cambio y evolución. Si enfocamos las investigaciones centradas en el “caso Arlt” encontramos tres tendencias: En primer lugar, la consideración de los cambios y de la evolución del sistema a partir de lo propio como único elemento en juego, representada fundamentalmente por los trabajos de Eva Golluscio de Montoya (1984, 1998), que retomamos más adelante, y Alberto Adellach (1972).

Adellach (1972) concibe la recepción productiva de modelos extranjeros como un fenómeno que deteriora el crecimiento del teatro argentino. Para él la historia de nuestro teatro, hasta Monti y hasta los años 70, no logró profundizar en su ser nacional, en lo propio, sin apelar a modelos extranjeros, como indica que sucedió con Arlt. Observa la década del '60 y su neovanguardia con la apropiación de los modelos de Beckett y Ionesco (segunda modernización del teatro argentino) como una triste etapa del teatro por la importación de arte y cultura que ejercitó: “Es difícil reflejar la intensidad del impacto que nos produjeron esos autores en aquel momento. Asimilarlos e incorporarlos de manera propia es lo que durante mucho tiempo no supimos hacer” (1971: 22). El autor no reconoce una verdadera apropiación de los modelos extranjeros durante los '60, ni siquiera en la textualidad de Gambaro por considerar que la dramaturga no nacionaliza las formas ni los contenidos desconociendo su contexto histórico-cultural.

Para Adellach existirían, entonces, tres momentos de productividad de textualidades extranjeras en la historia del teatro argentino: 1800, 1930 y 1960, en los cuales, autores como Sánchez, Arlt y Gambaro –respectivamente- si bien ofrecieron textos importantes y profundizaron en lo estético y en los contenidos, no lograron crear un teatro “propiamente argentino”. En este punto, cabe acotar que lo que Adellach espera de un teatro argentino es un teatro cuya trama pueda referenciarse –con mayor “claridad”- en el contexto histórico-político nacional. Estos dramaturgos son para él los que “persisten en ignorar la vinculación de la circunstancia histórica con el hecho artístico” (1972: 27). En conclusión, Adellach no valora la voluntad esteticista a partir del modelo extranjero, sólo le interesa un teatro de “mensaje”, un teatro abiertamente político.

En segundo lugar, señalamos la larga tradición en la historiografía argentina que concibió el intertexto como “influencia” o “fuente”, responsable directo de los cambios producidos en el sistema teatral.

Ernesto Morales, en su historia de 1944, a dos años de la muerte de Arlt es el primero en distinguir a este dramaturgo dentro de un espectro de renovación estética, sin embargo, no hay casi menciones sobre los modelos extranjeros dentro de lo que él distingue como teatro moderno y contemporáneo, salvo la mención de Lenormand respecto de Defilippis Novoa (1944: 257).

Arturo Berenguer Carisomo (1947) en su trabajo sobre “las ideas estéticas en el teatro argentino” que llega hasta el año 1918, denomina al ciclo 1900-1918 como “realista naturalista” y dentro de esta corriente le da muchísima importancia a las denominadas “influencias extranjeras”. Reconoce dos corrientes en la dramaturgia argentina: la culta, correspondiente al teatro “de reflejo”, o sea el que sigue modelos extranjeros, y la popular, correspondiente al teatro genuinamente aborigen, que “se desenvuelve siguiendo los altibajos y la angustiosa constitución étnica e histórica de todo nuestro pueblo” (1947: 5). En consecuencia, reconoce dos clases de textos: Los que son “reflejo” del teatro europeo, su mera continuidad, y las obras “emanadas del propio suelo, todavía imprecisas”. Por “nuestro suelo” entiende la tradición hispano-criolla. Cuestiona a Buenos Aires por haber “albergado gustosa” ese teatro “de reflejo”, por haberse segregado “de un tronco (el nacional) del que debió ser fruto y no raíz”.

Dentro de las influencias extranjeras reconoce al “realismo-naturalismo” como línea estética que permitió consolidar una dramaturgia nacional. Hacia 1940 termina de escribir su trabajo y declara que luego de 1918, o sea, después de la Primera Guerra Mundial surge nuevamente en nuestro país una ruptura de la unidad estética lograda.

Como ha quedado explicitado en el apartado 1- del presente capítulo, los trabajos historiográficos de Luis Ordaz (1946 y 1992), van a proponer a Arlt como primer modernizador del teatro argentino. Desde su historia de 1944 Ordaz expresa que es evidente que Arlt transita sin inconvenientes y con toda tranquilidad los caminos recorridos por los dramaturgos modernos europeos, sobre todo los del expresionismo alemán. El historiador plantea este tema de estudio sin adentrarse a él y reconoce el desafío que implica su abordaje: “Habría que rastrear con gran cuidado la obra de Roberto Arlt, si quisiéramos dar con las influencias que dieron esencia y formalizaron su teatro. Sería fácil decir que Arlt transitó por el clima que fue el vivero magnífico de dramaturgos de la talla de Wedekind, Kaiser, Rice y otros maestros, pero también sería

un riesgo anotar un punto de partida y un posible límite. Para ello habría que profundizar su obra cuidadosamente, y nuestro propósito actual es mucho más simple”. (1944: 232).

La visión de Ordaz en sus últimos trabajos (1992: 54-56), consideró la productividad de los modelos extranjeros en Roberto Arlt como una característica fundamental de su dramaturgia, aunque no profundiza en el análisis de este fenómeno en los dramas arltianos. No obstante, el crítico realiza una enumeración de lo que él denomina “influencias” o “incidencias” en el teatro arltiano: penetración en lo grotesco pirandelliano; tratamiento de los conflictos de los personajes a partir de la “psicología abismal” de Henri Lenormand. En *Saverio el cruel* Ordaz advierte “acercamientos” a *Enrique IV* de Pirandello y en *El fabricante de fantasmas* “conexiones” con *El hombre y sus fantasmas* de Lenormand y con *De la mañana a la media noche* de Kaiser. El historiador explica que Arlt asocia a estas textualidades con sus propias “diferencias particularizantes”. Ésta es la forma en que Ordaz denomina la apropiación del modelo extranjero por parte de Arlt.

El primer estudio integral de la dramaturgia arltiana –y hasta ahora único-, de Raúl Castagnino (1964), refiere la productividad extranjera pero no la analiza sistemáticamente. Sin embargo, el crítico intenta reflexionar sobre el fenómeno bajo títulos tales como “reminiscencias librescas” o “conexiones”.

Dos cuestiones se hacen evidentes: en primer lugar, la necesidad de explicar este aspecto de la dramaturgia de Arlt y en segundo lugar, la falta de un adecuado aparato teórico que brinde nociones y conceptos desde donde pensar el problema. Es así que aparecen en el discurso de este crítico una serie de recaudos a cerca de la investigación sobre el tema porque: “Apuntar *influencias*, rastrear *fuentes*, o citar *presencias* de maestros diversos en la técnica dramática o en la concepción teatral de Roberto Arlt es riesgoso. En cambio, se puede afirmar con certidumbre que *traslados* conscientes o predeterminados, si los hay, están siempre advertidos por el propio autor³¹ o brotan a flor de piel, evidentes.” (1964: 85) (La cursiva es nuestra).

Sin embargo cuando analiza una pieza como *Saverio el cruel* y reconoce en ella los inevitables intertextos con el *Quijote* cervantino y con *El hombre y sus fantasmas* de

³¹ Se refiere al caso de *Las tentaciones de San Antonio*, de Flaubert, y de *Thais*, de Anatole France, traído a colación por Arlt a propósito de *El fabricante de fantasmas*, en las declaraciones que hiciera el dramaturgo antes del estreno.

Lenormand, y que, de hecho, no son declarados por el dramaturgo, Castagnino se pregunta: “¿No es este un interesante fenómeno de sincronismo literario, que merecería ahondarse?” (1964: 47). Por lo cual, el crítico -a pesar de sus recaudos y de considerar “riesgosa” una investigación de este tipo-, concluye aceptando que:

“Reminiscencias y contagios involuntarios también los hay e indudables. Sé que a Arlt le desagradaba que se le conjeturaran presuntos modelos; que se crispaba a la mención de influencias que condicionaran su teatro a Evreinoff, Andreiev, Lenormand o Pirandello (...) Sin embargo, aunque Arlt no estudiara aquellas dramaturgias, conocía algunas de sus expresiones. Los primeros a través del escenario del Teatro del Pueblo, que los incluía en su repertorio. Los segundos, Lenormand y Pirandello, eran los autores que por los días en que Arlt se acercaba al teatro, deslumbraban a quienes, desde aquí, seguían el movimiento teatral europeo.” (1964: 85)

Estas cuestiones señaladas por Castagnino confirman una de nuestras hipótesis sobre la negación del escritor –consciente e inconsciente- de sus verdaderos modelos de producción dramaturgía.

Por su parte, Ángela Blanco Amores de Pagella en sus trabajos de 1965 y 1983, focaliza lo que ella llama “la influencia extranjera” abundando los ejemplos de la productividad de textualidades europeas en el teatro de Arlt, pero advierte las relaciones únicamente en el aspecto semántico. En su primer trabajo de 1965, Blanco Amores postula que la producción dramaturgía arltiana está “vinculada a la gravitación del teatro europeo”.

Ante la premonición de una rotunda decadencia del teatro nacional por parte de Castagnino en su trabajo³² de 1950 sobre la literatura dramática argentina en general, Blanco Amores expresa que “con esta nueva temática, el teatro nacional se eleva, porque está atraído por los grandes y eternos problemas del hombre, problemas que lo llevan a reflexionar sobre la condición del ser humano, sobre la vida del espíritu” (1965: 156). Sin tener en cuenta alguna noción teórica más dinámica sino sólo desde el concepto de “fuente” o “influencia”, la investigadora intenta dar cuenta de la apropiación de la temática europea en nuestra dramaturgia, pero se limita a señalar coincidencias sin analizar cómo se realiza el proceso. Si bien la autora declara que sólo

³² Castagnino, Raúl H., 1950, *Esquema de la literatura dramática argentina (1717-1949)*, Buenos Aires: Instituto de Historia del Teatro Americano.

tendrá en cuenta el aspecto temático, dentro del nivel semántico incluye, además, procedimientos y corrientes; por ejemplo, señala el tema del “ser” junto al procedimiento del “personaje autónomo” y la corriente “expresionista”.

Según Blanco Amores, los “nuevos temas” del teatro nacional provienen de la “influencia” de la dramaturgia europea y se dieron a partir de la tercera década del siglo pasado, época en la que:

“(…) el teatro nacional está pasando por una etapa de lenta y recatada elaboración que puede ser interpretada por muchos como declinación o apocamiento de fuerzas creativas. Los grandes y ya lejanos temas de la tierra, vinculados al realismo de comienzos de siglo, pueden por su vigor, restar valía en comparación, a esta producción nueva. Pero aun aceptando como factores valiosos aquella primitiva fuerza que lo alentaba y aquel empuje que lo engrandecía, no puede vacilarse en admitir que las nuevas manifestaciones señaladas, han de fecundar ingenios, indicar derroteros, iluminar caminos” (1965: 155)

Blanco Amores (1965: 155) declara como propósito de su estudio: *Nuevos temas en el teatro argentino. La influencia europea*, “señalar la influencia de dramaturgos europeos sobre los hombres de teatro de nuestro país, que no se han sentido ajenos a los graves problemas que preocupan a la sociedad actual”. Sin embargo, a la hora de comparar las piezas de autores como Pirandello y Arlt, y encontrando evidentes apropiaciones arltianas del modelo del dramaturgo italiano -como la relación de la pieza *Saverio el cruel* con *Enrique IV-*, la investigadora detiene su análisis en el punto del establecimiento de semejanzas temáticas sin profundizar en el intercambio de procedimientos. Llegada a este punto la autora declara con referencia a la relación entre las piezas mencionadas: “salvadas, por supuesto, las distancias y sin que esta confrontación de argumentos tenga otro fin que comparar temas, se deja señalado el esbozo del mismo en esta obra de autor nacional” (1965: 124).

En síntesis, si bien la autora tiene el propósito de señalar la “influencia de dramaturgos europeos sobre los argentinos”, en realidad no llega a reflexionar sobre ello, porque de hecho no tiene en cuenta la noción de modelo, ni explica el proceso de apropiación que efectúan los dramaturgos argentinos sobre las textualidades europeas.

Los críticos señalados hasta aquí, no lograron analizar la relación intertextual en el plano inmanente de las obras, tampoco reflexionan sobre la noción de modelo, ni explican el proceso de apropiación. Esta segunda tendencia, si bien reconoce la

productividad de la textualidad extranjera en la dramaturgia arltiana, la concibe desde el concepto ya caduco de “influencia” y se retrae de analizarla por la implicación jerárquica que conlleva el término y que, ciertamente, dejaría a la obra del dramaturgo argentino en segundo plano respecto de sus antecesores.

En los últimos años ha sido escaso el tratamiento que se le ha dado al tema del intertexto extranjero y su productividad en obras teatrales argentinas en general, siendo muy esporádica, también, la reflexión sobre la problemática en su aspecto teórico. No obstante, existen artículos que abordan el tema del intertexto extranjero en Arlt en forma parcial, por países o por épocas, es el caso de los trabajos compilados en los Cuadernos del Getea³³. En estos trabajos los enfoques de Mirta Arlt (1994), Beatriz Trastoy (1993), Osvaldo Pellettieri (1990 y 1994) y Jorge Dubatti (1991 y 1994), representan una tercera postura, de cohorte heterodoxo, que considera el modelo extranjero en la textualidad arltiana dentro del fenómeno de la recepción productiva en un proceso de fusión con la dinámica del teatro nacional. En esta tercera línea de concepción del intertexto en la obra arltiana podemos adscribir, además, los aportes de la crítica extranjera: James Troiano (1974) y Walter Bruno Berg (2001).

Esta última tendencia crítica ofrece una visión teórica actualizada en la investigación del intertexto extranjero, que había sido sistemáticamente estudiado desde una concepción determinista dentro del área de los estudios teatrales. Este enfoque permite considerar la dialéctica entre las formas extranjeras y las locales, en un proceso de resemantización, o sea dentro de una práctica de recepción productiva.

La polémica sobre el problema de la “nacionalización” del teatro argentino reaparece cada tanto en nuestro teatro y sobre todo en las instancias modernizadoras, cuando se producen recepciones productivas de modelos teatrales extranjeros. En la segunda modernización de nuestro sistema teatral, en los años sesenta, se establece la discusión entre los que defienden el neovanguardismo –con claros intertextos de Ionesco y Békett) o los que abogan por el realismo –de tradición más arraigada en nuestra historia teatral-.

³³ Nos referimos a los volúmenes: *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*, 1993; *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino (1970-1990)*, 1994; *De Brecht a Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino (1900-1994)*, 1994; *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, 1997; O. Pellettieri (ed), N° 3, 4, 5 y 8.

Dramaturgos como Germán Rozenmacher han explicitado su postura al respecto. Rozenmacher (1970) opina que no debe esperarse una nacionalización a ultranza de la dramaturgia y el teatro sino por el contrario aceptar la introducción de textos extranjeros adaptándolos a la realidad argentina, poniéndolos al servicio de las propias necesidades expresivas. El autor explica la mediocridad de nuestro teatro por la ausencia de una antigua tradición y una sólida corriente de autores nacionales. No existe una línea continua y coherente de tradición, sólo casos aislados. En este sentido, “nacionalizar a toda costa” para muchos implica “aceptar como una fatalidad la obligación de montar textos mediocres, chatos, sin imaginación, por el sólo hecho de tratarse de autores nacionales (...) La elaboración de un estilo es un trabajo arduo que puede durar años y que jamás se intentó. Más bien sucedió lo contrario: el gran autor Armando Discépolo fue sistemáticamente negado por algunos críticos (...) lo mismo sucedió con Arlt y los juicios de la crítica más cercana (1970: 67-69).

Para Rozenmacher “la clave, tal vez, resida en alertar contra las falsas opciones que campean en el teatro y que pretenden convertir el supuesto enfrentamiento entre realismos y vanguardias en una mecánica reedición del conflicto entre Boedo y Florida, a todas luces trasnochado y estéril. (1970: 82). El dramaturgo explica que

“todas las técnicas son aprovechables después de ser *colonizadas, destruidas, transformadas de acuerdo a las necesidades propias de la realidad americana*, cuya clave es la mezcla, el híbrido, el mestizaje. Y esa es justamente la simiente de la grandeza (...) de donde surgirán las obras más valiosas, siempre que dejen de ser imitaciones y pierdan su sentido original al transformarse en herramientas para expresar la violencia, la crueldad y el absurdo que la sociedad latinoamericana produce todos los días. Eso no implica una mera actitud de protesta y puede, o no, constituirse en un teatro directamente político: las reglas entre arte y sociedad no se rigen por leyes mecánicas y están llenas de intermediaciones” (1970: 83). (La cursiva es nuestra).

Citamos las ideas de este ensayo por ser expresión de un creador, de un teatrista que está opinando desde la experiencia de la creación misma. Y es desde esa experiencia ligada a la reflexión que el autor está definiendo un concepto teórico tan actual como el de “apropiación”: al decir que todos los procedimientos son válidos, también los recibidos desde otras culturas, siempre que exista un proceso de “resemantización” de las textualidades recibidas o, en sus palabras, que éstas

textualidades sean “colonizadas, destruidas, transformadas de acuerdo a las necesidades propias de la realidad americana”.

Volviendo a la primera postura enunciada al comienzo de este apartado, que considera exclusivamente a la tradición del teatro argentino, expresada en trabajos de Eva Golluscio de Montoya (1984)³⁴, vemos que representa una posición de defensa de la tradición nacional a partir de la negación de las “influencias extranjeras” que la autora denomina “estímulo externo”³⁵, a la vez que propone la consideración de los cambios a partir de una sola línea, la de la tradición, capaz de cumplir una evolución independiente bajo el impulso de su propia dinámica.

Por el contrario, sostenemos que los modelos teatrales extranjeros -provenientes de la tradición europea- que circularon en nuestro país en las décadas de 1920 y 1930, funcionaron como factor de producción dramaturgico-teatral en fusión con las textualidades del sistema argentino preexistente -finisecular- y vigente, y que este proceso de recepción productiva favoreció la modernización del sistema teatral nacional. Beatriz Sarlo explica que en esa época, la inmigración europea, la tecnología y la urbanización fueron los factores de la modernización de la ciudad de Buenos Aires en tanto cultura hibridada por la acción de los bienes culturales extranjeros. Nuestra cultura sería, entonces, el resultado de las tensiones entre:

“modernidad europea y diferencia rioplatense, aceleración y angustia, tradicionalismo y espíritu renovador; criollismo y vanguardia. Buenos Aires: el gran escenario latinoamericano de una cultura de mezcla. (...) Donde coexisten elementos defensivos residuales junto a los programas renovadores; rasgos culturales de la formación criolla al mismo tiempo que un proceso descomunal de importación de bienes, discursos y prácticas simbólicas. (...) La mezcla es uno de los rasgos menos transitorios de la cultura argentina: su forma ya “clásica” de respuesta y reacondicionamiento”. (Sarlo, 1988: 25)

Golluscio opina que la exigencia de modernización de la tradición se cumple en su propia continuidad. Por eso insiste en que “es relativamente innecesario hablar de

³⁴ Golluscio de Montoya, Eva, 1984, “Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: El caso de Nemesio Trejo”, en *Boletín del Instituto de Teatro*, FFyL, UBA, N° 4, (119-140).

³⁵ Los llamados “estímulos externos” son para Golluscio “factores que favorecen la evolución y modernización de la tradición local”, “elementos renovadores” (1984: 123).

influencias y buscar fuera de la estructura de la tradición local, lo que puede y debe buscarse dentro de ésta”. (1984: 137). Descarta la posibilidad de considerar los “elementos externos” como factores importantes en la constitución de ciertas textualidades porque:

“la búsqueda de *influencias* oculta las tradiciones locales; el encandilamiento de lo nuevo –siempre llegado desde afuera, siempre benéfico- impide reconocer (...) posibilidades de una escénica propia (...) las mejores obras de teatro no hicieron sino continuar – transformando, negando- lo ya existente. El fetichismo de las influencias aqueja a las culturas latinoamericanas, borra toda línea de continuidad y las priva de pasado, de autenticidad, de bases sólidas y concretas de existencia, en una palabra, de historia”. (1984: 137)

Es interesante observar que este fuerte rechazo frente a la productividad del intertexto extranjero o de la “influencia” –como lo llama Golluscio-, surge en realidad de considerar –acertadamente, por cierto- la significación del vocablo “influencia” como incidencia directa por jerarquía. No es coherente, dice la autora, hablar de “influencias ciegas, adventicias y automáticas, guiadas por no se sabe qué jerarquías culturales” (1984: 139). Tampoco creemos que deba estudiarse nuestro teatro desde esta noción, pero estamos seguros que los conceptos de “intertexto” y “apropiación” aportan un nuevo sentido, cambiando radicalmente el punto de vista de una investigación sobre la productividad de textualidades extranjeras.

Para defender la continuidad entre lo tradicional y lo moderno la autora explica la aparición del personaje “Saverio” de *Saverio el cruel* de Arlt, como descendiente de una “estirpe grotesca”³⁶ (cuyo ascendente teatral es exclusivamente argentino), como eco del “Saverio” de Armando y Enrique Discépolo en *El organito* (1925). También lo compara con la descripción de otro italiano del grotesco discepoliano: “Stéfano”, a partir de las descripciones de los personajes en las didascalias iniciales de ambas obras para concluir que: “Estos personajes del grotesco son el sustento, la carnadura del Saverio de Arlt” (1998: 20).

Ciertamente, los personajes protagónicos de esta pieza –Saverio, Susana y en cierta medida Juan- son grotescos en tanto manifiestan permanentemente una dualidad contradictoria. Este contraste se da para la autora, por ejemplo, en el personaje de

³⁶ En su trabajo de 1998: “La palabra en contraste: una constante del teatro rioplatense”, *Revista Teatro XXI*, Año IV, N° 6, p. 18-23.

Saverio al ser a la vez mantequero y Coronel Golpista; en Susana al presentarse como “niña bien” y simultáneamente como la princesa de Bragatiana; en Juan que también siendo uno de los amigos del entorno de Susana, se presenta por momentos como Conde del Árbol Florido. Pero, en realidad, esta dualidad se da a partir del procedimiento de desdoblamiento que sufre el personaje y que implica cumplir un rol en la “comedia por hacerse”, como sucede en el teatro pirandelliano. Por lo tanto, el conflicto que manifiesta es entre su ser y el rol en la comedia a interpretar dentro de la obra. Lo que ocurre en la pieza de Arlt es que el rol a interpretar genera o promueve el desarrollo de una faceta oculta del personaje. Personaje situado en nuestro contexto social, con los conflictos propios y heredados de la tradición cultural argentina, en la que también cuenta, por supuesto, la teatral. Pero no nos es posible considerar las continuidades y rupturas o innovaciones respecto del modelo teatral discepoliano sin advertir como factor desencadenante de ello al modelo italiano de Pirandello.

Consideramos que la ruptura –e incluso la continuidad- del sistema teatral, es posible no merced a la sumisión o a la rebeldía de las nuevas textualidades ante la tradición, sino gracias a una “puesta en diálogo” -desde la nueva textualidad- de esa tradición con los modelos extranjeros.

Desde nuestra posición personal pretendemos alejarnos de las posturas extremas que plantean una dicotomía entre las tendencias propias de una literatura nacional y los modelos extranjeros; como dice Tinianov, ambos debieran ser igualmente considerados como “pretextos”, ya que: “Un mismo y único fenómeno puede, desde el punto de vista genético, remitir a un modelo extranjero y ser al mismo tiempo, el desarrollo de una tradición de la literatura ajena y contraria a aquel modelo”. (1960: 22)

Tinianov (1970) distingue al “sistema” –característico por su dinamismo, por su evolución constante- de la “tradición”, que para este crítico se caracteriza por su estatismo. Si nuestro modelo de análisis está interesado en el cambio y la ruptura producida en la primera modernización del teatro argentino –sin descuidar el aspecto de la continuidad, de los gestos de retención- en definitiva, el objetivo es identificar el proceso de cambios y continuidades (innovaciones, recuperaciones, redescubrimientos e intermitencias), (Pellettieri: 1997, 14). Y en este sentido, la relación con sistemas teatrales extranjeros que se concretiza en el procedimiento de apropiación es clave para “intensificar el movimiento propio de nuestro sistema teatral, que impulsado además por su relación con la serie social, produce la modernización (...) El cambio se da, entonces, por la dialéctica entre lo que denominamos productividad del sistema y

apropiación de sistemas teatrales centrales. Es decir, el movimiento o cambio dentro del sistema teatral en el marco de un período diacrónico debe, generalmente, inscribirse en una secuencia dialéctica” (Pellettieri: 1997, 15-16).

Lo que intenta demostrar Golluscio es que partir de la hipótesis de “la continuidad” parece hacer avanzar mucho más la investigación teatral que partir de la hipótesis simplista de “la imitación”. En principio, no coincidimos en oponer “continuidad” a “imitación”, ya que la “imitación” sería más bien un procedimiento que, de hecho, también podría darse dentro de las obras que sólo resultan una “continuidad”. Por otra parte, la apropiación de modelos extranjeros -llamada por Golluscio “imitación”- no tiene por qué ser un procedimiento “simple”, por el contrario, implica una serie de operaciones complejas dentro del proceso de la resemantización.

Realizar una lectura focalizando sólo el modelo extranjero, o sólo la pervivencia de la tradición, es una polarización errónea que no lograría describir el complejo proceso de hibridación de nuestro teatro. Herederos de una mentalidad maniquea solemos oponer -con criterios de valor-, lo culto y lo popular; lo extranjero y lo nacional. Tal vez, cristalizado en ese esquema de pensamiento es que nuestro país aún hoy siga debatiéndose entre nacionalismo y dependencia.

Como conclusión del panorama crítico que referimos hasta aquí, podemos decir que actitud de la crítica y la historiografía teatral ante el problema del modelo extranjero en la dramaturgia de Roberto Arlt ha mostrado una sistemática dualidad: reconoce y niega a la vez la productividad de esos modelos en su teatro. Actitud que, por cierto, fuera más fácilmente superada en la crítica a su narrativa como lo prueba el estudio de Ana María Zubieta (1987) sobre la intertextualidad de Dostoievsky en la novela arltiana³⁷ o el de Glen S. Close (2000) que compara el imaginario anarquista de Baroja y Arlt. Dicha dualidad de la crítica teatral consiste en que, por un lado, se afirma la presencia de lo que denomina “influencias”, “incidencias”, “reminiscencias”, “filiaciones”, “parentescos”, “conexiones”, “coincidencias”, etc. e inmediatamente -a veces después de dar claros ejemplos de esas apropiaciones-, se las niega o relativiza. Pareciera surgir una especie de temor crítico, un vacío que el historiador no sabe cómo explicar y del cual se evade. Como ya lo dijera Harold Bloom (1973), se impone “la

³⁷ Nos referimos al trabajo *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, (1987), Buenos Aires: Hachette.

angustia de la influencia”: la figura del padre, que, controvertida siempre, es tótem y tabú a la vez.

El modelo extranjero se instala así como “problema”, sin serlo en realidad. De esta manera para nuestra crítica y nuestra historiografía, el modelo extranjero es un problema en el caso Roberto Arlt porque se lo concibe desde dos posturas equívocas, que a su vez responden a dos limitaciones: una teórica y otra ideológica. La primera limitación, de orden teórico, radica en la concepción del modelo extranjero en tanto “fuente” o “influencia” desde una fuerte impronta paternalista, asentada en la creencia de que ciertos autores serían padres de otros. No se observa el fenómeno en su verdadero aspecto teórico como intertextualidad, como recepción productiva, donde la creación es siempre sinónimo de recreación, donde escritura es igual a lectura.

La segunda limitación, consiste en que –aún advirtiendo el fenómeno-, se lo niega por la arraigada creencia de que un autor es más original –auténtico, autóctono, y en esta línea, sobre todo más “nacional”-, si no presenta en su textualidad la “intervención” de dichos modelos.

Creemos que analizar nuestro teatro desde estos preconceptos no sólo genera lecturas miopes sino distorsionadas. La mirada dicotómica que históricamente propuso pares como: tradición-vanguardia, nacionalismo-extranjerismo, barbarie-civilización, no hace más que escindir maniqueamente un fenómeno que es esencialmente multiforme y dialéctico. Nuestro teatro, nuestra literatura dramática, merecen ser entendidos en todas sus dimensiones –nacionales y universales-, merecen ser rioplatenses y estar, a la vez, en contacto con el mundo.

Como ya apuntamos, la modernización teatral del ‘30 estuvo ligada a la noción de ruptura concretada a partir de las nuevas textualidades europeas como representantes de “lo nuevo” en franca transgresión a los procedimientos del realismo-costumbrista finisecular. En este sentido, la expresión arltiana rompe las formas establecidas por la norma, inaugura rupturas con el status quo, generando una distancia estética en la recepción de su obra. A partir del incuestionable carácter modernizador de la dramaturgia arltiana, nos preguntamos con Jorge Dubatti (1994: 34): “¿Sacó Arlt todos estos saberes estéticos de la nada? (...) con sólo el arma de su ‘creatividad’, ¿pudo Arlt ‘inventar’ el complejo avance de la estética internacional?”.

CAPITULO II

Consideraciones teórico - metodológicas¹

1. El teatro como objeto de estudio. Texto dramático y puesta en escena

El teatro, en su doble entidad literaria-espectacular, dramaturgico-teatral es estudiado actualmente por teorías de la semiótica teatral -Pavis, 1994, 1998; Ubersfeld, 1982, 1989; Villegas, 1982, 1997; De Marinis, 1997-, que estudian el proceso de semiosis o producción de sentido propio del teatro, desde su aspecto expresivo y comunicacional. Estos enfoques intentan explicar el funcionamiento significativo del teatro, su funcionamiento semiológico, en relación con una producción triádica del signo². Si bien el objeto de estudio de la presente Tesis es la dramaturgia –es decir, la

¹ Presentamos estas consideraciones teóricas y metodológicas en tanto marco de referencia con el cual dialogamos a lo largo de la presente Tesis. Pero nuestra intención está lejos de pretender una “aplicación” de dichos lineamientos y métodos en forma esquemática y exhaustiva.

² Tipología de signos según la naturaleza de la relación que se establece entre signo (significante y significado) y referente (motivado en el *icono*, de contigüidad espacial en el *índice*, arbitrario en el *símbolo*) (Peirce, C., 1978, *Ecrits sur le signe*, París: Le Seuil). En la tipología de Peirce, el icono es un signo que denota su referente exclusivamente por las características que le son propias y que posee fuera de toda consideración sobre la existencia o no del referente. El retrato de una persona es icono de ésta en la medida que se parece a su modelo. El índice es un signo “en conexión dinámica” (comprendida la espacial) con el objeto individual y por otra con el sentido o la memoria de la persona para quien sirve de signo. El humo es un índice de fuego; el dedo apuntando hacia un objeto es el índice que sirve para designar ese objeto. El índice pone en situación elementos que sin él no tendrían una fijación espacial o temporal. Este tipo de signo es capital en el teatro puesto que la escena produce sin cesar situaciones donde todo tiene significación solamente en el momento de la enunciación y en función de los personajes presentes. En la semiótica de Peirce, el símbolo es un signo convencional o dependiente de un hábito (adquirido o innato), que consiste más bien en una nueva significación que en un regreso a la

dimensión literaria del teatro-, creemos que ésta no puede ser considerada en forma escindida del aspecto escénico, que, de hecho, se encuentra virtualmente contenido en el aspecto dramático.

En la presente investigación, una vez delimitado el corpus de textos dramáticos y teatrales, realizamos su estudio discursivo y semiótico teniendo en cuenta algunos lineamientos del modelo de análisis de la obra dramática y del texto espectacular propuesto por Pellettieri (1997) y en diálogo con los autores arriba mencionados.

Para el estudio inmanente del texto dramático se distingue una “estructura sintáctica abstracta” de la obra, en la que pueden discriminarse un “nivel de la acción” o estructura profunda –noción de acción, modelo actancial, roles, secuencias y funciones - y un “nivel de la intriga” o estructura superficial –la causalidad, los actores, la situación y los procedimientos³ propios de la intriga-. Se suma al análisis el “aspecto verbal”, el discurso lingüístico de la obra –estudio del modo (enunciación mediata e inmediata⁴), tiempo (orden y duración) y punto de vista-. Estos tres niveles que funcionan dentro del texto dramático cumplen, finalmente, una semiosis o producción de sentido que se interpreta en el “aspecto semántico”.

Para abordar la estructura de la intriga, sus partes generales, seguimos la división realizada por Weiger (1978), que parte del modelo tradicional aristotélico de principio, medio y fin, para proponer la partición siguiente: “comienzo propiamente dicho; enlace; desarrollo; desenlace propiamente dicho y mirada final”.

En el texto dramático el lenguaje es predominantemente apelativo. El mundo se entrega directamente al lector sin intermediario. Se da una relación directa entre mundo-lector/espectador. Otro rasgo fundamental del drama es la entrega en presente: “presencia y presente”, “aquí y ahora”. Este presente significa coetaneidad, simultaneidad entre la escena y el público.

significación original. El símbolo es un signo arbitrariamente escogido para evocar su referente: por ejemplo el sistema luz roja/verde/amarilla se utiliza por convención para señalar prioridades.

³ Los procedimientos a nivel de la intriga son los artificios escriturarios propios de cada poética, y por lo tanto, deben ser abstraídos de cada texto pues son diferentes según cada sistema dramático.

⁴ Según las consideraciones de Anne Ubersfeld (1983), quien distingue además, dentro de la enunciación mediata de los personajes seis funciones de su discurso en tanto mensaje –siguiendo, a su vez, el modelo de Jakobson-, y también aspectos como el idiolecto, el código social, el discurso subjetivo y la heterogeneidad del discurso del personaje y el análisis completo del diálogo dramático incluyendo el enfoque pragmático.

Por la particularidad del lenguaje dramático, constituido conjuntamente por acotaciones y diálogos, el mundo del drama se ofrece a la lectura como visto en un escenario. La voz de las acotaciones o didascalias es un discurso que proporciona información, organiza la entrega de mundo, pero desde cierta perspectiva y con una limitada clase de conocimientos. Esta entidad es denominada por la teatrología como “hablante dramático básico” (Villegas, 1982). Su función determina lo que llamamos virtualidad teatral de la obra dramática.

La relación entre el mundo del drama y el lector es visual. Mientras el lector de las narraciones es un oyente al que se le cuenta algo, en el drama es un “espectador” que ve el mundo y lo que en él acontece. Esta “mostración” del mundo imaginario como espectáculo es denominada como “función primaria” del hablante dramático básico. Entre las “funciones secundarias” pueden citarse la explicación o interpretación de la conducta de los personajes; los juicios de valor sobre sus actos, el conocimiento de los sucesos y los personajes; todo lo cual implica una perspectiva ideológica consecuente con los otros aspectos del drama. Nos preguntamos si en este nivel de la enunciación dramática podría filtrarse, en algún sentido, la voz del autor⁵, a semejanza de lo que ocurre en la narrativa.

En la obra dramática de Roberto Arlt, el hablante dramático básico no sólo cumple con la función primaria de mostración de un universo imaginario revelando su dimensión espacial-temporal y explicitando las condiciones de enunciación de los parlamentos de los personajes; sino que, además, posee funciones secundarias significativas, porque explica conductas, revela el interior de los personajes, y sobre todo juzga exponiendo su particular visión de mundo y su ideología; y a menudo se vuelve poético. Es por ello que el lenguaje de las acotaciones ocupa un lugar clave dentro del análisis de las obras dramáticas del autor que nos ocupa.

En cuanto a la puesta en escena, la consideramos en relación con el texto dramático, ya que el texto espectacular es, primeramente, una proyección virtual de la obra dramática. Pellettieri (1997) distingue cuatro tipos de relación entre puesta en escena y texto dramático: puesta tradicional, puesta tradicional no ortodoxa, el texto previo como una mera referencia y la inexistencia de un texto previo.

⁵ Profundizamos esta idea más adelante cuando nos detenemos en las consideraciones sobre la noción de “palabra bivocal” de Bajtin y su funcionamiento en la obra dramática, sobre todo en los casos de intertextualidad. También utilizamos al respecto algunos aspectos de la teoría los “puntos de vista” en el texto de teatro, desarrollada por Barko y Burguess (1988).

Al igual que en el texto dramático, en la puesta en escena se observa una “estructura profunda” -modelo actancial, funciones y secuencias- y una “estructura superficial” -causalidad, actuación, situaciones, espacio y punto de vista-. En lugar del “aspecto verbal” –propio de texto dramático- se instaura el “aspecto espectacular” donde se manifiesta el espesor sígnico de la puesta y el tiempo; finalmente todos los elementos se ponen en juego en el “aspecto semántico”, en la producción de sentido.

Dentro de la reconstrucción de la puesta en escena, intentamos analizar además: dirección de actores y actuación; espacialización; armonización y evidencia de sentido. Por otra parte, nos detenemos especialmente en las relaciones que mantiene la puesta en escena con el referente, a saber: autotextual o textual, ideotextual o referencial e intertextual o de mezcla. Asimismo, reflexionamos sobre las relaciones de la puesta con la recepción del campo intelectual que como en el caso de la obra dramática se pueden clasificar⁶ en puestas remanentes o residuales, dominantes y emergentes.

En la reconstrucción e interpretación de las puestas en escena, por tratarse de un período perteneciente al pasado, las analizamos como “reconstrucción histórica”⁷ a partir de documentos propios de la representación (cuadernos de puesta, guiones, borradores, programa de la obra), testimonios de los participantes y críticas periodísticas y de investigadores especializados. Nos detuvimos, en particular, en la concepción que la agrupación del Teatro del Pueblo y su director Leónidas Barletta tenía del texto

⁶ Siguiendo la categorización de Raymond Williams (1980) en cuanto a la formación de los procesos culturales.

⁷ Terminología propuesta por Patrice Pavis (1994). Como investigadores, podemos acercarnos a la puesta en escena de dos maneras: trabajar con la puesta en función de un “relato” o “comentario” o abordarla como una “reconstrucción histórica”. Abordarla como relato, requiere -según Pavis (1998)-, que el analista ha asistido al teatro y ha presenciado la puesta. La reconstrucción histórica es más compleja porque consiste en reconstruir espectáculos del pasado o puestas no vistas o vistas remotamente. Uno de los inconvenientes con que se enfrenta este tipo de descripción es el soporte deformador propio de los procedimientos técnicos de su reproducción. Asimismo sucede con la confiabilidad de los documentos de la representación y de los testimonios. Es necesario partir de la premisa de que ninguno de estos documentos representan “la verdad” sino que son fragmentos altamente subjetivos. El analista debe conjugar la mayor cantidad de testimonios y documentos posibles con criterio. Por todo esto la interpretación tiene sus limitaciones. Por otra parte, la puesta en escena debe ser reconstruida con el texto dramático (en el caso de que se trate de un texto espectacular que parta de un texto dramático previo), ya que éste siempre contiene matrices de representación, lo que conocemos como texto espectacular virtual.

espectacular, para entender la estrecha relación que sostuvo la dramaturgia arltiana con las puestas en escena que de sus obras hacía esta agrupación teatral.

La puesta en escena como objeto de estudio representa un problema para la crítica, la investigación y la historia teatral, por tratarse de un hecho escurridizo. No podemos regresar constantemente porque su aparición es momentánea, es decir, desaparece para siempre; a diferencia de otros formatos de arte en los que también participa la observación visual, como la pintura o la escultura. Si bien se puede ver el texto espectacular varias veces, cada puesta en escena es diferente. Por otra parte, sus actuales formatos de reproducción como el video, no reemplazan al texto espectacular.

La diferencia entre “puesta en escena” y “representación” es que la primera implica una ordenación espacio-temporal y su captación posterior por parte del público. La obra teatral funcionando sola, sin la presencia del receptor, sería un “artefacto” - “representación”-, un hecho que sólo adquiere significación a través de la recepción. Por eso decimos que la puesta en escena implica la aparición del público y su recepción. Según Pavis (1994: 13) la puesta en escena es una “noción estructural, objeto teórico y objeto de conocimiento, definido como la puesta en secuencia en un espacio y tiempo dados de diversos materiales o sistemas significantes en función de un público”.

De esta manera, el análisis del texto dramático en relación con la puesta en escena, permitió abstraer los procedimientos dramáticos y escénicos que caracterizan la textualidad arltiana como modelo de la primera modernización teatral argentina, desafío que constituye el objetivo principal de nuestra investigación.

2. Aproximaciones desde un marco de internacionalidad: Teatro Comparado

Las investigaciones que focalizan fenómenos de producción, circulación y recepción que exceden e interrelacionan los marcos de las literaturas y teatros nacionales, o sea los fenómenos donde se incluye el estudio de “lo extranjero”, corresponden a los intereses de la disciplina de la Literatura y el Teatro Comparado. En la Argentina la reflexión sobre esta disciplina es reciente. La recopilación y sistematización de sus teorías y aportes bibliográficos mundiales a partir de los trabajos de Jorge Dubatti (1995, 2002, 2007) abren un nuevo camino para las nuevas investigaciones en este campo.

El Teatro Comparado se sirve de la teoría y metodología de la Literatura Comparada que aborda –según la definición de la Asociación Internacional de Literatura Comparada- la historia, la teoría y la crítica literaria desde un punto de vista internacional o supranacional (Dubatti, 2002).

Para demostrar la insuficiencia del concepto de “teatro nacional”, Jorge Dubatti (2002: 103) invoca el estudio de Wellek y Warren (1979) en el cual se explica que la delimitación de las literaturas nacionales a partir de categorías geográfico-políticas o lingüísticas intenta postular una falsa definición de literatura nacional como entidad conclusa en sí misma. Los límites del concepto de “literatura nacional” que discuten estos autores se evidencia si intentamos responder sobre qué factores determinarían la pertenencia nacional de una expresión literaria: ¿La temática nacional? ¿El color local? ¿Un estilo compartido? Sin dejar de reconocer las peculiaridades nacionales que pueden compartir las manifestaciones literarias de un mismo país, cabe poner en claro que la literatura excede las fronteras de los mapas políticos. Sin embargo es necesario el estudio de las literaturas nacionales ya que es a partir de ese estudio que la literatura comparada puede accionar en su búsqueda de las coincidencias interculturales, pero también, de las diferencias que demuestran la peculiaridad de cada literatura nacional.

La complementariedad del teatro comparado y del teatro nacional es evidente cuando evaluamos la “necesidad de estudiar el teatro argentino en un contexto internacional porque es en sí mismo el mejor ejemplo de un producto artístico local surgido de interrelaciones interculturales” (Dubatti, 2002: 114). En consecuencia, nos preguntamos con Dubatti (2002: 105): “¿Cómo redefinir una identidad de la literatura argentina sin tomar en cuenta su deuda, apropiación e intercambio con las literaturas extranjeras y sin definir aquellos rasgos que comparte con la literatura latinoamericana y, en un macrocontexto, con la literatura occidental? ¿Cómo pensar, entonces, la afirmación de Jorge Luis Borges (1964) en el ensayo “El escritor argentino y la tradición”: ‘nuestro patrimonio es el universo’”.

Los estudios comparados trabajan desde dos dimensiones: supranacionalidad e internacionalidad, que implican dos puntos de vista diferentes. El punto de vista supranacional enfoca los problemas que trascienden lo nacional, incluyendo los aspectos originariamente abarcados por la denominada “literatura general”. Se trata de fenómenos literarios que no pueden circunscribirse a una pertenencia nacional por ser patrimonio universal de toda la humanidad, o por ser genéticamente independientes. Por

otra parte, el punto de vista internacional se concentra en el estudio de las relaciones e intercambios entre literaturas nacionales.

Algunas de las áreas del teatro comparado -en tanto estudio de los fenómenos desde un punto de vista supranacional o internacional-, resultan de utilidad para la investigación que nos compete. A saber, el área de la “poética comparada”, que estudia entre los casos de internacionalidad el tránsito y apropiación de poéticas⁸.

El teatro y la literatura comparadas poseen un campo específico de teorización pero no una metodología propia, ya que “para la elucidación de sus problemas recurren a los mismos mecanismos de análisis utilizados para el estudio de las literaturas o los teatros nacionales” (Dubatti, 2002: 114). En este sentido, el marco de “internacionalidad” es un enfoque, una localización de la mirada, un punto de partida de la reflexión que no obsta la perspectiva histórica y la sociológica. Por el contrario, este enfoque comparatista convoca las eclécticas herramientas teórico-metodológicas que desarrollamos a lo largo del presente Capítulo, en el que realizamos un panorama de las diferentes teorías y metodologías con las que dialogamos -de manera explícita o implícita- en nuestra Tesis.

“A menudo atacada y despreciada, la literatura comparada se ha constituido recientemente en una disciplina de humanidades que tiende a englobar los diferentes métodos de enfoque y las diferentes epistemologías para explicar y comprender el hecho literario en su complejidad, su diversidad y sus transformaciones. La literatura comparada es una disciplina lábil, sujeta a cierto sincretismo en los métodos y a algún *bricolage* intelectual en los procedimientos” (Krysinski, 1995: 57).

Krysinski explica, a propósito de su estudio sobre un fenómeno tan complejo como el “pirandellismo”, que la literatura comparada “jalonada entre el estudio de las influencias, las fuentes y la fortuna, por una parte, y la explicación de los paralelismos, las constantes y las convergencias, por otra, hoy en día podría concebirse como una crítica y una hermenéutica de la intertextualidad” (1995: 57).

⁸ Cabe aclarar que nuestra investigación no enfoca el área de la tematología que se ubica entre los estudios comparados de supranacionalidad y estudia “el campo objetivo de las representaciones textuales como inscripciones morfo temáticas, a partir del análisis de la transmisión y reelaboración de unidades hematológicas (motivos, alusiones, símbolos, tipos, etc.) de un contexto a otro (por ejemplo el imaginario griego clásico en la obra del argentino Sergio De Cecco) o de la identificación de invariantes y variantes supranacionales.” (Dubatti, 2002: 111)

Coincidimos con este crítico en que comparar las obras únicamente en virtud de la búsqueda de “influencias” o apropiaciones puede resultar estéril si renunciamos al análisis de las obras mismas. Es por eso que una investigación de esta naturaleza debe reconocer la tensión intertextual siempre en relación a la circulación y recepción en la serie literaria y en la social. En este sentido, la perspectiva histórica y la perspectiva sociológica iluminan el estudio de la intertextualidad con las nociones de serie social, horizonte de expectativa, y demás categorías que fueran postuladas por teóricos como Tinianov y Jauss.

3. Aproximaciones desde la perspectiva histórica

Enfrentamos la tarea de explicar un período de la historia del teatro argentino, convencidos de que debemos integrar la teoría teatral y literaria a los problemas de la historia. Nuestra investigación se encuentra en un campo intermedio entre la recepción y la producción, donde la recepción funciona estéticamente como parte de la producción. Con el presente estudio, pretendemos contribuir a la historia de la recepción desde la perspectiva de la recepción productiva, fenómeno que une la actividad receptiva-productiva propia de la literatura y del arte.

La reconstrucción histórica y la descripción analítica del objeto de estudio implican una doble perspectiva diacrónica y sincrónica. Dejamos de lado la consideración de sincronía y diacronía, descripción e historia como aspectos excluyentes, para pasar a concebirlos como totalmente complementarios. Esta nueva forma de encarar la evolución teatral, de pensar su historia tiene como objetivo dar cuenta de los cambios producidos en la mutua interacción con el sistema sociocultural. Se trata, entonces, de un movimiento dialéctico, puesto que todo cambio en el sistema sincrónico que implique una transformación en el sistema o reorganización del mismo, conlleva un cambio en el eje diacrónico. Saussure señaló que sólo la sincronía forma sistema y no la diacronía, no obstante, como ya lo ha indicado Coseriu (1978) no cabe siquiera hablar de “sistema” y “movimiento” como de dos cosas opuestas, sino sólo de “sistemas en movimiento”.

Por lo tanto, nuestra investigación pretende reconstruir la historia teatral del período 1930-1940 explicando su evolución desde el aspecto formal (cómo cambian las formas) y contextual (por qué cambian). La respuesta a por qué cambian los sistemas

significantes, se sitúa en el terreno extra-estético y apunta al análisis del campo cultural, focalizando, en nuestro caso, el funcionamiento de nuevas formas procedentes de otras culturas en su inserción dentro del microsistema del teatro independiente, durante la fase de culturización. Esta inserción se establece en relación con las textualidades previas y vigentes del sistema teatral.

Para pensar nuestro objeto de estudio desde esta perspectiva conviene precisar algunas nociones como “función”, “función estética”, “principio constructivo”, “sistema” y “norma literaria”. Según Tinianov (1968) el texto no es una suma de elementos aislados, sino que se organizan a partir de relaciones funcionales ordenadas por una función hegemónica que denomina “principio constructivo”. En todo texto existe un procedimiento formal dominante cuya presencia tiene la finalidad de relacionar a los heterógenos textuales, o sea el entramado de ideologías que ingresan en el texto. Este funcionamiento garantiza una construcción verbal dinámica. Además, por intermedio las funciones textuales se produce el ingreso de lo social al texto. El concepto de función requiere pensar a un texto en relación con otros y permite la descripción de la literatura como sistema.

El “sistema” es un espacio productivo de posibilidades –no un espacio de almacenamiento de textos- para la producción y la recepción de la obra literaria. Para Tinianov (1970) el sistema literario -en tanto conjunto de textos que sirven para la producción de nuevos textos- es una organización según pautas literarias y extraliterarias que establecen relaciones de jerarquía. Esta noción compleja y dinámica intenta superar el estatismo de la noción de “tradición”. No debe asociarse su significado con el de período o época, ya que en un mismo sistema se relacionan textos de diferentes épocas desde un presente que articula formas emergentes, con las residuales o arcaicas que sean estéticamente activas en la producción de nuevas obras. De hecho la hegemonía de un principio constructivo emergente permanece en diálogo con las zonas de persistencia arcaica y residual⁹.

Desde esta perspectiva se entiende el surgimiento de una obra siempre en relación con las obras anteriores de un sistema, en articulación de funciones y en correlación de un modelo. La obra nunca aparece sola; está siempre determinada por la existencia de otras obras, que pueden pertenecer a otros sectores de la producción; no

⁹ Las nociones de hegemonía, emergencia como las referidas a lo arcaico y lo residual pertenecen a Raymond Williams (1980) en su descripción de las formaciones culturales.

existe un primer libro ni un libro independiente, inocente en absoluto; la novedad, la originalidad, en literatura como en todas las artes se define por sus relaciones. (Macherey, 1966).

En relación a la noción de “sistema” Tinianov distingue las categorías de “subsistema” y de “microsistema”. Si el “sistema” es comprensivo, abarcando un grupo de países en una temporalidad no homogénea; el “subsistema”, expresa las divisiones internas, los cortes en el sistema. Cada subsistema tiene centro y márgenes así como desplazamientos. Un “microsistema”, implica entonces, las divisiones en el subsistema, con las manifestaciones particulares de textos dramáticos y espectaculares. En un microsistema se encuentra mayor cantidad de cortes en el tiempo y en el espacio. En cada momento histórico y en cada ciudad, coexisten de manera simultánea, diferentes microsistemas.

El paradigma diacrónico implica además la identificación de fases o versiones en un sistema. Tinianov distingue tres fases. La primera versión “ingenua o intuitiva” se constituye por la acción renovadora de los creadores. Éstos ofrecen efectos nuevos pero no tienen conocimiento o conciencia clara de su creación. Entre los cultores de la novedad, hay una obediencia ciega a los principios de esa novedad. En la forma nueva siempre hay elementos remanentes que se presentan redundantemente y que nos permiten entenderla. La forma nueva tiene elementos de la forma vieja. La segunda fase es la denominada “canónica”, en la cual los creadores ya reconocen la forma nueva y aparecen los críticos que le dan nombre. El creador se maneja conscientemente, aparece lo que Fowler (1971) denomina “comprensión crítica”. El género se legitima y se convierte en convención. Hay un acuerdo entre texto y público. En este momento, es cuando se dan los grandes textos y se genera un importante grupo de seguidores que se quieren inscribir en el nuevo microsistema. Esta versión posee un carácter crítico. Aparecen las obras maestras. Si no se produjera esta segunda versión, el cambio surgido en la primera fase se volvería improductivo. En la tercera fase de “cristalización”, se dan dos movimientos: Uno hacia el cambio y el otro hacia la cristalización. El movimiento hacia la cristalización se da cuando se intensifican los epígonos: no se crea nada nuevo, sino que se hace lo mismo que en la segunda versión del género. Los autores pueden cristalizar su propia textualidad.

Para Tinianov y Jakobson (1971) el vínculo entre la serie literaria y la serie extraliteraria es “funcional”, se establece a través de la actividad lingüística, la función verbal posibilita la entrada a la literatura de la serie social.

Tinianov (1970) postula que a partir de la transformación de funciones dentro de un sistema se produce la evolución literaria. A partir de esta noción de Tinianov, el objetivo de Mukarovsky (1977) fue el reconocimiento del valor convencional y funcional del arte, por eso reflexiona sobre las nociones de “función estética” y “norma literaria”. El teórico renuncia al cuestionamiento ontológico de Ingarden: “¿cuál es la esencia de la obra de arte y cómo se puede conocer?” y confía a la sociedad o a un grupo social la decisión sobre el estatuto artístico de un texto o de un objeto. La función estética no es una propiedad real de ese objeto, aún cuando éste se destine a esta función; esta calificación solo surge en determinadas circunstancias, en un contexto social determinado. Mukarovsky explica que un fenómeno que en una época o en un país era el portador privilegiado de una función estética, en otra época o en otro país, puede resultar impropio para esa función. El cambio de una función estética se produce no sólo en su transcurso temporal sino en los distintos estratos sociales de un mismo momento histórico.

A partir sus formulaciones sobre la “función estética”, Mukarovsky plantea el concepto de “norma estética” o “norma literaria” que resulta operativo para reconocer el grado de aceptación, adhesión o transgresión que respecto de ella puede presentar un texto. Para Mukarovsky (1977) la norma, arbitraria y coercitiva, es el modo de regulación de la escritura literaria. Una norma puede ser reconocida y violada a la vez. Su transgresión es fundamental para la dinámica histórica del objeto estético. La norma tiene un funcionamiento social ya que la jerarquización de normas se establece según y conforme a las jerarquías de clases sociales, esta relación no es estática. La norma es, además, indicativa de legitimidad estética, del contenido de la conciencia estética colectiva y de los posibles literarios, por ello el valor de un texto cambia cuando cambian las normas que son aceptadas como pautas de valoración. En este sentido, la obra dramática de Roberto Arlt es paradigmática de los casos en que los textos no logran ser “entendidos” en su momento de producción, por una obstaculización de la norma estética, o sea, cuando la norma a partir de la cual se escribe no se encuentra en el horizonte de lectura de su tiempo. Al respecto, apunta Beatriz Sarlo (1993: 32) que “un ideal de ‘escritura artística’ obstaculizó la percepción de otras normas según las cuales Arlt había escrito como alternativa a las normas que aseguraban el valor de la ‘prosa de arte’”.

Una obra literaria puede constituirse por mediación o por contraposición a la norma literaria, esta última actitud surge en el seno de los movimientos renovadores que generan los cambios de gusto y de convención estética.

Es preciso aclarar que si bien reconocemos ciertos postulados y nociones conceptuales formalistas, por resultarnos metodológicamente operativos para el análisis y la comprensión del funcionamiento textual, no consideramos los factores sociales como externos a la producción literaria o como simples influencias sobre la serie literaria. Creemos que la historia de la literatura y del teatro no es sólo una historia de textos y de lecturas como lo plantea Jauss, sino también una historia de prácticas sociales como lo señala Raymond Williams. Es por esa razón que el presente estudio se posiciona en un espacio de cruce entre la perspectiva estética y la perspectiva histórica, incluyendo la sociológica.

4. La perspectiva sociológica

Las estéticas sociológicas encaran el análisis literario considerando las dimensiones estética y social en forma conjunta, sin privilegiar una sobre la otra. Si sólo es tenido en cuenta el aspecto social, el análisis corre el riesgo de quedarse en un “sociologismo” o “contenidismo”. Sin embargo, la dimensión estética no puede ser comprendida fuera de la relación con la dimensión social del texto.

La crítica al formalismo estriba en el hecho de que, si bien sus teóricos incluyen las series sociales en relación con la literatura, no queda claro de qué manera interactúan. Como señala Sarlo (1993), en el marco del formalismo esta relación no queda demostrada. Por eso creímos necesario recurrir a herramientas sociológicas para “denominar” los fenómenos correspondientes a la relación de la literatura y la serie social. Consecuentemente, profundizamos las nociones aportadas por Pierre Bourdieu (1967 y 1983) sobre campo político, campo intelectual, instituciones legitimantes, habitus y proyecto creador. Además reflexionamos sobre la literatura y el teatro en tanto “procesos culturales”, siguiendo las postulaciones de Raymond Williams.

El campo intelectual (Bourdieu, 1967: 135) es el segmento social que conforma un espacio que “a la manera de un campo magnético, constituye un sistema de líneas de fuerza: esto es, los agentes o sistemas de agentes que forman parte de él pueden describirse como fuerzas que al surgir, se oponen y se agregan, confiriéndole su

estructura específica en un momento dado de tiempo”. Dentro de este espacio social autónomo se establecen las luchas por la legitimidad cultural, las relaciones de los agentes intelectuales con las instituciones mediadoras y las tensiones del proyecto creador de los agentes con la estructura del campo intelectual.

Respecto de la figura del autor en tanto sujeto o agente intelectual, nos preguntamos con Sarlo (1993) ¿Cuál es el origen social de un escritor o de qué clases se reclutan los hombres de letras en una sociedad determinada? ¿Qué grado y tipo de distancia con ese origen produce en cada caso la incorporación al “ejército de la cultura?”.

En explícita polémica con la perspectiva sartreana¹⁰, el sociólogo Pierre Bourdieu ha propuesto un camino alternativo para el análisis del ajuste entre el “proyecto creador” individual y las determinaciones sociales. Más que estar determinado por sus condiciones de existencia, el escritor parece determinarse a sí mismo a partir de la toma de conciencia, parcial o total, de la verdad objetiva de su condición de clase. Sarlo (1993) explica que Bourdieu propone construir una sociología de la producción simbólica que sea a la vez una sociología de sus productores, los intelectuales. Para Bourdieu, la primera cuestión es establecer “el estado del campo intelectual” dentro del cual el escritor considerado ocupa una posición.

El campo intelectual circunscribe la comunidad de artistas y escritores integrando también a los editores, empresarios teatrales; todos aquellos en cuyas manos está la producción cultural; cada uno de sus miembros, -explica Bourdieu- se encuentra determinado por la posición que ocupa en el campo. Para este autor, un escritor puede ser “oficial” o de “vanguardia”, “marginal” o “integrado”, según el tipo de participación en el “capital cultural”, definida por su posición dentro del campo. El capital cultural es el patrimonio intelectual de una sociedad, constituido por el legado de temas y convenciones. Para Alicia Gutiérrez (1994: 26) el capital cultural es administrado por

¹⁰ Sartre realiza consideraciones sociológicas sobre el autor desde el análisis biográfico, y apunta que el escritor no es el vehículo transparente del “espíritu de una época” o de una ideología; las formas de vínculo de un escritor con su clase de origen no son obvias, hay que tener presente las instancias mediadoras, como la institución familiar; esas instancias mediadoras y los condicionamientos concretos que producen no tienen que funcionar de modo coherente entre sí produciendo siempre lo mismo; todo campo de condicionamientos es complementario de un campo de posibilidad y viceversa (Sarlo, 1993: 72-77).

instituciones sociales a las que se les reconoce capacidad legítima para administrar ese bien.

El aporte de la noción de campo intelectual, permite considerar de qué modo un determinado campo intelectual le proporciona los medios, las posibilidades y los límites al proyecto de un escritor individualmente considerado (Sarlo, 1993: 82).

Dentro del campo intelectual aparece la a noción de “habitus” que Bourdieu (1977: 72) define como el “producto de la interiorización de los principios de una arbitrariedad cultural capaz de perpetuarse una vez terminada la acción pedagógica y, de ese modo, perpetuar en las prácticas los principios de la arbitrariedad interiorizada”. Este conglomerado de saberes y gustos socialmente adquiridos son comunes a los miembros de una misma clase e inculcados por instituciones como la familia y la escuela. El “proyecto creador”, a diferencia del “habitus”, es individual. Para reconocer el proyecto creador de un escritor existen una serie de elementos a tener en cuenta. Silvia Barei (1991) explica que en el espacio escriturario de la literatura quedan impresas no sólo las intenciones y los hallazgos del creador sino:

“toda una gama de relaciones sociales entre las que pueden destacarse como significativas: la imagen pública del productor, el prestigio o la dominancia social de ciertos géneros, el público –como lector “implícito” o modelo de lector-, a quien va dirigido el texto, las relaciones con la editorial o la empresa productora, los vínculos con otros miembros del campo intelectual, las teorías del arte y de la literatura dominantes o consagradas, el espacio “contenedor” de la escritura –libro, periódico, revista- como marco ideológico general, la posición central del creador –consagrado o reconocido-, o su posición periférica dentro del campo intelectual, elementos todos éstos, que marcan el proyecto creador” (Barei, 1991: 17).

Todos estos factores que condicionan la producción literaria o artística, están “tácitamente presupuestos, más que explícitamente postulados, son las formas de pensar, las formas de lógica, los giros estilísticos y las contraseñas, existencia, situación y autenticidad ayer, hoy estructura, inconsciente y praxis, que parecen tan naturales e inevitables que no constituyen propiamente hablando, el objeto de una elección consciente” (Bourdieu, 85: 172).

Las “instituciones mediadoras” y las “instituciones legitimantes” desempeñan un papel muy importante en el destino de una obra literaria o de arte. Por ejemplo, la universidad se ha convertido en un elemento legitimador. La función dominante de la

enseñanza universitaria de la literatura ha sido la de custodiar e inculcar la “tradición literaria”, es decir el patrimonio de valores reconocidos por los círculos dirigentes del campo intelectual. Pero una tradición no es todo el pasado sino el producto de una selección que opera tanto al escoger determinados textos frente a otros, como al definir de qué modo hay que interrogar a los textos para que expresen lo que deben decir para ser acordes con la tradición (Sarlo, 1993: 90).

Entre las instituciones legitimantes pueden reconocerse los medios masivos de comunicación, la prensa, y dentro de ella específicamente la crítica literaria y teatral periodísticas. Asimismo, otras formas de crítica como la especializada, practicada por investigadores y académicos. Una acción legitimante, es por ejemplo, el otorgamiento de premios por parte de las instituciones mencionadas, y también por concursos o festivales promovidos por desde ámbitos estatales o privados.

Si pensamos la literatura y el teatro como prácticas sociales y como procesos culturales, es necesario establecer su origen y constitución. Raymond Williams (1980) caracteriza los procesos culturales (y sus producciones textuales) como sistemas con rasgos dominantes pero donde coexisten diversos elementos ideológicos y estéticos residuales y emergentes en compleja relación.

Williams primeramente plantea la diferencia entre lo “residual” y lo “arcaico”, dos instancias que en la práctica son difíciles de distinguir. “Arcaico” es lo que se reconoce plenamente como un elemento del pasado para ser observado, para ser examinado o incluso para ser conscientemente “revivido”. En cambio, lo “residual” por definición, ha sido formado efectivamente en el pasado, pero todavía se halla en actividad dentro del proceso cultural, no sólo como un elemento del pasado, sino como conformador del presente (Williams, 1980: 144). La distinción se produce, entonces, en la “manifestación activa” de lo residual que es susceptible de ser incorporado a la cultura dominante, o dicho con otras palabras, que aún es productivo para esa cultura. Los elementos residuales son vividos por los sujetos sociales no como cristalizaciones de la historia, sino como cualidades del presente (Sarlo, 1993). Su función en la trama de las relaciones cultural-literarias puede ser de oposición o de alternativa a lo dominante. Las formas culturales dominantes elaboran estrategias para su eliminación, represión o desplazamiento hacia los bordes del sistema. Pero las tradiciones culturales integran elementos residuales que, en el sistema organizado por la tradición, siguen siendo estéticamente productivos.

Como “emergente” el teórico incluye los nuevos significados y valores, nuevas prácticas y nuevas relaciones que se crean continuamente en el sistema. Sin embargo, resulta difícil¹¹ distinguir entre los elementos que realmente constituyen una nueva fase de la cultura dominante y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a ella (1980: 145-146). En cambio, la ubicación social de lo residual es siempre más fácil de comprender, ya que se relaciona con fases y formaciones sociales anteriores, que pueden ser localizadas a través de un proceso de “remisión”. Es interesante la idea que plantea Williams acerca de que “la práctica cultural emergente (...) junto con la práctica activamente residual constituyen una necesaria complicación de la supuesta cultura dominante” (1980: 149).

Es a partir de estas reflexiones sociológicas, que cuando analizamos la dramaturgia y el teatro argentinos desde la perspectiva histórica y en tanto sistemas, adoptamos las nociones de Raymond Williams y distinguimos textos y puestas dominantes, residuales y emergentes. El círculo dominante es el que se maneja con lo que la clase media define como “buen teatro”, por lo general, el teatro de arte y el teatro culto. Las formaciones teatrales residuales o remanentes son los textos pertenecientes al pasado pero que siguen siendo significativos para un sector del público. También puede ser la obra realizada contemporáneamente pero que se pliega a la vieja estética. El teatro remanente tiene, por lo general, un público muy amplio.

Los procesos culturales nunca se dan en estado puro, por ejemplo, hoy en Argentina el realismo se encuentra en una situación intermedia entre dominancia y remanencia.

Los textos “nuevos” o emergentes traen cambios al sistema teatral, intentan avanzar más allá de las formas dominantes. La dramaturgia arltiana, surgió justamente en el seno de un “teatro de arte”, el Teatro del Pueblo, que se posicionó desde un lugar “alternativo” –en tanto opción ante el teatro dominante oficial (naturalista-costumbrista) y ante el teatro dominante comercial (de capocómicos y primeras figuras). Dentro de este marco del Teatro del Pueblo –que ya era en sí una formación emergente-, la dramaturgia de Roberto Arlt resultó, asimismo, un nuevo producto emergente, ya que

¹¹ Lo que realmente importa en relación con la comprensión de la cultura emergente, como algo distinto de lo dominante así como de lo residual, es que en realidad, depende fundamentalmente del descubrimiento de nuevas formas o adaptaciones de forma. Lo que debemos observar es una “preemergencia” activa e influyente aunque todavía no esté plenamente articulada, antes que la emergencia manifiesta que podría ser designada con una confianza mayor (Williams, 1980: 149).

sus producciones dramáticas ensayaban nuevas formas estéticas que escaparon y superaron el proyecto creador del director de la agrupación, Leónidas Barletta. Esta situación particular de la dramaturgia y la puesta en escena arltianas en el campo teatral, configuran lo que llamamos la “doble emergencia” del teatro de Arlt.

La tendencia de las formas culturales emergentes es intentar ganar la centralidad del campo intelectual. Nuestro campo intelectual -que es fundamentalmente conservador- privilegia las manifestaciones dominantes. Sarlo (1993: 54) explica que la aparición de lo emergente plantea conflictos a lo dominante, inclusive por realizar alianzas con elementos residuales como “programa alternativo a la formación dominante”. La autora señala que un caso característico de esta alianza es el de la vanguardia argentina del veinte, especialmente el núcleo de la revista *Martín Fierro* cuyo programa estético unió el elemento popular a lo vanguardista, resultando así lo que llama “criollismo urbano de vanguardia”. Con respecto a los procesos emergentes y su conjunción con lo residual, Sarlo acota que:

“La coexistencia de estos elementos en el campo literario determina su heterogeneidad; presentes en la formación cultural, se disputan también la hegemonía sobre los textos. Crean sus líneas alternativas a las oficiales, sus precursores; organizan productivamente la literatura del pasado, anuncian la futura” (Sarlo, 1993: 54).

Un factor influyente en el surgimiento de nuevas formas y de los procesos rupturales, se ejerce desde los medios de producción cultural, es decir, por “la extensión de los sistemas técnicos de reproducción, en tanto que ésta no afecta sólo a la difusión del arte o la literatura, sino que desencadena un proceso por el cual la ampliación y la estratificación del público provoca la emergencia de respuestas alternativas de parte de los sujetos del campo intelectual y sus instituciones” (Sarlo, 1993: 132). La autora agrega que cuando el investigador analiza con detenimiento las formas de la ruptura estética, encuentra que manifiestan un complejo de relaciones con la emergencia de nuevas modalidades de la transmisión cultural. En este sentido, el caso de las vanguardias –“propias de la literatura urbana y moderna”- es un claro ejemplo de relaciones contradictorias con el mercado y la industria cultural.

Dentro de todo proceso cultural es necesario distinguir tres aspectos; que Williams (1980) denomina “tradiciones, instituciones y formaciones”. Por la índole de nuestro tema de investigación la noción de “tradicición” se convierte en un eje conceptual

central. Siguiendo a Williams (1980: 137) la definimos como “supervivencia del pasado (...) una fuerza activamente configurativa”. No obstante, el autor remarca que en realidad la tradición es “selectiva” en tanto “versión” intencional de un pasado.

“Sin embargo (...) esta selección es presentada y habitualmente admitida con éxito como “la tradición”, como el “pasado significativo”. Lo que debe decirse entonces acerca de toda tradición, es que constituye un aspecto de la organización social y cultural “contemporánea” del interés de la dominación de una clase específica. Es una versión del pasado que se pretende conectar con el presente y ratificar. En la práctica lo que ofrece la tradición es un sentido de “predispuesta continuidad” (1980: 138).

Es cierto que el sentido hegemónico de la tradición es siempre el más activo. Lo que pretende es otorgar una ratificación cultural e histórica de la forma actual. Pero la selección que produce la tradición, deja atrás, excluye las formas no deseables bajo la denominación de “fuera de moda” o “nostálgicas” y atacando a las que no puede incorporar considerándolas “sin precedentes” o “extranjeras” (1980: 139).

Por otro lado, la tradición selectiva se “establece” efectivamente en dependencia de las “instituciones formales” y de las “formaciones”; Williams incluye en estas últimas a los movimientos y tendencias que se producen en el seno de la vida intelectual y artística.

El concepto de “tradición selectiva” se relaciona con el de “canon”. Según Harold Bloom (2005), el canon es aquello que se convierte en autoridad. La idea de la existencia de un único canon es muy cuestionada. Coincidimos con Jauss (1987) en que no habría un único canon sino –por lo menos- tres tipos o niveles de formación del canon: el “canon reflexivo”, el “canon socialmente normativo” y el “canon pre-reflexivo”. El primero, se daría en la “cima de los grandes autores”¹² Este tipo de canon es el más abstracto, se trataría de un encuentro en la altura de la creación, porque sería un canon dado entre los grandes autores, actores, directores. Por ejemplo, el canon reflexivo que se dio entre Arlt y Pirandello o entre Arlt y Kaiser. Es un diálogo en el más alto nivel, donde ocurre una suerte de apropiación de un predecesor ilustre por otro sucesor ilustre. En esta comunicación, en esta intertextualidad, uno se entiende por el otro. La relación no es vertical, sino que se comprenden mutuamente.

¹² Éste es el tipo de canon considerado por Bloom desde sus primeros trabajos, como el polémico *La angustia de las influencias* (1973).

El canon socialmente normativo se da en las instituciones culturales y formativas. Por ejemplo, en la crítica periodística y especializada o en los ámbitos académicos. Es el momento en que el canon reflexivo es acogido por el canon normativo escolar, sobre todo, universitario, y sancionado por las instituciones culturales. Se trata de lo que suele denominarse como “lectura institucionalizada”.

El canon pre-reflexivo es formado por los jóvenes atraídos por lo que encuentran interesante en el arte o en la literatura, y que no tiene origen en las normas socialmente aceptadas. El origen está en la necesidad de percibir formas nuevas difíciles de manipular. Esta formación subversiva del canon es la que hace cambiar y avanzar al arte y a la cultura. Este canon funciona, según Jauss, en el “subsuelo de la experiencia estética”. No obstante, los tres niveles canónicos siempre están funcionando simultáneamente, en un mismo espacio pero de manera diferente.

Por otra parte, ambas nociones -“tradición” y “canon”- se encuadran próximas al fenómeno de la intertextualidad. La noción de intertextualidad en tanto proceso de producción, puede relacionarse teóricamente con la propuesta de Raymond Williams sobre la constitución de los procesos culturales, que según él presentan los estratos arcaico, residual y emergente, que ya desarrollamos.

Entre producción tradicional y producción contemporánea, entre texto arcaico y texto como novedad, se producen relaciones de intertextualidad donde las formas tradicionales aparecen evidentemente como el sustrato pasado sobre el cual se imprime, se re-escribe el nuevo texto. La reescritura implica, en primer término, un reconocimiento de la tradición literaria en la que se abrevia, en segundo lugar, una revisión de ciertos códigos ideológicos tipificados por esa literatura y en tercer lugar, una trasgresión a sus modos convencionales de expresión. El primer aspecto permite la conservación de elementos residuales, el segundo y el tercero su renovación, su discusión y su superación, o sea la aparición de la forma emergente.

El trabajo intertextual se presenta entonces como un mecanismo de generación textual cuyo sostén es el modelo original que la escritura transparenta. Acto de leer y escribir simultáneos, en el que se reconoce que todo está dicho y se afirma que todo puede volver a decirse.

5. Estética de la recepción

5.1. Los diversos lineamientos

Para pensar los problemas referidos a la producción, circulación y recepción de textos dramáticos y teatrales, utilizamos una serie de conceptos provenientes de la teoría de la recepción.

Desde la filosofía de René Descartes conocemos la corriente que rechaza la creencia que sostiene que los objetos existen en el mundo exterior independientemente de nosotros. Sabemos que nuestra conciencia no es un registro pasivo del mundo sino que lo constituye y lo construye activamente. Pero si el mundo exterior sólo pasa y tiene existencia por nuestra experiencia inmediata, se llega a la reducción fenomenológica de Husserl (fenomenología trascendental) donde la interpretación de los fenómenos debía pasar únicamente por la conciencia.

A partir de la fenomenología hermenéutica de Heidegger, y de los aportes de su más célebre sucesor –Gadamer-, se afirma que toda interpretación de una obra consiste en un diálogo entre el pasado y el presente. Alguna vez Gadamer describió la historia como “la conversación que somos”. La hermenéutica ve la historia como un diálogo entre presente, pasado y futuro; pero, por lo general, no consideró la posibilidad de que las obras puedan ser difusas, incompletas, pretendiendo una interpretación cerrada que ha recibido el nombre de “círculo hermenéutico”. La modalidad más reciente de la hermenéutica en Alemania, conocida con el nombre de “Estética de la Recepción”, se concentra en el rol protagónico del lector en el proceso de producción de sentido de una obra artística.

A partir de esta teoría es que hoy comprendemos el arte y la literatura como un proceso de significación que sólo puede materializarse, concretarse en la recepción. Para que una obra “suceda” es tan vital la función del productor como la del receptor. Este destinatario actúa sobre las zonas de indeterminación de una obra -los llamados “huecos”-, cubriendo espacios con su propia producción de sentido, desde su horizonte de expectativa, condicionado por su relación con el campo intelectual, estético y sociopolítico de su momento histórico. Entonces, la “obra abierta” al dinamismo de la práctica significativa hace girar el círculo hermenéutico.

Según nuestra lectura del teórico polaco Roman Ingarden (1921) pareciera que este trabajo del lector que se ocupa de llenar los “huecos de la indeterminación” es un tanto limitado, pues ya viene determinado o dirigido por el propio texto. El teórico Wolfgang Iser (1978) de la Escuela de Constanza, plantea un patrón mucho más liberal

que permite al receptor un mayor grado de participación en la concretización del texto. Cada lector “actualiza” la obra de diferentes maneras y no existe una sola interpretación correcta y única que agote el potencial semántico.

El crítico francés Roland Barthes (1973) tiene una postura distinta a la de Iser; - la diferencia que media entre un hedonista francés y un racionalista alemán-. Para Barthes un texto artístico no necesita tanto una hermenéutica como una erótica. El lector se entrega al placer en el tentador y desesperante deslizarse de los signos. Ese encantamiento del texto dispersa al lector, lo aleja de sí mismo, de su identidad yoica, y eso es para Barthes la felicidad perfecta del lector, la perfecta recepción. Pero ambos críticos, Iser y Barthes, cada uno a su manera, hacen caso omiso de la posición del lector en el marco histórico. Iser advierte la dimensión social de la lectura, pero, por lo general, prefiere centrar la atención en su aspecto estético.

Hans Robert Jauss, también perteneciente a la Escuela de Constanza, en sus tesis de los años setenta, realiza un enfoque más histórico -similar al de Gadamer-, situando el texto artístico en el contexto histórico-cultural en el cual se produjo, para estudiar las relaciones cambiantes entre éste y los “horizontes” (también cambiantes) de sus lectores históricos. La teoría de la recepción desde Jauss promueve la comprensión histórica de las obras incorporando al análisis estético la función social y comunicativa del arte.

A diferencia de las teorías idealistas (Kant) y materialistas (Marx), que parten de premisas opuestas -determinación endógena o exógena del arte-, la estética de la recepción ve la imposibilidad de comprender la obra de arte en su estructura o en su historia, como una sustancia o una entelequia, comprendiendo la relación existente entre arte y sociedad, o entre producción, consumo y comunicación en el proceso global de la praxis histórica (Jauss, 1976 y 1986).

Desde nuestra investigación de la “recepción productiva” (Grimm, 1977 y 1993) de las textualidades extranjeras en el teatro argentino, nos interesa esta última postura pues propone la posibilidad de una historia del teatro centrada en la recepción, aspecto éste que -en nuestro tema de estudio- se convierte en factor de producción dramaturgico-teatral.

5.2. El aporte de Jauss

En la consecución de la presente Tesis resultaron operativos conceptos teóricos aportados por Jauss¹³ (1976 y 1986) como: “efecto y recepción”, “horizonte de expectativa y distancia estética”, “evolución y cambio”, “extrañamiento y forma obstruyente”, “receptor implícito y receptor explícito”. Jauss realiza, en primer lugar, un cuestionamiento a las tres corrientes históricas anteriores: la historiografía tradicional, el marxismo y el formalismo ruso. De la historiografía tradicional objeta el concepto de fuente; es decir, la idea de que para estudiar una determinada textualidad se debe recurrir a las referencias e influencias del pasado. Jauss considera que esta idea es jerárquica y elimina la posibilidad de creación en la crítica, ya que la primacía recae sobre el texto más antiguo. Siguiendo esta línea es que descartamos en nuestro trabajo la noción de “influencia” y la reemplazamos por la de “recepción productiva”, este concepto nos permite analizar la relación entre textos en forma dialógica y sin establecer jerarquías.

En segunda instancia, Jauss cuestiona la idea del marxismo tradicional, para el cual a cambios económicos le siguen cambios en la estructura literaria. Sostiene que el marxismo puede realizar un aporte pero no desde este mecanicismo.

Para este teórico, tanto el formalismo como el marxismo se limitan a una estética de la producción, o sea, de la representación o del procedimiento. El formalismo concibe al lector sólo como sujeto de la percepción y no como productor del sentido. Por otro lado, para la estética marxista la significación se realiza únicamente en la instancia de la producción de una obra. Del “paradigma estructuralista dominante” -o sea del formalismo-, Jauss cuestiona, además, sus tendencias a-históricas y su noción de texto como conjunto lingüístico clausurado respecto del referente y, en consecuencia, de la realidad, como así también por la exclusión que hizo el formalismo de la noción de sujeto.

Sarlo (1993) explica que la estética de la recepción es crítica respecto del paradigma estructural cuando afirma a la literatura como comunicación, acto donde están implicados de manera equivalente tanto el sujeto-autor como el sujeto-lector. Más aún, en esta equivalencia, Jauss otorga la “prioridad hermenéutica” a la recepción:

¹³ Nos basamos fundamentalmente en su texto: *La literatura como provocación de las ciencias literarias* (1976). Además, seguimos sus postulados en *Experiencia estética y hermenéutica literaria. Ensayos en el campo de la experiencia estética* (1986).

“Pues, de la misma manera en que *todo productor, cuando comienza a escribir es siempre un receptor*, así el intérprete debe poner en juego su propio estatuto de lector, si quiere entrar en el diálogo de la tradición literaria. La continuación de este diálogo no puede prescindir de esta instancia de la recepción. El lector que goza y que juzga, que plantea preguntas y encuentra respuestas, este lector que, finalmente, se pone a escribir, es la única instancia mediadora en el pretendido diálogo entre las obras. Sin su intervención activa, toda intertextualidad, entendida en el sentido de la teoría dominante como “diálogo de los textos entre sí”, es una ilusión idealista sin puntos de referencia” (Jauss, 1980: 9), (La cursiva es nuestra).

Del formalismo ruso Jauss toma dos ideas -la noción de “percepción” y la de “evolución”¹⁴, de Tinianov (1970) y las profundiza. Del formalista ruso Víctor Sklovsky (1976) rescata los conceptos de “extrañamiento” y de “forma obstruyente”. Estos se producen cuando se generan cambios en la literatura, desautomatizando al lector o al espectador. Solamente su esfuerzo por decodificar la forma nueva o forma obstruyente produce el extrañamiento que le permite captar dicha forma nueva. Las formas viejas cristalizan o automatizan al espectador. Es así que, la percepción de nuevos textos o de “textos problema” para Jauss haría evolucionar al lector-espectador en su entrenamiento estético ya que los cambios “desautomatizan” al receptor.

Las diferentes lecturas que los lectores históricos realizan de una obra son denominadas por Jauss con el término “concretización”, también retomado del formalismo. En tanto re-construcción del sentido, las concretizaciones revelan de qué modo la estructura de la obra afirma, niega, innova o repite el sistema de normas colectivas. Las concretizaciones¹⁵ se incorporan al sistema literario como valores; la obra entra a formar parte de la tradición por su lectura a lo largo de la historia. Es “el sentido cada vez nuevo que toda la estructura de la obra, en tanto objeto estético, puede tomar cuando las condiciones históricas y sociales de su recepción se modifican” (1978: 213).

¹⁴ Jauss toma el concepto de evolución desarrollado por Tinianov. La evolución no es un cambio de procedimientos sino un cambio producido en las funciones de los procedimientos. La evolución, entonces, debe ser pensada como un cambio en las funciones: una pasa a ser dominante en lugar de otra. Pero para Jauss ese dinamismo interno no explica los cambios. Lo que ocurre es que Tinianov tampoco tiene en cuenta al receptor. Jauss sostiene que no cambian los textos sino las recepciones.

¹⁵ Jauss aclara que emplea este término no en el sentido de Ingarden, sino en el de la Escuela de Praga.

Al igual que los procedimientos, las concretizaciones tienden a automatizarse. Sarlo (1993) apunta que cuando una lectura se automatiza, surge (particularmente en las élites culturales y con especial agudeza en las vanguardias) la necesidad de una nueva comprensión. La causa no es sólo un cambio en la norma, sino un desgaste de la concretización vigente. En consecuencia, si la nueva concretización alcanza una vigencia colectiva, induce a un cambio en la norma.

El modo en que se producen los cambios estéticos lo explica la historia interna, la evolución de las formas; mientras que las causas de los cambios se explican por su contacto con la serie social y por las características propias del campo intelectual.

Es fundamental la distinción propuesta por Jauss entre “receptor implícito” y “receptor explícito” de la obra. Nuestra investigación se asienta sobretodo en la consideración del lector o receptor implícito¹⁶ ya que su función es comprobable en la estructura objetiva del texto, es decir es más inmediatamente captable que la función de recepción explícita, que hay que descubrir en sus a menudo ocultas condiciones subjetivas y dependencias sociales; por motivos metodológicos, la primera merece la prioridad en el acceso, al ser más fácilmente objetivable (Jauss, 1978).

Según Beatriz Sarlo (1993), el destinatario del texto puede aparecer, entonces, desdoblado en un lector interno (el lector modelo, potencial o futuro) aludido en el texto por el sistema de señales cuya interpretación exige dominar destrezas y supuestos socioculturales; y en un lector empírico, colocado fuera del texto, cuyo “habitus” puede coincidir o no con el destinatario interno.

Wolfgang Iser (1978: 34) define al lector interno, que denomina “lector implícito” como aquel que “resume todas las predisposiciones necesarias para que la obra literaria ejerza su efecto, predisposiciones supuestas no en la realidad empírica exterior sino en el texto mismo. El lector implícito como concepto, está firmemente

¹⁶ El concepto de lector implícito se relaciona con la denominación de “lector modelo”, propuesta por Eco (1979: *Lector in fabula*, Milán: Bompiani) que se refiere a un destinatario prototipo de una clase social determinada, dotado de una cultura particular, de una sensibilidad y un gusto particulares. Sarlo (1993: 109) explica que es posible reconocer la imagen de un “lector futuro” en obras que parecen incomprensibles en el primer impacto y a las que sólo la historia y el cambio sociocultural les proporcionará sus lectores. El lector modelo de un texto puede ser su lector futuro y esta comprobación tiene la virtud de romper una mecánica puesta en paralelo de la obra con un sector o sectores del público contemporáneo.

implantado en la estructura del texto; es una construcción y no debe ser identificado con ningún lector real”.

Cabe aclarar que en el presente trabajo disentimos con las posturas extremas que realizan una apología del lector. Coincidimos con Sarlo (1993) en que el objeto de la historia literaria no puede concentrarse sólo en la historia de las lecturas que pone en foco únicamente la producción de sentido del receptor, dejando de lado al productor de la obra y todas las cuestiones alrededor de la figura del sujeto escritor.

5. 2.1. Las siete tesis de Jauss

En sus trabajos de los años setenta¹⁷ Jauss realiza aportes contundentes sobre nociones claves para la teoría literaria, desde el punto de vista de la recepción.

En su primera tesis, sostiene que la historicidad de la literatura se basa en la experiencia previa de la obra con sus lectores. La literatura vive en la medida en que es leída. Siempre hay una actualización¹⁸ de la misma en cada lectura. Por este motivo, debemos saber qué lectura tuvo un texto en su historia. Se debe estudiar en función de qué factores ha sido leído el texto. Siempre hay lecturas previas, canónicas que limitan nuestra mirada como lectores-espectadores de la actualidad. Al encontrarnos con la dramaturgia de Roberto Arlt debemos analizar, entonces, en función de qué horizonte de expectativa y de cuáles normas literarias ha sido leída su obra.

La segunda de las tesis propone el concepto de “horizonte de expectativa”, que corresponde al lector-espectador, es su marco de lectura; una serie de conocimientos literarios o teatrales acerca del género. El horizonte de expectativa cambia con el tiempo. La historia de la literatura o del teatro depende, entonces, de la reconstrucción del horizonte de expectativa¹⁹. El objeto de la historia de la literatura o del teatro consiste en reconstruir el horizonte de expectativa del momento en que se produjo el texto o que se consumó el estreno de la obra (y los diferentes horizontes de expectativas

¹⁷ En su artículo de 1976: “Historia de la literatura como provocación de la ciencia literaria”, en el volumen *La literatura como provocación*, Barcelona: Península..

¹⁸ En el sentido de “concretización”.

¹⁹ Patrice Pavis siguiendo los trabajos de la Escuela de Constanza, agrega en este sentido, que “la reconstitución de las expectativas del público (estéticas e ideológicas) y del lugar de la obra en la evolución literaria conduce a contemplar el espectáculo como la respuesta a un conjunto de preguntas en todas las etapas de la puesta en escena” (1998: 385).

cada vez que se reestrenó esa misma obra o se leyó el texto); pero siempre desde el horizonte de expectativa actual. Para ello observamos cómo fue la recepción y circulación de la obra dramática o del espectáculo por la crítica y por el público de la época.

En un primer momento de las reflexiones de Jauss, el horizonte de expectativa es exclusivamente formal o literario, en trabajos posteriores hace referencia a un horizonte de expectativa social.

Jauss aplica lo que Mukarovsky (1977) denomina “norma literaria”; es decir, las distintas concepciones de los diferentes lectores dominantes de una época histórica que crean dicha norma. Ya apuntamos en el apartado anterior que la función de la norma literaria es la de otorgarle un valor a los textos. La función estética dada a la dramaturgia de Arlt en su época fue el valor de un teatro de arte, alejado de los consensos del teatro comercial. Sus obras fueron estrenadas en Teatro del Pueblo, agrupación que se auto-atribuía la función estética de “buen teatro”, enarbolando como tal al teatro culto extranjero y nacional; con una concepción de teatro como testimonio de la realidad, como compromiso con el pueblo en contribución para su educación y desarrollo, y, fundamentalmente como modulador de cambios sociales. Pero la lectura desde las instituciones legitimantes del campo intelectual literario de la época –sobre todo desde los círculos aristocráticos-, que determinaban el canon o la norma estética, marginaron sistemáticamente la producción literaria arltiana en general, y la dramaturgía en particular, cuestión de la que era conciente el propio Arlt y que recién se revertirá en lecturas críticas de *Contorno* a mediados de la década del cincuenta.

Sin embargo, la función estética cambia según cambia el horizonte de expectativa sobre la literatura y el teatro, no solamente determinado por las instituciones legitimantes sino por el “habitus social” de la comunidad receptora. La reconstrucción del horizonte de expectativa implica conocer el concepto de ficción y de realidad de una época. Por lo tanto, en nuestro trabajo fue fundamental reconstruir el horizonte de expectativa de la década del '30 en Buenos Aires. El momento que nos ocupa contaba con un público de teatro acostumbrado al realismo costumbrista finisecular y al naturalismo de Florencio Sánchez, y asimismo, a las convenciones del teatro comercial y las primeras figuras. El teatro de Arlt rompe ese horizonte de expectativa, y si bien el autor fue adaptando su proyecto creador a las necesidades del campo -sobre todo a los postulados ideológicos del director de sus textos en Teatro del Pueblo-, sus obras necesitaron ser leídas desde nuevos parámetros estéticos. Arlt no trataba otros temas

más que los problemas que aquejan al ser humano y a su conciencia, pero hablaba a partir de una metáfora más amplia que la del realismo, rozando el existencialismo y con ribetes nihilistas, y sobre todo, inaugurando procedimientos provenientes del grotresco y del expresionismo subjetivo en una original variante dramática no esperable por el lector-espectador de la época.

No obstante, sabemos que ningún texto se presenta como una novedad absoluta. Aún la obra más audaz se construye en diálogo con textos preexistentes y contemporáneos a su propia producción. Lo que permite estudiar un texto literario es la existencia de algún elemento ya conocido que conduce su comprensión. Éste es el punto clave de nuestra investigación sobre los modelos extranjeros en la dramaturgia arltiana y, asimismo la presencia en ella de continuidades y rupturas de textualidades argentinas.

La tercera tesis de Jauss consiste en su idea sobre la distancia estética: distancia existente entre el horizonte de expectativa que rodea la aparición de una obra y la capacidad de cambio de horizonte que ésta trae. La distancia estética se puede medir por la reacción del público y de la crítica. Según el teórico, si la obra destruye muchos horizontes de expectativa se debe a que no se encontraba en el horizonte de expectativa de la época; es decir, no estaba en el reclamo ideológico del momento histórico. La distancia estética puede medirse no sólo por el rechazo que provoca una obra sino también por la crítica elogiosa falsa que en realidad no la comprende.

El teatro de Arlt produjo una gran capacidad de cambio del horizonte de expectativa de la época. La crítica contemporánea al dramaturgo apenas intuyó que la poética de su obra no correspondía al realismo sino que instauraba procedimientos expresionistas y grotescos. Esa representación era contraria a su "habitus social o de clase".

La cuarta tesis jaussiana también se refiere al horizonte de expectativa. Éste permite formular preguntas de las cuales el texto es siempre una respuesta. La reconstrucción del horizonte de expectativa permite descubrir cuál es la respuesta del texto a los problemas de la época. Todo texto es una respuesta a esas preguntas porque, en mayor o menor medida, es siempre resultado de un reclamo ideológico proveniente del público y de su necesidad de obtener respuestas a determinadas preguntas. En este sentido, veremos que la dramaturgia arltiana, en línea coherente con su novela, respondió a profundos reclamos ideológicos de las clases populares y del malestar del habitante urbano ante la desconcertante modernidad que lo acechaba y su consecuente alienación y vivir angustioso.

La fusión de horizontes es la problemática de la quinta tesis. Situar a la obra dentro de la historia de la recepción permite observar el valor virtual y el valor actual del texto. Es decir, el valor que tuvo en su época y el valor que tiene en la actualidad. Según Jauss, se debe fusionar el horizonte de expectativa del momento de aparición de la obra con los distintos horizontes de expectativa de las diferentes actualizaciones (concretizaciones) o lecturas en el tiempo. Las diferentes lecturas críticas así como las distintas puestas en escena en el tiempo, forman parte de lo que Jauss denomina la “tradición” de una obra. En nuestro estudio sobre la obra de Roberto Arlt, intentamos dar cuenta de la tradición crítica que provocó. Por otra parte, a partir del concepto de “tradición” de Jauss, pueden también evaluarse las continuidades y rupturas del modelo arltiano en el sistema teatral posterior, o sea la tradición que instaura como primer modernizador del teatro argentino.

En el estudio de la obra -según expone la sexta tesis-, ubicamos el texto diacrónicamente, haciendo cortes sincrónicos y estableciendo un sistema jerárquico²⁰. Metodológicamente, esta perspectiva nos permite superar la diferencia entre diacronía y sincronía y facilita el estudio simultáneo de sistemas envejecidos, nuevos y dominantes del teatro y la dramaturgia de la década del '30.

En la séptima tesis, Jauss sostiene que el estudio de la historia de la literatura debe relacionarse con el estudio de la historia. El teatro y la literatura tienen una función formadora, el lector espectador -a partir de la lectura del texto dramático o de la expectación del texto espectacular- modifica su concepción de la realidad. Para Jauss la obra no sólo informa o transmite normas estéticas sino también morales; abre la mente y permite al individuo cambiar. Jauss también habla de las “instituciones mudas”, es decir, las marcas dejadas en los textos por la realidad, por el factor contextual histórico-social. En otras palabras, se trataría de la permanente y mutua interacción que analizamos en nuestra tesis entre la obra y la serie social.

En 1979, Jauss vuelve sobre el tema de la recepción. La izquierda le había cuestionado una actitud formalista que dejaba de lado lo social. Jauss regresa con un texto que se titula “De la *Ifigenia* de Racine a la *Ifigenia* de Goethe”²¹, con la pretensión de buscar las condiciones históricas y estéticas de la obra que han preparado la comprensión de la cual es objeto hoy. En este texto se defiende de ciertas críticas y

²⁰ Es decir, señalando el teatro dominante, el emergente y el remanente o residual de su momento de producción.

²¹ En *Estética de la recepción*, Warnig, Rainer (ed.), Madrid: Visor.

propone algunos cambios en su metodología. Se pregunta a qué responde el texto en el momento de su aparición y retoma y reformula la tesis número cuatro, profundizando qué respuesta traen las obras a su época.

La noción doble de horizonte de expectativa (horizonte literario y horizonte social), le permite a Jauss diferenciar el “efecto” de la “recepción” de una obra, como conceptos dialécticos. La experiencia estética es la articulación de ambos: “El efecto de la obra y su recepción se articulan en un diálogo entre el sujeto presente y un discurso pasado” (1978: 247).

El efecto es a-histórico, está determinado por el texto, que lo busca a través de los procedimientos y sus funciones. El efecto estaría comprendido en el aspecto inmanente del texto, lo cual implica que no cambia con el tiempo; pero no por ello debe pensarse que es monológico. El efecto que busca la obra permanece; busca un receptor modelo, un efecto, que choca contra el horizonte de expectativa del receptor explícito.

La recepción, el horizonte de expectativa del público y de la crítica sí cambian. El receptor de cada época histórica vive el texto y lo retoma de manera diferente. De esta manera, efecto y recepción son dialécticos: el texto busca producir un efecto, pero al mismo tiempo apela al lector-espectador que hace una lectura del mismo de acuerdo a sus expectativas.

Comprender una obra significa, entonces, la captación de los presupuestos que la originaron y, en consecuencia, la reconstrucción de su horizonte interno. Esta actividad del lector no parte de un vacío ideológico y cultural sino que se ejerce desde una “precomprensión del mundo y de la vida en el cuadro de referencia literaria implicado por el texto. Esta precomprensión del lector incluye expectativas, deseos, necesidades y experiencias, tal como han sido determinados por la sociedad y la clase a la cual pertenece así como por su historia individual” (1978: 259).

El texto se convierte en “obra” en la concretización de su estructura virtual. No preexiste sino que se construye en la convergencia del efecto y la recepción. Evitada de este modo la perspectiva sustancialista sobre la literatura, Jauss piensa que la teoría literaria está en condiciones de proponerse la historia de las obras, que es, esencialmente, una historia de sus lecturas, de las concretizaciones.

El autor desdobra además, los pares dialécticos “tradición-selección” y “horizonte de expectativa y función de comunicación”, sobre éste último Jauss explica

que consiste en el camino que transita la obra desde el horizonte de expectativa²² de su momento de aparición, ampliable a la entera situación social, desde la inmanencia de la experiencia estética a la praxis del mundo en la vida humana.

El par “tradición-selección” funciona como articulación que nos permite analizar una experiencia estética; es la apropiación resultado de una elección conciente y de la sedimentación inconsciente. Nuestra comprensión del arte está condicionada a la vez, por los cánones estéticos cuya formación ha registrado la historia y por los de institucionalización latente, es decir, por la tradición elegida y por la tradición inconsciente.

Toda tradición implica una selección (no es una simple conservación de un patrimonio), por la cual los “efectos” del arte pasado sean reconocibles en la recepción presente. Cuando las normas estéticas del pasado se transmiten hasta el presente por el juego de un automatismo natural, no lo hacen como una bola de nieve que engloba todo lo que encuentra, sino con arreglo a un principio de economía que caracteriza siempre la formación de un canon: la transmisión abrevia, simplifica y elimina elementos heterógenos. Cuando se produce un cambio de los cánones del pasado se comienza, por lo general, negando la tradición dominante.

²² En otros ensayos Jauss desdobra el concepto de horizonte de expectativa, proponiendo un sistema doble, donde se distingue “el horizonte de expectativa literaria implicado por la nueva obra y el horizonte de expectativa social” (1978: 259). El primer horizonte se define como código primario y corresponde a la estructura formal e ideológica de la obra; el segundo, es el lector y la lectura es el proceso por el cual ambos horizontes se relacionan y, a través de esta relación, es posible la comprensión del texto, la construcción, por el lector, de su sentido. El horizonte literario está implícito en el texto mismo, es cercano al concepto de efecto. El social es el que lleva el receptor –lector o espectador-. En esta profundización sociológica de Jauss entraría la clase social del lector o espectador y el momento histórico. También agrega la función de las instituciones legitimantes (los críticos, los medios masivos de comunicación, los premios, las visitas extranjeras, las revistas especializadas, los profesores universitarios, etc.). Esto es intertextual con la historia personal que ha vivido el espectador y la situación del campo intelectual.

6. Recepción productiva, apropiación y resemantización

6.1. La dialéctica “recepción - producción”

El problema de la recepción de textualidades y demás productos culturales extranacionales es clave para un país como la Argentina, sobre todo en un período como el que nos ocupa, donde el factor inmigratorio y la modernidad favorecieron la transculturación de productos y prácticas sociales provenientes de los países hegemónicos. Esta situación, sumada al hecho del borramiento cultural indígena, coadyuvó a que el teatro argentino fuera tradicionalmente considerado desde la perspectiva de la “influencia” del teatro europeo y norteamericano. En consecuencia, se estableció la idea de que es resultado de “fuentes” que provienen del exterior. Por el contrario, afirmamos que la dramaturgia y la puesta en escena argentinas lograron conformar un sistema teatral autónomo, aunque en correspondencia con otros sistemas, que podríamos denominar centrales -europeo y norteamericano- se concreta en un enlace con el “estímulo externo” (Golluscio de Montoya, 1984; Pellettieri, 1997) que aquí denominamos “modelo extranjero”. A partir de su recepción productiva se produce la “apropiación” en el nuevo contexto, que “implica adecuar el teatro y la cultura extranjera a nuestras propias necesidades” (Pavis, 1994: 337).

Denominamos este fenómeno, según la conceptualización de Grimm (1977; 1993), como “recepción productiva” —que a su vez él distingue de la “recepción pasiva” y de la “recepción reproductiva”—, y que implica la creación de textos concretados a partir de la recepción de textualidades extranjeras. Puede consistir en citas o alusiones, en la apropiación de poéticas extranjeras, tanto a nivel de texto dramático como de texto espectacular.

La recepción pasiva, es la que el lector-espectador realiza del teatro “nuevo” extranjero. Esta actividad contribuye a su formación estética pasando a formar parte de su horizonte de expectativa.

La recepción reproductiva, es la que se traduce en ediciones argentinas de las obras de los nuevos creadores extranjeros publicados por nuestras editoriales; traducciones argentinas de teatro extranjero, editadas aquí o en el exterior; discursos sobre nuevos autores y directores extranjeros producidos por críticos argentinos —reseñas periodísticas, investigaciones universitarias, ensayos, etc-. Este tipo de prácticas podrían considerarse también parte de la recepción “productiva”, en tanto producción de nuevos textos, pero no desde el punto de vista estético.

En nuestro estudio de la recepción productiva de textualidades extranjeras coincidimos con Grimm (1993), en que este fenómeno comprende todo el proceso de producción de una obra al ser causada o condicionada por la recepción. En este proceso de recepción productiva, la función de las apropiaciones producidas en la década del '30 en la dramaturgia arltiana favoreció la intensificación del movimiento propio de nuestro sistema teatral produciendo la modernización del mismo.

Consideramos que el proceso dialéctico de la recepción productiva produce la apropiación y su efecto o fenómeno paralelo: la resemantización, que ocurre cuando el estímulo externo o modelo extranjero, se integra al sistema teatral receptor, adaptándose a un nuevo contexto socio-estético.

6.2. El aporte de Gunter Grimm

Gunter Grimm (1993), en su artículo realiza un importante aporte metodológico a la historia de la recepción como historia de la literatura. Dialogando con la formulación de Hans Robert Jauss, critica algunos aspectos de su postura, sobre todo la imposibilidad práctica de una historia literaria realizada únicamente desde la perspectiva de la recepción. Según él (1993: 292), Jauss propuso un modelo para una historia literaria fundada en la recepción estética, “que en realidad, es un modelo camuflado de la producción estética”.

Complementariamente, entonces, Grimm propone un giro del enfoque desde el punto de vista de la “recepción productiva”. Pero antes de adentrarnos en esta noción, cabe señalar otra objeción de este teórico, específicamente a la noción de “horizonte de expectativa” de Jauss:

“Es más adecuado el concepto de norma que el de horizonte de expectativa, porque su determinación social es más patente que en el concepto de horizonte de expectativa, concebido además por Jauss, primariamente de una manera literaria. Las normas literarias son determinadas por las normas sociales vigentes, que serán más efectivas en cuanto un público receptor esté menos ligado a tradiciones literarias” (1993: 294).

Grimm intenta explicar que el concepto de “norma estética” (proveniente de Mukarovsky: 1977) es operativo por su determinación social y esta reflexión, de hecho, acerca su mirada a la postura de la actual sociocrítica.

Volviendo al aporte central que nos interesa destacar y que es el eje teórico-metodológico de nuestra investigación, decimos que la “recepción productiva” según la plantea Grimm es un concepto cuyo campo facilita materiales claves para una investigación de la recepción que intente concretizar sus hipótesis y encarar el análisis de factores específicos de la recepción. Además, la recepción productiva se ha convertido en objeto de investigación sobre todo de la literatura comparada y de los estudios de “relaciones genéticas” o “relaciones de contacto”.

El resultado de la recepción productiva va más allá de la pura concretización, se hace patente en un segundo texto. Grimm apunta (1993: 294) que algunos estudios han intentado conformar una tipología de las “formas del efecto” de la literatura (en lugar de “efecto”, preferimos el término de “recepción”), como categorías de la recepción productiva: traducción, préstamo, imitación, estilización, paráfrasis, reminiscencia, cita, congruencia, filiación, parodia, imitación ridiculizadora, etc.

El teórico ubica dentro del área que abarca el fenómeno de la recepción productiva a todos los procesos de producción de obras literarias provocados directa o indirectamente por la recepción. Nosotros agregaremos, además, al campo propio de la recepción productiva, aquellas obras donde en la genética del texto se vislumbren las huellas de esta recepción.

“Naturalmente, al enfatizar la actividad del sujeto “actuante”, predomina en este campo el aspecto de la producción sobre el aspecto de la recepción estética, ya que aquí la recepción está claramente al servicio de la producción y funciona como uno de sus medios entre otros. *La investigación de la recepción productiva o de la producción receptiva se distingue de la antigua investigación de la influencia, por medio de la inversión de la perspectiva: la obra anterior ya no influye de manera causal-mecánica en la obra posterior, sino que el productor de la obra posterior se apropia de la anterior, a través de un trabajo intensivo*” (1993: 295), (La cursiva es nuestra).

Nos detenemos en el uso que el crítico hace de la noción de “apropiación” – concepto que profundizamos en el siguiente apartado-. Grimm no repara en los orígenes del término ni se preocupa en reflexionar de dónde retoma esta noción, sin embargo, para nuestra investigación es importante el hecho de que recurra a esta categoría cuando se trata de “nombrar” el mecanismo por el cual la obra ajena “ingresa” a la nueva obra

en el proceso de “producción receptiva” ya que viene a reemplazar radicalmente el antiguo concepto de “influencia”, desde una concepción activa del sujeto escritor.

Por otro lado, coincidimos con Grimm en que, una vez enfocado en el estudio de la recepción productiva, el investigador puede optar entre dos posiciones para establecer su punto de vista: una dirección orientada hacia el sujeto y una dirección orientada hacia el objeto. Grimm (1993: 297) plantea que para el área de la recepción productiva, “se recomienda más el proceso orientado hacia el sujeto, sobre todo porque toma más en consideración el carácter de producción del proceso e integra, además, sin esfuerzo alguno, el aspecto de la perspectiva del sujeto”.

Desde la perspectiva del objeto, generalmente lo que queda en el centro de la investigación es el texto. Desde la perspectiva del sujeto el análisis se plantea a partir de toda una serie de textos y lo que suele suceder –apunta Grimm (296-297)-, es que “cuanto más extenso sea el campo recibido y más intensamente se realice su recepción, el resultado de la recepción productiva entra en numerosos textos de maneras muy diversas”, en cambio, “la segunda dirección, orientada hacia el objeto, no parte del autor receptor sino del texto”.

“Mientras que las investigaciones sobre la recepción de un texto por diferentes receptores se mueven, condicionadas por el material, siempre en una proximidad peligrosa al modelo de una historia del efecto (estas investigaciones están orientadas hacia el objeto y, por lo general, hechas desde la perspectiva del objeto), los estudios sobre la relación de dos autores temporalmente divergentes tienden a un planteo del tipo de la historia de la recepción, planteo que es siempre desde la perspectiva del sujeto” (298).

En el estudio que nos ocupa decidimos seguir esta opción metodológica centrada en los sujetos del proceso de recepción productiva (Arlt – Pirandello – Lenormand – Kaiser - Toller). En este proceso, la apropiación tradicionalmente fue estudiada como “influencia” sin contemplación de las elaboraciones, traducciones y transformaciones creadoras efectuadas por el sujeto receptor (y nuevo productor). Por ello creemos con Grimm en la efectividad de un planteo realizado desde la perspectiva del sujeto y orientado hacia el objeto, dentro del área de la “recepción productiva”.

Este teórico (1993: 295-296) determina cuatro tipos de relaciones del sujeto receptor con el texto ajeno: 1- totalidad del texto, 2- aspectos semánticos, 3- aspectos formales, 4- figuras del autor. Explicadas de la siguiente manera:

- 1- El autor emplea el texto ajeno como una totalidad; (en lugar de “ajeno” Grimm utiliza el vocablo “viejo” o “anterior”, que preferimos denominar como “ajeno”, ya que de esta manera incluimos también los casos de recepción productiva de textos cercanos temporalmente, o casi contemporáneos al texto productor). Se trata de una transformación o de una nueva formación de un texto entero. El espectro de los textos que pertenecen a este tipo va desde las adaptaciones, las nuevas versiones, pasando por las imitaciones, hasta las nuevas formaciones propias, pero decididamente fijadas por el texto modelo.
- 2- Un autor emplea sólo partes del contenido del texto modelo: ideas, problemas, motivos, temas separados; acciones y figuras con un determinado contenido de ideas.
- 3- Un autor emplea la forma literaria del modelo, pero no está ligado a ella ni en cuanto al contenido, ni en cuanto al tema. Aquí se puede pensar, por ejemplo en el campo lírico, en la adopción de formas de versos, modelos de estrofas y de poesías; en el campo dramático, en la construcción de actos y escenas, en la estructuración externa del drama, procedimientos de la intriga y en el aspecto verbal.
- 4- Un autor se orienta en la obra total de otro autor, con frecuencia no sólo en la obra literaria, sino transtextualmente en la figura del autor, en su propia posición ante la vida y en el desarrollo de su personalidad.

Para nuestro estudio trabajamos sobre todo con las tres primeras distinciones, sabiendo a priori que los textos de Roberto Arlt retomaron partes y aspectos -ya sea temáticos o formales-, de los modelos extranjeros. Reconocemos, sin embargo, que Arlt recibió un corpus variadísimo de la literatura argentina y extranjera y que empleó esas experiencias de lectura en la propia obra de maneras tan múltiples como inhallables para el investigador riguroso. No obstante, muchas veces observamos que por sobre la voluntad del autor, puede distinguirse la voz de otro/s autores. Respecto a la tarea de comprobar las apropiaciones, una de las preguntas que nos formulamos es de qué manera y en qué grado se produjo la recepción productiva.

Grimm reflexiona sobre el campo de la literatura comparada, y habla de la “recepción literaria internacional”. Es necesario aclarar este punto, ya que en el caso de Arlt, éste leyó la literatura francesa e italiana a partir de traducciones. Según Grimm:

“Existe en el proceso internacional de transformación, una limitación para la apropiación libre del texto por el lector que depende de las traducciones: este lector está sometido en una medida mucho mayor a las manipulaciones (indirectas) de la crítica literaria. En la transmisión de textos en lengua extranjera, tiene más o menos la función de un “opinion leader”. En el mismo sentido, en el caso modelo de una difusión intercultural, se muestra la importancia del crítico como mediador, que facilita la recepción de un texto, al proporcionar al público un código para descifrar la obra” (304).

Como uno de los campos de estudio de lo que Grimm denomina recepción productiva “inter-nacional” -en complemento de la “intra-nacional”-, se encuentra la lectura de textos extranjeros por un determinado autor en una determinada época. Un ejemplo sería la recepción de escritores franceses por Schiller. Nuestra tesis sobre la recepción productiva de modelos teatrales europeos por parte de Roberto Arlt se ubica en esta tendencia, en la que no se investiga la recepción de un autor-objeto o de un texto-objeto (determinado por el analítico de la recepción), sino que elige como punto de partida la autenticidad de todo lo leído, efectuando, a partir de ella la acotación pertinente del corpus.

6.3. La “apropiación” desde los estudios culturales

La noción de “apropiación” está presente en la crítica literaria desde teóricos como Bajtin (1974), para quien la parodia resulta uno de sus principales procedimientos. Este autor consideró el término especialmente en sus estudios sobre la novela de Rabelais y sus relaciones con la cultura popular. A partir de estas reflexiones Bajtin sostiene que la novela como género es el resultado de “apropiaciones” que la cultura letrada realiza de elementos propios de la cultura popular. En realidad el concepto de apropiación en Bajtin deriva de su idea de circulación entre las culturas alta y baja, oficial y popular.

La categoría de “apropiación” es utilizada también en los actuales estudios culturales, sobre todo los relacionados al estudio de las culturas populares y la cultura de masas y en aquellos aportes teóricos que han trabajado en los procesos de hibridación y mestizaje, por ejemplo, García Canclini. Coincidimos con Zubieta (2000) en precisar que la categoría de apropiación puede ser definida como:

“Hacer propio lo ajeno, lo que no se tiene. Pero siempre se lo hace desde y a partir de lo que se posee, de lo que se sabe. Se producen, entonces, en el objeto apropiado, transformaciones, reducciones, agregados propios de todo proceso de traducción, un proceso que no deja de producir la tensión propia de la lucha. Aquello que ha sido apropiado conserva las huellas de su anterior procedencia, de lo que fue, y las hace jugar en el interior del nuevo conjunto. Los procesos de apropiación refuncionalizan, remodelan y conllevan la tensión de la resistencia interna” (2000: 45-46).

Existen ejemplos de actuales estudios culturales como el de Roger Chartier (1992) y el de Michael de Certeau (1990), en los que se estudian las apropiaciones como lugar de lectura de las relaciones entre la llamada cultura alta y la cultura popular. De Certeau, por ejemplo, analiza el consumo como producción de segundo grado de los agentes anónimos de la cultura popular, ejemplificada en la lectura, cuyo paradigma opuesto -la escritura- sería la representación del lugar de la producción.

La hipótesis sobre los procesos de apropiación de Michael de Certeau es que “al igual que sucede en el uso del lenguaje, -que implica poner una marca personal en el sistema heredado de la lengua-, los consumidores, lejos de ser pasivos receptores de objetos culturales, desarrollan una producción secundaria, encubierta, que es un verdadero arte de reciclar con materiales que no le son propios” (Zubieta, 2000: 80).

García Canclini (1992), desplaza las nociones de alta cultura, cultura popular y cultura de masas por considerarlas categorías que compartimentan demasiado un fenómeno que en realidad se establece como cruce, como hibridación entre todas ellas. A su vez, la hibridación cultural implica relaciones no sólo entre lo popular y lo culto, también entre lo tradicional y lo moderno, lo local y lo extranjero. También concibe el consumo como punto de mezcla, de cruce y contaminación o fusión entre las culturas popular y alta y las culturas de masas; como forma de apropiación de bienes materiales y simbólicos.

Al enfocarse en el consumo, Canclini pone el acento en la recepción, en los usos. Nos interesa particularmente la distinción que realiza este autor de los aspectos constitutivos de la modernidad, a saber: la renovación de las vanguardias, el desarrollo económico-cultural y la reorganización secular de la sociedad. De hecho, estas tres cuestiones formadoras de lo moderno aparecen en distintos planos de la textualidad arltiana.

Según Ana María Zubieta (2000), en el campo de la crítica literaria fue Ángel Rama con *Transculturación narrativa en América Latina* (1982) el pionero en reflexionar sobre lo que a partir de García Canclini denominamos “procesos de hibridación”. Rama adoptó el concepto de “transculturación” (de Fernando Ortiz) a la literatura latinoamericana haciendo hincapié en las consecuencias que la modernización produjo en la literatura. “En el plano de la obra literaria la transculturación opera, básicamente, sobre tres ejes: la lengua, las estructuras narrativas, y la cosmovisión de la obra” (Zubieta, 2000: 217).

Nos parece muy importante este aporte de Rama y su enfoque de la “transculturación” como proceso a través del cual una cultura toma contacto con otra, que por lo general es la dominante:

“En este contacto que no excluye el conflicto, la cultura dominada entra en un proceso de cambio en el que se incorporan elementos de la otra cultura, pero también se preservan, aunque transformados, importantes fragmentos de la propia tradición, que de otro modo, se perderían como de hecho ocurre en las comunidades cerradas o aisladas geográficamente, las cuales, al no mantener contacto con la modernización que va inevitablemente imponiéndose, concluyen autoasfixiándose y desapareciendo” (2000: 216).

En este sentido, explica Zubieta que los elementos de la tradición propia se conservan justamente porque se les ha permitido exponerse a la transformación que supone enfrentarse a una cultura-otra. El contacto con “la otra cultura” permite reparar en aspectos de la tradición a los que antes no se había prestado atención, pero que a la luz de los nuevos procesos y en el contacto con la otra cultura, que en general, es la dominante, emergen valores que pueden oponer resistencia al dominio. Aquí reside la faceta interactiva de la cultura dominante: provocar fenómenos de resistencia.

En la presente tesis nos detenemos en la observación de este funcionamiento en la dramaturgia de la década del ‘30 en general y en la arltiana en particular, donde ciertas textualidades entraron en contacto con modelos literarios extranjeros que fueron apropiados en diversos grados y formas, pero siempre en el contexto de un proceso de resemantización del elemento ajeno en su mezcla con la tradición propia del teatro y la literatura argentina, sea esta tradición de cohorte popular o culto, o un híbrido de ambas. En este sentido, nuestro estudio excede la determinación dicotómica culto-popular al contemplar casos literarios y teatrales en franca hibridación de estos elementos de

nuestra tradición nacional. Es así que, la hibridación de lo culto y lo popular nacionales, ya constituye la base de textualidades de autores como Arlt, basamento a partir del cual se ejerce la apropiación de los modelos extranjeros.

Coincidimos, entonces, con el enfoque de García Canclini en la idea de que los procesos culturales y creativos son híbridos, de cruce permanente entre lo culto y lo popular. Y no sólo entre esas categorías sino también entre lo moderno y lo tradicional y -especialmente en nuestro caso de estudio-, entre lo nacional y lo extranjero.

El aporte de Beatriz Sarlo respecto de las apropiaciones de la cultura popular introdujo el tema de los “escritores marginales” y las formas en que éstos hacen su entrada en el campo intelectual conforme a diversos mecanismos de legitimación. Sarlo analiza el caso de Roberto Arlt y las formas de la cultura popular que atraviesan su escritura y que la autora denomina como “los saberes del pobre”; en el caso de Arlt estos saberes son la técnica, la astrología y el folletín.

En su libro *Una modernidad periférica* (1988) –donde Sarlo comienza a enfocar más específicamente la crítica cultural-, la autora analiza Buenos Aires en tanto escenario de una modernización patentizada, por ejemplo, en las aguafuertes de Roberto Arlt y en la pintura de Xul Solar. Concibe a la cultura porteña como “cultura de mezcla”, como una cultura híbrida.

En *La imaginación técnica* (1992) estudia el imaginario asociado a la técnica como aspecto de la modernización en el que no habían reparado los sectores cultos. Por otra parte, analiza la preocupación técnica como una constante en los mundos ficcionales arltianos. La técnica difunda desde medios masivos de comunicación como el periódico, los manuales, las bibliotecas populares, los talleres de inventores y ‘bricoleurs’ aparece como un saber “, un saber práctico que promete la inclusión y ascenso social denegados por las estructuras tradicionales.

Sarlo denomina a escritores como Roberto Arlt en tanto “operadores intelectuales”, mediadores que motorizan el cambio cultural:

“En todos los casos en que se trate de innovaciones culturales, sus receptores y portadores son núcleos de avanzada (periodistas o escritores de los bordes y, a veces del centro del campo intelectual, jóvenes con alguna escolaridad u oficio, hombres que por su trabajo están en contacto con la máquina, y también marginales de la cultura alta que ven en la técnica una posibilidad de notoriedad social o de ascenso que otros caminos no les ofrecen)” (Sarlo, 1992: 13).

Zubieta (2000: 289) explica que para Sarlo los diferentes objetos focalizados en torno a lo popular se piensan más desde las estrategias de inclusión e integración a la cultura común que desde la resistencia o el cuestionamiento del canon dominante. En contraposición, las operaciones de innovación y de ruptura se consideran como propias de la vanguardia, reservando para la alta cultura los procedimientos de traducción y adaptación de normas culturales más prestigiosas provenientes de otros países. En este sentido, consideramos a Arlt un caso singular por su particular anclaje entre lo popular y lo culto.

6.4. Deslindes semánticos

Antes de concluir este apartado destinado a reflexionar sobre las nociones de “recepción productiva”, “resemantización” y “apropiación” es necesario detenerse en la relación de parentesco que estos vocablos mantienen entre sí. Intentamos distinguir los matices semánticos diferenciales de cada término para especificar qué uso les asignamos, con qué significación aplicamos cada noción.

Para el uso operativo de los términos, priorizamos en cada una de las nociones un matiz semántico. Teniendo en cuenta que los tres términos son verbos sustantivados, del par “recepción-productiva” destacamos su matiz procesal -y su sentido de fenómeno más general-, referido a la acción de un sujeto; el término “apropiación” lo consideramos desde su matiz de “producto”, de algo ya terminado, y por ello relacionado a la noción de objeto; por último, del vocablo “resemantización” destacamos su significación de “resultado” o “efecto” dentro de un proceso que se establece por segunda vez, en tanto resultado de “volver a semantizar”.

En consecuencia, “recepción productiva” es, en la presente tesis, el proceso a partir del cual se produce la intertextualidad, o sea la inserción de un texto –en su sentido amplio (no sólo fragmentos textuales sino también rasgos estilísticos, procedimientos, etc)- en otro texto a cargo de un sujeto receptor-productor.

Utilizamos el término “apropiación” para referirnos al resultado de la recepción productiva. En ciertos momentos de nuestra explicación usamos este término en reemplazo de la noción de intertexto (en el sentido de lo que está a mitad de camino entre lo ajeno y lo propio dentro de una textualidad); en otros, lo usamos para referirnos

a un segundo momento -el momento final-, del proceso de “recepción productiva”, cuando efectivamente se produce la “apropiación”.

Con el vocablo “resemantización” designamos la nueva significación que cobra la apropiación en el nuevo texto; resultado de una recepción productiva que, necesariamente, debe “resemantizar” para producir una apropiación. Por ello la resemantización puede entenderse como el “efecto” de una apropiación, tanto como su “causa” –ya que se presenta como su “fenómeno correlativo”-, según cómo se encare el análisis. Al igual que la “recepción productiva”, la “resemantización” también posee un matiz de proceso que de hecho incorporamos dentro del uso que hacemos de la noción, cada vez que nos referimos a la permanente producción de sentido del discurso en tanto acción inacabada e infinita.

7. Intertextualidad, intertexto y modelo

7.1. Conceptualizaciones y diversos aportes

A partir del enfoque sobre el fenómeno de la recepción productiva y la apropiación de textualidades extranjeras es que enfrentamos el problema del “modelo” y del “intertexto” extranjero en el microsistema del teatro independiente, su productividad y su relación con las series sociales –los intertextos políticos, económicos- entendiéndolo como una progresiva contextualización, como una nacionalización de las textualidades foráneas.

En primer lugar, es necesario precisar y diferenciar las nociones de “intertexto” y de “modelo”. Si bien ambos términos se relacionan estrechamente y a menudo son utilizados en forma homóloga por la crítica, en nuestro trabajo determinamos un claro aspecto distintivo: en tanto consideramos al “modelo” como instancia previa del “intertexto”, siendo éste último la concretización textual de aquel. Ambas nociones son dos instancias sucesivas de la explicación del fenómeno de la “recepción productiva”, según su aparición correlativa en los distintos niveles del análisis.

Asimismo, “recepción productiva” e “intertextualidad” también se articulan sucesivamente. Como ya especificamos en el apartado anterior, la recepción productiva es el proceso que, desarrollado por el sujeto receptor-productor, produce la intertextualidad. Así como la intertextualidad se hace patente en el intertexto, la recepción productiva hace patente al modelo.

Por otro lado, en un nivel textual, podemos relacionar la noción de “modelo” con la de “paratexto”²³ entendiendo a éste último como texto matriz u originario del cual proviene el intertexto insertado en el nuevo texto. De todas maneras, el concepto de “modelo” corresponde en nuestra tesis a los niveles de mayor abstracción explicativa, ya que es el conjunto de rasgos propios de la poética²⁴ de un autor.

Enfocados en la “intertextualidad”, como fenómeno relacionado a la “recepción productiva”, creímos necesario relevar los aportes teóricos precursores de Bajtin (1968): “dialogismo”, “polifonía” y “palabra bivocal”; de Kristeva (1969): el texto como “mosaico de citas”, “ideologema”; y de Barthes (1973): el “texto infinito”. Estos autores definen intertextualidad desde criterios amplios que nos resultan operativos para abrir el campo de análisis y la red de relaciones.

Autores como Gerard Genette (1971, 1982) y Lucien Dällenbach (1976) hacen un uso más restrictivo de la noción, reconociendo tipos de intertextualidad y de intertexto. En los trabajos de estos teóricos la noción de intertextualidad es precisada y subdividida de acuerdo a las distintas formas de operar de un intertexto. De ellos retomamos conceptos operativos que facilitan el análisis del discurso.

Pérez Firmat (1978) realiza un minucioso estudio del fenómeno de la intertextualidad; distingue las nociones de “intertexto”, “paratexto” y “exotexto”, y los niveles en que puede manifestarse la intertextualidad: nivel prosódico, nivel léxico, nivel sintáctico, nivel semántico y nivel composicional. La propuesta de Firmat, debidamente ajustada, es compatible con el modelo de análisis del texto dramático. Los niveles prosódico, léxico y sintáctico se corresponden con el aspecto verbal, y el nivel composicional es asimilable a los niveles de la acción y de la intriga. En cuanto al nivel

²³ En el sentido en que lo define Pérez Firmat, (1978) en “Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura”, *Romanic Review*, LXIX, N° 1-2 (january-march), p. 1-14. Columbia University. New York.

²⁴ Capacidad textual de seleccionar y de combinar procedimientos y convenciones con el fin de generar un efecto (Jakobson, 1974: 360-361). Como una poética no es algo estático, una vez concretado el modelo de una poética, pasamos al análisis de sus variantes (Jakobson, 1974: 365-373). El modelo posee reglas obligatorias y opcionales, las primeras son las que deben cumplir todos los textos pertenecientes a una misma poética, o sea las que comparten los textos de una misma tendencia (todo microsistema teatral tiene una serie de reglas obligatorias), y las opcionales pueden o no ser cumplidas, pueden aparecer o no. No definen una poética, de hecho un sistema permanece cuando se cumplen las reglas obligatorias, y cuando éstas pasan a ser opcionales es porque surgieron nuevas reglas obligatorias.

semántico es común a ambos modelos. No obstante, la propuesta de Pérez Firmat implica una concepción restrictiva de la intertextualidad ya que la circunscribe un tipo de intertexto cercano a la citación, en tanto pretende su comprobación empírica, dejando de lado otros procedimientos de intertextualidad menos explícitos.

7.1.1. El aporte de Pérez Firmat, un modelo discutible

Gustavo Pérez Firmat²⁵ (1978) intenta establecer un modelo de intertextualidad que resulte operativo, para una descripción sistemática de su funcionamiento. De este modelo retomamos y discutimos una serie de nociones, clasificaciones y nomenclaturas, que ponemos en diálogo con las demás conceptualizaciones y herramientas teóricas expuestas en este Capítulo.

El autor postula una nueva denominación de texto como “la suma del intertexto y del exotexto ($T = IT + ET$)”. Ya que para él un intertexto no se inserta en el “texto global” sin el anclaje de otro texto que le sirva de marco, de engarce. La presuposición de un exotexto como condición excluyente para que un intertexto sea considerado como tal, es demasiado rígida para nuestro enfoque del fenómeno. No obstante, las diferenciaciones propuestas por Pérez Firmat resultan de gran utilidad para el análisis de la intertextualidad como forma de apropiación del modelo extranjero en la dramaturgia arltiana. Sin embargo, sólo tomamos estas categorizaciones con una finalidad pragmática -en tanto resultan ordenadoras para el análisis-, convencidos de que no es conducente circunscribir nuestro objeto de estudio de manera ceñida y a priori a ningún método que restrinja la creatividad interpretativa; o dicho de otro modo, la capacidad generativa de la propia obra.

Otra distinción que agrega Pérez Firmat es la de “paratexto”, que sería el origen del intertexto, su texto matriz. En relación a esto el autor utiliza la palabra “fuente” la cual no consideramos para evitar confusiones que llevarían a interpretar el fenómeno de la intertextualidad como un estudio de “fuentes”. Sin embargo, creemos con Pérez Firmat (1978: 2) que el concepto de “paratexto” es necesario porque “en muchos casos el IT (intertexto) no reproduce el PT (paratexto) en toda su extensión (...) aunque éste quede aludido en su totalidad”, ya que el T (texto) no sólo pone en juego el fragmento

²⁵ Pérez Firmat, Gustavo, 1978. “Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura”, *Romanic Review*, LXIX, Nº 1-2 (january-march), p. 1-14. Columbia University. New York.

que cita sino el paratexto entero. En efecto, el teórico concluye que el intertexto funciona como significante al cual el exotexto confiere un nuevo significado, proceso que nosotros definimos como resemantización. Con respecto al paratexto, agrega además que éste no sólo puede ser un texto concreto, sino también un estilo, un conjunto de convenciones, procedimientos, etc. Por eso decimos que el intertexto no es solamente el texto dentro del texto, sino el texto entre los textos, al poner en relación dos sistemas discursivos diferentes e individuales, el del exotexto y el del paratexto.

Concebimos la intertextualidad, entonces, como proceso articulado en los procedimientos escriturarios del autor (en nuestro caso los relacionados con la recepción productiva) y por lo tanto correspondientes a “genética” del texto.

Para analizar la inserción del intertexto en el texto es necesario identificar las distintas marcas discursivas que funcionan como “embragues”, rasgos lingüísticos fónicos, morfológicos, sintácticos, semánticos, estructurales, etc, que permiten “descubrir” el paratexto. Según Pérez Firmat “el intertexto asume la función de embrague al permitirnos constatar la existencia del paratexto como enunciación, como coerción, como ‘influencia’” (1978: 3). Más allá de las perspectivas teórico-ideológicas de la noción de “influencia” (jerarquía, prioridad, hegemonía), proponemos abordar el estudio de la motivación de las prácticas intertextuales desde las nociones de “recepción productiva”.

Pérez Firmat distingue cinco niveles en que puede aparecer el intertexto como “embrague”: 1- Nivel Prosódico: El IT reproduce el sistema fónico o rítmico del PT; 2- Nivel Léxico: El IT reproduce el idiolecto del PT (referencia a títulos, autores, personajes, toponímicos, etc.) semas y significados; 3- Nivel Sintáctico: El IT reproduce las estructuras sintácticas del PT, lo que generalmente se conoce como “estilo” (el estilo gramatical); 4- Nivel Semántico: La relación entre el IT y el ET es una sinonimia; 5- Nivel Composicional: El IT reproduce el PT en el orden macrotextual. Se incluiría aquí la semejanza o repetición de la disposición estructural y composicional del PT. Un intertexto puede presentarse exclusivamente en un nivel o en varios a la vez. Por ejemplo, en el procedimiento intertextual de la citación, aparecerían los primeros cuatro niveles.

Pérez Firmat intenta delimitar también el exotexto: (siendo ET lo que resta del T sin el IT), empresa que consideramos improbable e imprecisa ya que el teórico parte de la premisa de que “el intertexto, por ser un mero traslado de un texto previo, es fácilmente delimitable” (1978: 5). Creemos que tal afirmación simplifica el complejo

funcionamiento intertextual, el cual –salvo el caso extremo de la citación–, no implica el simple “traslado” de un texto, sino la presencia más o menos explícita y casi siempre implícita de una textualidad ajena, instaurada creativamente en un nuevo discurso. Esta “creatividad” de inserción del nuevo discurso es tan amplia y variada como tantas escrituras y escritores haya. Por tal motivo, para el estudio de los modelos extranjeros en la dramaturgia de Roberto Arlt nos limitamos a la observación del intertexto en la dinámica del propio texto y en relación con los procedimientos escriturarios del propio autor según las leyes internas de su discurso.

Somos conscientes de que si el exotexto es lo que rodea al intertexto, y puede localizarse como su “embrague”, entre ambos habrá una sutil separación o ninguna. Entre las pistas señaladas por Pérez Firmat para la distinción de los exotextos se encuentra lo que denomina “enunciados metalingüísticos” presentados en dos grupos: los que simplemente delatan la presencia del intertexto y los que revelan el modo de asimilación del intertexto (parodia, imitación, etc.). De alguna manera estos enunciados “conforman la conciencia del texto, indican que la intrusión del texto extraño no pasa desapercibida, que el texto se sabe intertextual” (1978: 6). En relación a estas afirmaciones de Pérez Firmat, consideramos la autorreferencialidad de la textualidad arltiana manifiesta tanto en su novela como en su dramaturgia (sin contar textos confesionales ni las llamadas “declaraciones del autor” sobre la propia escritura).

Por otra parte, también nos encontramos con textos arltianos aparentemente “inconscientes” de su carácter intertextual. De hecho, Pérez Firmat agrupa la otra parte de los exotextos que no son metalingüísticos, en dos clases: los que presentan componentes asimilables al paratexto (relacionables con el paratexto) y los neutros.

Resumiendo, para nosotros existirían por un lado, niveles en que se presenta la intertextualidad en relación con sus embragues (composicional, léxico, semántico, sintáctico o prosódico) y por otro, formas o prácticas intertextuales o tipos de intertextos (parodia, citación, alusión, estilización).

Para la identificación del paratexto, también es necesario considerar los casos de intertextos con exotextos “neutros”, o sea un exotexto que no presenta similitudes o aspectos relacionables con el paratexto. En algunos de estos casos la identificación del paratexto surge luego del análisis de una sucesión de *intertextos latentes*, que si fuesen tomados en forma aislada no permitirían su identificación. Como explicitamos más adelante, para teóricos como Kristeva o Barthes la intertextualidad es un componente propio de toda textualización, siendo entonces, por su propia naturaleza siempre

intertextual. En otro extremo de la teoría general del texto se posiciona Pérez Firmat al declarar que:

“la intertextualidad no es un factor constitutivo de todo texto ni depende de la aptitud combinatoria del lector. Es más bien un mecanismo textual que se manifiesta sólo en determinadas circunstancias. Lo que requerimos de un texto antes que acceda al plano intertextual es que nos permita seleccionar, dentro de todos los paratextos posibles, un corpus paratextual específico. A través del intertexto, *el propio texto debe proponer su paratexto y hacerlo de manera inequívoca*”. (Firmat, 1978: 9), (La cursiva es nuestra).

Creemos que es inconducente reclamar a un texto que proponga y defina “de manera inequívoca” sus paratextos; esta demanda anularía la cualidad creativa propia de la literatura. Por otra parte, si bien desde una teoría general del texto puede concebirse el mismo como esencialmente intertextual, es necesario acordar que en los estudios específicamente literarios conviene restringir moderadamente la noción a los fines metodológicos. Es sabido que en el texto literario confluyen múltiples voces, en el caso que nos ocupa nos interesan aquellas que proceden únicamente de otros textos literarios y no de todos los demás tipos de discursos (provenientes de diversas prácticas culturales) y que constituyen el amplio tejido de apropiaciones de la red discursiva. En este sentido, sí coincidimos con Firmat en enfocar textos que nos permitan “seleccionar dentro de todos los paratextos posibles, un corpus paratextual específico”, pero diferimos en afirmar que es ésta la única forma de funcionamiento intertextual. Por tal motivo, a los fines prácticos del análisis, profundizamos los intertextos relacionados a los modelos teatrales extranjeros en la obra dramática de Arlt, sin desconocer que la textualidad arltiana es proteica en relaciones intertextuales más amplias.

No acordamos en que “la existencia de un intertexto exige la de un exotexto”, por lo menos no en forma ortodoxa, o sea pretendiendo que el exotexto deba funcionar como individualizador infalible del paratexto. De todas maneras, es operativa la distinción de Firmat de los tipos de exotextos: “metalingüístico”, “relacionable” y “neutro”. Los metalingüísticos son perceptibles en semas en torno a nociones de duplicación y de escritura. El estatuto de lo relacionable lo otorga el contenido temático y semántico del paratexto. Los exotextos neutros son más difíciles de determinar, pues se constituyen por “informaciones neutras”, que no se marcan ni positiva ni negativamente, por ejemplo en el pastiche; éste es un caso complejo porque en tipos de

intertextualidad como ésta, no se puede delimitar el anclaje exotextual justamente por ser el pastiche una práctica que consiste en el borramiento de toda alusión paratextual.

Firmat (1978: 10-12) propone además una tipología según las formas de relación entre un paratexto y un exotexto (clasificación que incluye nociones como parodia, alusión, etc, con las que históricamente se ha explicado la intertextualidad). Estas relaciones pueden ser de “compatibilidad” o de “autoridad”. Si se combinan las dos clases se obtienen varias posibilidades:

1- Compatibilidad (C) y Jerarquización (J), según el texto que se privilegia presenta dos subclases:

1.a. CJ / ET: El exotexto adopta una posición de autoridad con respecto al PT, pero no lo contradice: incluye prácticas como la imitación, el plagio, la traducción, la alusión.

1.b. CJ/ PT: El paratexto tiene la posición privilegiada, y el exotexto adopta una postura diferencial hacia él, intenta justificar la autoridad del paratexto. Funcionan de ésta manera todas las variedades de la glosa.

2- Compatibilidad y Equivalencia: exotexto y paratexto mantienen una misma jerarquía: algunas formas del pastiche y la estilización.

3- Incompatibilidad (I) y Jerarquización: presenta dos subclases:

3.a. IJ / ET: el exotexto contradice, subvierte, ridiculiza el PT: parodia, opinión citada y refutada.

3.b. IJ / PT: PT y ET son incompatibles pero prevalece el paratexto: la ironía.

4- Incompatibilidad y Equivalencia: la fricción entre exotexto y paratexto no se resuelve a favor de ninguno.

Las relaciones de intertextualidad no se presentan en estado puro, sino que fluctúan entre la compatibilidad y la incompatibilidad, entre la equivalencia y la jerarquización. Es el caso de textos a mitad de camino entre la adhesión y el rechazo (imitación y parodia a la vez, textos que imitan y parodian el mismo corpus).

Por último, cabe destacar lo que Pérez Firmat denomina como “dimensión intratextual” de la intertextualidad y que define como relaciones intertextuales dentro del mismo texto. Son los casos en que el paratexto se encuentra dentro del texto, o sea es parte de ese texto; y es el procedimiento que preferimos denominar junto con Dällembach (1976) como “mise en abyme” o “autorreferencialidad”, y que él clasifica como “intertextualidad interna”.

7.1.2. Hacia un modelo abierto

Históricamente la intertextualidad²⁶ ha sido definida desde la retórica clásica como “oratio” –discurso citado-; Horacio la definió como “imitación”. Es una noción que no parte de una teoría homogénea sino que ha sido abordada por diferentes autores con diferentes posturas. Las primeras aproximaciones pertenecen a Mijail Bajtin, pero fue Julia Kristeva²⁷ quien acuñó el término en el sentido en que se lo conoce en el discurso crítico actual.

Sobre el concepto bajtiniano de “dialogismo” se asienta la base para lo que más tarde se desarrolló bajo la noción de “intertextualidad”. Luego, en su análisis de la poética de Dostoievsky, Bajtin complementará la noción de dialogismo con la de “polifonía” y “palabra bivocal”, concepto -éste último- operativo en nuestro análisis de la poética arltiana. Desde su idea de la literatura como un discurso social más, sabemos que el discurso literario juega intertextualmente tanto con un conjunto complejo de discursos sociales no literarios, como con los pertenecientes a la institución retórica que llamamos literatura. En el presente trabajo enfocamos específicamente esta última relación. No obstante, al estudiar el funcionamiento de la literatura dramática y del teatro en contacto con la serie social, observamos cómo los discursos artísticos se conectan con los demás discursos sociales con los que entablan una relación pragmática, y de esta manera, recuperamos la dimensión histórico-social de la literatura superando el enfoque inmanente.

El análisis inmanente se instala en la observación de texto como un universo cerrado. Por el contrario, un análisis intertextual remite a un espacio exterior al texto mismo, aunque aparezca fijo en él, denominado por Kristeva como “ideograma”, función intertextual que se “materializa” en los diversos niveles de la estructura de un texto aportándole “sus coordenadas históricas y sociales” (Kristeva, 1982: 148). Un intertexto puede contener uno o más ideogramas que lo articulan con el texto en el cual se inserta. Lo acertado de la noción de ideograma es que trasciende la mirada de la intertextualidad desde la conocida “crítica de las fuentes”, ya que se trata de una

²⁶ El vocablo “intertexto” proviene del griego “textum”: tejido, “inter”: entre.

²⁷ Tanto ella como Bajtin, así como la mayor parte de la crítica literaria, ha basado sus teorías en ejemplos correspondientes al discurso narrativo.

“función textual activa”. El ideograma establece relaciones del sistema literario con otros sistemas y así puede observarse -cómo explica Barei (1991: 47)- que el texto se inserta en la historia de otros textos al mismo tiempo que la historia se inscribe en el texto mismo. El “estatuto de la palabra” se presenta horizontalmente (destinador / sujeto de la escritura-destinatario) y verticalmente (en relación a sistemas literarios anteriores). Así, “el texto es un cruce de textos en el que se lee otro texto” (1991: 47).

A partir de estas consideraciones es que creemos que el discurso literario es en sí mismo una práctica intertextual, ya que todo texto -en mayor o menor grado-, está construido sobre la base de una cadena de textos anteriores y contemporáneos. En otras palabras, nos asentamos en el carácter “polifónico”²⁸ del texto literario. Kristeva restringe el espectro socio-histórico, explicitando que el texto literario “es una escritura réplica de otro u otros textos. Por su manera de escribir leyendo el corpus literario anterior o sincrónico, el autor vive en la historia y la sociedad se descubre en el texto” (1982: 181). No sólo la crítica literaria de principios y mediados del siglo XX reflexionaba sobre estas cuestiones sino que también los escritores de esa época eran conscientes de ello y así lo expresan en sus propias obras literarias, como en el poema “Elogio de la sombra”²⁹, de Jorge Luis Borges: “De las generaciones de los textos / que hay en la tierra / sólo habré leído unos pocos, / los que sigo leyendo en la memoria, / leyendo, escribiendo y transformando”.

Consideramos que la noción misma de intertextualidad es coherente con la concepción de la literatura como práctica social, como un trabajo sobre la palabra, como una “productividad”, enfoque del que partimos en nuestra tesis. Kristeva llega a la conclusión de que el texto es una “productividad” porque, por un lado, como “sistema modelizante secundario”³⁰ redistribuye el orden de la lengua y por otro, como intertextualidad, en su espacio entablan diálogo enunciados de otros textos ya que “todo texto se construye como un mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro” (Kristeva, 1982: 190).

Sarlo (1993: 49) señala pertinentemente que este planteo tiene algunas dificultades: ¿qué se entiende por citas? Para Bajtin la actividad literaria se ejerce, efectivamente, como trabajo sobre otros discursos, pero estos discursos son los de las

²⁸ La polifonía otorga al texto su carácter intersubjetivo y no solamente literario.

²⁹ Poema del volumen *Elogio de la sombra* de Jorge Luis Borges, 1969, Buenos Aires: Emecé.

³⁰ Terminología tomada por Kristeva directamente de Lotman, (1979).

ideologías sociales en general y no sólo el de la literatura en particular. En Kristeva, la intertextualidad es definida solamente como intertextualidad literaria.

Existen dos nociones de intertextualidad en Kristeva que corresponden a distintas perspectivas: 1- El intertexto sería la trama de los discursos sociales, de diferentes grupos o clases y sobre objetos diferentes: el medio ideológico de Bajtin; 2- El intertexto es trabajo exclusivamente sobre los discursos literarios y las ideologías estéticas: lo que la literatura lee al escribirse es sólo literatura; la literatura se apropia, roba, saquea el cuerpo de la literatura anterior o contemporánea. Ante esta indecisión de Kristeva, Sarlo (1993: 51) se pregunta por la naturaleza del texto “citado”, entonces: ¿qué cita el texto literario cuando cita?, ¿qué absorbe: textos, en la acepción formalizada de discursos o sentidos?

Al explicar la postura de Kristeva, Sarlo habla de “apropiación productiva” de la literatura con la literatura (y se lamenta de que lo que hubiera podido ser la pregunta básica de una perspectiva sociocrítica, se limita a definir su objeto dentro del espacio literario). Así, la práctica de la literatura es negada en tanto representación de algo que le sea externo. Para Sarlo, “la literatura, que la operación de Kristeva había querido descentrar, queda finalmente abstraída en la productividad autoalimentada de los discursos literarios. Una vez más ha encontrado su centro: la literatura misma” (1993: 51). No obstante, el concepto de ideologema, recupera en Kristeva la dimensión social e histórica del texto:

“El ideologema es esta función intertextual que se puede leer ‘materializada’ en los diferentes niveles de la estructura de cada texto, y que se extiende a lo largo de su trayecto, dándole sus coordenadas históricas y sociales... La aceptación de un texto como un ideologema determina las operaciones mismas de una semiótica que, estudiando el texto como una intertextualidad, lo piensa de este modo en la sociedad y la historia. El ideologema de un texto es la matriz donde la racionalidad cognoscente capta la transformación de los enunciados en un todo, así como las inserciones de esta totalidad en el texto histórico y social” (Kristeva, 1969: 114).

Cuando Kristeva declara que es preciso reemplazar la noción de “intersubjetividad” por la de “intertextualidad”, desplaza también la noción de sujeto por la de texto. En el presente trabajo consideramos que una teoría de la intertextualidad sí debe incluir la noción de sujeto. Al excluir al sujeto de la enunciación también se está dejando de lado la dimensión social de la literatura. En este sentido, Sarlo (1993: 57)

afirma que intertextualidad e intersubjetividad son inseparables y la primera debiera ser considerada como una manifestación de las relaciones entre grupos (entre intereses sociales) sobre el plano textual.

“La desaparición del sujeto en la definición kristeviana de intertextualidad, da por descontada la existencia de relaciones “inmediatas” entre los textos, que producirían nuevos textos por la fuerza de determinación que emana de las estructuras o de ese principio explicativo universal: la ideología. Hans Robert Jausss somete a examen esta idea inmediatista de la producción literaria, afirmando la prioridad que la actividad estética de los sujetos tiene en el circuito de la comunicación literaria. *El escritor es también un receptor y la lectura lo pone en contacto con el conjunto de obras que, integrando la tradición literaria activa, son potencialmente medios para que él produzca nuevas obras.* La reivindicación de la actividad del escritor como lector plantea objeciones a la idea sociocrítica de la pasividad de los sujetos, arrastrados por el vendaval de la ideología que los interpela, los convierte en lecturas y escribe sus textos. La experiencia crítica tiende a demostrar que la negación del autor como cuestión pertinente, no hace sino apartar un problema que subsiste” (Sarlo, 1993: 57-58), (La cursiva es nuestra).

Es desde este replanteo teórico que estudiamos la producción dramática de Roberto Arlt en relación con la de Luigi Pirandello, Henri René Lenormand y Georg Kaiser, en tanto sujetos activos. En nuestro análisis del intertexto en la obra arltiana observamos un doble proceso relacional, en tanto los intertextos se vinculan con su paratexto y a la vez vinculan distintos agentes literarios (los autores) en una dimensión comunicativa e intersubjetiva.

Siguiendo las distinciones de Silvia Barei³¹ analizamos los procesos de transposición de textos, los modos de inserción de los intertextos a partir de marcas textuales que imprime este proceso. Las formas de anclaje que el autor pone en funcionamiento para introducir la palabra ajena, para incorporar los intertextos, es lo que de alguna manera “evidencia” su propio estilo. Para pensar estas “formas de anclaje” o “embragues”, en primer lugar, retomamos la noción de “palabra bivocal” (Bajtin: 1968) que nos resulta altamente explicativa del mecanismo de inclusión de la palabra ajena. La palabra bivocal implica una doble orientación, hacia el objeto del discurso y hacia el discurso ajeno. De esta manera incluye intencionalmente la palabra

³¹ Barei, S., 1991, *De la escritura y sus fronteras*, Córdoba: Alción. p. 35 y sgtes.

ajena y se presenta, según Bajtin, como un tercer tipo de discurso. Para el teórico – siempre desde el análisis de la novela-, el primer tipo discursivo está constituido por el discurso del narrador y el segundo por el de los personajes. En nuestro caso - trasponiendo esta categoría al drama³²-, encontramos lo Ingarden³³ (1971) ha dado en llamar “texto principal” (o primario) como los diálogos de los personajes o *dramatis personae*, y “texto secundario” como las acotaciones o *didascalias*³⁴ del hablante dramático básico³⁵. En nuestra investigación definimos “discurso tercero” o “texto terciario” al correspondiente a la voz del autor, del dramaturgo, en el interior del texto secundario. Es como una voz subyacente que podemos identificar con la del dramaturgo en un nivel más profundo que su manifestación en las acotaciones, ya que aparece para realizar referencias metalingüísticas o intertextuales. Según Bajtin, éste es el discurso que replica, polemiza, parodia o estiliza el discurso ajeno. Estas operaciones dialógicas se ponen en funcionamiento dentro de la textualidad arltiana con diversos grados de evidenciación y ocultamiento. Sostenemos que este tercer tipo o nivel textual se presentaría en los “embragues” o “anclajes” del intertexto.

³² Siguiendo a Ingarden, Anne Ubersfeld distingue una doble enunciación del texto dramático “enunciación inmediata” o del “discurso relator”, correspondiente al hablante dramático básico y “enunciación mediata” o “discurso relatado”, correspondiente al discurso de los personajes. (1983, *Lire le théâtre*, París: E Sociales)

³³ Ingarden, Roman, 1971, “Les fonctions du langage au theatre”, *Poétique*, N° 8, (531-538).

³⁴ Del griego *didascalia*, enseñanza. Instrucciones dadas por el autor a sus intérpretes (por ejemplo, en el teatro griego). Por extensión, en su empleo moderno: acotaciones. En el teatro griego, el autor mismo es a menudo director y actor, de modo que las indicaciones sobre la forma de actuar son inútiles y por ello están totalmente ausentes del manuscrito. Las *didascalias* contienen más bien informaciones sobre obras, sus fechas y lugar de composición y representación, el resultado de certámenes dramáticos, etc. En las *didascalias* están tan ausentes las acotaciones concretas sobre la manera de actuar, que no se sabe claramente quién pronuncia las réplicas cuando éstas aparecen recortadas por un trazo distintivo. Más tarde, con los latinos, consisten en una breve indicación acerca de la obra, y en una lista de *dramatis personae*. El término acotación parece más apto para describir, en el curso de la historia del teatro, el papel metalingüístico de este “texto secundario” (Ingarden, R. “Les fonctions du langage au théâtre” en: *Poétique*, N° 8, 1971, 531-538). Pavis, Patrice, 1990. *Diccionario del teatro*. Barcelona, Editorial Paidós.

³⁵ Las diversas funciones del hablante dramático básico han sido especificadas por Juan Villegas (1982, *Interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa: Girol Books)

Los aportes de Gerard Genette³⁶ (1982. *Palimpsestos. La literatura al segundo grado*. Paris: Seuil) restringen, más que los de Kristeva, el campo en el que funciona la intertextualidad; además de circunscribirla exclusivamente a la relación entre discursos literarios, delimita su extensión y modos de funcionamiento con una finalidad operativa. Para este teórico la intertextualidad es una forma de “transtextualidad” y es además una relación que se define por “la co-presencia de dos o más textos, es decir (...) por la presencia efectiva de un texto en otro” (1982: 34). Genette distingue sólo tres prácticas intertextuales -que “reenvían” a un texto anterior-: cita, plagio y alusión.

No estamos en desacuerdo con este autor en que las transformaciones de un texto precedente en el nuevo no sean formas intertextuales, que él denomina “hipertextualidad” o “texto en segundo grado”. La hipertextualidad, o sea, la derivación de un nuevo texto a partir de otro procede, para Genette, de dos maneras: por transformación o por imitación. “La imitación exige la constitución previa de un modelo de competencia genérica capaz de engendrar un número indefinido de realizaciones miméticas, en cambio para “transformar” un texto puede bastar un gesto simple y mecánico; para imitarlo hay que adquirir un dominio al menos parcial de los rasgos que se ha decidido imitar” (Arnoux: Fasc. 4, s/f).

Genette reconoce tres tipos de transformación: “parodia” (desvío de un texto con transformación mínima y función lúdica), “travestimiento” (transformación estilística con función degradante o satírica) y “transposición” (es una transformación seria que el autor considera como la más importante de todas las prácticas intertextuales, por lo general es de una gran amplitud textual y ambición estética que ocultan o hacen olvidar su carácter hipertextual, por ejemplo, *Doctor Fausto*, de Mann o *Ulises*, de Joyce). Por otro lado, distingue tres tipos de imitación: “pastiche” (imitación de un estilo en registro lúdico, desprovista de función satírica; cuando se define el modelo a imitar, el pastiche se prolonga indefinidamente), “caricatura” (pastiche satírico cuya forma canónica es textos “A la manera de...” y “continuación” (imitación seria de una obra para prolongarla o completarla). Según estas tipologías, encontramos principalmente en la dramaturgia arltiana formas de parodia, transposición³⁷ y pastiche.

³⁶ La postura de Genette -desde una mirada estructuralista que escapa a los planteos socio históricos bajtinianos y kristevianos-, consiste en ordenar y delimitar la noción de intertextualidad brindando herramientas operativas para su análisis discursivo en literatura.

³⁷ En la tipología que proponemos más adelante en función del corpus estudiado, no incluimos la “transposición” por considerarla una operación o procedimiento general dentro de la “estilización”.

Los otros niveles de la “transtextualidad” que señala Genette son el “paratextual” (aspecto externo, relaciones del texto con sus paratextos –títulos, subtítulos, prólogos, epígrafes, notas, ilustraciones y también los “pretextos”, como borradores y demás textos previos de la obra), el “architextual” (relaciones del texto con el conjunto de categorías generales a las que pertenece, como tipos de discurso, modos de enunciación o géneros literarios) y el “metatextual” (declaraciones del autor sobre la obra, comentarios y críticas). Estos tres niveles también excederían, según el teórico, la problemática intertextual.

Si bien creemos que las relaciones paratextuales, architextuales y metatextuales, tal como las define Genette, superan la instancia intertextual y sirven como delimitación de su funcionamiento; no ocurre lo mismo con lo que distingue como “hipertexto”, o sea, las prácticas correspondientes a la parodia y a la estilización. Coincidimos con Silvia Barei (1991) en que lo que Genette distingue como “hipertextualidad” debe ser incluido como uno de los niveles generales de la intertextualidad.

La “intertextualidad general” ocurre para Barei (1991: 53) cuando “el texto anterior se funde con un texto receptor de manera casi indistinguible, constituyendo sus estratos más profundos, aflorando a veces a la superficie, siempre latente, determinando el tono arcaico del texto visible”. Precisamos entonces, que ese “tono arcaico” es el eco que la voz del modelo extranjero o paratexto dejó en el nuevo texto después de la recepción productiva que lo instalara como una apropiación.

Hacia un modelo abierto, la intertextualidad se define, entonces, como “un proceso general de intercalación (inclusión, absorción y transformación, -lo que equivaldría a mencionar como “apropiación y resemantización”-) de ciertos textos en el cuerpo de otro texto receptor en particular” (Barei, 1991: 56).

7.2. Clases de intertextualidad

Siguiendo a Lucien Dällenbach³⁸ distinguimos tres categorías o clases de intertextualidad según las diferentes formas de operar de un intertexto:

1- Intertextualidad general: relaciones que se establecen entre textos de distintos autores, sean textos literarios o no literarios (no necesariamente estéticos o

³⁸ Dällenbach, Lucien, “Intertexte et autotexte” en *Poétique*, VII, N° 25, 1976, (282-296).

ficcionalizados, en el caso de textos filosóficos, históricos, religiosos, científicos transpuestos en el discurso literario). Para Dällenbach proceden de dos maneras ante el texto ajeno: a través de la estilización y a través de la parodia en cuanto formas dialógicas. Este dialogismo implica que el texto citante expresa una visión del mundo a través de la que se lee el texto citado, el cual puede contener una visión del mundo similar o diferente. Incluimos dentro de este tipo general de intertextualidad los procedimientos de citación y alusión.

2- Intertextualidad limitada: relaciones entre textos del mismo autor. Se da cuando el escritor reitera constantemente los mismos mundos ficcionales (personajes, tiempo, espacio, situaciones, conflictos,) reescribiendo la propia escritura anterior, citándose a sí mismo en un modo autorreferencial de construcción del discurso, es una estrategia de complicidad entre autor y lector, quien en su proceso de decodificación debe rastrear las huellas de los textos anteriores. Ejemplos evidentes de este tipo de intertextualidad se encuentran en escritores como Arlt y Borges, quienes vuelven permanentemente a recrear los mismos mundos ficticios, proponiendo modos de escritura que son al mismo tiempo una recitación, una corrección y una reflexión de la propia escritura anterior. Esta modalidad es, en realidad, una estrategia de complicidad entre autor y lector, donde el autor habla casi confidencialmente con un lector que reconoce sus huellas.

La intertextualidad general y la limitada pueden aparecer combinadas en un mismo texto y ambas pertenecen a la categoría más amplia de “intertextualidad externa”.

3- Intertextualidad interna (Autotextualidad o Autorreferencialidad): es una forma más específica de la intertextualidad limitada; implica una relación de un texto consigo mismo (Barei, 1991: 65). Es lo que Dällenbach (1976) denomina “mise en abime” (puesta en abismo), procedimiento de reduplicación especular, por el cual se reproduce en forma reducida el conjunto de las estructuras de la obra en que se incluye, (por ejemplo, la escena en *Hamlet*, de Shakespeare en que se representa el asesinato del Rey o la comedia que representan los personajes en *Saverio el cruel*, de Roberto Arlt o el drama que interpretan los personajes pirandellianos de *Seis personajes en busca de autor*). Esta forma, -cercana al recurso del “teatro dentro del teatro”- es una manera de exponer los propios procedimientos de escritura realizando, por un lado, una meta crítica y por otro, cuestionando la ficción dentro de la ficción.

Si bien Bajtin (1986: 257) no reconoce específicamente la intertextualidad limitada, admite que las relaciones dialógicas pueden darse en los propios enunciados,

en casos, por ejemplo, en los que “nos separemos de alguna manera de ellos (enunciados), hablemos con cierta reserva interna, tomemos una distancia respecto a ellos o desdoblemos la autoría”.

Según la clasificación anterior, en la presente investigación nos centramos en el tipo de “intertextualidad general”, o sea entre textos de distintos autores, y dentro de ella, exclusivamente las relaciones entre discursos literarios.

7.3. Tipos de intertexto

El método propuesto por Silvia Barei (1991: 67-72) para la determinación y análisis de los tipos de intertexto determina tres momentos o instancias metodológicas:

1. Delimitación del intertexto según la identificación del fragmento textual que concretamente se incluye en el nuevo texto (delimitación de la apropiación).
2. Análisis de las transformaciones y desviaciones significativas operadas en el intertexto; mecanismos a través de los cuales el nuevo texto es diferente del original (análisis de la apropiación).
3. Evaluación del intertexto puesto en relación con un nuevo contexto de enunciados (nueva semantización del intertexto). En nuestro trabajo de tesis denominamos este proceso como resemantización.

Según Barei, las reglas de delimitación, transformación y evaluación implican necesariamente trabajar con los principios de “equivalencia” y de “oposición” aplicables a la composición de todo sistema secundario³⁹.

En la transformación del intertexto, la textualidad receptora logra producir efectos distintos, nuevos sentidos. La transformación se opera por sustitución, y por elipsis u omisión; nosotros reconocemos además otras operaciones como adición, extensión y repetición. A partir de esta metodología de análisis del intertexto podemos determinar su grado de fidelidad o desvío respecto a su “paratexto”⁴⁰ o texto original, escala que va desde la “cita” a la “alusión” (Genette, 1982), aunque ni la similitud de la cita represente una total fidelidad.

³⁹ Barei retoma la noción de “sistema modelizante secundario” de Juri Lotman (1979).

⁴⁰ En el sentido definido por Pérez Firmat (1974).

Somos concientes de que estas aproximaciones teóricas no deben pretender dar cuenta acabada de los tipos de procedimientos intertextuales. La limitación del análisis radica precisamente en la especificidad de fenómeno en cuestión: los modos en que puede presentarse la intertextualidad son tan variados como pueda serlo la creatividad de cada escritor puesta en funcionamiento en cada texto.

En nuestro trabajo consideramos los tipos de intertexto como estrategias formales a través de las cuales un texto receptor-productor –el texto que ejerce la recepción productiva–, apropia un texto, procedimiento o estilo ajeno. Dentro de los tipos de intertexto la teoría literaria ha reconocido los siguientes: citación, alusión, parodia y estilización o pastiche.

Arlt prácticamente no recurre a la citación, por ser el procedimiento más fiel y cercano a la palabra ajena. La cita es la forma “más explícita y literal” del intertexto (Genette, 1982). El procedimiento morfosintáctico de inclusión de un discurso en otro en la cita es el llamado “discurso directo”, donde la frontera entre el texto citado y el citante es nítida, por lo general aparece marcada por signos gráficos como los dos puntos, las comillas o guiones. El texto citado conserva además, las marcas de su enunciación⁴¹. En Arlt, las marcas la enunciación ajena están ausentes o por lo menos son difusas. En su dramaturgia se reconocen, en cambio, formas más cercanas a la alusión: que es la forma más imprecisa y menos identificable de inclusión de la palabra ajena. El “lector modelo” (Eco, 1987) de este tipo de procedimiento es un lector entrenado para su conocimiento y poseedor de una vasta competencia literaria. La alusión implica, por parte del productor del nuevo texto, una serie de selecciones y recodificaciones del texto en cuestión, y la complejidad de éstas se encuentra directamente relacionada con las chances de reconocimiento del intertexto por parte del lector. Implica un procedimiento más encubierto de inclusión del texto ajeno que la citación; el discurso “citado” pierde su autonomía subordinándose al discurso que lo incluye el cual borra sistemáticamente las huellas de la enunciación originaria. Este “borramiento” puede manifestarse por los cambios de embragues y tiempos verbales, la neutralización de expresiones que remitan al locutor del discurso citado (aludido), la normalización de las oraciones, el trabajo textual sobre las elipsis, etc. Procedimientos todos, tendientes a transformar la cita en alusión. El estilo o discurso directo, en la

⁴¹ Para las referencias sobre discurso directo e indirecto nos remitimos a las consideraciones de Arnoux en “Curso completo de elementos de semiología y análisis del discurso”, Fascículo 4.

medida en que no conserva la materialidad del enunciado supone una interpretación del discurso del otro, una versión del mismo y da lugar a síntesis o despliegues según los casos⁴². En lugar de marcas como las comillas, propias de la citación, en la alusión suele aparecer lo que Arnoux (Fascículo 4, s/f) denomina “contaminación de voces”, también llamado “conjunción discursiva” o “hibridación”. La autora explica que la ausencia de signos gráficos o de las marcas de la subordinación habituales permite un contacto fluido entre el discurso citante y el citado (en este caso, aludido), llegando incluso a integrarlos dentro de un mismo enunciado, o sea, produciendo prácticamente la *inclusión no marcada del intertexto en la nueva textualidad*.

Tanto en la cita como en la alusión se retoma un enunciado producido en otra situación comunicativa, para finalidades distintas, se los recorta e inserta en un texto que despliega sus propias redes semánticas, es decir, produciendo la resemantización del intertexto.

Con respecto a la parodia, según el origen etimológico de la palabra griega, la raíz “odos” significa “canto”. El prefijo “para”: tiene dos significaciones: “frente a” o “contra”, que denotaría a la oposición o contraste entre dos textos, en el sentido de su finalidad cómico-crítica. La otra significación de “para” refiere a: “al lado de”, sugiere un acuerdo y no una oposición. La “parodia” sería entonces: cantar en falsete o en otra voz, en contrapunto, en otro tono; deformar o transponer una melodía. La parodia⁴³ remite a otro discurso, establece una relación entre dos textos: el texto parodiado y el texto parodiante. Es, por ello que, desde una definición estructural de parodia, se la considera (Hutcheon, 1992) una síntesis bitextual que funciona siempre de manera paradójica, es decir, con el fin de marcar una transgresión a la doxa literaria. La reescritura que implica la parodia, generalmente, permite reconocer el texto parodiado. No todos los críticos coinciden en pensar que el conocimiento del texto parodiado

⁴² Ibidem

⁴³ La parodia es definida por Linda Hutcheon en relación con la ironía, diferenciándose de ella por no ser un tropo, “se define normalmente no como fenómeno intratextual, sino como modalidad del canon de la intertextualidad. Como las otras formas intertextuales (la alusión, el pastiche, la cita, etc.) la parodia efectúa una superposición de textos. En el nivel de su estructura formal, un texto paródico es la articulación de una síntesis una incorporación de un texto parodiado (de segundo plano) en un texto parodiante, un engarce de lo viejo en lo nuevo. Pero este desdoblamiento paródico no funciona más que para marcar la diferencia: la parodia representa a la vez la desviación de una norma literaria y la inclusión de esta norma como material interiorizado. No está de más insistir sobre la especificidad literaria y textual de la parodia, a causa de la confusión crítica que la rodea.” (1992: 177).

permite el disfrute de la parodia, algunos creen que no es necesario dicho conocimiento. Generalmente, se parodian géneros, textos, discursos estéticos. La parodia, como género intertextual, no se limita tan sólo a una mera relación entre textos, sino a una relación conflictiva. Según Bajtin: “la palabra ajena se aprovecha para transmitir propósitos que le son hostiles” (1986: 271). El juego consiste en “desviar” un texto de su significación inicial hacia otra aplicación conocida con antelación. La transformación es, entonces, fundamentalmente semántica.

Para Genette (1982) la forma más rigurosa de la parodia consiste en retomar literalmente un texto conocido para darle una significación nueva. Distingue así, el “travestismo burlesco” (estilización) que modifica el estilo sin cambiar el tema, de la parodia que, inversamente, modifica el tema sin variar el estilo.

Es sabido que *El Quijote* es una parodia de los libros de caballería en distintos niveles: la manera de ver el mundo, el estilo, el personaje, la temática del amor cortés, etc.; que se invierten de lo sublime a lo vulgar, de lo espiritual a lo material y por lo tanto se transforman en irrisorios⁴⁴. Pero la finalidad de la parodia no es siempre humorística; es decir, no implica necesariamente una mirada cómica, desacralizadora. La parodia puede ser crítica o manifestarse como homenaje. Así como *El Quijote* parodia el estilo de las novelas de caballería y sus personajes, en *Trescientos millones y Saverio el cruel*, Arlt parodia la literatura folletinesca y en ella al melodrama. Parodia que se manifiesta a nivel de estilo; a nivel ideológico, de visión de mundo y a nivel de la intriga o diegético.

La parodia puede tener mayores o menores niveles de profundidad, se puede parodiar sólo las formas verbales superficiales, así como los principios mismos de la palabra ajena (Bajtin: 1986). Si nos apoyamos en esa afirmación concluiremos que el discurso dramático arltiano, evidentemente es una parodia profunda en la que el dramaturgo hostiliza diversos discursos literarios y dramáticos finiseculares. La hostilidad y la crítica que ejecuta la parodia recae siempre sobre un texto o una serie de convenciones literarias (por eso es un género intertextual), a diferencia de la sátira cuyo foco apunta hacia lo social (usos y costumbres).

⁴⁴ Esto sucede porque en el universo de Cervantes, el mundo ya no es heroico ni caballeresco. Y cuando un género se agota, o sus condiciones de producción ya no coinciden con el contexto sociocultural, se transforma en parodia.

Mientras que la parodia procede por “transformación textual” en función lúdica-crítica, la estilización o pastiche procede por “imitación de estilo” (Genette, 1982). Reproduce todo un estilo⁴⁵ ajeno o un conjunto de procedimientos estilísticos. Hutcheon (1992: 182) señala que “se trata más de un “inter-estilo” que de un intertexto”, y que lo que lo distingue de la parodia es el hecho de que en el pastiche se señala más bien la semejanza que la diferencia⁴⁶. “La concepción del autor utiliza la palabra ajena en el mismo sentido que sus propias aspiraciones. La estilización representa el estilo ajeno en el sentido de sus propios propósitos artísticos, tan solo volviéndolos convencionales” (Bajtin, 1986: 268). En relación a los autores extranjeros, la dramaturgia arltiana está más cerca de la estilización que de la parodia.

En este tipo de procedimiento intertextual a veces no es posible detectar señales concretas del paratexto. Lo que un “lector modelo” intuye es un cierto aire de semejanza o un eco de la voz del otro texto, su estilo, o su temática, sus motivos, etc.

Si bien el pastiche imita un estilo, esto no implica que no se imite, también una temática propia del modelo: “el estilo –dice Genette (1982), es la forma en general, la forma de la expresión y la forma del contenido”.

Es muy sutil la diferencia entre plagio, imitación, homenaje y pastiche, todas formas de estilización. En definitiva, todas son formas de remitirse a “otra” escritura que no se cuestiona, sino que por el contrario se toma como *modelo estilístico*, “la estilización puede convertirse en imitación si el entusiasmo del estilista destruye la distancia y debilita la deliberada palpabilidad del estilo reproducido, en tanto que estilo ajeno” (Bajtin, 1986: 265). Si bien Arlt estiliza procedimientos ajenos, su peculiar impronta aleja cualquier duda de imitación. Su originalidad lo capacita para lograr variantes personales de sus modelos.

Según Genette, el pastiche o estilización puede ser serio o satírico (textos “a la manera de...”). Contrariamente a la parodia, cuya función es la de desviar un texto, pero respetándolo lo más posible, en el pastiche la función es la de imitar un texto pero debiéndole lo menos posible; ya que por supuesto no se trata de un plagio o de una copia. Se trata de una imitación de estilo y no textos. Genette dice que un texto no

⁴⁵ Analizaremos el estilo de los autores en relación intertextual en función del concepto de isotopía estilística, es decir, la pertenencia de un discurso a un lecto, a un determinado estilo o género. La isotopía puede sufrir rupturas por irrupciones textuales que remiten a otras isotopías.

⁴⁶ Linda Hutcheon (1992: 182) agrega que esta misma ausencia de distanciamiento diferencial se encuentra también en el interior de otras modalidades intertextuales, como la alusión simple, la cita y la adaptación.

puede ser imitado más que indirectamente, es decir, practicando su estilo en otro texto. Para el autor, el pastiche es una “crítica literaria en acción”, ya que procede de un análisis, una descripción crítica del estilo de un autor. La estilización o pastiche presupone, entonces, un trabajo -aunque sea inconsciente-, de constitución de un modelo a imitar.

El escritor de pastiche dispone de un tema que él desarrolla directamente en el estilo de un modelo anterior. Mientras el parodista transforma un texto según un contrato formal o una intención semántica, el escritor de pastiche o “estilista” toma como modelo un texto y su estilo le dicta su propio texto. Lo imitado puede ser la producción de una época, de una escuela o de un autor en particular.

En la dramaturgia arltiana, aparece la parodia cuando la relación intertextual es con el drama argentino finisecular, predominando, en cambio, la estilización en su relación con los modelos extranjeros.

También pueden observarse formas combinadas de estilización y parodia. En los dramas de Arlt aparecen mezclados el homenaje y la burla, este procedimiento implica el encuentro, en sus textos, entre convergencia y divergencia, entre fuerzas centrífugas y centrípetas. Una de nuestras hipótesis iniciales es que Arlt parodia los géneros y temas del drama argentino finisecular, a la vez que estiliza procedimientos y recursos correspondientes a modelos dramáticos extranjeros. Podemos decir que nuestro escritor tiene una actitud paródica hacia la tradición nacional y estilística hacia la extranjera.

La estilización y la parodia son formas dialógicas en las que un enunciado presente manifiesta una concepción de mundo a través de la que se lee un enunciado ausente, con otra concepción similar o diferente. En ambos procedimientos se lee la palabra del otro pero el grado de distancia con el discurso ajeno varía. Es fundamental “la distancia” con la que juegue el autor del nuevo texto respecto del texto ajeno, pues en la estilización pueden encontrarse casos de imitación si en el procedimiento se suspende la distancia entre ambos textos. En la parodia, en cambio, la palabra “superpuesta” del autor cambia radicalmente o desvía el sentido primario del texto parodiado.

Ambas formas -parodia y estilización-, son construcciones híbridas, en que se mezclan “dos maneras de decir, dos estilos, dos horizontes semánticos y valorativos” (Bajtín, 1987: 134), sin que medien entre ellas barreras formales -sintácticas, gramaticales- muy claras. En otras palabras: el “discurso intertextualizante” cambia el sentido original del “discurso intertextualizado” al superponer un nuevo horizonte y un

nuevo ideologema. Deconstruye el sentido del texto intertextualizado mediante la introducción de una nueva voz intertextualizante que cuestiona o cambia las visiones de mundo implícitas en ese texto ajeno.

Aparecen también intertextualizados en las obras arltianas una multitud de discursos sociales, que convierten sus textos dramáticos en discursos heterogéneos repletos de lo que podríamos llamar “discursivización de lo real”. La Argentina de los años '30 aparece en sus textos como un subtexto, como su respiración íntima. Pero, como ya adelantamos, no es en este tipo de discursos sociales o ideológicos (en el sentido bajtiniano) donde detenemos nuestra reflexión.

Nos preguntamos en qué medida Arlt previó un “lector modelo” capacitado para reconocer los intertextos, o si en algún momento especuló con las posibilidades concretas de un lector empírico que lograra la identificación efectiva del intertexto, su decodificación. O si tal vez, en otro extremo, no previó ninguna de las dos posibilidades porque en el proceso de creación, las apropiaciones se efectuaban desde las reglas caóticas⁴⁷ del inconciente del escritor, en una práctica tan anárquica como ingenua... Uno de los alicientes de la ardua tarea de investigación –casi detectivesca- a la que nos enfrentamos, es la creencia de que, en todo caso, tanto en la producción como en la recepción operan normas de construcción de sentido infinitas, en tanto la escritura es lectura y la lectura, re-escritura.

7.4. Decodificación del intertexto: La lectura como escritura

Desde Kristeva se ha considerado a la semiótica como el campo de indagación relativo a los problemas de la producción y transformación del sentido; y desde las distintas líneas propuestas por la estética de la recepción se estudia el campo de la reproducción y comprensión del sentido por parte de un lector re-creador. Asimismo, Humberto Eco (1987) se ocupó de la intertextualidad desde el ámbito de la recepción.

Ubicados en el nivel textual, debemos determinar en qué medida un “lector modelo” (Eco, 1987) está capacitado para reconocer un intertexto y para hacer

⁴⁷ Su hija Mirta Arlt opina que es extremadamente difícil establecer la poética arltiana y dentro de ella el funcionamiento de los modelos extranjeros porque su escritura consistía en “tomar y dejar” estímulos externos, modelos y procedimientos, sin conformar un sistema fijo. Su poética consiste justamente en su “rebelde inestabilidad”. (Entrevista personal: 22-05-2005).

inferencias a partir de éste. Si como dice Eco, “un texto es un producto cuya suerte interpretativa debe formar parte de su propio mecanismo generativo” (1987: 79), la condición de producción del intertexto, las estrategias propuestas prevén también “el movimiento del otro”, la respuesta del lector modelo.

El lector modelo de autores intertextuales, es un lector con capacidad mnemónica y asociativa especial y una enciclopedia en la que prevalezca una “competencia intertextual” que le permita, al tiempo que realiza la lectura lineal, efectuar las lecturas oblicuas. Como la decodificación se realiza sobre dos textos –uno presente y otro pasado o contemporáneo, pero siempre anterior-, el modelo de texto es siempre el de una obra abierta, el de un texto en cuyos espacios horadados se cuelan no sólo otros textos, sino las múltiples inferencias, disyunciones o previsiones que puede hacer el lector modelo.

Patrice Pavis (1998: 257) afirma que la intertextualidad en una obra dramática o teatral, establece un diálogo entre la obra citada y el texto de origen, y “obliga a buscar un vínculo entre dos textos, a establecer aproximaciones temáticas, a ampliar el horizonte de lectura”.

Son innumerables e imprevisibles las posibilidades del lector real, sus modos de percepción del intertexto, sus grados de certeza con respecto a su reconocimiento. El reconocimiento aproximado, exacto, o el no reconocimiento del intertexto no sólo pueden transformar el horizonte de sentido propuesto por el texto, sino que puede hacerlo variar fundamentalmente.

Un “intertexto complejo” crea dificultades para su reconocimiento, en consecuencia por momentos se convierte en una interferencia o en un desafío para el lector. Una interferencia porque al encontrarse con el intertexto se rompe la continuidad de la lectura; y un desafío porque ese reconocimiento se caracteriza mayormente por su vaguedad. Según Barei (1991: 129), esto puede suscitar dos actitudes de lectura: una “pragmática”, en la que el lector opta por proseguir la lectura sin permitir que el no reconocimiento del intertexto interfiera en el proceso; y una actitud “inquisitiva” en la que el lector trata de eliminar la interferencia recurriendo a su enciclopedia y tratando de integrar un reconocimiento pertinente del intertexto al funcionamiento complejo de todo el texto. El “intertexto simple”, provoca mayormente actitudes de fácil identificación y satisfacción rápida. El “intertexto complejo” provoca en cambio, un creciente extrañamiento, una problematización del mundo de la ficción y del discurso cuyas relaciones y orientaciones pertinentes debe determinar el lector.

En un texto literario lo común es que el intertexto se opaque mimetizado con la “opacidad” general de todo el texto. El descubrimiento del intertexto por parte del lector implica una lectura activa, intertextual; una interpretación que configure el juego múltiple de espejos que en la obra refleja distintos tiempos, distintos géneros, distintas ideologías. De esta manera, la “lectura intertextual” puede descubrir, develar, -a través de una escritura que cita, alude, estiliza o parodia a otra- los valores dominantes de dos universos. Y más aún si suponemos junto a Bajtin, el hecho de que una pluralidad de lenguajes sociales se implanta intersubjetivamente en la estructura de todo enunciado.

Finalmente, podemos decir que los procedimientos intertextuales en Arlt son su manera de romper las formas dominantes y apuntar a la trasgresión. Pero la difusa remisión textual arltiana implica no sólo la escasa aparición de intertextos delimitados claramente sino que el texto se descentra hacia los paratextos de los que abreva, intertextualizados en diversos niveles de la obra. Este tipo de escritura escapa a una obra “cerrada” y se instala como una “obra abierta” -en el sentido señalado por Eco-, evidenciando su esencial dispersión. Por lo tanto, si el discurso dramático arltiano se des-centra y dispersa constantemente, también ofrece un espacio para su con-centración, su convergencia y su construcción final: la lectura, la recepción.

Lo que hace Arlt al flexibilizar las fronteras y hacer porosos los diversos modelos nacionales y extranjeros, es, en última instancia, transgredir las normas de “la academia”, discutir el concepto de literatura argentina de su tiempo como discurso autónomo y aislado, cuestionando el canon y la tradición nacional. En su juego intertextual con los modelos extranjeros en mezcla con la dramática argentina, Arlt traspasa las fronteras histórico-geográficas y nos obliga a buscar no sólo sus filiaciones o voces más evidentes o sonoras, sino todo aquello que susurra tenuemente en su discurso; en palabras de Foucault: “la existencia remanente en el campo de una memoria”⁴⁸. Pero ¿de qué manera nuestro escritor conjuga y plasma en la escritura los contenidos de su memoria literaria?

⁴⁸ Foucault, M., 1985. *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI, p. 46.

SEGUNDA PARTE

Recepción productiva, dramaturgia y modernización

CAPITULO III

Arlt, Buenos Aires y la modernización

1. Campo político y campo intelectual

1.1. La Argentina de Roberto Arlt

Creemos con Bajtin (1982: 347) que “la ciencia literaria debe establecer un vínculo más estrecho con la historia de la cultura. La literatura es una parte inalienable de la cultura y no puede ser comprendida fuera del contexto general de una época dada”. Es por esta razón que creemos necesario situar la problemática en estudio dentro del campo político y del campo intelectual de la época, en relación con los acontecimientos histórico-sociales.

El período temporal que nos ocupa abarca la década de 1930 que se ubica dentro del contexto mundial entre la vanguardia de los veinte y el período de entreguerras, momento en el que se da en nuestro país el segundo aluvión inmigratorio.

Si pensamos la historia de Argentina en la década de 1930 desde el campo político-intelectual, encontramos a un agente literario como Roberto Arlt (1900-1942) quien, nacido con el siglo, cumplía sus treinta años paralelamente a la revolución que el 6 de septiembre de 1930 derrocara a Hipólito Yrigoyen. La explosión del militarismo

ocurría en la Argentina y en el mundo, en el contexto de las Guerras Mundiales y de los totalitarismos europeos. El año 1930 fue uno de los más importantes de la historia reciente de la Argentina porque marcó el fin de una etapa y el comienzo de otra. El período histórico-político que comenzó en 1912 con la sanción de la ley Saenz Peña, termina en 1930 en el instante del 6 de septiembre en que la democracia sufrió su primera quiebra. Nuestro país entró en una fase que se caracterizó por la presencia activa de las Fuerzas Armadas en el poder. Hipólito Yrigoyen había asumido su segunda presidencia en el año 1928 y en 1930 es depuesto por el golpe.

El General José Félix Uriburu avanzó sobre la Casa de Gobierno después de un tiroteo en la plaza del Congreso. Según cuenta en una de sus aguafuertes, Roberto Arlt observó todo el acontecimiento durante horas acostado sobre el piso frente al Congreso¹. Allí Uriburu se hizo cargo del gobierno de facto y el 20 de febrero de 1932 entrega las insignias del poder constitucional al General Agustín P. Justo.

La conspiración había estado conducida, aunque no claramente, por dos líneas totalmente discrepantes, la de Uriburu y la de Justo. Las marcas de la conspiración se hacían patentes en los periódicos porteños de la época a un ritmo cada vez más acelerado, con presunciones y profecías sobre cuando estallaría la revolución. Ciertos diarios antioficialistas de agosto y principios de septiembre de 1930, como *Crítica* o *La razón*, utilizaban estrategias discursivas de alta belicosidad contra la figura presidencial.

Uriburu era progermano y estaba rodeado por grupos juveniles que se nucleaban alrededor de un periódico llamado *La nueva república*. Este grupo había introducido en nuestro país la ideología del fascismo italiano, adaptado al concepto de “nacionalismo” que planteaba la irrelevancia de la democracia como forma de manejar el Estado para conquistar el bien común.

¹ Las aguafuertes dedicadas a la revolución, se extienden del 7 al 13 de septiembre de 1930. En la aguafuerte: “¡Dónde queman las papas!” del 07 de septiembre (Diario *El Mundo*), alude a su propia experiencia en el tiroteo frente al Congreso. También aparece relatado en un artículo de su hija Mirta: “Otras veces mi padre estaba caviloso, trasuntaba un interior hiperemotivo y emocionado, hasta enmudecer, hosco. Luego contaba, por ejemplo, que ese día había presenciado el fusilamiento del anarquista Di Giovanni, o que había pasado horas tirado en el piso frente al palacio del Congreso, el día 6 de septiembre, cubriéndose la cabeza con la pata de un caballo caído en medio de la balacera, y se pronunciaba sobre los barruntos del negro porvenir que nos aguardaba como gente de un país que aplaudía la llegada de los mesías-militares”. (Arlt, Mirta, 2000: 17)

La caída de Yrigoyen fue acogida con júbilo por el país en un primer momento, sobre todo por sectores de la izquierda (estudiantiles, obreros e intelectuales). Pero había comenzado un régimen de opresión y censura para esos mismos sectores. “Para sus protagonistas la revolución se había hecho contra los vicios atribuidos a la democracia, pero una vez depuesto Yrigoyen, no había acuerdo sobre qué hacer, y las clases propietarias, así como el Ejército, que paulatinamente se iba constituyendo en un nuevo actor político, vacilaban entre diversas propuestas” (Romero, 2001: 68).

Uriburu tuvo que entregarse a las fuerzas conservadoras, que eran las únicas que lo apoyaban. Se convocó a elecciones en la provincia de Buenos Aires, con la idea de ir haciéndolo paulatinamente en otras provincias y culminar el proceso con una convocatoria presidencial. El radicalismo decidió retirarse y abstenerse por la proscripción. El conservadurismo logró unificarse en el Partido Demócrata Nacional. Su fórmula fue Justo-Roca y el ala antipersonalista del radicalismo propuso Justo-Matiense. Así, el 20 de febrero de 1932 alcanzará el poder ejecutivo el General Agustín P. Justo.

En 1935 el radicalismo resolvió levantar la abstención, y a partir de ese momento se empezó a practicar en gran escala el fraude electoral que tiñó de ilegitimidad los hechos políticos. Esta práctica incluía desde manejos indirectos hasta intimidaciones al ciudadano votante opositor (“vos ya votaste, andate...”), vuelco de padrones, cambios de urnas, agresiones directas y tiroteos. La “infamia” que adjetiva la década, no solo se relacionó con el fraude electoral, sino también con el profundo escepticismo que se generalizó en la sociedad argentina respecto de la validez del sistema democrático. Además, la mancha del fraude excedió los límites de la política y tiñó otros aspectos. La llamada “década infame”, posee, según José Luis Torres (1973), tres patas: Un sistema sociopolítico deslegitimado por el fraude electoral, un pacto neo-colonial para la entrada de la influencia inglesa -“el estatuto legal del coloniaje”-, y la insensibilidad social.

A nivel internacional es una etapa signada por el retroceso de las democracias en Occidente. Los grandes acontecimientos políticos europeos incidieron en el campo político-intelectual argentino y en buena parte de sus conflictos: en los años treinta, a pesar del estalinismo, 1917 seguía alimentando el imaginario de la Revolución; y el fascismo, la guerra civil española, el nazismo y finalmente la guerra del ‘39 dividieron posiciones. Esto repercutió en el campo político-intelectual y en ese clima se insertaron los debates nacionales sobre el filofascismo de los sectores gobernantes, la represión, el

fraude y los avances del clericalismo. En el seno del campo cultural emergió la idea de la responsabilidad del intelectual ante una nueva sociedad de masas (Gramuglio, 2001).

En la Argentina, en el marco del golpe de 1930 los intelectuales tomaron posiciones, muchos simpatizantes de Florida rodearon al general Uriburu. En cambio los de Boedo navegaban entre el anarquismo y el socialismo de Juan B. Justo, y lentamente irán comprendiendo el marxismo. Por entonces Arlt se vincula brevemente con la Liga Antiimperialista que canalizaba la acción contra la dictadura. Roberto Mariano, colega y amigo de Arlt ha referido a Larra (1950) que aquel intentó conocer el marxismo y la Revolución Rusa desde sus fuentes. A diversos amigos les manifiesta su adhesión al comunismo y al materialismo histórico. Colabora en la revista de izquierda *Actualidad*.

La crisis económica del '29, fue tomada como signo del final del capitalismo por la izquierda. Esta situación unida al modelo de la Unión Soviética, y más tarde de la República española, alentaba la idea de una sociedad sin clases. A los escritores de izquierda la identificación con estos modelos les permitió reafirmarse. La idea de "revolución" se convirtió en la motivación de sus prácticas culturales y literarias.

Problematizaron el rol del intelectual, la función del arte, postulando una literatura de compromiso político-social, más o menos militante, según su grado de filiación al Partido Comunista (Saítta, 2001). Ejemplo de un alto grado de compromiso constituyeron Elías Castelnuovo y Raúl González Tuñón. Más limitadamente, Conrado Nalé Roxlo, Eduardo González Lanuza y Roberto Mariani. Roberto Arlt era un simpatizante de la izquierda, aunque no militante. Respondía ideológicamente a una izquierda más moderada, si bien tenía una posición filosófica revolucionaria, en muchos aspectos disentía de la de los militantes comunistas.

Recién llegado al mundo ideológico del marxismo, en una de sus notas² en el diario *Bandera Roja* instaba a los militantes comunistas a estudiar guiados por los

² Larra exhuma la polémica con Rodolfo Ghioldi (1950: 108-114): Rodolfo Ghioldi era el jefe del Partido Comunista Argentino fundado el 1918. Éste busca la colaboración de Castelnuovo y de Arlt para fundar el diario *Bandera Roja*. La polémica se gesta a partir del artículo firmado por Arlt "El bacilo de Marx" en *Bandera Roja*, N° 18, 1932. Ghioldi responde acusando a Arlt de antimarxista por sugerir que el intelectual debe guiar al proletariado, despreciando a la masa en general y al proletariado en particular. Arlt refuta argumentando que en el país el proletariado y la gran masa rural no es comunista, y entonces ¿qué lugar le corresponde al intelectual pequeño burgués? Larra afirma que de esta polémica se deduce que Arlt tenía un mayor conocimiento de la realidad Argentina y de la gente que el dirigente comunista.

intelectuales. Esto fue leído por Rodolfo Ghioldi -director de la publicación- como una postura individualista que en definitiva demostraba una preferencia por las minorías selectas que tenían en sus manos la dirección del proletariado, minoría que no era otra que la pequeña burguesía en la cual ubicaba a escritores como Arlt. En definitiva, esta era la postura que también se le había criticado a Barletta y al Teatro del Pueblo.

Un año después Carlos Moog y Raúl González Tuñón sostendrían la misma disputa que mostraba claramente “los encontronazos y malentendidos de los intelectuales considerados de izquierda con el Partido Comunista, en un debate que puso en el centro las tensiones existentes entre militancia comunista y actividad intelectual” (Saítta, 2001: 406).

Bajo el influjo de la experiencia rusa los intelectuales se desplazaban hacia el comunismo en un país donde el proletariado y la gran masa rural se mantenían alejados e impermeables a la influencia del marxismo y del movimiento comunista (a éste respecto se refería Arlt en el artículo criticado por Ghioldi). Creemos que es ésta una de las causas por la cual la clase obrera nunca se identificó con los postulados del teatro independiente, específicamente del Teatro del Pueblo, ni fue su público como pretendía Barletta. Las relaciones entre vanguardia estética y Partido Comunista siempre fueron complicadas en Argentina; la literatura y el teatro de sus militantes parecieron haberse ligado al realismo como única forma de expresión de un contenido social de denuncia.

Romero (2001: 81) explica que, por entonces, en el campo de los opositores al gobierno fue muy importante el cambio de posición del Partido Comunista:

“En los años anteriores, con la consigna de “lucha de clase contra clase”, los comunistas habían combatido por igual a los nazis y fascistas y a los partidos socialdemócratas, a quienes estigmatizaban como los más peligrosos enemigos del proletariado, pero desde 1935 se lanzaron a impulsar la unidad de los “sectores democráticos” para enfrentar el nazifascismo, sacrificando las consignas y prácticas que pudieran irritar o atemorizar a los grupos progresistas y democráticos de la burguesía”.

En 1936 estalla la Guerra Civil española, Romero (2001: 82) explica que ésta tuvo un impacto decisivo en el campo político-intelectual y que contribuyó a definir los campos:

“No sólo se dividió la extensísima comunidad de españoles sino la sociedad argentina toda, proliferando colectas, comités de ayuda,

manifestaciones y peleas en cualquier ámbito compartido por partidarios y adversarios de la República. En las derechas, la Guerra Civil integró a conservadores autoritarios, nacionalistas, filofascistas y católicos integristas en una común reacción contra el liberalismo democrático. En el campo contrario, terminó de soldar el bloque de solidaridades que iba desde el radicalismo hasta el comunismo, pasando por socialistas, demoprogresistas, los estudiantes de la Federación Universitaria, los dirigentes sindicales agrupados en la CGT y un vasto sector de opinión independiente y progresista, que también incluía figuras del liberalismo conservador”.

La nueva izquierda se une para alinearse contra el fascismo: “A partir de 1936, el antifascismo³ fue el aglutinante que contribuyó a dirimir las políticas internas y que dio coherencia al compromiso político de intelectuales militantes que habían estado enfrentados.” (Saítta, 2001: 421).

En este sentido, desde el Teatro del Pueblo, Leónidas Barletta convocó a escritores provenientes de distintos sectores del campo cultural de izquierda para colaborar en el nuevo emprendimiento cultural-teatral de la agrupación, que pretendía promover una nueva dramaturgia argentina, a la vez que difundir las textualidades extranjeras. Es a partir de esta convocatoria de Barletta que Roberto Arlt hace su debut en la dramaturgia argentina.

El país estaba viviendo transformaciones sociales significativas. Factores como la inmigración, lo colocan entre el pluralismo cultural y el crisol de razas. Teniendo en cuenta que nuestro siglo XIX llega hasta 1930, la sociedad argentina de principios de siglo era prescriptiva, codificada, tenía normas rígidas sobre los modos de comportamiento, había una clara idea del disciplinamiento social. La moral era fuertemente represiva. Esta rigidez puede verse claramente en ejemplos simples como la jerarquización de la ubicación espacial de los espectadores en el Teatro Colón (Pasolini, 1999). En la década del veinte la vida cotidiana de la gente seguía siendo muy convencional, enemiga de los cambios y fuertemente estratificada. En 1930 todo se desestructura. La conformación de la sociedad argentina da un giro con efectos determinantes en el campo intelectual.

En este contexto, el campo literario de la década producía movimientos interesantes, como señala Mirta Arlt:

³ Justo en ese momento de antifascismo Arlt escribe *Saverio el cruel* cuyo protagonista quiere ser un coronel golpista y tirano. Nuevamente, el personaje arltiano es un antihéroe.

“Por esa misma época, en 1931, Victoria Ocampo fundaba la revista *Sur*, y desde otra perspectiva ideológica impulsaba y difundía la literatura del país y del extranjero. Pero autores como Roberto Arlt nunca tuvieron cabida en las páginas de *Sur*, que representaba a los escritores con diestro manejo de la retórica estilista. Sólo en 1953 Arlt es objeto de atención en esa revista a través de un artículo de Juan José Sebreli. Por entonces ya hacía más de diez años que (Arlt) había muerto.” (Arlt, M., 1984: 82).

En *Sur* Borges publica *Historia universal de la infamia* y algunos cuentos en *Crítica*; Eduardo Mallea también publica algunas de sus novelas. Por otro lado, integrantes del grupo de Boedo fundan el Teatro del Pueblo, desde la concepción del arte como factor de cambio y mejoramiento social, “teatro del pueblo y para el pueblo”, donde estrenaría sus obras dramáticas Roberto Arlt.

Era el momento del surgimiento de la Argentina moderna y Roberto Arlt fue el primer modernizador de nuestro sistema teatral, inaugurando también la novela urbana moderna con *El juguete rabioso* en 1926; el mismo año, desde el sistema literario dominante, Ricardo Güiraldes publicaba su *Don Segundo Sombra*. Dos novelas tan opuestas como simultáneas.

La ciudad como producto de la modernidad, se evidencia en las innovaciones técnicas y culturales. Se produce un movimiento del centro y los márgenes: surgen los suburbios. Hay además una transformación de la ciudad, desciende el conventillo por los loteos masivos, en una ciudad que crece hacia la periferia. La crisis del treinta generó una migración interna del campo a la ciudad. Esto implicó el crecimiento urbano, el crecimiento del área de los servicios. Se consolidan y desarrollan los medios de transporte: a tranvías y trenes se suman colectivos y subtes. Cambian las condiciones de vida y la formación del mercado de trabajo. La década de treinta en la Argentina expresa la tensión entre una economía problemática y una sociedad que demanda movilización social, en un Estado que va a ser cada vez más grande pero, a la vez, cada vez más débil.

Sarlo (1993) ha señalado que el campo intelectual de la época fue una escena donde se representó una peripecia importante por la inclusión entre las filas de escritores, críticos y editores, de los hombres hijos de la inmigración, cuyo origen traicionaba el habitus de clase y encrespaba la sensibilidad lingüística de los “criollos viejos” con una flexión nueva de la lengua. En suma, se operaba un juego de

mediaciones que la lógica esquemática de la dependencia cultural como paradigma explicativo no puede captar.

En el período que va entre 1871 y 1920 el aluvión inmigratorio que llegó a Buenos Aires fue de cuatro millones y medio de extranjeros. Su composición en grandes rasgos porcentuales era de un cincuenta por ciento de italianos, un veintiocho por ciento de origen español, y el veintidós restante lo conformaban las demás nacionalidades, sobre todo centroeuropeos y sirio-libaneses. Los extranjeros que llegaban eran en su mayoría jóvenes de sexo masculino en edad de formar pareja fácilmente con mujeres extranjeras y criollas. Los inmigrantes poblaron las orillas y los conventillos. Paralelamente Buenos Aires crecía en forma desmesurada y se industrializaba.

El fin del flujo inmigratorio europeo se produce en 1930. En el censo de 1947 el cuarenta por ciento de los argentinos pertenece a la clase media, constituida en su mayoría por inmigrantes (urbanos y rurales). El otro grupo relevante era la clase industrial o clase obrera. Luego empieza a mezclarse la sociedad y comienza a desarrollarse una sociedad de masas. La clase media crece y se estratifica socialmente. En esta nueva conformación de la Argentina aparece una dualidad entre masas y fragmentación, entre multitudes e individuos. Porque se trata de masas "fragmentarias" y multitudes de "individuos". Esto refleja la tensión existente entre individuo-familia-sociedad, problemática que se convertirá en uno de los conflictos claves de la dramaturgia de Arlt.

Respecto a la relación de la inmigración con la producción literaria y teatral en nuestro país, cabe apuntar que aquella promovió, por un lado, la formación de la naciente clase media que permitiría la emergencia de nuevos lectores y espectadores para el teatro argentino y, por otro lado, el empobrecimiento de una cantidad grande de inmigrantes que se hacían en los conventillos y casi no tenían acceso a la cultura letrada, ni a la escena porteña⁴.

⁴ En este momento aparece -dentro del campo intelectual-teatral- una serie de textualidades dramáticas, algunas naturalistas provenientes del "teatro culto" y algunas provenientes del sainete español. Además ocurre la llegada de compañías extranjeras con grandes actores naturalistas como Antoine, que introdujo esa corriente en Europa, y otros actores italianos naturalistas como Ermete Novelli y Ermete Zacconi.

Creemos con Devoto⁵ que para nuestra conformación y crecimiento social todos los factores podrían estar de más, menos la inmigración. Entre 1880 y 1914 se había producido una invasión inmigratoria sin precedentes. Existía un estado de prosperidad en la Argentina sustentado en tres aspectos: la creación de un mercado mundial, la disponibilidad de tierra, la disponibilidad de capitales. Era una Argentina agropecuaria que crecía expansivamente, elaborando la materia prima que se exportaba, estado que duró hasta 1930. A partir de ese momento el problema será nacionalizar al extranjero. Surgió una política nativista que intentó accionar por dos vías: la educación cívico-nacionalista (en los programas escolares se implementaron más horas de historia, geografía y castellano), y la invención de la tradición, la invención de un pasado en el cual los hijos de los inmigrantes pudieran reconocerse.

El problema central era la argentinización. Se establecen también tres instrumentos: el servicio militar obligatorio, el voto secreto y obligatorio -Ley Saenz Peña-, y la educación patriótica: a las horas de clase se agrega la liturgia patriótica (ceremonia de la bandera, canto del himno nacional, etc). Roberto Arlt experimenta el servicio militar obligatorio y también la “educación patriótica” en los años en que desarrolló su escolaridad primaria⁶.

Nos preguntamos con Devoto (1996: 101-102): “¿La nueva nación sería el resultado de la argentinización de los inmigrantes, es decir de su integración a una sociedad preexistente? ¿O en cambio deberíamos hablar de una sociedad que emergería (...) de la fusión de los inmigrantes y los nativos?”. El historiador concluye que, en definitiva, las son dos formas divergentes de pensar el ‘crisol de razas’, uno de los tópicos centrales de las mitologías argentinas.

En los intelectuales de la época encontramos una tendencia a pensar la Argentina desde la inmigración: Primero, Ramos Mejía va a opinar que no es el inmigrante el que

⁵ Devoto, Fernando, 2003, Seminario: “Historia social argentina”, Maestría de teatro argentino y latinoamericano. Apuntes de clase. FFyL, UBA.

⁶ Según la investigación biográfica de Sylvia Saítta (2000), Roberto Arlt habría completado sus estudios primarios, contrariamente a los testimonios del propio Arlt quien en sus autobiografías afirmaba que sólo había cursado hasta tercer grado. Según esta biógrafa, Arlt inventaba, hiperbolizaba ciertos rasgos en pos de la construcción de una imagen de escritor advenedizo, marginal, y prácticamente privado de capital cultural. Por su parte, Mirta Arlt (Entrevista Personal 08-06-2008) afirma que su padre no completó el ciclo primario, o por lo menos no de manera normal, ya que cursó varios grados en diversos establecimientos educativos, de los cuales a menudo era expulsado por su indisciplina y desinterés en las tareas escolares.

viene a civilizar a la Argentina, sino la Argentina la que va a civilizar al inmigrante. El modelo de Ricardo Rojas veía a la Argentina como hija de lo indio y lo europeo. El modelo de Manuel Gálvez proponía que nuestro país era fruto de la tradición hispano-cristiana. Y el de Leopoldo Lugones concebía lo argentino como hijo de lo criollo, noción que tiene su antecedente en Mitre. Se daba en esta época la necesidad de descifrar a Buenos Aires en su polémica más o menos explícita frente a versiones “extranjeras y antojadizas” (Viñas: 1998) y las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt respondieron, de una manera oblicua, a esta demanda del campo intelectual.

La preocupación por lo nacional se manifestó, también en tres ensayos que reflexionaban sobre el ser nacional intentando tanto develarlo y como construirlo: *El hombre que está sólo y espera*, (1931) de Raúl Scalabrini Ortiz; *Radiografía de la pampa*, (1933) de Ezequiel Martínez Estrada e *Historia de una pasión argentina*, (1935) de Eduardo Mallea.

La tensión del conflicto identitario argentino es palpable en Arlt. Tanto en su obra como en su propia vida, se evidencia ese conflicto al ser hijo de inmigrantes en un hogar donde no se hablaba el castellano y que funcionaba como un injerto de Europa. En palabras de Beatriz Sarlo (2000) Arlt se sintió siempre como un recién llegado de apellido impronunciable: herencia del sentimiento paterno y herencia de un nombre-marca ineludible y vivenciado como mandato-carga, como lo expresa en su aguafuerte “Yo no tengo la culpa”⁷.

Las autodefiniciones de Arlt optaron siempre por presentarse como ser autodidacta, marginal y marginado, y en cierta manera excluido (auto-excluido) del campo intelectual:

“Me llamo Roberto Christophersen Arlt, y nací en una noche del año 1900, bajo la conjunción de los planetas Saturno y Mercurio. Me he hecho solo. Mis valores intelectuales son relativos, porque no tuve tiempo para formarme. Tuve siempre que trabajar y en consecuencia soy un improvisado o advenedizo de la literatura. Esta improvisación es la que hace tan interesante la figura de todos los ambiciosos que de una forma u otra tienen necesidad instintiva de afirmar su yo. (...)”. (Segunda autobiografía, *Crítica*, 28 de febrero de 1927).

Lo cierto es que desde su primera novela en 1926, comenzó a expresar el absurdo de la existencia del hombre común y lo hizo desde un estilo inédito en la

⁷ Diario *El Mundo*, 6 de marzo de 1929.

literatura del país, un estilo que tenía más que ver con los existencialistas y absurdistas europeos (Camus, Sartre, Kafka), que con lo que se estaba escribiendo aquí en ese momento. Aunque su temática fuera social y se reconozca el referente político del país y de la época, en realidad, Arlt no respondía al realismo social de Boedo, como tampoco a la tendencia de la gauchesca. Por otro lado, siempre se filtró de la norma literaria convencional y estuvo al margen de la llamada “buena literatura” de Florida.

Porque este autor, si bien coincidía con el reclamo ideológico de Barletta y en general con los postulados del grupo Boedo, estéticamente se distanciaba del realismo ingenuo que caracterizó a los integrantes de este grupo, así como tampoco había coherencia alguna entre sus obras dramáticas y las puestas en escena que de ellas realizaba Barletta en su Teatro del Pueblo.

Sucede que la poética de Arlt inauguró tendencias vanguardistas en el teatro argentino, alejándose así de la convención literaria realista de Boedo como también del canon de Florida, hecho que lo convierte en un caso singular de nuestras letras.

Es interesante el paralelo entre la vida y obra de Arlt y la de Kafka, en cuanto a su posición en el campo intelectual y su relación con el padre⁸ y con el entorno. Relaciones problemáticas de inclusión-exclusión, de identificación-rebeldía.

Su padre, Karl Arlt era alemán y su madre de Trieste, Italia⁹. Podemos aseverar que los conflictos arltianos estuvieron marcados por su condición de hijo de inmigrantes

⁸ “Su padre era un hombre rígido y autoritario, con un concepto definitivo del valor pedagógico del castigo y la inflexibilidad. Eso humilla al hijo y le crea un resentimiento nunca superado”. (Arlt Mirta, 1984: 14)

⁹ “Era hijo de una de las tantas familias que llegaron al país a fines del siglo pasado como inmigrantes. Venían a la aventura, con la ambición de enriquecerse y volver a Europa. Traían unos magros ahorros. Pero el capital principal eran ellos mismos, su juventud y sus deseos de progresar. El padre de Roberto, oriundo de Posen, al norte de Alemania, y su mujer Ekatherine Iobstraitzter de Trieste, habían partido de Austria atraídos por la leyenda de América, donde “los ríos arrastraban pepitas de oro”. Además se iban de Europa eludiendo el castigo pendiente sobre Karl Arlt por ser desertor del ejército prusiano. Ante ellos se abría el interrogante del futuro. Al desembarcar en Buenos Aires entran en contacto con una pequeña colonia alemana. Se establecen en Flores y comienzan la ardua búsqueda de trabajo. Viven en una casa decorosamente humilde, con el clásico jardincito adelante y el gallinero al fondo. Los padres sólo hablaban sus idiomas de origen, alemán e italiano, y nunca llegaron a dominar el habla de los argentinos. Después de probar suerte, Karl Arlt se emplea en la tendeduría de libros de empresas alemanas como la Farmacia Givson, molinos harineros y elevadores de granos Río de la Plata. La corriente inmigratoria que llega al país incluía entonces hombres de empresa, inversionistas y los que sólo se hacían ilusiones de

con características especiales. Transcribimos un fragmento de la entrevista que realizamos a su hija Mirta Arlt¹⁰:

“Mi viejo era un tipo fuera de contexto, y a la vez era el típico argentino, fruto de la inmigración. Estaba como insertado en esta sociedad y la miraba desde afuera. Salía de un hogar alemán donde se hablaba solamente este idioma y se desdeñaba la cultura argentina. Con padres que nunca se adaptaron a esta cultura, vivían en una especie de burbuja. Por eso Arlt funcionaba en la sociedad como un gajo, un injerto. Desde lo ajeno, contemplaba la realidad argentina y se hacía cargo de un idioma que sólo aprendió en la calle, no en su hogar. Sus reflexiones sobre el lenguaje, cultura e identidad de los argentinos, parten de esa angustia existencial. Su casa era europea y desde ahí salía a mirar el mundo exterior, que era Argentina. Ese defasaje entre el mundo familiar y lo social es la raíz del desgarramiento característico en sus textos”.

De esta proteica declaración pueden desglosarse varios aspectos de la vida y de la actitud artística del escritor inmerso en su contexto, y a la vez “desterritorializado”, en el sentido deleuziano. Destacamos la situación dual en la identidad arltiana respecto a su raigambre familiar y a su vida en la sociedad argentina. Creemos que estos factores coadyuvaron a construir el estilo escritural de sus aguafuertes y también de sus textos ficcionales, en su tono psicologista que analiza desde la identificación pero también desde la crítica. Según David Viñas (1998), en Arlt se percibe la doble actitud del “mirón y escucha”. Intento de mezclarse con la multitud, ser uno más, e interpretarla, pero conservando un leve margen de ironía que lo distancia.

Arlt se burlaba de la postura hispanista tradicional de Enrique Larreta y Manuel Gálvez, esto es leído por Viñas (1998: 23) como “la corroboración de un código general y progresista difundido entre ‘los muchachos de la izquierda’”. Efectivamente, en sus aguafuertes Arlt critica al sector del campo literario conformado por los escritores Enrique Larreta, Ricardo Rojas, Arturo Capdevilla, Manuel Gálvez, Leopoldo Lugones, critica la retórica de esa literatura: “la pirotecnia y el brillo vinculado a lo decorativo e inútil de los que viven en las nubes”. Defiende en cambio a “los muchachos de la izquierda” (llamados bolcheviques), que “viven en los barrios”: Raúl González Tuñón,

alcanzar mejores salarios. Los Arlt siempre aspiraron a ser hombres de empresa... demás está decir que nunca lo lograron.” (Arlt, Mirta: 1984, 11)

¹⁰ Entrevista personal a Mirta Arlt, Buenos Aires, 27 de febrero de 2005.

Leónidas Barletta, Roberto Mariani, Elías Castelnuovo. Dice David Viñas (1998: 26): “Lugones, Rojas, Capdevila, Larreta, Wast, encarnaban el modelo de París y del escritor vinculado al siglo XIX; Arlt y las vertientes del vanguardismo de los años ‘20, crispándose durante la década infame, pugnaban bien, mal o regular por descifrar el siglo XX argentino fundamentalmente urbano y cosmopolita a partir del creciente predominio como mercado de símbolos de la ciudad de Buenos Aires”.

Los escritores de los centenarios que rescata Arlt con mayor frecuencia son Benito Lynch y Horacio Quiroga. Infiere Viñas que esto “resulta coherente: sus relatos no son ‘atildados’, sino que están surcados por una violencia directa, radicada en La Pampa o Misiones, así como por un lenguaje no precisamente decorativo. Expresivo sí, económico, directo y asimétrico. Y entre sus personajes predominan los peones, las víctimas, borrachos, visitantes atónitos y grotescos, comadres, antihéroes y muchos alucinados” (1998: 27).

El pesimismo arltiano, su visión desahuciada del hombre, el relativismo ontológico y la irracionalidad de sus personajes, contrastaban con el optimismo social del grupo Boedo y su idea de progreso. Sobre todo con el de Leónidas Barletta, director del Teatro del Pueblo donde Arlt representó casi toda su producción teatral. Barletta creía en la posibilidad de introducir un cambio positivo en la sociedad a partir de un teatro portador de un mensaje claro para el pueblo. A pesar de esas divergencias¹¹, Arlt coincidía con algunas propuestas barlettianas, como el cosmopolitismo y la culturización teatral, el activismo de los integrantes del elenco, y el rechazo hacia el teatro argentino finisecular y hacia el teatro comercial.

Cuando Arlt incursiona en la dramaturgia ya estaba acostumbrado a ser un escritor que accedía al centro desde los márgenes, -escritor de minorías, desterritorializado y político, parafraseando a Deleuze - Guattari¹² (1978) en su estudio sobre Kafka-. Se trata de una marginalidad mitad real, mitad construida por el propio Arlt. Porque si su origen, su conflicto con ciertos sectores del campo intelectual y de la crítica y la marginalidad de algunos materiales discursivos y de la temática social elegida por el escritor, resultaron factores que indicaban una posición marginal, fue el

¹¹ Cuestiones que profundizamos en el Capítulo V dedicado a la relación de Arlt con Barletta y el Teatro del Pueblo.

¹² Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, 1978, *Kafka. Por una literatura menor*, México: Era.

relato testimonial del propio Arlt el que se encargó de enfatizar este aspecto y reafirmarse desde una imagen de escritor incomprendido¹³, excluido y no escolarizado.

La posición de Roberto Arlt en el campo intelectual siempre fue compleja. Son conocidas las dificultades y las controversias que sostuvo en su relación con el campo literario. Acusado de “mal escritor” y a la vez premiado por sus novelas, marginado del canon de la “buena literatura” y a la vez leído masivamente en las páginas de *El Mundo*. Discutido y elogiado, marginado e incluido, su legitimación en el campo intelectual-literario se desarrolló en forma problemática.

Su originalidad fue y es el motivo de su condena y también de su consagración como renovador de nuestras letras, sobre todo como primer modernizador de nuestro sistema teatral, tal como lo postula la presente tesis.

1.2. Las *Aguafuertes porteñas* o el Buenos Aires de Arlt

1.2.1. La representación discursiva de lo social

Desde un enfoque que se alinea en la perspectiva de la sociología de la literatura, el análisis de las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt nos interesa en el marco de nuestra investigación en dos sentidos: por resultar de algún modo “re-productor” de visiones de mundo significativas para comprender el campo histórico-social de la ciudad porteña en la época que nos ocupa, y por tratarse, justamente, de textos pertenecientes al autor central de nuestra investigación.

Para el primer sentido enunciado es necesario aclarar que bajo ningún concepto entendemos la literatura –ni aún formas textuales liminares, como las *Aguafuertes* insertas dentro del discurso periodístico-, como reflejo de la sociedad. Beatriz Sarlo habla de la “ilusión referencial”, como uno de los blancos de la sociocrítica (junto a la ilusión de la homogeneidad del texto y la ilusión del sujeto)¹⁴ y afirma desde una

¹³ Sylvia Saítta (2000) en su trabajo biográfico sobre Arlt, ha discutido la imagen recurrente que la crítica tradicionalmente sostuvo sobre el escritor y que, según la autora, parte de la aceptación de una imagen construida deliberadamente por el propio Arlt.

¹⁴ Nuestro enfoque trata de tomar una postura intermedia sin considerar ninguno de los dos extremos: ni una teoría literaria expresivista que parta de la biografía psicológica del autor y de su ideología política, o postura filosófica, ni una teoría literaria representativista que pretenda encontrar a priori los conflictos sociales de un período.

postura de crítica del referente, que la literatura no es el reflejo de la sociedad. Lo social no se refleja en el texto sino que se re-produce allí activamente. (Sarlo, 1993: 52-53)

Nos remitimos entonces a la corriente que, desde el primer Bajtin (1974), comenzó a considerar la literatura como práctica social. Según este teórico, la “ideología” es el eje de la producción literaria. En el pensamiento bajtiniano hay un desplazamiento de la idea de literatura como producto a la idea de literatura como producción. Al reconocer su estatuto productivo, lo social pasa a reconocerse también como un rasgo inherente del discurso literario. Diremos, entonces, en términos bajtinianos que el sujeto social “Roberto Arlt” produjo, trabajando con los objetos ideológicos, un discurso sobre la realidad, un discurso que estaría “re-produciendo” esa realidad. Se trata de un sujeto cuya conciencia esta “constituida” por las ideologías, por el entramado de los sistemas ideológicos sumados al sistema lingüístico. Este es uno de los motivos por el cual, a menudo, la literatura cumple una función “profética” -al decir de Rimbaud-, en tanto se adelanta a los sucesos o ideas que aún no han terminado de establecerse en la conciencia social.

Para trabajar desde este paradigma Bajtin (1974) incorpora la noción de “ideograma”. El ideograma acciona como mediación en el ingreso de los contenidos de la conciencia social en una representación literaria. De esta manera, a partir de la lectura de los ideogramas de discursos pertenecientes a la serie literaria recuperamos discursos de la serie extraliteraria, o sea la serie social, histórica, política, etc.

Bajtin polemiza con los formalistas por no reparar en los contextos de los enunciados. El autor concibe, en cambio, un carácter social de la “forma” literaria, que va más allá de la forma lingüística del discurso. Sostiene que la literaria es forma del contenido y no forma del material, entendiendo por forma la organización estética de los contenidos. El aspecto estilístico del texto se aborda, entonces, como una “forma” homóloga a la “forma” social. El segundo Bajtin (1979 y 1982) de la “teoría del discurso narrativo” reflexiona sobre ideas anteriores propias y aclara cuestiones como las del “reflejo” de la literatura y su relación con la realidad: el reflejo literario no es reflejo de la realidad social sino del mundo de discursos que, a su vez, reflejarían lo social. El pasaje del primer al segundo Bajtin se evidencia en el desplazamiento del enfoque de la literatura como representación discursiva de lo social, a la literatura como representación de los “discursos sociales”. El carácter social de texto se hace patente por ser éste un espacio de intersección de discursos sociales.

La lectura lotmaniana de Bajtin subraya esta línea y la proyecta al ámbito de la cultura. Lotman (1988) sigue el presupuesto bajtiniano y reafirma que la relación literatura-sociedad es una relación de textos; y agregará que las prácticas culturales pueden ser estudiadas como discursos, o dicho de otra manera, la cultura puede ser leída como un texto. Lo importante del aporte de Bajtin es la idea sobre la introducción del discurso literario en la historia y la sociedad, que a su vez funcionan “intertextualmente”, o “polifónicamente”¹⁵ para utilizar el término bajtiniano. Un escritor, entonces, en tanto sujeto de la enunciación “lee” esos textos sociales y los reescribe imprimiéndolos en el nuevo texto literario.

Para Goldmann (1979), la estructura significativa que subyace y le da sentido a una obra no puede explicarse poniéndola en relación con la personalidad del autor ni con la totalidad social, cuya unidad sería también un falso presupuesto. La superación de las alternativas precedentes sería insertar la estructura significativa de la obra en el marco de unidades sociales cuya estructura es mucho más fácil de aclarar: los grupos y las clases de una sociedad dada. El instrumento conceptual que permite articular la estructura de la conciencia de un grupo o de una clase con la estructura significativa de la obra (que es también la “forma” de una conciencia), es el de “visión de mundo”. Las visiones de mundo son formas o estructuras mentales de carácter colectivo cuya infraestructura radica en las clases sociales. A través de la visión de mundo correspondiente, una clase da forma a un conjunto de ideas, aspiraciones y sentimientos que representan una respuesta global y coherente a una situación histórica dada. Son, por decirlo así, proyectos de sociedad conservadores o revolucionarios según las clases y según diferentes coyunturas. La estructura significativa de la obra remite a la visión de mundo con la que guarda correspondencia, pero la configuración de esta última permite recortar mejor, dentro del conjunto empírico de textos considerados, las líneas de coherencia de la obra, separando lo esencial de lo accesorio. A su vez, la coherencia y la unidad de la visión del mundo de una clase aparecen en la conciencia real de ésta únicamente como tendencia, mientras que las grandes obras literarias “realizan” en el plano imaginario las virtualidades implicadas en la visión de mundo. Para Goldmann, como para Hegel y Lukacs, la obra de arte torna sensible la “idea” (en este caso la forma

¹⁵ Cuando Bajtin habla sobre el trabajo que la literatura ejerce sobre otros textos se está refiriendo a discursos sociales en general, a los diversos discursos de la ideología; en cambio para Kristeva –aunque manifiesta una indecisión entre el intertexto social y el literario, se acerca más a defender el segundo- la intertextualidad se maneja exclusivamente entre textos literarios.

o la estructura de la conciencia posible de clase), por ello los grandes textos literarios constituyen una vía de acceso insustituible a la comprensión y el conocimiento de las visiones de mundo. Goldmann critica el punto de vista de la sociología literaria “contenidista” que concibe a la obra como reflejo o expresión de los contenidos de determinada conciencia social. Esta concepción puede resultar operativa cuando se ocupa de tipos de textos literarios no-ficcionales (en cierto aspecto las *Aguafuertes porteñas*) cuya característica esencial es justamente la tendencia a la reproducción de los aspectos inmediatos de la realidad social y la conciencia colectiva. Pero se revela torpe e infecunda cuando se trata de abordar las creaciones de las que no permite aprehender lo esencial, que es también su dimensión específicamente literaria.

Lukacs considera que las visiones de mundo no sólo expresan determinada actitud ante la vida, sino también expresan formas y existen como formas, que son el “a priori” de toda creación artística; la configuración formal de las obras constituye la dimensión verdaderamente social de la literatura. En Goldmann, el término estructura resume este sentido particular de forma y designa así el modo de configuración de la conciencia de clase o visión del mundo. De ahí que sea en el nivel de las estructuras donde haya que investigar las relaciones entre la obra y la visión y que esta relación tenga el carácter de una homología entre esquemas formales, porque la obra no reproduce la realidad o una experiencia inmediata a ella, sino un modo de enfrentar el mundo que tiene su equivalente estructural en determinada conciencia de clase. La visión del mundo funciona, entonces, como matriz o esquema estructural cuya “actualización” literaria puede adoptar realizaciones concretas muy diversas. Por ello, obras muy diferentes entre sí en el plano de sus contenidos pueden estar articuladas por la misma visión del mundo.

1.2.2. El imaginario social porteño. El hombre y la urbe.

1.2.2.1. Roberto Arlt, aguafuertista

“Caminaba ceñudo, investigando con furor lento las ideas que se incubarían bajo esas frentes estrechas, mirando descaradamente las lívidas caras de los comerciantes (...) veía alzarse el alma de la ciudad encanallada, implacable y feroz como ellos”. R. Arlt, *Los siete locos*.

Roberto Arlt, testigo de las cuatro primeras décadas del siglo XX, practicó desde su adolescencia el andar callejero del caminante observador¹⁶. Cuando comenzó a escribir sus *Aguafuertes* en el diario *El Mundo* en mayo de 1928¹⁷, ya tenía entrenada la mirada del que tuvo que “vivir la calle”. Con el sentido agudizado en la captación del paisaje urbano y de sus habitantes, el escritor de las novelas urbanas más crueles de la literatura argentina se acercaba al periodismo con una consuetudinaria columna que abrazaría el éxito de lectores hasta el último día de su publicación: el día después de su precipitada muerte.

Eduardo González Lanuza, su amigo y compañero periodista, ha descrito la forma en que Arlt incursionó en el mundo de la prensa escrita: “Para el destino literario de Arlt tuvo influencia decisiva que don Alberto Gerchunoff, en la movilización de ingenios literarios que hizo para fundar *El Mundo*¹⁸, lo incluyera a él, y con muy sagaz visión de su capacidad, tan superior a la necesaria para la rutina informativa, le encargara cuentos, y que luego Carlos Muzio, reemplazante de “Gerchu” en la redacción del periódico, no solo lo confirmara en el puesto encargándole en seguida la famosa sección “Aguafuertes porteñas”, sino que lo estimulara con aquel modo tan suyo de cínica cordialidad. Tener en un periódico porteño de vasta circulación, por los 30

¹⁶ “(...) ¡qué grandes y qué llenas de novedades están las calles de la ciudad para un soñador irónico y un poco despierto! ¡Cuántos dramas escondidos en las siniestras casas de departamentos! ¡Cuántas historias crueles en los semblantes de ciertas mujeres que pasan! ¡Cuánta canallada en otras caras! Porque hay semblantes que son el mapa del infierno humano (...) Sobre cada uno se puede construir un mundo”. Arlt, Roberto: Aguafuerte “El placer de vagabundear” (20 de septiembre de 1928, Diario *El Mundo*). Queda explícita la conciencia que tenía Arlt sobre su capacidad para “leer” la psicología urbana. También reconoce la construcción de “mundos posibles” en el discurso, teoría que vinculamos con el concepto de imaginario social.

¹⁷ A partir del 6 de agosto de 1928, aparece en el diario *El Mundo* la columna fija “Aguafuertes porteñas”, el día 14, el autor firma con las iniciales “R. A.”, y a partir del 15 aparece su nombre completo. Publicará 1500 aguafuertes por tomar sólo el período mayo de 1928 - abril de 1933. El período total de las aguafuertes abarcó catorce años.

¹⁸ Fundado el 14 de mayo de 1928 -por la editorial de Alberto Haynes-, fue el primer diario en formato tabloide del país. Buscaba un público masivo, aunque su llegada más fuerte fue a la pequeña burguesía. Se autodefinía como “diario moderno, cómodo y sintético”. Frente a *El Mundo* y *Crítica* se encontraban los diarios tradicionales: *La Nación* y *La Prensa*. Arlt colaboró desde un comienzo en *El Mundo*, como lo expresa en su aguafuerte: “La crónica N° 231” (31 de diciembre de 1928).

años del siglo y del interesado, una sección firmada, era un lujo que pocos alcanzaban”. (González Lanuza, 1971: 48)

La incursión en el periodismo era común entre los escritores que conformaban el campo intelectual de la década. Tanto en *El Mundo* como en *Crítica* encontramos escritores provenientes de diferentes circuitos literarios. Sarlo (1988) indica que la labor periodística “se convierte en una fuente de ocupación para los escritores recién llegados al campo intelectual y también para los de origen patricio como Borges, que dirige, durante un período muy breve, el “Suplemento Color” de *Crítica*. Como se comprueba en las memorias y recuerdos del período, prácticamente todos los que publicaron en esos años pasaron por las redacciones y se constituyeron, en casos como el de los hermanos Tuñón o el de Arlt, en periodistas estrellas. El nuevo periodismo y la nueva literatura están vinculados por múltiples nexos y son responsables del afianzamiento de una variante moderna del escritor profesional”.

En el marco de la sección de Arlt no debían descollar los grandes temas, reservados para los editoriales. González Lanuza apunta que los acontecimientos importantes estaban vedados para el rincón de las aguafuertes. Por lo tanto Arlt debía “inventarse la realidad nuestra de cada día (...) El pretexto para cada aguafuerte tenía que ser inventado por Arlt, y al mismo tiempo dar la impresión de que siempre estuvo allí, al alcance de cualquiera que no se llamase Roberto Arlt. Casi nada.” (1971: 49 y 73)

En cuanto al estilo de las aguafuertes se destaca el tono improvisado y coloquial que dan cuenta de su “prontitud de ingenio” que acertaba aún en la escritura automática, sin ensayos previos ni posteriores correcciones, según lo requería la premura de la expedita labor periodística. Por otro lado, su retórica se basaba en la sensibilidad para la captación de lo popular y en su característico lenguaje que desgarraba la expresión, que tuerce la palabra.

El carácter fragmentario de estos textos nos permite contemplar en la mirada sumaria “el revuelto montón del puzzle en cuyas piezas, dispersas pero de secreta unidad, se hallan todas las partes necesarias para articular otra visión de mayor amplitud”. (González Lanuza, 1971: 74) y reconstruir la imagen total de una ciudad y de sus habitantes. La impronta visual es fundamental, la escritura ofrece un estilo plástico que permite al lector imaginar las escenas. Por eso resulta redundante la graficación de las notas arltianas con fotografías o dibujos caricaturescos con las que comúnmente iban acompañadas.

Como ya dijimos, las aguafuertes al poseer la impronta periodística tienen el valor de una instantánea, de una escritura improvisada al ritmo que impone el cierre del diario. La condición de esta labor lleva constantemente a Arlt a realizar metatextos dentro de sus aguafuertes o a que, como en el caso que sigue, el texto sea íntegramente metatextual. En el aguafuerte titulada: “Una excusa: el hombre del trombón”¹⁹ (1998: 94-96), Arlt siguiendo el esquema típico de estos grabados, comienza describiendo al personaje, clasificando sus diversos tipos; pero esta descripción se va haciendo cada vez más humorística e inverosímil hasta desembocar en la siguiente expresión:

“Lo que me hace pensar que todo lo que pueda escribirse respecto al tocador de trombón es macaneo puro, macaneo que llega a las excelsitudes. ¿A qué excelsitudes llegará?”.

A partir de aquí el texto hace un giro, se abandona el argumento “excusa” del hombre del trombón, y comienza la autorreferencia de la escritura misma:

“Veo que estoy macaneando, y en grande [...] y todo porque debo escribir esta nota en veinticinco minutos, pues tengo que tomar el subte e ir a la Yumen. ¿No es trágico esto de tenerse que escribir una nota en veinticinco minutos?”.

Paulatinamente el giro autorreferencial desplaza el argumento del hombre del trombón hacia el de la escritura como tema:

“En verdad que a mí hoy me importa un ardite el hombre del trombón. Escribo sobre eso como podría escribir sobre cualquier cosa. (Muchachos, el caso es llenar espacio), pero el tiempo urge; el dibujante reclama la nota para ilustrarla”.

El autor termina así produciendo una aguafuerte destinada a la publicación periodística, sobre el drama mismo de la escritura periodística:

“Gracias a Dios he entrado en la tercera carilla! Dígase lo que se quiera, el trabajo de escribir es brutal”. (...) ¡ah, periodismo! ...Sin embargo, es lindo. Sobretudo si se tiene un Director indulgente, que

¹⁹ Las aguafuertes analizadas son citadas del volumen: Arlt, Roberto. 1998. *Obras Completas. Tomo II: Aguafuertes*. Buenos Aires: Losada.

lo presenta a uno las visitas, con estas elocuentes palabras: -El atorrante de Arlt, Gran Escritor”.

Finalmente, entonces, leemos una aguafuerte sobre las aguafuertes. El enunciado está remitiendo al acto mismo de la enunciación en su aquí y ahora contextual, situacional de la escritura.

Roberto Arlt, también expresó sus ideas sobre el discurso y el lenguaje argentino en varias aguafuertes como: “El Idioma de los argentinos”, “El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular”, “Divertido origen de la palabra squenum”, que constituyen verdaderas reflexiones socio-lingüísticas.

Existen, además del componente lingüístico y sociológico, dos componentes omnipresentes en estos textos: el político y el autobiográfico. En sus aguafuertes Arlt se define como “crítico”, disconforme y libertario escritor urbano que vive precariamente su día a día. Según David Viñas (1998), estos textos evidencian la aguda mirada del autor hacia su ciudad, quien pinta, describe los diferentes tipos de habitantes, los anónimos personajes de la calle.

Viñas analiza discursivamente el título de las producciones en cuestión: “*Aguafuertes porteñas*”: “aguafuertes”: alude al procedimiento de escritura. “porteñas”: otorga la delimitación geográfica, interés excluyentemente urbano. Este crítico concluye que las *Aguafuertes* pueden leerse como una “extensa colección en forma de abanico de tipos porteños” (Viñas, 1998:7).

Desde el diario acontecer que el periódico refracta, el género del “aguafuerte” constituía para los lectores de la época una visión “recortada” de la realidad, una imagen más connotada que la del resto de la información ofrecida y por esa misma característica ejercía un efecto de mayor identificación. El lector podía “reconocer” y “reconocerse” en los personajes y situaciones del texto arltiano. Por su estructura breve y su tono anecdótico este texto facilitaba la lectura y resultaba atractivo para el receptor periodístico.

El procedimiento escritural de las aguafuertes, desde su denominación, hace referencia a la técnica plástica de disolución de ácido nítrico empleada por los grabadores para la obtención de una estampa. Nuestro autor eligió este título y este procedimiento artístico trasvasado a la escritura para “estampar” discursivamente formas de vida y formas de “ser” de una ciudad. La imagen obtenida no es la de una instantánea o una fotografía, que simplemente “refleja” al objeto, sino una imagen

producto de un descriptor más complejo: la mirada arltiana con sus “ácidos” puntos de vista, que muestran (o construyen) un objeto grotesco en tanto manifiestan los elementos contrastantes que, de hecho, componen toda realidad; sin quedarse en una descripción maniquea que juegue en un tablero blanco y negro, en un sistema de buenos y malos. La textualidad de este escritor se caracteriza, en cambio, por un discurso complejo, desde una visión crítica de la realidad; pero también atravesada por el pesimismo y el escepticismo típicamente arltianos. El ácido de la técnica plástica de este grabador de estampas es su crueldad -efecto de un discurso categóricamente sincero-: forma de la visión del desgarramiento humano que admirará en 1935 durante su viaje a España en las aguafuertes de Goya.

Coincidimos con la crítica en reconocer la tendencia “aguafuertista” de la percepción literaria de Arlt como rasgo presente en toda su producción incluyendo la narrativa y el drama²⁰. En cuanto a la técnica de observación de la mecánica actitudinal de los ciudadanos, ya desde su primera obra narrativa –*El juguete rabioso* (1926)-, el autor desarrolla la temática y la idea de la escritura en base a la observación psico-social que es el punto nodal de toda su producción. Arlt escribió en esa novela: “He pensado que se podría escribir una filogenia y psicología del comerciante al por menor, del hombre que usa gorra tras el mostrador y que tiene el rostro pálido y los ojos fríos como láminas de acero”.

Dice Horacio González (2000: 25) que para Arlt “los hombres son considerados moldes que atesoran rasgos bestiales, lo que constituye su secreta verdad. La gestualidad humana, apenas insinuada por ademanes visibles, formas del rostro o de los ojos inanimados, procede de un incógnito catálogo de fieras”. Según González, la expresión “filogenia” seguramente fue tomada por Arlt del universo de la psicopatología que podría haber leído de médicos de la época como José Ingenieros²¹.

El mote de “infame” de la década del treinta, acompañado por el cinismo político y la serie utopía-fraude-fracaso que vivía nuestro país por aquellos días, marcó también el pulsó de Arlt. Creemos que referente social y ficción son las dos agujas con las que teje una misma trama, tanto en sus textos “fccionales” como en los periodísticos. Lo que sucede en estos últimos, en virtud de su formato y de sus

²⁰ González, Horacio. 2000, “Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt”, en *Roberto Arlt: Dramaturgia y teatro independiente*. Osvaldo Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna.

²¹ El libro de Ingenieros se llamó *La simulación de la locura*.

condiciones de producción y recepción, es que la frontera con el contexto es más lábil y permeable, y nos permite una lectura de mayor correspondencia entre el discurso y el mundo, entre “las palabras y las cosas”. En síntesis, nos permite “des-cifrar” fragmentos del imaginario social de la época, y entender así, el campo socio-político de la Argentina de Arlt.

1.2.2.2. Imaginario e identidad

La etimología de la palabra “imagen”, proviene del latín “imago”, y significa imitación o semejanza con la realidad. Entendemos por “imagen”, percepciones e interrelaciones de pensamiento que las personas “en sociedad” asocian a los hechos y objetos de la realidad. La imagen debe ser entendida como resultado subjetivo de un registro o representación que se forma en la mente de la persona que percibe. Lo real y lo objetivo es un aspecto externo al sujeto, que es vivenciado a partir de la percepción que éste tiene de lo real. Es decir, que el mundo externo del que tomamos conciencia es una realidad mediatizada por nosotros. La recreación que hacemos del mundo externo, da origen al mundo interno y es sólo desde este conocimiento subjetivo que interpretamos ese mundo externo. Desde esta concepción dialógica arribamos a la idea de “imaginario social” como “conjunto de representaciones sociales por las cuales una comunidad interpreta y construye la propia identidad” (Scheinsohn, 1993).

La pregunta sobre cómo podemos reconstruir un imaginario social a partir de la palabra de un solo hombre, ha sido respondida por las actuales teorizaciones de la semiótica cultural y la antropología de las representaciones. Según George Vignaux (1976) el término “representación” no considera una actividad del sujeto que apunte a representar “otra cosa”. Las intervenciones del sujeto que constituye su discurso y le da forma retórica tienen por primer objetivo elaborar, realizar, animar algo que se baste a sí mismo en la medida en que es enunciado, producido aquí y ahora. En consecuencia, el análisis del discurso debe basarse, en primer lugar, en lo que es dado literalmente por el texto en su juego discursivo. En un segundo momento, deberán distinguirse los operadores que no son de naturaleza lingüística y que por lo tanto no dependen de la escritura, sino de trazos gestuales, kinésicos, visuales y auditivos. Todos estos materiales aparecen seleccionados y dispuestos en la red discursiva del texto. Porque el problema no es determinar cómo se manifiesta lingüísticamente la ideología sino cómo

“la lengua es ideología” desde un análisis del discurso considerado como conducta social. Afirmamos junto al teórico que negar esta realidad propia del discurso, equivaldría simplemente encontrar en las huellas discursivas lo que el análisis sociohistórico haya podido proveer en otros estudios. Por otro lado, Vignaux reconoce que es necesario el análisis contextual-histórico para no ignorar ciertos parámetros como gestos, actitudes, tonos, lugares, presencias que permiten alcanzar una unidad de conjunto que reconstruya la escena del discurso.

Desde el análisis de las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt intentamos develar rasgos del imaginario social porteño de la década del treinta, como forma de conocer el período que nos ocupa en la presente tesis, a partir del acontecer que el periódico registra en tanto vehículo de comunicación privilegiado de la época.

Consideramos el discurso periodístico, desde una concepción amplia de texto, como sistema sígnico portador de significación social. Instrumento del “saber” y del “hacer creer”, el diario debe ser estudiado con especial detenimiento. En este sentido, es necesario agregar que en el periódico, en tanto sistema semiótico global, se distinguen dos subsistemas. Para este deslinde a nivel teórico, seguimos los aportes de Iuri Lotman (1979 y 1988). Si localizamos discursos periodísticos destinados a cumplir con la función primordial de la prensa escrita, la informativa, entramos en lo que Lotman denomina “sistema modelizante primario”, caracterizado por el uso de la lengua como medio de comunicación con función informativa.

El segundo sistema semiótico que el periódico incluye, corresponde al denominado “sistema modelizante secundario”. Este comprende relaciones más complejas, vinculadas con la lengua natural. Alude a la literatura en tanto creación artística que elabora mundos imaginarios y simbólicos. También se incluyen en este sistema otras especies complejas o artísticas que utilizan códigos no verbales, como la fotografía, la caricatura y la iconografía en general. Éstas funcionan en el periódico como refuerzo de la comunicación y como estrategias de persuasión. Este último sistema apunta a cumplir con las otras dos funciones de la prensa escrita: función formativa y recreativa. No obstante, dichos sistemas no aparecen siempre en forma separada y autónoma. Por el contrario, se crea entre ambos un juego dialéctico superador de la antítesis planteada a nivel teórico. Nuestro trabajo sobre las *Aguafuertes* de Arlt intenta demostrar cómo “información, contenido social y discurso literario”, coexisten en un mismo texto periodístico.

Consideramos el texto de las *Aguafuertes porteñas* en tanto disparador de imágenes que desempeñan un doble proceso: de “expresión” y a la vez de “conformación” del imaginario social de la época. Ya que, como explicitamos anteriormente, siguiendo a Vignaux, la capacidad del lenguaje consiste simultáneamente en representar y construir la realidad. En esta instancia el trabajo responde a la línea metodológica de las ciencias sociales (Verón, 1993), en el objetivo de “reconstruir el acontecimiento” y recuperar su puesta en escena. Desde este amplio concepto del texto como práctica social, requerimos también, elementos técnicos propios del análisis del discurso (Van Dijk, 1991) con un punto de vista lingüístico-pragmático (Parret, 1993; Austin, 1971), para analizar los textos en tanto actos de habla perlocutorios, poniendo en relevancia la función “performativa” de la lengua, en síntesis, su capacidad de “acción social” en el proceso de comunicación.

La teoría que estudia la performatividad (Schechner, 2000), es un campo dinámico que opera entre el arte, la antropología, la sociología, la psicología y la historia. Aceptar lo performativo como categoría teórica y como forma de conducta hace cada vez más difícil sostener la distinción entre apariencias y hechos, superficies y profundidades. La noción de "verdad" como "natural" o "fija" se vuelve dudosa. La realidad social y hasta física se comprende como construcción. Ese profundo relativismo, perturba a muchos que desean una definición más firme, más establecida, más “universal” de valores, de prácticas sociales correctas e identidades personales. Pero cuando el objetivo apunta a estudiar las identidades sociales, el análisis desde lo performativo nos permite adentrarnos en el conocimiento del funcionamiento social. Las sociedades se expresan más completamente en sus performances rituales y artísticas, y gracias a ellas adquieren conciencia de sí mismas.

Por otro lado, cabe precisar que estos textos periodístico-literarios no se produjeron en el vacío sino en función de su relación con un segmento político -campo de poder- y un segmento social -campo intelectual- (Bourdieu, 1983). Estudiamos, entonces, la relación que media entre el sistema periodístico-literario y la sociedad que lo produce y recepta.

En la ciudad de Buenos Aires de los años veinte y treinta, la industria del periodismo escrito, tuvo un importante papel en la definición de la cultura media y popular (Sarlo, 1992). De hecho la alfabetización y la escolaridad trajeron a escena un nuevo público de lectores, tanto de las capas medias como de los sectores populares.

Arlt experimentó la recepción de sus aguafuertes por parte de los lectores por medio de cartas o llamados telefónicos donde el público le daba su punto de vista acerca de los contenidos de estos artículos periodísticos. Si estos textos arltianos tuvieron alguna incidencia en los procesos culturales, políticos o estéticos que vivía la sociedad de la época está lejos de nuestro conocimiento y de las intenciones de este análisis. Creemos, no obstante, que las *Aguafuertes* no resultaron un discurso “descomprometido”, aunque su preocupación social fuera más ciudadana y sociológica que política. Si bien el autor simpatizaba con la izquierda y se relacionó con el grupo de Boedo “adhiriendo” a los preceptos populistas del Teatro del Pueblo, en su escritura se manifiesta el espíritu liberal e independiente de Arlt.

El autor-productor es un “agente histórico” que escribe para un público concreto y se inscribe en una realidad tanto política como ideológica. Asimismo, el discurso periodístico-literario es manifestación cultural y producto social, por el hecho mismo encontrarse rodeado e inscripto en un contexto social compartido con los lectores-espectadores y condicionado por el ambiente general de ese contexto. Es tal vez por estos factores que en sus aguafuertes al igual que en su teatro “el personaje arltiano ha roto o está por romper con su grupo social. Adviene a la escena entre las brumas de la ciudad moderna. Es uno más en la muchedumbre, absolutamente alienado por sus incapacidades” (Pellettieri, 2000: 47).

1.2.2.3. Prácticas y tipos sociales

Humor inteligente e ironía implacable, son las claves del discurso arltiano para relatar la vida cotidiana del vivir porteño, la parte oculta de la ciudad, la “historia privada” del Buenos Aires de su época.

Con predominio de un lenguaje que opera en la zona más populista de Arlt, la temática de las aguafuertes es múltiple: incluye el prototipo urbano, tipos y vidas de barrio, oficios, la crisis política y social, trabajo y moral, el empleado público, la burocracia, la clase obrera, la burguesía, los lugares y edificios de la ciudad, etc. De cada tema podrían realizarse series que agrupen las aguafuertes que los tratan. Por ejemplo, el tema del desempleo está ampliamente desarrollado; puede leerse en aguafuertes como: “Sin laburo”, “El pan dulce del cesante”, “Aguinaldo inesperado”,

“Lo trágico, sin laburo”. Los temas en las *Aguafuertes* arltianas son siempre sociales, trasuntan una preocupación crítica por la comunidad.

No existe en la escritura de Arlt un “verismo descriptivo”, reflejo de la verdad absoluta. Como indica Beatriz Sarlo (1992: 15), se trata de una “mirada obsesiva una vez que ha puesto en foco en lo que se quiere ver, pero también mirada que no pretende producir un inventario realista de lo visible”. En sus aguafuertes también ficcionalizaba, jugaba con el lector, exageraba: la figura de la hipérbole es uno de sus recursos más usados. La mirada de Arlt es particular –psicológica- y social a la vez, en un intento por acercarse a la perspectiva del lector e incluirla. Discursivamente trabaja entre los polos del enunciador y el enunciatario para que surja el conjunto de creencias que conformarán el imaginario social “instituido e instituyente” en y desde el texto.

Reconstruir el imaginario social del Buenos Aires del ‘30 desde la mirada de Roberto Arlt, implica reconocer tres aspectos en el proceso escritural arltiano: 1- real, 2- simbólico, 3- imaginario. El aspecto “real”: es la dimensión factual de la vida en sociedad. El mundo observable. El aspecto “simbólico”: es la instancia escritural modelizadora en referencia al mundo. La interpretación. Y el aspecto “imaginario”: es la dimensión comunicacional de la experiencia en el proceso de circulación del discurso simbólico. La dialéctica entre el aspecto real y el simbólico implica la construcción de un imaginario social.

Las imágenes sociales extractables del discurso arltiano “(...) definen y, al mismo tiempo, surgen de un aparato óptico que (las) clasifica, organiza en un espacio intelectual que es distinto del espacio físico, donde la ciudad empírica es el soporte sobre el que se imprime una ciudad imaginaria (...)”, (Sarlo, 1992: 15).

Del vasto conjunto de estos textos recortamos los que responden al formato de la crónica costumbrista. Centramos el análisis en tres ejes registrados en nuestro corpus: Individuos - Hábitos/Costumbres - Ciudad. Se trata de tres esferas encadenadas e inclusivas que manifiestan, respectivamente, “tipologías sociales del porteño” (formas de ser del habitante), “prácticas sociales significativas” (hábitos y costumbres), y “escenario urbano” (representación edilicia del ser porteño).

El Buenos Aires de los años treinta atravesaba por tres procesos: la urbanización, la inmigración y los hijos de la inmigración, y la modernización económico-industrial. Dentro de este panorama la ciudad se establecía en torno a los polos: centro-barrio, elite-nueva burguesía, clases medias-sectores populares y norte-sur, entre otros.

Tipos sociales

Los personajes típicos que habitan la ciudad, son descriptos por sus atributos genéricos, por características sociales más que personales. Retratados desde el caso particular, siempre están enunciados en singular: el hombre corcho, el que se tira a muerto, el eterno solterón, el vividor, el vago y sus subtipos, entre otros muchos. En cada uno de estos tipos hay una mezcla de manifestaciones singulares y generalizaciones subjetivas en las que reina el humor; así el hombre corcho es aquel que nunca se hunde y que siempre, desde la escuela “fue así, bellaco y tramposo y simulador como él solo”.

Desde el análisis de los títulos de las aguafuertes correspondientes a este eje advertimos una construcción en paralelismos, desde el punto de vista sintáctico. La estructura repetida antepone el sustantivo generalizador o referente: “hombre”, agregando luego la predicación, lo que se dice de ese referente: “la camiseta calada”, “mira con tristeza jugar al billar”, “lo van a matar”. Ambas partes aparecen unidas por nexos preposicionales como “de” o “que”. Resultando así los títulos “El hombre /de/ la camiseta calada”, “El hombre /que/ lo van a matar”, etc. Pocas veces los títulos expresan una generalización en lo grupal: “Los grandes amarretes”, “Tipos y subtipos del mundo automovilístico” o una singularización tipológica: “El furbo”, “El hombre corcho”.

Según David Viñas (1998: 8-9), en su antropología edilicia Arlt elude todo ademán monumentalista “privilegiando a los pequeños comerciantes y a las series de módicos habitantes de Buenos Aires, cuyo ‘heroísmo’, si exhiben alguno, apuesta las artimañas de sobrevivencia y distribución”.

En una suerte de sociología urbana los tipos humanos de Arlt conforman, en su gran mayoría, la fauna del “dulce farniente”: squenunes y fiacunes, hombres corcho, tomadores de sol, en síntesis: los vagos, vividores y ventajistas.

La tipología del “vago” se hace patente en “El hombre de la camiseta calada”, quien:

“(…) Tiene la sabiduría de la vida y la sapiencia que concede la vagancia contumaz y alevosa, y por eso en todo conventillo, con su

camiseta calada y su guardia en el umbral, es el matiz más pintoresco de nuestra urbe” (1998: 47).

El “vividor” es denominado como “el furbo”: Es el pillo, el vividor porteño, el comerciante avivado pero “que no llega a infringir las leyes” (63).

En la aguafuerte “El origen de algunas palabras de nuestro léxico popular” (66) aparecen tipos porteños relacionados con la inmigración. Arlt realiza una especie de análisis filológico a partir de los vocablos: “fiaca” – “fiacun”.

“No hay porteño, desde la Boca a Núñez, y desde Núñez a Corrales, que no haya dicho alguna vez: -Hoy estoy con fiaca (...) los genoveses de la Boca cuando observaban que un párvulo bostezaba, decían: ‘Tiene la fiaca encima, tiene’. Y de inmediato le recomendaban que comiera, que se alimentara. En la actualidad el gremio de almaceneros está compuesto en su mayoría por comerciantes ibéricos, pero hace quince y veinte años, la profesión de almacenero en Corrales, La Boca, Barracas, era desempeñada por italianos y casi todos ellos oriundos de Génova” (66).

Arlt concluye que la palabra de origen italiano, estaría dando los indicios para reconocer en este rasgo una característica proveniente del impacto inmigratorio italiano.

En “Divertido origen de la palabra ‘squenun’” (68), aparece una subtipología del vago: el “vago filósofo”, al que también se arriba desde el procedimiento de análisis de cohorte sociolingüístico reconociendo el “idioma porteño”.

“En nuestro amplio y pintoresco idioma porteño se ha puesto de moda la palabra ‘squenun’. Qué virtud misteriosa revela dicha palabra? Sinónimo de qué cualidades psicológicas es el mencionado adjetivo? (...) En nuestro país, en nuestra ciudad, mejor dicho, la palabra ‘squenun’ se aplica a los poltrones mayores de edad, pero sin tendencia a ser compadritos, es decir, tiene su extraña aplicación cuando se refiere a un filósofo de azotea, (...) indiferentes perdularios grandotes, estoicos, que arrastran las alpargatas para ir al almacén a comprar un atado de cigarrillos, y vuelven luego a su casa para subir a la azotea donde quedarán tomando baños de sol hasta la hora de a los rezongos del viejo (...)” (69).

Nuevamente la relación de los tipos porteños con la inmigración, se establece desde el afluente italiano:

“(…) Con estos datos tan sabiamente acumulados, creemos poner en evidencia que el ‘squenun’ no es un producto de la familia porteña ni tampoco de la española, sino de la auténticamente italiana, mejor dicho, genovesa o lombarda. Los ‘squenunes’ lombardos son más refractarios al trabajo que los ‘squenunes’ genoveses. La importancia social del ‘squenun’ es extraordinaria en nuestras parroquias. Se le encuentra en la esquina de Donato Álvarez y Rivadavia, en Boedo, en Triunvirato y Canning, en todos los barrios ricos en casitas de propietarios itálicos” (69).

Finalmente, dentro de este tipo de vagancia Arlt establece un subtipo: “El ‘squenun’ con tendencias filosóficas es el que organizará la Biblioteca ‘Florencio Sánchez’ o ‘Almafuerte’, el ‘squenun’ es quien en la mesa de café, entre los otros que trabajan, da cátedras de comunismo” (70).

En la aguafuerte titulada “La tristeza del sábado inglés” (70), Arlt comienza describiendo críticamente una costumbre de influencia inglesa. El elemento extranjero es criticado como un injerto dentro de la cultura popular.

“El sábado inglés es un día sin color y sin sabor; un día que ‘no corta ni pincha’ en la rutina de las gentes. Un día híbrido, sin carácter, sin gestos (...) el sábado inglés es un día tan triste, con la tristeza que caracteriza a la raza que le ha puesto su nombre (...) La humanidad tenía que aguantarse un día por semana sin hacer nada, Y la humanidad se aburría. Un día de fiaca era suficiente. Vienen los señores ingleses y, qué bonita idea!, nos endilgan otro más, el sábado” (70-71).

Dentro de esta costumbre social instituida, Arlt reconoce dos “tipos de hombre de sábado” y realiza un paralelismo en la descripción de ambos. Opone al superfluo burgués “que sale de paseo”, el proletario que “pasea a su nena”. Retrata al burgués a partir de la descripción de la compostura física y de la vestimenta del hombre que se prepara para “su sábado” calculadamente, estructuradamente, con la frialdad del dinero:

“Parecía un novio, uno de esos novios que compran una casa por mensualidades. Uno de esos novios que dan un beso a plazo fijo. Tan cuidadosamente lustrados tenía los botines (...)” (71).

En cambio al describir al triste empleado, Arlt acerca el foco del relato a la primera persona, introduciéndose él mismo como narrador testigo del cuadro que describe. Es que, cuando Arlt se refiere a las clases populares y a su estilo de vida, deja

de lado el humor que caracteriza sus aguafuertes, también el tono crítico y acusador con el que se dirige a la clase media. Con respecto al eje clases medias-sectores populares, es importante destacar que para Arlt, como señala Sarlo (1988: 53), la desigualdad en el reparto de los poderes y la riqueza social es inaceptable. Este es el punto central en sus narraciones y en el sistema de personajes.

“Después de este papanatas, hay otro hombre del sábado, el hombre triste, el hombre que cada vez que lo veo me apena profundamente (...) Caminaba yo un sábado por una acera en la sombra, por la calle Alsina -la calle más lúgubre de Buenos Aires- cuando por la vereda opuesta, vi a un empleado, de espaldas encorvadas, que caminaba despacio llevando de la mano a una criatura de tres años (...) Yo vi en él el producto de veinte años de garita con catorce horas de trabajo y un sueldo de hambre, veinte años de privaciones, de sacrificios estúpidos y del sagrado terror de que lo echen a la calle. Vi en él a Santana, el personaje de Roberto Mariani” (71-72).

La intertextualidad con la literatura de Boedo está casi ausente en el conjunto de la obra arltiana, tanto en sus textos periodísticos como de ficción. No obstante, se advierte al final de esta cita en la mención de su amigo, el escritor Roberto Mariani, quien publicara por esos años *Cuentos de oficina*, en el marco del llamado grupo Boedo.

La presente aguafuerte posee un proteico contenido, donde nuestro autor parte de la crítica de un hábito social instituido, pasando a describir el comportamiento de los seres y abstrayendo sus tipos humanos, para finalmente, realizar una especie de estampa emocional de la ciudad de Buenos Aires el día sábado:

“(…) Y en el centro, la tarde del sábado es horrible. Es cuando el comercio se muestra en su desnudez espantosa. Las cortinas metálicas tienen rigideces agresivas. (...) Y se experimenta el terror, el espantoso terror de pensar que a estas mismas horas en varios países las gentes se ven obligadas a no hacer nada, aunque tengan ganas de trabajar o de morirse” (72).

La condición de la mujer y su desigualdad en la participación en la vida social respecto al hombre, no fue ajena a la observación arltiana. El tipo de la mujer pobre que trabaja y el soguzgamiento de las mujeres “de la casa” ante el manejo machista, aparecen en “La muchacha del atado” (73). Este texto muestra a la mujer “planchadora” en dos ámbitos distintos, el social y el familiar, pero en la misma situación de sacrificio.

“Flacas, angustiosas, sufridas. El polvo de arroz no alcanza a cubrir las gargantas donde se marcan los tendones; y todas caminan con el cuerpo inclinado a un costado: la costumbre de llevar el atado siempre del brazo opuesto. (...) Trabajan para los hombres de la casa: “Ché, Angelita: apurate a plancharme la camisa que tengo que salir. Y Angelita, María o Juana, la tarde del sábado trabajan para los hermanos. Y planchan cantando un tango que aprendieron de memoria en ‘El alma que canta’; que esto, las novelas por entregas y alguna sección de biógrafo, es la única fiesta de las muchachas que hablo” (73).

Un detenimiento especial merecería la visión de Arlt sobre el gaucho como mítico “prototipo” social argentino. Arlt rechaza la idea de una cultura nacional que provenga de la revalorización de lo gauchesco. En la aguafuerte “Algo más sobre el gaucho” (434), afirmaba que éste era un haragán, individualista, anárquico y atrasado, por lo demás ya extinguido.

“(…) se descubriría que el elogio que se hace del gaucho, obedece quizá a la intensa legión que esta langosta humana ha producido al desaparecer de la campaña, con su rancho piojoso, sus perros flacos y pulgientos y sus malas artes de desocupado sempiterno, que en tiempo de elecciones se mataba por cualquier caudillo que le pagara unos pesos con que jugar a la taba” (436).

Critica al gaucho que no colabore en la implementación del ferrocarril, ni en el funcionamiento de las fábricas, ni en la extensión del telégrafo. Estos razonamientos de Arlt recuperan la tradición liberal sarmientina más violenta, de decisiva incidencia aún en la izquierda tradicional, pasando por Roberto J. Payró y el antimoreirismo del 1900 y sus críticas permanentes a todo tipo de gauchería (Viñas, 1998: 29).

Arlt se postula en contra de los “señores de levita” que “hacen nacionalismo con el gaucho”, imitadores neogauchistas, escritores que generaban obras cada vez más degradadas. Se advierte un ataque frontal desde su perspectiva adscripta a un modernismo urbano, a la literatura gauchesca tardía de quienes “hicieron circular esa desvalorizada moneda del gaucho”. Realiza un ataque al nacionalismo elitista y a los componentes sociales de los sostenedores del renovado gauchismo: “Gente que viaja en automóvil, que tiene heladera eléctrica, visita a Europa y se desvanece escuchando a Stravinsky, ha dado con la moda del gaucho” (43)

Prácticas sociales

Diestro en la observación de lo pequeño y lo íntimo de la vida social, Arlt registra los hábitos y costumbres de la cultura urbana, especialmente la de los sectores populares. Estas costumbres son socialmente significativas pues se enmarcan en un conjunto de creencias compartidas en la comunidad. Como lo evidencia el hábito que describe Arlt en la aguafuerte “Sillas en la vereda” (89-91), costumbre de la clase media de la época de “sacar las sillas a la vereda” a la hora de la tarde, para “ver pasar” la gente, las horas.

“Llegaron las noches de las sillas en la vereda; de las familias estancadas en las puertas de sus casas; llegaron las noches del amor sentimental, del ‘buenas noches, vecina’, el político e insinuante ‘Cómo le va don Pascual?’ Y don Pascual sonrío y se atusa los ‘baffi’, que bien sabe por qué el mocito le pregunta cómo le va. Llegaron las noches...” (89).

El autor relata la costumbre de sociabilidad de los habitantes del “barrio” que abren sus puertas y se integran al espacio comunitario en pos de la interrelación vecinal, en un gesto tan explícito y al mismo tiempo tan metafórico como el de “sacar la silla a la vereda”, acción doble de poner en contacto público lo privado, para hacer propio lo público.

“Silla cordial en la puerta de calle, de la vereda, silla de amistad, silla donde se consolida un prestigio de urbanidad ciudadana; silla que se le ofrece al ‘propietario de al lado’; silla que se ofrece al ‘joven’ que es candidato para ennoviar; (...) silla donde la noche de verano se estanca en una voluptuosa ‘linuya’, en una charla agradable, mientras ‘estrila la d’enfrente’ o murmura ‘la de la esquina’” (90).

A partir de la enumeración de los diversos usos “comunicacionales” de la silla en la vereda, Arlt concluye en una visión de este hábito como signo igualador de las diferentes condiciones sociales: “¡Pero tenga cuidado con la silla, socio! Importa poco que sea de Viena o que esté esterillada con paja brava del Delta; los corazones son los mismos...” (91).

No es usual en Arlt una reflexión benevolente hacia las diferencias entre clases. Es más común encontrar en su discurso una crítica contundente a la clase media. Sebreli (1964), caracteriza a la clase media por la preocupación por los valores simbólicos. La

define por su mentalidad legalista y administrativa y una creencia en el valor de los papeles escritos, de las consignas y de las reglamentaciones. Según este ensayista, lo que contaba para la clase media era la reputación, la apariencia y vivía dominada por el temor al “qué dirán”, al rumor y al escándalo. La moral de la clase media se sustentaba en el ahorro, en la conservación, en la acumulación.

El la aguafuerte “Taller de compostura de muñecas” (37-39), Arlt expresa el “sentimiento de tacañería” de los “eternos conservadores”. A partir del asombro de encontrar un oficio tan particular y extraño como el de “compostura de muñecas”, el escritor profundiza en una crítica a los hábitos y valores de la clase media porteña de la época:

“Porque yo no sabía que las muñecas se compusieran. Creía que una vez rotas se tiraban o se regalaban, pero jamás me imaginé que hubiera cristianos que se dedicaran a tan elevada tarea. (...) Y entonces me pregunto: qué gente será la que hace componer muñecas, y por qué en vez de gastar en la compostura, no compran otras nuevas? Porque ustedes convendrán conmigo, que no es cosa que se le ocurra a uno todos los días. Y sin embargo, existen; sí, existen esas personas que hacen componer muñecas. Son los que le agriaron la infancia a los pequeños. Los eternos conservadores. (...) Y como la muñeca era tan linda y costaba sus buenos pesos, la nena nunca pudo jugar con ella. Vistieron a la muñeca como a una infanta, o como a un perro faldero, y la colocaron en el sillón, para admiración de las visitas” (37-38).

Arlt ataca la superficialidad y la hipocresía de la clase media. De hecho, en las aguafuertes dirige sus observaciones sobre el solapado deseo de ser burgués, escondido en la ética de las familias de clase media, cuyo núcleo oculto es el dinero y el ascenso social. En la nota “Persianas metálicas y chapas de doctor” (134-136), Arlt realiza una lectura social muy acertada de la significación que tiene un detalle de las fachadas de las casas de las familias de clase media: la placa que indica la profesión de sus ocupantes.

“El título, la chapa en la puerta...Éste, el sueño de la casa propia y del automóvil particular, constituyen una de las preocupaciones más serias de los hogares bien constituidos. (...) En casi todas las casas con superabundancia de damas, nunca falta un par de pantalones. Los pantalones es frecuentemente un hermano a quien la colectividad femenina hace estudiar de “doctor”. (...) Cuando la familia tiene retintines semiaristocráticos, el hombre en vez de seguir de doctor, sigue la carrera militar. Entonces (¡hay que ver lo que son las parroquias!), eso de que “fulana es hermana del teniente primero

X” suena como si dijeran que es una Álzaga Unzué o cualquier otra cosa. (...) La chapa tira bronca de suntuosidad. (...). La chapa en la puerta, bate prepotencia de desahogo económico, alcahucilea vida tranquila (...) Porque al fin, una casa con persianas metálicas, queda mejor con chapa de doctor que sin chapa” (134-136).

Encontramos un variado grupo de aguafuertes que abordan el tema del lenguaje como práctica social. Desde una especie de “filología lunfarda”, nuestro autor interpreta “el idioma de los argentinos” desde su etimología realizando traducciones y adaptaciones a los diversos contextos lingüísticos. Se ocupa de palabras como ‘squenun’, ‘furbo’, ‘fiaca’, ‘manyar’ que en su significación representan tipos y prácticas sociales.

Oponiéndose a la cultura oficial, en la nota “El idioma de los argentinos” (161-164) debate con las ideas de José María Monner Sans, perteneciente a la Academia de Letras, que promueve una campaña de depuración de la lengua. Arlt defiende el uso del lenguaje vivo, del lunfardo y del habla porteña. En este sentido, toma el lenguaje de la calle y lo eleva a la categoría de idioma nacional. En “Crónica N° 231” (367-370), confiesa que escribe en “un idioma que no es propiamente el castellano, sino el porteño”. Para Arlt este léxico, que él llama idioma, va a primar en la literatura de nuestro país, a pesar de la indignación de los puristas, a quienes “no lee ni leerá nadie”. En relación con la aguafuerte anterior, en “El idioma de los argentinos” (161-164), se hace expresa su crítica hacia aquellos que escriben con un lenguaje nacional puro. En esta aguafuerte, Arlt discute solapadamente con el escritor Monner Sans, en defensa del habla por sobre la norma de la lengua:

“(...) Tenemos un escritor aquí –no recuerdo su nombre- que escribe en purísimo castellano y para decir que un señor se comió un sandwich, operación sencilla, agradable y nutritiva, tuvo que emplear todas estas palabras: ‘y llevó a su boca un emparedado de jamón’. No me haga reír quiere? Esos valores, a los que usted se refiere, insisto: no los lee ni la familia (...) Yo me jugaría la cabeza que usted, en su vida cotidiana, no dice: ‘llevó a su boca un emparedado de jamón’, sino que, como todos diría ‘se comió un sandwich’ (...) Un pueblo impone su arte, su industria, su comercio y su idioma por prepotencia. Nada más” (162-163).

En otra aguafuerte titulada “Cómo quieren que les escriba?” (370-373), Arlt, a raíz de una carta de lector en la cual se le solicita que “no rebaje más sus artículos hasta el cieno de la calle...” expresa que su debilidad es creer en ese idioma de la calle, el

idioma con el que se conversa en el café, en la oficina, en el trato íntimo, que para él es el verdadero idioma. En este sentido, Arlt afirma respondiendo a su lector:

“(…) Yo he andado un poco por la calle, por estas calles de Buenos Aires, y las quiero mucho, y le juro que no creo que nadie pueda rebajarse ni rebajar al idioma usando el lenguaje de la calle, sino que me dirijo a los que andan por esas mismas calles y lo hago con agrado, con satisfacción. (…) Créame. Ningún escritor sincero puede deshonorarse ni se rebaja por tratar temas populares y con el léxico del pueblo. Lo que es hoy caló, mañana se convierte en idioma oficializado. Además, hay algo más importante que el idioma, y son las cosas que se dicen” (371-373).

La ciudad

Arlt cronista, transita por una Buenos Aires en pleno proceso de modernización, en la cual es palpable la tensión de una sociedad en continuo cambio: los contrastes entre lo moderno y lo tradicional.

Oscar Terán (1997: 98) señala que a partir del universo arltiano de las aguafuertes se puede “construir el mapa de Buenos Aires que estas crónicas indican, imaginando a la modernidad como un dispositivo que se conoce por sus efectos sobre la ciudad. Las figuras diversas que esa máquina moderna produce serían espacio-morales, y el mapa arltiano resultante podría en principio organizarse en torno de dos polos contrapuestos: el barrio y la calle Florida, por un lado, y la calle Corrientes por otro”. Preferimos, siguiendo las formulaciones de Sebrelí (1964) y Gorelik (1998), enfocar nuestra lectura tomando los polos: barrio-centro, y, dentro de lo céntrico, señalar la distinción que hace Arlt entre las calles Corrientes y Florida. Estas distinciones arltianas de la urbe implican a su vez distinciones de clase, en palabras de Beatriz Sarlo (1992: 18) “Arlt no busca la ciudad desde el río, sino que, a veces con horror y a veces fascinado la percibe en otro movimiento: (...) a toda velocidad del transporte moderno, en un tren que parte de Retiro hacia el norte y recorre una franja, la de la izquierda, *donde se suceden las formas materiales de la estratificación humana*”. (La cursiva es nuestra).

De esta manera, pensando en una estratificación social manifestada en las formas materiales de organización urbana, podemos establecer la correspondencia: “barrio-clase media”. Sebrelí (1964), identifica el barrio con el sueño colectivo de la

casa propia. La inversión en inmuebles era la garantía de seguridad y estatus y representaba la obsesión fundamental de la clase media. Los barrios eran las casas de bajos, con la azotea en forma de balcón, preparada para levantar otros pisos en tiempos de prosperidad, jardín en la entrada para evitar la construcción de un frente costoso, que también se posponía para más adelante y que en la mayor parte de los casos, nunca llegaba a construirse. Estas casas eran monótonamente iguales y se convertían en “guetos pequeño-burgueses, laberintos de orden y sentido común, donde es tan difícil perderse como encontrarse”.

Según Oscar Terán, en las aguafuertes, el ‘barrio’ es el topos de la mediocridad clase-media encarnada en sus personajes prototípicos: los comerciantes, los oficinistas, las suegras. “Los comerciantes resultan abominables por su vida anónima, sórdida, prudente pero envidiosa hasta la ferocidad. Las mujeres del barrio agregan a estas vidas sin brillo un carácter maligno y un cerebro gallináceo. El oficinista ‘es un individuo que, como un molusco, se ha aferrado a la primera roca que encontró al paso y se quedó medrando mediocrementemente, sin una aspiración, sin una rebeldía, siempre manso, siempre gris, siempre insignificante’” (1997: 98)

La visión negativa del barrio, no es permanente en Arlt, aparece ligada a las prácticas vinculadas con el ascenso social y la simulación de un estatus que se acerque a la burguesía. En un texto que mencionamos más arriba, “Sillas en la vereda” (89-91), Arlt destaca el pintoresquismo como aspecto positivo del barrio y además, lo rescata como espacio típicamente porteño:

“Yo no sé que tienen estos barrios porteños, tan tristes en el día bajo el sol, y tan lindos cuando la luna los recorre oblicuamente. Yo no sé que tienen... todos queremos este barrio con su jardín (sitio para la futura sala). (...) Encanto mafioso, dulzura mistonga, ilusión barateri, ¡qué se yo qué tienen todos estos barrios!; estos baldíos porteños, largos, todos cortados con la misma tijera, todos semejantes con sus casitas atorrantas, sus jardines con la palmera en el centro y unos yuyos semiflorecidos que aroman como si la noche reventara por ellos el apasionamiento que encierran las almas de la ciudad; almas que sólo saben el ritmo del tango y del “te quiero” (...) Esto es el barrio porteño, barrio profundamente nuestro, barrio que todos, reos e inteligentes, llevamos metido en el tuétano como una brujería de encanto que no muere, que no morirá jamás”.

Gorelik (1998) afirma que la consolidación del barrio como espacio público enfrenta a la cultura urbana con la evidencia de que ya no es posible diferenciar, en

forma clara “centro” y “periferia”. Para este autor la centralidad del suburbio produce dos Buenos Aires: el que en el “barrio cordial” identifica la demanda de progreso y el Buenos Aires “pintoresco”, que organiza nuevos productos culturales y nuevos modos para su consumo: el tango, la literatura. Para Gorelik, el nuevo periodismo de *Crítica* y *El Mundo* será uno de los pocos ámbitos donde se producirá simultáneamente el barrio como proyecto y como tradición, haciendo coincidir en un mismo plano el conflicto del barrio entre su progresismo cordial y el carácter pintoresco del mismo.

Conjuntamente con el barrio, el centro también se hace presente. La literatura y la bohemia artística van a situar su universo marginal en la calle Corrientes. Las aguafuertes de Arlt sobre esta calle conforman una nutrida serie en el disperso y aleatorio orden de estas publicaciones periodísticas. En la nota “Corrientes, por la noche” (230-233) Arlt nos habla de un escenario transgresor, único, porteño por naturaleza:

“Caída ente los grandes edificios cúbicos, con panoramas de pollo a “lo spiedo” y salas doradas, y puestos de cocaína, y vestíbulos de teatros ¡qué maravillosamente atorranta es por la noche la calle Corrientes! ¡Qué linda y qué vaga!... calle nuestra, la sola calle que tiene alma en esta ciudad, la única que es acogedora, amablemente acogedora, como una mujer trivial, y más linda por eso. (...) calle para soñar, para perderse, para ir de allí a todos los éxitos o a todos los fracasos; calle de alegría; calle que las vuelve más gauchas y compadritas a las mujeres; calle donde los sastres les dan consejos a los autores y donde los polizontes confraternizan con los turros; calle de olvido, de locura, de milonga, de amor.” (230-232)

En “El espíritu de la calle Corrientes no cambiará con el ensanche” (169-171), el autor recorre cada uno de los tramos de esta avenida: desde Río de Janeiro a Medrano, De Medrano a Pueyrredón, De Pueyrredón a Callao y de Callao a Esmeralda. Para Arlt este último tramo es “la verdadera calle Corrientes (...) el cogollo porteño, el corazón de la urbe”.

Florida será, entonces, la contra-cara de Corrientes; todo lo que ésta tiene de porteño, la otra lo tiene de extranjero. La calle Florida es la más despersonalizada y con pretensiones de lujo que tiene Buenos Aires: “calle ñoña como la inofensiva Agua Florida. Yo me imagino que allí es donde nació la palabra cursi” (224). En su aguafuerte “La calle Florida” (221-224) deja en claro que es “la calle menos porteña que

tenemos”. Arlt utiliza la metáfora de la calle como una mujer para describir el encanto que produce:

“(…) falta ‘ese no sé qué’ que, tanto en las mujeres como en las calles, pone su encanto finísimo y particular; esa atmósfera extraña, singular y perceptible que, de pronto, nos encanta sin que podamos definir de qué ángulo o de qué gesto se escapó esa poderosa atracción que nos seduce” (224).

Ese “no sé qué” que para las aguafuertes define lo auténticamente porteño y lo valioso de la modernidad está contenido en la calle Corrientes: espacio del interclasismo, de la marginalidad excepcional; poblada por “diareros que se tutean con mujeres admirablemente vestidas. Señores con diamantes en la pechera que le estrechan la mano al negro de un ‘dancing’, (...) Señoras honestas que parecen artistas (...). vigilantes, canillitas, ‘focas’, actrices, porteros de teatros, mensajeros, revendedores, secretarios de compañías, cómicos (...) críticos teatrales, damas de medio mundo” (231-132).

El tratamiento de las clases populares y de la pobreza no está ausente en las aguafuertes. Con respecto a las clases populares Sebrelli (1964) señala que la afluencia de los inmigrantes europeos y de los habitantes del interior atraídos por las posibilidades que tenía Buenos Aires, dio origen a la formación del primer proletariado argentino. La escasez de viviendas, el aumento de alquileres y el amontonamiento de los inquilinos en los conventillos fueron la consecuencia de estos cambios sociales. En la nota “El conventillo de nuestra literatura” (390-393), Arlt se sorprende de la crítica de Leopoldo Lugones hacia los escritores “bolcheviques” que se dedicaban a describir la miseria. Para Arlt, los bolcheviques de Lugones son los escritores como Mariani, Barletta, Castelnuovo, Tuñón, y él mismo, que se han ocupado de “la mugre que hace triste la vida de esta ciudad”. Y Arlt agrega implacable:

“ Y lo confieso; cada vez que paso por la calle Venezuela o Brasil, no puedo menos que estremecerme al mirar esos conventillos espantosos, donde la mugre ha llenado de lepra las paredes y donde, en cuartujos horribles, sobre cuevas de ratas, viven decenas y decenas de familias. (...) Yo en mi carácter de cronista, he entrado a todas partes, y sobre todo, a los conventillos. Y mientras oía las explicaciones de sus habitantes, yo no atendía la conversación sino que pensaba: Cómo es que esta gente puede resistir la vida en estas condiciones? Cómo estas mujeres jóvenes, estos proletarios que no

parecen brutos, se resignan a vivir años y años en dieciséis metros cuadrados de piso podrido, con techos donde pululan las pulgas y las arañas, (...) soportando la convivencia obligada con todo tipo de individuos? (...) Realmente, si la vida no es un sainete, que lo diga Dios" (391-392).

Viñas (1998: 23) señala las permanentes oscilaciones de Arlt "que van desde la seducción por los valores de arriba y el distanciamiento del pegoteo por los de más abajo", así como de manera dialéctica, "los prejuicios por los de arriba y, en su revés de la trama, los enternecimientos por lo bajuno. Doble juego vertiginoso que mediatamente lo define por lo que es en su carozo, un escritor situado en la baja clase media porteña. Con sus rencores y sus desdichadas ternuras".

En otra aguafuerte titulada "Las cuatro recovas" (212-215), Arlt describe una a una estas recovas. La recova de Mataderos "con olor a churrascos, refritos y caña paraguaya". La recova de Paseo Colón "desolada, desconchada, despoblada de comercios, con ventanucos verdes de donde cuelgan calcetines y donde se musitan geranios rojos"; esta recova es, según Arlt, larga y triste como el vía cruis y en ella viven las mujeres de los hombres que con un baúl vinieron a hacer la América desde Croacia o Bulgaria. En la recova de Paseo de Julio "que hierve como una sopa de mugre", se cruzan los olores de pizza con relentes de pimentón y "se retuercen como víboras los chinchulines podridos en las parrillas". Es la recova canalla, la recova explotada por todos los periodistas; es próspera en librerías que venden postales y libros pornográficos y en comercios inmundos. Finalmente la recova de Plaza de Once "con olores de brea y con ringlas de cojos que trabajan de lustradores de botines", según el autor, es un proyecto mugriento anulado por el avance de lo moderno; refugio de cojos y de turcos indolentes que venden ligas, peines y cintas para los zapatos.

"Cuatro recovas tiene Buenos Aires, cuatro recovas que son el refugio de la pobretería, el escaparate de la vigilancia, el museo de la pobreza; cuatro recovas que son como los cuatro puntos cardinales de la miseria humana; cuatro recovas que son el caldero de la roña, el paseo de la mugre, el camino de la sordidez, el valle de los desamparados, la Corte de los Milagros de la piojería cosmopolita, cuatro recovas y una sola tristeza: la de los bolsillos sin dinero, la de las mujeres sin rumbo, la de los inmigrantes sin esperanza, la de los vencidos sin refugio" (213).

“Porteñismo, inmigración y fracaso” se conjugan en esta descripción arltiana de la pobreza en Buenos Aires. “La mirada rabiosa de Arlt y del grotesco de la época, ve el fracaso de la inmigración, el drama del hombre que busca trabajo, la iniquidad de la explotación y la humillación”. (Terán, 1997: 103).

Aún cuando el centro de la pintura sea la miseria, Arlt impugna la idea de que el sufrimiento o la pobreza deban representarse como en la tradición populista de Boedo, donde prevalecen las emociones (Sarlo, 2000). La refutación del sentimentalismo es una refutación de la moral de la sociedad burguesa y por eso Arlt limpia de sentimentalismo a su crónica urbana.

Buenos Aires: amor y espanto

Realizamos esta lectura de las *Aguafuertes porteñas* de Roberto Arlt con el objetivo de recuperar la imagen social del Buenos Aires de los años de la primera modernización teatral, y a la vez, conocer los resortes de la ideología arltiana desde el gesto liminal de sus textos periodísticos. Coincidimos con González Lanuza (1971) en que “la relectura de las *Aguafuertes* es una prueba de su eficiencia, pues así como no podemos dejar de ver en ellas todo lo que hay de irreductiblemente arltiano, advertimos también que no están del todo exentas del valor testimonial que hace poco le regateábamos, pues sentimos el melancólico regusto de una época (...)”.

Roberto Arlt, sociólogo del urbanismo porteño, des-cifrador de Buenos Aires, traduce la escritura secreta del vivir cotidiano bajo la trama asfáltica, en imágenes que representan “una visión” -no por suya, menos compartida- de la sociedad de aquellos años treinta. Estas visiones arltianas de la ciudad, se encuentran con las de otro escritor contemporáneo a él –sólo un año mayor-, Jorge Luis Borges. Dos escritores que comparten la vertiente más inteligente del nihilismo en la literatura argentina.

En relación a su actitud frente a los modelos extranjeros, ambos fueron escritores intertextuales, aunque respondieron a distintos modelos. Blas Matamoro (2001: 38) afirma que los dos autores provienen de la literatura:

“Se podrá decir que en Borges hay mejor literatura que en Arlt, lo cual será siempre opinable, pero no que haya menos literatura en éste que en aquél. Más aún, los dos emergen de lecturas de textos traducidos y saberes de segunda mano. Borges lector de enciclopedias y Arlt rebuscador en librerías de lance, el primero

escrutando las fuentes orientales en tradiciones europeas, el otro descifrando a los novelistas y filósofos rusos en tiradas valencianas. (...) Arlt se encamina a Dostoievski provisto de la clave que le proporciona Pío Baroja. A uno le parece que la novela policíaca de modelo inglés es el paradigma de la literatura contemporánea; al otro, el folletín de Ponson du Terrail y Xavier de Montepin. Es decir: ambos veneran los géneros menores.”

Con frecuencia -sobre todo en los estudios europeos- suele compararse y contrastarse la literatura arltiana con la de Borges. Un lugar común de la crítica ha sido oponerlos estéticamente -por sus diversos orígenes y posicionamientos en el campo intelectual-; enarbolándolos como emblemas de corrientes estéticas contrarias, oposición tan trillada y discutible como la de Boedo y Florida. Se ubica, entonces, en un extremo, el escritor marginal, revolucionario, “semianalfabeto” e informal, frente al burgués, integrado, elitista y de refinada cultura. Pero contra todas las clasificaciones maniqueas, los dos se emparentan en su visión de la ciudad. Además, ambos se fascinaron por los antihéroes, los traidores, desleales y canallas. El *Juguete rabioso* es la historia de la formación del antihéroe, la novela de aprendizaje del mal que se hace patente en la *Historia universal de la infamia*. Y ambos escritores coinciden también en cierto porteñismo, con distintos matices: de sesgo criollo, Borges y lunfardesco, Arlt.

Un punto de convergencia en su visión de la ciudad, en la percepción de su paisaje subjetivo es que los dos rescatan la visión periférica de Buenos Aires desde sus barrios y desde la acechante modernidad. En sus aguafuertes, al igual que en los textos de ficción “Arlt se siente al mismo tiempo fascinado y repelido por la ciudad que construye, (...) sobre la que imprime proféticamente imágenes de ciudades completamente modernas. Esta percepción de la modernidad como espacio de alta tensión, de desorden paroxsístico (...) trae al texto de Arlt la imagen no por reiterada menos significativa de la ciudad como prisión: nuevamente un espacio de la angustia” (Sarlo, 1992: 16-19).

Para Borges, Buenos Aires es la ciudad moderna, si no responsable, al menos copartícipe del destino del hombre, que el autor traduce en fracaso y humillación. Al igual que en Arlt, la ciudad para Borges es un objeto en donde puede “leerse” o “reflejarse” la existencia, llegando a “ser” esa existencia.

El sentimiento arltiano de angustia urbana, el mundo “de humillados y excluidos”, no parece tan lejano para Borges. Es así que, en su poema “Buenos Aires”, esta ciudad va a ser la cifra de su tristeza:

“Y la ciudad ahora, es como un plano
De mis humillaciones y fracasos.
Ante esta puerta he visto los ocasos
Y ante este mármol he aguardado en vano.
Aquí el incierto ayer y el hoy distinto
Me han deparado los comunes casos,
De toda suerte humana aquí mis pasos
Urden su incalculable laberinto (...)
No nos une el amor sino el espanto,
Será por eso que la quiero tanto.”²²

El sentimiento híbrido de amor, miedo y odio a ese “Buenos Aires querido”, de incomprendible ayer y “hoy distinto”, es compartido por ambos escritores, quienes, no obstante la sórdida experiencia urbana, pueden reconocer en las huellas de sus pasos por este suelo, nada menos que la propia identidad. Proletaria y aristócrata, marginal y elitista, barrio y centro, Boedo y Florida, las fronteras se borran, al fin, en una misma forma ciudadana de ser y sentir: la porteña.

El lector de hoy también puede reconocerse en los personajes y situaciones retratadas en las aguafuertes y descubrir con asombro, que a pesar de los vertiginosos avances científico-tecnológicos, a pesar de estar atravesando ya el siglo XXI -y mirar aquella modernidad desde el después: la posmodernidad-, existe un estado de cosas en la idiosincrasia y en el ser social que siguen vigentes como hace ochenta años: La sensación de impotencia en una ciudad tan inasible y atractiva como fagocitante y hostil; donde la persona es anónima en la multitud y experimenta una paradójica soledad rodeada de gente. Buenos Aires sigue siendo, como en los años treinta “*la ciudad de la furia*”, que hoy canta el rock nacional. ...Ese destino de furia es lo que en sus caras persiste²³.

²² En su libro *El otro, el mismo* (1964), donde Borges reunió poemas escritos entre 1930 y 1964.

²³ Canción “La ciudad de la furia”, de Gustavo Cerati, Album 1988.

2. Campo literario y campo teatral

El campo literario de las primeras décadas del siglo XX era un terreno conflictivo y en proceso de cambio. A partir de 1910 la aristocracia argentina concreta su panteón de próceres. Leopoldo Lugones -autor faro de la época- y Ricardo Rojas, establecen la canonización del *Martín Fierro* como libro central de la tradición literaria. Comienzan a aparecer bibliotecas populares, libros a bajo precio. Asimismo, se consolida el campo teatral. Desde 1901 había comenzado un movimiento fuerte debido al asentamiento de los Podestá y su compañía en Buenos Aires. Éstos compran el Teatro Apolo y en el año 1902 comienzan la temporada. La historia tradicional de nuestro teatro -que comprende, entre otros, a los historiadores Castagnino y Ordaz- señala a ésta como la “época de oro” a partir del estreno, en 1902, de tres piezas: *¡Al campo!*, de Nicolás Granada, *La piedra de escándalo*, de Martín Coronado y *Jesús Nazareno*, de Enrique García Velloso.

A partir de allí, la compañía de los Podestá estrena piezas de autores nacionales con cierta regularidad; y aparece lo que podríamos denominar el primer autor premoderno del teatro argentino: Florencio Sánchez. La compañía de José Podestá pone en escena *M' hijo el doctor* (1903). Alternativamente, las distintas compañías de los Podestá llevan a escena *La gringa* (1904) -texto que anticipa la ideología burguesa de la Argentina “crisol de razas”-; *Barranca abajo* (1905) y *En familia* (1905).

Al mismo tiempo, dentro del campo intelectual-teatral y al calor de un nuevo público aparecen distintos capocómicos surgidos de la compañía de los Podestá: José, Jerónimo y Pablo Podestá, el actor más importante de la época. Luego surgen otros actores dentro de esta misma compañía, entre los cuales podemos señalar a Florencio Parravicini, Orfilia Rico, Roberto Casaux, el dúo Vitone-Pomar y el dúo Muiño-Alippi. Asimismo surge una serie de autores cultos como José Maturana, Nicolás Granada, Vicente Martínez Cuitiño, Pedro Aquino, Roberto J. Payró, Samuel Eichelbaum y Armando Discépolo.

Por otro lado, es el momento de la eclosión los autores de sainete, -tanto cultos como populares, que entran al campo teatral. Los autores cultos harán sainete en los “malos momentos”, mientras que los populares tomarán al sainete como el centro de su producción. Entre los saineteros podemos señalar a: Alberto Novión, Enrique García Velloso, Carlos Mauricio Pacheco, José González Castillo, Armando Discépolo, Nemesio Trejo, Ezequiel Soria (primer director de la compañía de los Podestá en

Buenos Aires), Alberto Vacarezza, Juan José Saldías, Alejandro Berruti y Carlos R. Di Paoli.

A partir de los años veinte comienza a producirse en el campo intelectual argentino un creciente movimiento interno que intentaba acrecentar el contacto con el mundo -fundamentalmente con Europa-, y con las nuevas tendencias de vanguardia. En 1926 el eclecticismo de las publicaciones literarias iba a marcar la tendencia de la década: Borges publica *Fervor de Buenos Aires*, Ricardo Güiraldes, *Don Segundo Sombra* y Roberto Arlt irrumpe con *El juguete rabioso* inaugurando un nuevo estilo de novela urbana que polemiza con la “norma” literaria del momento.

Proliferaron las editoriales, revistas, fundaciones y grupos que no dejaron de polemizar entre sí, como lo prueba el famoso debate Florida-Boedo, términos irregulares y supuestamente confrontados, a partir de los cuales se organizó el nuevo campo intelectual.

“Los puntos de coincidencia y los intercambios eran probablemente más que los de la oposición, pero lo cierto es que los intelectuales empezaron a practicar por entonces un nuevo estilo de discusión, en el que la realidad local resultaba inseparable de la de Europa, Estados Unidos y la propia Unión Soviética, quizá más idealizada que conocida” (Romero, 2001: 50).

Esta mítica confrontación era ideológica y estética pero, según David Viñas (1974: 53) “ni un grupo ni otro producen algún texto que pueda considerarse de vanguardia, si nuestro modelo de vanguardia ha de ser la radicalizada vanguardia europea”. El crítico señala que las diferencias entre ambos bandos no se reconocen por sus obras sino por sus manifiestos y discursos críticos expresados en los órganos de difusión como sus revistas o en la trama de relaciones interpersonales e intergrupales que pueden deducirse a partir del estudio de la historia de los grupos. “Florida y Boedo emergen de la lucha con la mitad del botín: unos se apropian de la vanguardia literaria, los otros de la vanguardia política. La disputa tiene la forma de un quiasmo: Mientras Florida sostenía que a nuevos tiempos correspondían nuevas formas del arte, Boedo sostenía que a nuevos tiempos correspondían nuevas formas de vida” (Viñas, 1974: 56).

Estas dos tendencias de vanguardia “que no hacen una” estarían para Viñas rotundamente alejadas de la vanguardia europea, tanto en el terreno estético como en el ideológico. Sin embargo, consideramos que la virtud de esta polémica fue que sus participantes, al hacer tábula rasa con la literatura anterior abren paso a una profunda

modernización de nuestra producción artístico-literaria. Ambos grupos tienen en común la intención de desalojar de sus posiciones indiscutidas a los escritores figura.

En cierto modo la dicotomía “Boedo-Florida” (literatura de compromiso social - literatura de arte y supuestos “portadores” de la vanguardia estética), había quedado atrás en la década del treinta. Los escritores que en la década del veinte conformaron el grupo Boedo, en la década del treinta ya estaban transitando marcadas divergencias y dispersiones del núcleo primigenio.

Barletta se distanció de la revista *Claridad* (primeramente llamada *Los Pensadores*) fundando en 1931 *Metrópolis*, órgano difusor de su Teatro del Pueblo. La revista *Metrópolis. De los que escriben para decir algo*, editó veinte números en los que aparecen los nombres de gran parte del Boedo “antiguo”: Álvaro Yunque, Roberto Mariani, Ramón Doll, José Portogalo, Santiago Ganduglia. En sus páginas se conjugaban las textualidades de Marx, Gorki, Dostoievski y Otto Bauer. En cierto modo, la revista intentó continuar la polémica con Florida como forma de diferenciación y por lo tanto como marca identitaria. Ellos serían quienes “escriben para decir algo”, como rezaba el subtítulo y lema de la revista.

Una escisión del grupo de Boedo²⁴ participó de la revista *Actualidad* en 1935, publicación que confrontó con *Metrópolis* acusando a Barletta de encubridor de la burguesía desde una fachada socialista. Entre las revistas literarias situadas desde la izquierda, podemos nombrar: *Dínamo*, *Extrema Izquierda*, *Campana de Palo*, *Metrópolis* (1931-1933), *Conducta* (1938-1943), también órgano militante del Teatro del Pueblo; *Nervio* (1931-1936), *Contra* (1933), *Columna* (1937-1942). Desde la derecha se posicionaba *Nosotros* que se publicó desde principios de siglo hasta 1943. *Criterio* (fundada en 1928) era el medio difusor más importante del catolicismo nacionalista de derecha. El grupo Florida tenía como órgano representativo a *Martín Fierro*, algunos de sus integrantes anteriormente habían participado de *Inicial* (1923) y de *Proa* (1924). En el grupo martinfierrista se encontraban Oliverio Girando, Pablo Rojas Paz, Córdoba Iturburu, Ernesto Palacio, Conrado Nalé Roxlo, Raúl González

²⁴ El grupo de Boedo, -con un predominio de narradores frente a la dominancia de la lírica en Florida-, no constituye, como tampoco el de Florida un conjunto cohesivo. Comienza a integrarse por escritores recientes en el campo intelectual que estrenan sus primeras publicaciones alrededor de la revista *Los Pensadores*: Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, Leónidas Barletta, los hermanos González Tuñón, Olivari, Stanchina, César Tiempo y los pintores Guillermo Facio Hebecquer y Abraham Vigo. Literariamente apropian el modelo de los novelistas rusos.

Tuñón, Enrique González Tuñón, Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Leopoldo Marechal, Luis Cané, Horacio Rega Molina.

La aparición de *Sur* en 1931 provocó transformaciones en el campo literario. Fundada por Victoria Ocampo esta revista tuvo continuidad hasta 1979. Su valor era de dos pesos, el doble que la función más cara de Teatro del Pueblo. *Sur* tenía un sesgo cosmopolita, y de cruce entre lo argentino y lo extranjero. Su proyecto era afianzar la literatura y cultura propias en diálogo con Europa, al igual que los martinfierristas, se alinean bajo el modelo de las escuelas europeas de vanguardia. Puede encontrarse en *Sur* una continuidad de *Proa*, revista de la vanguardia de los años veinte, donde Roberto Arlt, promovido por Ricardo Güiraldes, publicara los primeros capítulos de su novela *El juguete rabioso*; novela que la editorial boeidista *Claridad* se negara a publicar, en la persona de Elías Castelnuovo.

Con respecto a *Sur*, acota Gramuglio (2001: 345) que “precisamente el origen social²⁵ de Victoria Ocampo y de otros miembros del grupo fue con frecuencia motivo de críticas descalificadoras que encasillaron a *Sur* como órgano cultural, bien de la oligarquía, bien de los gobiernos surgidos del golpe del '30; una lectura muy primaria que, sin embargo no ha dejado de reiterarse hasta hoy”. Si se considera el hecho de que Victoria Ocampo colaboró en el financiamiento del Teatro del Pueblo, se reconocen las vacilaciones ideológicas que demuestran que, en realidad, las fronteras entre ambos grupos no eran tajantes y muchas veces dejaban ver una clara porosidad.

La publicación en *Sur* de notas de escritores de izquierda, y el elogio y apoyo a la trayectoria y objetivos de Teatro del Pueblo quedaron demostrados, por citar sólo un ejemplo, en la nota escrita para esta revista por Eduardo González Lanuza sobre la puesta en escena de *Orfeo*, de Jean Cocteau estrenada por el elenco de Barletta en 1939.

Conforme a este panorama, podemos decir que el Teatro del Pueblo y la revista *Sur* tenían en común su universalismo y el impulso a los nuevos autores a la vez que la recuperación de los clásicos. Ambas instituciones, supuestamente contrapuestas desde

²⁵ Respecto al origen social de los integrantes de ambos grupos, Larra (1950) ha explicado que los escritores de Florida provenían de la clase alta, de la pequeña burguesía acomodada o de familias aristócratas o pertenecientes a la oligarquía. En cambio los de Boedo tienen un origen más humilde, hijos de inmigrantes, conocen el conventillo, el suburbio. “No han tenido la oportunidad de viajes y lecturas en idiomas extranjeros, pero la mayoría de los que después se destacan, compensa la desventaja de la largada. Roberto Mariani, a quien los de *Martín Fierro* enrostran su “jerga ítalo-criolla”, es de los primeros en difundir a Proust” (1950: 66).

los flancos de Florida y Boedo, en realidad tenían la mirada puesta “afuera”. La actitud de “mirar hacia fuera” tanta veces criticada por la izquierda y enrostrada como conducta exclusiva de los floridenses, es pareja en ambas facciones.

Pero si hubo una notable diferencia con el grupo Florida, fue que Boedo se preocupó por el teatro en un marco de movimiento cultural, en su afán por acercar el arte a la gente, mientras que los floridenses nunca se interesaron por la práctica teatral y menos por la acción social. Es interesante la reflexión de David Viñas (1974: 54) respecto a la cuestión del público, que los encuentra más semejantes que adversarios: “el público es la plebe iletrada a la que hay que redimir (caso Boedo) o a quien hay que despreciar (caso Martín Fierro). (...) Ambos grupos gesticulan con el mismo ademán frente al ojo de este soberano: es el gesto de superioridad intelectual por sobre los profanos”.

Las divisiones, entonces, no eran tajantes, muchos de los integrantes de Boedo se acercaron a las filas de Florida, es el caso de Nicolás Olivari, Roberto Mariani y el propio Arlt, con sus colaboraciones a *Proa*. También colaborará en la revista de los boedistas *Claridad*, así como en las revistas del Teatro del Pueblo: *Metrópolis* y *Conducta*. Vemos que Arlt mantuvo vinculación con ambos grupos. Si bien el contenido social de su literatura y sus intereses ideológicos supuestamente coinciden con ciertas líneas de Boedo, su estética personalísima excede al grupo.

El sistema teatral argentino estaba comenzando a modernizarse, pero aún era similar la cantidad de compañías extranjeras -en su mayoría españolas e italianas-, que las compañías nacionales. Por otra parte, el teatro popular y el culto que se producían desde el circuito comercial, seguían ocupando la dominancia del campo teatral. Ante este panorama, el Teatro del Pueblo se estableció dentro del campo como una propuesta alternativa, emergente²⁶.

Los tipos de público, según tipos de espectáculo, resulta un indicador para detectar los diversos circuitos teatrales de la época. La conformación del público teatral en los años '30 se hace patente en una nota periodística de Octavio Ramírez²⁷, quien

²⁶ Beatriz Trastoy (2002: 480) afirma que “estos grupos teatrales surgidos en los años treinta fueron, asimismo, designados con el menos habitual e impreciso término de ‘experimentales’ que, con excepción de David Viñas, ningún estudioso del tema suele reivindicar.

²⁷ *La Nación*, 3 de abril de 1932.

distingue tres grandes grupos de espectadores: Espectadores masivos de teatro por secciones (que sólo pretendían hacer reír); espectadores burgueses de obras nacionales de tres actos y de compañías españolas que presentaban piezas de tono melodramático; espectadores de teatro independiente, grupo restringido de intelectuales y profesionales que buscaban la calidad artística y las expresiones de vanguardia.

El sistema teatral porteño de la época, estaba conformado, entonces, por cuatro circuitos:

- 1- Circuito popular: venía funcionando desde finales y principios de siglo, las formas que incluía eran el sainete, la comedia asainetada y la revista.
- 2- Circuito profesional culto: comienza en los primeros años del siglo XX con la textualidad innovadora de Florencio Sánchez y su incorporación del naturalismo europeo, y luego en la década del veinte, con los precursores de la modernización del treinta.
- 3- Circuito de las textualidades extranjeras: circulaban en Buenos Aires a partir de la llegada de compañías extranjeras, el grotesco de Pirandello, el subjetivismo de Henri Lenormand y el expresionismo de Georg Kaiser, entre otros.
- 4- Circuito del teatro independiente: que comenzó a funcionar con la fundación del Teatro del Pueblo y que retomaría el repertorio del teatro culto nacional y universal, tanto clásico como moderno y ciertas textualidades argentinas emergentes como la de Roberto Arlt.

Tanto el circuito culto como el popular, respondían a los parámetros de la producción comercial. En este contexto surge el Teatro del Pueblo rechazando “la tradición teatral anterior, especialmente (...) el teatro comercial y sus lugares comunes” (Pellettieri, 1991: 115). El teatro burgués o comercial responde al régimen capitalista. Por eso, Teatro del Pueblo, al estar en contra del teatro comercial, lo estaba del régimen capitalista y viceversa

El lugar del teatrista dentro del campo intelectual y dentro de la sociedad de esa época es marginal, y esta marginalidad no lo abandona nunca y se prolonga durante el siglo XX. Ni Sánchez, ni Discépolo, ni Arlt, ni los teatristas actuales ocupan dentro del campo intelectual lugares centrales. Pareciera que la sociedad le da un lugar secundario al teatrista. En la época que nos ocupa un dramaturgo debía ganarse la vida de diversas

maneras para poder estrenar²⁸. El actor no poseía beneficios sociales. Era contratado y su vida era “comprada” por un empresario. Con el tiempo el actor y el autor se van agremiando y limitan las posibilidades del capocómico, pero nunca tanto como para evitar la explotación.

Hay que pensar el circuito comercial del teatro de la época como una industria que producía constantemente textos nuevos que circulaban en revistas teatrales como *Bambalinas* o *La escena*. Una industria que siempre tenía necesidad de textos y actores nuevos y donde el capocómico contaba con un lucimiento absoluto. Es decir, era una industria con lugares comunes fuertes.

La situación prolífica del negocio escénico muy poco tenía que ver con la calidad de las obras que llegaban al público. “En general se explotaba su gusto elemental y se le atosigaba con sandeces. Una nueva crisis espiritual ensombrecía la escena –mientras sumas fabulosas ingresaban en las cajas de los teatros- y sólo unos cuantos autores que habían puesto su mira creadora más allá del éxito de ventanilla, lograban mantener el fuego del sagrado arte”. (Ordaz, 1957: 147).

Las formas del sainete y la revista eran las que ofrecían el mayor blanco para las críticas de la época al teatro comercial:

“Salvo unas pocas obras aceptables, las demás estrenadas en la temporada anterior, como en la de 1924, fueron producciones vacuas, insustanciales, ajenas a todo concepto de arte y de belleza. En unos escenarios se hizo el melodrama de las crónicas policiales: en otros el sainete burdo que algunos llamados autores confeccionan para destrozar la gramática y ofender las buenas costumbres, y en los restantes –muchos, para mayor desgracia- el insulso espectáculo revisteril, tan falto de ingenio como de ropa, aunque abundante en pantorrillas al aire...” (fragmento de *Anuario Teatral Argentino*, 1925, citado por Marial, 1954: 43).

El teatro comercial funcionaba “explotando tipos y desvirtuando autores en la mecánica de un comercio teatral en el que lo cursi o lo chabacano constituyen las alternativas entre las cuales se mueve” (Marial, 1954, 242). Como es evidente, la crítica

²⁸ Recién en el año 1910, la cámara de senadores promulga la ley de propiedad intelectual mediante la cual el autor cobra el diez por ciento. Antes, el capocómico o el dueño de la compañía compraba al autor de la época el texto dramático para toda la vida. El 21 de agosto del año 1924 se funda la Asociación Argentina de Actores (A.A.A.), alrededor de la cual se agremian los mismos.

al circuito comercial fue recurrente en los primeros historiadores del período, quienes lo acusaban de la decadencia que atravesaba el teatro de la época:

“La escena comercial estaba reducida en su significación teatral. El auge de la revista burda y del sainete ya sin búsquedas y reiterado hasta en los detalles, la repetición de tipos mecanizados y contruidos ramplonamente, dejaba muy atrás los antecedentes de un teatro digno. (...) La proliferación de libretistas apuntaló en primer término la comercialización de las salas en manos de empresarios (...) El teatro nacional entra en un período de regresión total, quedando para los comediógrafos auténticos, es decir para los escritores dramáticos, el recurso del libro cuando no el archivo de manuscritos en cajones olvidados. Este período que comienza en las postrimerías de 1918 –auge de la revista- señala para el teatro argentino un período de verdadera descomposición” (Marial, 1954: 33-34).

La dominancia del circuito teatral comercial permanecía aún hacia finales de la década del '20. En el *Anuario Teatral Argentino* de la temporada 1927-1928, podía leerse:

“No es posible hacerse ilusiones. El teatro nacional, salvo muy contadas excepciones, hoy por hoy es un enorme comercio escandaloso de artículos adulterados, que envenenan seria y profundamente la esencia espiritual de la argentinidad. (...) Ha dado en llamar ‘nacional’ lo que no es más que un fermento, pero de lo más innoble que se agita al margen de nuestra vida. Han dado en llamar ‘nacional’ un producto que se amasa con residuos de cárcel, conventillo, cantina y casa sin nombre. Los argentinos ni somos todos niños bien, ni somos todos matones; nuestras mujeres ni son todas milonguitas, ni son todas lavanderas” (citado por Ordaz, 1957: 167-168).

A este reclamo de una postura ideológica no maniquea y una visión intermedia de la sociedad, respondió, entrada la década del '30, el teatro de Arlt, en el que se patentizaba la problemática moderna de la clase media en asenso.

Por cierto, se trató de una época en que triunfaba el género chico o teatro por secciones y también la revista criolla. Ordaz (1957) rescata del panorama teatral a Samuel Eichelbaum, Armando Discépolo y Francisco Defilippis Novoa y también considera en ese grupo a autores como Vicente Martínez Cuitiño, Enrique Gustavino y Ricardo Rojas, más cercanos al circuito profesional culto.

Inmersos en el circuito profesional funcionaban, con un teatro de arte, directores como Armando Discépolo²⁹, Antonio Cunill Cabanellas, Enrique Gustavino, Samuel Eichelbaum, Orestes Caviglia, Edmundo Guibourg, Octavio Palazzolo y Roberto Tállice. Los actores que solían encabezar las propuestas de este circuito eran: Francisco Petrone, Milagros de la Vega, Luisa Vehil, Faust Rocha, Elsa O'Connor, Guillermo Bataglia y Carlos Perelli.

Marial no niega las cualidades del circuito profesional de la época, poniendo como ejemplo una agrupación como el NEA (Núcleo de Escritores y Actores), que en 1935 se constituyó con gente representativa y bien orientada del campo profesional.

“Esta entidad contó desde sus principios con un grupo de autores, directores e intérpretes dispuestos a trabajar con un concepto renovado y moderno de la escena y dar a conocer un repertorio de verdadera jerarquía. Como directores figuraban Armando Discépolo, Edmundo Guibourg, Samuel Eichelbaum y Antonio Cunill Cabanellas. Como novedad en cuanto a teatro profesional, encontramos un comité de lectura constituido por César Tiempo, Arturo Cerretani y Edmundo Guibourg. Entre sus intérpretes pueden señalarse: Luisa Vehil, Iris Marga, Gloria Ferrandiz, Francisco Petrone” (Marial, 1954: 241).

Dentro del circuito profesional, también consideramos las compañías extranjeras que visitaban nuestro país, como la de Melato-Betrone y la de Niccodemi. (...) El teatro francés dio a conocer la Compañía Francen-Dermoz. Alemania, la Compañía de Urban y desde España, la Compañía Serrador-Marí, las cuales “despertaban vivo interés y el parangón que de hecho surgía hacía más precario aún el estado por el cual atravesaba nuestro teatro. Esas compañías fueron dejando un sedimento, despertando inquietudes, orientando vocaciones. Ellas aportaron además de su calidad escénica, el conocimiento de autores de significación en el repertorio universal.” (Marial, 1954: 26-27).

Para crítica de la época, la irrupción en el campo teatral nacional de las compañías extranjeras constituía una vía de escape y una alternativa al teatro comercial popular de la época:

²⁹ Entre las puestas extranjeras dirigidas por Discépolo en el Teatro Argentino en el año 1934, se encuentran: *Cuando el diablo mete la cola*, de Soya, con la actuación de Francisco Petrone; *El gran dios Brown*, de Eugenio O'Neill; *Crimen y castigo*, de Dostoievsky, adaptado por Baty, con la actuación de Orestes Caviglia.

“Para quien ha contemplado siempre con pesimismo el teatro nacional, la llegada de un número considerable de compañías extranjeras, con repertorio esmerado, constituye un acontecimiento de singular importancia. La frecuentación de los grandes maestros del género, en la intimidad de los gabinetes –ya que no en el público comercio escénico- nos había forjado una visión del teatro mucho más amplia que las que nos proporcionaban los horizontes del nuestro, limitados por un mercantil profesionalismo y por una absoluta ausencia de sentido artístico. La cruzada estética del genial Ermete Zacconi, en primer término, como asimismo las interesantes versiones de otras compañías, han dado una realidad bella y palpitante a los sueños largamente acariciados en nuestras solitarias lecturas, y al fin hemos visto subir a la escena los fantasmas hasta entonces meramente librescos que desvelan nuestras noches. (...) Pero habían corrido ya muchos años desde su postrer entrada en el país, sin que volvieran a animar las evocaciones shakespearneas a la luz de las candilejas de nuestros escenarios. Es imposible negar que los autores locales muchas veces inconcientemente festejaban con íntima y singular fruición ese alejamiento, de varios lustros, de los grandes autores y de las grades obras. El ostracismo voluntario a que se condenaban los grandes recreadores de las tragedias inmortales les dejaban libres los tinglados para el ejercicio de sus grotescas piruetas y de sus bufonescas invenciones. Se había establecido así una especie de absurdo proteccionismo teatral, que consistía simplemente en la defensa celosa y porfiada de la mediocridad ambiente contra cualquier amago que importase una posibilidad de restauración del puro arte escénico. Desbordantes de público las salas de espectáculos, cobrando los autores nacionales profusas ganancias merced a la inconsistencia artística del medio, los empresarios creían inútil tentar la problemática aventura de traernos de Europa buenos repertorios y buenas compañías”. (Citado por Marial de la *Revista Inicial*, N°2: 41-42).

El subtexto de esta abundante declaración, es sin dudas, que el teatro extranjero era el único medio de mejoramiento para el teatro nacional. De hecho, los modelos teatrales extranjeros no estuvieron ajenos en la conformación del movimiento del teatro independiente, que en la década del '30 surgiera para combatir el teatro comercial y consolidar un teatro de arte “independiente” de los resortes del mercado y de los avatares de la oferta del empresario y de la demanda de un público acostumbrado a los galanes, las damitas jóvenes y las primeras figuras.

Cuando Luis Ordaz (1946) analiza el surgimiento del teatro independiente hace justamente referencia al teatro experimental europeo que se conocía desde nuestro país:

“De Francia, de Italia, de Alemania y hasta de Rusia, nos llegaban habitualmente noticias de las experiencias que sobre escenarios de arte o experimentales se realizaban (...) También se insinuó una nueva visión del escenario, merced a la influencia que ejercían sobre nuestros directores y escenógrafos más capacitados e inquietos, los estudios de la moderna ‘mise en scène’ que nos enviaba el arte de vanguardia europeo” (Ordaz, 1957: 199).

Ordaz (1971) señala que recién a partir de 1930 comenzará el proceso de reestablecimiento de nuestro teatro –sobre todo se refiere a la predominancia del circuito profesional comercial y sus consecuencias-, iniciándose un nuevo ciclo de la escena argentina, definida por el movimiento independiente, el cual surge para “devolverle” al teatro su valor artístico.

En 1930, año en que fallece Defilippis Novoa, surge el Teatro del Pueblo y con él el movimiento de teatros independientes que lucharán contra la mercantilización del arte escénico. La denominación de “teatro independiente” la instauró la agrupación Teatro del Pueblo. Después de algunos años de funcionamiento comenzó a colocar en programas, entradas y publicaciones la leyenda “Primer teatro independiente en Buenos Aires”. De esta manera, el arte teatral se independizaba “del empresario comercial y sus funestas ligazones, del engranaje de un teatro subvertido proclamando nuevos fundamentos y nuevas formas. Se independizaba con conducta propia de todo compromiso o sujeción especulativa y de la ambición publicitaria ejercida en forma tan inescrupulosa por los componentes del comercio teatral” (Marial, 1954: 17).

Roberto Arlt y el Teatro del Pueblo se opusieron férreamente a estos modismos del teatro comercial así como también a las formas populares de la revista y el sainete. Barletta disponía de un repertorio que incluía a autores extranjeros, muchos de los cuales estaban siendo representados en el microsistema profesional culto: Ibsen, Strindberg, O’Neill, junto a clásicos del teatro universal como Shakespeare o Lope de Vega. También convocó a autores argentinos que formaban parte del grupo de Boedo, y que provenían mayormente de la narrativa: Roberto Mariani, Nicolás Olivari. Ezequiel Martínez Estrada, Enrique González Tuñón y Roberto Arlt.

Trastoy (2002: 483) explica que en ese tiempo “las nuevas estéticas consagradas en los escenarios europeos –expresionismo, simbolismo, psicologismo, grotesco italiano- constituyeron el modelo más adecuado de ruptura con la tradición al ofrecer, por un lado, la reflexión sobre la puesta en escena, entendida como conjunto de problemas referidos a la actividad creadora; y, por otro, una temática universal acorde

con los cuestionamientos de la época. Georg Kayser, Jean Giraudoux, Jean Cocteau, Luigi Pirandello, Jules Renard, Clifford Odets, J. B. Priestley, Eugene O' Neill, entre muchos otros, fueron los autores más representados en esta primera etapa de las distintas agrupaciones independientes.” La autora apunta que de los dramaturgos argentinos se valorizaba a Samuel Eichelbaum, Francisco Defilippis Novoa y a Florencio Sánchez. Muy poco rescataban los independientes de la tradición popular³⁰: Los grotescos criollos de Armando Discépolo, uno de los autores del campo profesional contra quien más se ensañó Barletta desde las páginas de *Metrópolis*, aún no eran valorados en su justa medida ni por los teatristas ni por los críticos especializados de la época³¹.

Hacia 1932 Roberto Arlt convocado por Barletta comienza a escribir teatro desplazando para siempre su quehacer en la narrativa. Casi la totalidad de su producción dramática será estrenada por el elenco del Teatro del Pueblo bajo la dirección de Barletta: *Trescientos Millones* (1932), *Saverio, el cruel* (1936), *La isla desierta* (1938), *África* (1938), *La fiesta del hierro* (1940). De las obras estrenadas en vida del autor, sólo *El fabricante de fantasmas* (1936) se concretó en la escena profesional –a cargo de la compañía de Milagros de la Vega, Juan José Perelli-, hecho que marca la tentación del dramaturgo por otorgar éxito de público a su teatro, y en cierta manera muestra también su disconformidad con la agrupación que estaba escenificando sus piezas hasta entonces.

Los procedimientos arltianos priorizan, en lo formal, una visión metateatral y en el contenido, una reflexión permanente sobre las contradicciones entre ser individual y del ser social, entre la realidad y la ficción, produciendo permanentes interferencias entre ambos planos que van a desencadenar en ese estado de vigilia alienada y onírica en el que permanecen la mayoría de sus protagonistas y que los llevará a su fatal destino. El universo abismal del inconsciente es puesto en evidencia en la visualización escénica de los fantasmas de los personajes, a partir del procedimiento del “personaje autónomo”. La simulación de la cordura y hasta la simulación de la locura se constituirán en vías de supervivencia en la “lucha por la vida”, en una sociedad injusta y enajenada por las condiciones inhumanas del trabajo y de la industrialización.

³⁰ En 1937, el Teatro del Pueblo presentó una versión de *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez y, el año siguiente, en la Feria de Buenos Aires, ofreció *Las bodas de Chivico y Pancha*.

³¹ Roberto Arlt, en cambio, admiraba a Discépolo y era asiduo espectador de sus grotescos criollos.

Las intertextualidades con el grotesco pirandelliano, con el suprarrealismo de Lenormand o con el expresionismo de Kaiser y Toller, frecuentes en la dramaturgia arltiana, hacen mucho más que conectar al dramaturgo con el teatro del mundo, son el factor que condiciona, inevitablemente, su cualidad de modernizador de nuestro sistema teatral.

La obra dramática de Arlt, resultó un producto netamente emergente dentro de la moderada emergencia estética del Teatro del Pueblo. Si bien los integrantes de esta agrupación autodenominaban su poética actoral y escénica como “experimental” o de “nuevo teatro”, lo cierto es que no se apartaban del modelo realista ingenuo, como veremos en el Capítulo siguiente. Arlt intentaba introducir contenidos coherentes con la ideología neo-socialista de Barletta, pero en realidad sus procedimientos tendían a distanciarse del realismo ingenuo que caracterizaba las puestas de este director en particular, y la textualidad de Boedo en general.

Ni Florida ni Boedo, coincidimos en que “Arlt, siempre a contramano de las ideas salvadoras sean de izquierda o de derecha, (...) apuesta al rescate de un hombre complejo y fracturado como emergente de una civilización fanática y suicida” (Salzman, 2000: 73). Su inédita combinación de grotesco-suprarrealismo-expresionismo, es la cifra del escritor desgarrado en la paradoja existencial.

3. Factores de la modernización teatral. Modernización y vanguardia.

La conformación del campo intelectual argentino, según Sarlo (1992: 87) “se presenta con una articulación compleja y arrastra una historia cuyos comienzos pueden situarse en las primeras décadas de este siglo”. Argentina ensayaba sus propias transformaciones estéticas de la mano de la apropiación de modelos europeos, que es el caso de la resemantización de textualidades extranjeras manifiesta en escritores como Roberto Arlt. Desde una “modernidad periférica” (marginal, distinta, distorsionada y utópica) los intelectuales del campo literario-teatral intentan la construcción de nuevos paradigmas y modelos nacionales.

Cuando Sarlo (1992) habla de las relaciones de dependencia de las ciudades latinoamericanas respecto de las metrópolis europeas, pone como ejemplo a Buenos Aires cuyo mundo literario en los años veinte era el más cosmopolita de Latinoamérica. Se trata del fenómeno de la vanguardia estética que tendría su órgano característico en

la revista *Martín Fierro*. Entre sus modelos “externos” se encontraban el ultraísmo español y más genéricamente los movimientos de vanguardia europeos (en particular italianos y franceses) de las primeras décadas del siglo.

Como ya referimos, la inscripción de las tomas de posición estética en el campo intelectual-literario de esos años implicó también tomas de posición respecto de las autoridades literarias instituidas, respecto del legado de la tradición, respecto de la estética y la ideología de la literatura social que contemporáneamente buscaba afirmarse a través del “Grupo Boedo”. De modo que, “si se insiste en emplear la metáfora de la traducción como imagen de la operación intelectual típica de la elites literarias de países capitalistas periféricos respecto de los centros culturales, es necesario observar que suele ser “todo” el campo el que opera como matriz de traducción” Sarlo (1993: 88).

Creemos con la autora que estos fenómenos de amalgama producto de la “traducción” revelan que el campo intelectual de un país periférico, por precaria que sea su existencia, introduce un principio de refracción que afecta, según grados y formas que no pueden definirse a priori, programas y actitudes que tienen la apariencia de no ser más que el eco de sugerencias metropolitanas. Inclusive, la temática del criollismo, inscrita en el espacio cultural argentino donde poseía ya una historia, pone de relieve que las elites intelectuales locales “traducían” otros estímulos y exigencias: aquellas que provenían de una sociedad en proceso de transformación y que tenía en la incorporación de los inmigrantes europeos uno de sus agentes.

Si los dos pilares donde se asienta la modernidad son el progreso y el racionalismo³², esta nace, como lo señala Adorno (1962), con el ascenso de la burguesía y el triunfo del capitalismo -en cuyo interior la riqueza ha tomado la forma general de mercancía-. Pero el arte se resistirá a transformarse en un objeto mercantil. Según su teoría de la “negatividad” el autor afirma que en ese contexto, el arte afirma su autonomía por medio de la elaboración formal, negándose así a ser incluida pacíficamente en el universo de las mercancías. Adorno sostiene que la literatura resiste la cosificación que reina en el mundo moderno constituyéndose exclusivamente según el objeto en cada caso propio, es decir, en la intransigencia de su “ley formal”; esa resistencia, es su negatividad.

La explicación de Adorno se completa entendiendo la irrupción de la vanguardia, que -como señala Lukacs (1961), representa la prolongación y la

³² Beatriz Sarlo (1993), obra citada en la bibliografía.

exasperación de las tendencias antirrealistas cuyos primeros síntomas había captado Flaubert. El carácter antirrealista de la vanguardia no significa que la realidad contemporánea no halla eco en sus obras: “Como todas las formas literarias, las de la vanguardia reflejan la existencia histórica y social aunque se trata de un reflejo fundamentalmente desfigurante y desfigurado³³” (1961: 38).

Después de la Revolución Rusa, se activó un motor de cambio en el arte a partir del cual se buscaron nuevos contenidos y formas. En Rusia surgieron, entonces, múltiples escuelas de vanguardia hasta que el primer congreso de escritores soviéticos de 1934 pretende acabar la discusión por la forma del arte revolucionario y propone como estética de la revolución al realismo socialista. El objetivo era también hacer tabla rasa con el pasado pero a través de la negación y la ruptura radical con arte burgués.

En el espíritu de la época comenzaba a gravitar el irracionalismo europeo. La desintegración del positivismo se expresaba en el pensamiento de Federico Nietzsche y su nihilismo, en las ideas de Henri Bergson sobre la intuición como única posibilidad de conocimiento. Paralelamente, a partir de las teorías de Sigmund Freud se había fundado el denominado “teatro del inconsciente”, retomando los presupuestos de la psicología abismal y posteriormente del psicoanálisis. Luego de la Primera Guerra Mundial, se quiebra la idea de progreso. Surgen tendencias antirracionalistas con el consiguiente florecimiento de las vanguardias históricas.

Las poéticas de las vanguardias literarias del siglo XX, se reconocen en el rechazo de la tradición, la experimentación y la búsqueda incesante de lo “nuevo”, que desencadenará en innovaciones formales y temáticas. Nos preguntamos, entonces, si es la de Arlt una dramaturgia vanguardista. Afirma Sarlo (1993) que la forma “vanguardia” es propia de las literaturas urbanas y modernas. Por cierto Arlt libró la batalla que las vanguardias habían mantenido contra el realismo y el naturalismo; en su caso particular como dramaturgo, la batalla -explícita o solapada-, la mantendrá contra el realismo ingenuo del grupo de Boedo y las puestas en escena que Barletta ofrecía de sus textos desde el Teatro del Pueblo.

³³ Sarlo (1993) explica que dada esta “desfiguración” que le es inherente, la vanguardia para Lukacs no puede ser portadora de aquella “humanitas” que es esencial en toda literatura verdadera. (...) En el fondo, una estética de la identificación y de la catarsis, como es la de Lukacs, no podría sino ser reticente ante aquellas formas orientadas a producir la distancia y el extrañamiento.

El movimiento del teatro independiente iniciado a partir de la creación del Teatro del Pueblo, provoca una profunda modernización. Resultando experimental en tanto genera un nuevo paradigma de producción y de recepción teatral, distintas a las convenciones del teatro profesional y comercial. Coincidimos con Pellettieri (1997) en que el teatro independiente produjo modernización y no vanguardia, porque tanto en los modos de actuación de los grupos, como en la puesta en escena hubo apropiación de la ideología pero no de los artificios estéticos de las vanguardias históricas. No obstante, a partir de nuestra investigación hemos podido comprobar que no sucedió lo mismo con la dramaturgia del “autor por antonomasia”³⁴ del teatro independiente: Roberto Arlt, como así tampoco con los dramaturgos precursores de la modernización del '30. En la dramaturgia moderna argentina los procedimientos estéticos vanguardistas sí verían su concreción.

La primera versión o fase del microsistema del teatro independiente – “culturización”-, con la cual se inicia el teatro moderno en nuestro país, plantea la modernización como ruptura con los modelos teatrales finiseculares, concretada a partir de la recepción productiva de las nuevas textualidades europeas. A pesar de la desorientación propia del comienzo de esta modernización teatral, los agentes del campo teatral sabían o al menos intuían que “lo nuevo” muchas veces se asimilaba con “lo extranjero”. Octavio Palazzolo, en entrevista de José Marial (1954: 46), comenta respecto al primer intento de teatro independiente, que por entonces había comprendido: “que para darle forma práctica a esa iniciativa era indispensable trabajar con elementos nuevos, proporcionarles la oportunidad de manifestarse, de probar fuerzas y de *traer lo nuevo.*” (La cursiva es nuestra).

La confusión y la desorientación de los primeros intentos de modernización teatral a la que nos referimos se hacen patentes en las declaraciones posteriores de los teatristas del movimiento independiente que evocan la época. Flotaba en el espíritu del movimiento al menos “la intención” rupturista: “Teatro Libre hará exclusivamente teatro de vanguardia, nos asegura uno. No, hará teatro íntimo, nos dice otro. Teatro Libre, afirma un tercero, hará cubismo, futurismo; dará preferencia a las lucecitas de colores para crear la atmósfera escénica; será trágico, cinematográfico, trascendental. Va a reformarlo todo, y al día siguiente de su aparición se vendrá abajo todo el teatro nacional” (Octavio Palazzolo citado por Marial, 1954: 48).

³⁴ Según la denominación que Luis Ordaz (1946) aplica a Roberto Arlt.

En cierta forma, las vanguardias literarias del siglo XX se encuentran presentes en el teatro independiente, al menos en el “espíritu” de la modernidad teatral argentina.

Es así que, la primera versión o fase del microsistema del teatro independiente, “culturización”, propuso una modernización que intentó poner en contacto con el mundo sus producciones dramáticas y espectaculares. Parte de un planteo rupturista, pero se concreta en una práctica teatral reformista, modernizadora. Se caracterizó por la negación del sistema teatral anterior marginando formas del teatro popular como el sainete y el grotesco criollo. Implicó un modelo de culturización, de entrada de nuevas textualidades dramáticas y teatrales, consideradas como modelos representantes de “lo culto”, como camino exclusivo para la consolidación de la escena nacional.

En la fase posterior de “nacionalización”, se apreciarán, “ya nacionalizados, los efectos de esta culturización: la concreción de una verdadera tradición de “teatro culto moderno”, el afianzamiento de un nuevo tipo de autor, de director, de actor, de crítica y de público, la definitiva remanencia del sistema del realismo-costumbrismo y la desaparición del teatro popular”. (Pellettieri, 1990: 120). En este sentido, el caso de la dramaturgia de Roberto Arlt presenta procedimientos apropiados y resemantizados³⁵, en tanto varía la funcionalidad del elemento extranjero en relación a su propio proyecto creador.

La modernización teatral argentina se asentó, entonces, en tres factores concatenados entre sí:

1- la circulación y recepción productiva en Buenos Aires de modelos teatrales extranjeros, provenientes sobre todo de Italia, Francia y Alemania;

2- la instauración del movimiento teatral independiente a partir de la fundación de Teatro del Pueblo, que difundió textualidades extranjeras y nacionales correspondientes a la tendencia del “teatro culto moderno”, a la vez que promovió la dramaturgia de autores argentinos noveles en el género como Roberto Arlt;

3- la textualidad arltiana resultante de los dos factores anteriores, de tendencia intertextual con los modelos extranjeros de Luigi Pirandello, Henri-René Lenormand y Georg Kaiser, que concreta formas rupturistas de vanguardia.

³⁵ Esto ocurrió así porque desde el vínculo dialéctico con el sistema teatral nacional y con las nuevas expectativas, exigencias y limitaciones del contexto social de la época -mediatizadas por el campo intelectual-, el estímulo externo sufrió un proceso de resemantización, se disolvió en el sistema teatral argentino, integrándolo.

Finalmente, si el Buenos Aires de las décadas de 1920 y 1930 fue para Sarlo una “modernidad periférica”, y para García Canclini, “una cultura de mezcla”, ¿cabría calificar, entonces, a Roberto Arlt como un moderno desterritorializado?; ¿fue acaso, a partir de esa posición (auto)marginal y ajena respecto al campo intelectual, a la lengua y a la literatura –tanto nacional y como extranjera-, que logró producir lo que podría llamarse “una dramaturgia rebelde”?



CAPITULO IV

Modelos extranjeros y gestos precursores de la modernización

1. El teatro europeo moderno¹

1.1. Las nuevas tendencias

Las nuevas tendencias estéticas del teatro en Europa, a comienzos del siglo XX, surgieron como reacción al realismo-naturalismo o “verismo” reinante en el teatro y la literatura de mediados a fines de siglo XIX. Este proceso de renovación teatral se venía anticipando con dramaturgos como Henrik Ibsen quien ya había transitado desde el realismo costumbrista hacia una propuesta simbolista con obras como *El pato silvestre* (1884). A su vez, August Strindberg, también después de una etapa realista, comenzaría su fase pre-expresionista con obras como *Un drama de sueños* (1901) y *Sonata de los espectros* (1908). Lo mismo sucedió con autores tan dispares como Turgueneff, Chejov, Maeterlinck y D’Annunzio. Al comenzar el siglo XX, aunque decrecía el naturalismo zoliano², aún predominaba el teatro realista. No obstante, comenzaba a vislumbrarse el

¹ Consignamos, en general, los títulos de las obras teatrales extranjeras en castellano, salvo cuando se trate de estrenos en Buenos Aires en su idioma original, cuando nos refiramos a piezas que hayan sido leídas en su lengua de origen o en el caso de sus estrenos europeos.

² Emile Zola (1840-1902) había postulado un verismo de fidelidad expositiva, fotográfico, cuyo objetivo era reproducir en escena el ámbito “real” de la acción así como la conducta de los personajes, adoptando un criterio científicista y pesimista. Según estos criterios la conducta individual y social eran determinados por inflexibles factores. Esto implicaba una reducida capacidad de crítica y de confianza en la posibilidad de cambio. Contrariamente, el realismo sí pretendía un cambio y por lo tanto lo social se convertía en una materia a la cual criticar. No obstante las diferencias, lo común de ambas vertientes es su intención última de afirmar la idea de ilusión ficcional, -en tanto que el lector-espectador percibe la

interés psicologista, el teatro de ideas y el teatro poético, aunados en la corriente simbolista. Entonces, si la estética reinante en el teatro anterior a la guerra de 1914 era realista, la renovación se advertirá más notablemente recién a partir la finalización de la Primera Guerra Mundial en 1918, cuando se hará manifiesta la tendencia antirrealista en todos los géneros literarios.

El advenimiento del simbolismo anticipado por Poe y Baudelaire y ejecutado por Verlaine, Mallarmé y Rimbaud, instauró una estética idealista y espiritualista opuesta a la realista y materialista. En la lírica se observa la renovación a partir de los “ismos” de la vanguardia, en la novela, desde de los aportes de Joyce, Proust y Kafka.

El drama retoma modelos de la poética simbolista encauzándose en las corrientes del suprarrealismo, el expresionismo y el existencialismo y en especies dramáticas como el “grottesco italiano”. Estos “ismos” serán, entonces, tributarios del simbolismo finisecular.

Teniendo el teatro realista de preguerra una problemática predominantemente moral, de la que se derivaban las temáticas sociales y psicológicas, devino en un teatro fundamentalmente ético. En cambio, el nuevo teatro del siglo XX presentó una proyección más filosófica. Aparecen nuevos conflictos metafísicos articulados con una base de cuestionamientos gnoseológicos y ontológicos, con una fuerte impronta relativista y psicoanalítica. Se reflexionaba sobre los conflictos del conocer y del ser, desde los postulados de Kierkegaard, Nietzsche, Bergson, Freud, Jung, Adler, Husserl y Heidegger, que, desde distintas vertientes, manifestaban un común irracionalismo y un neoidealismo que se ponía al positivismo del siglo XIX.

Sin lugar a dudas, como afirma Rest (1967) el abandono del realismo imperante a fines del siglo XIX es el acontecimiento más significativo y universal del teatro contemporáneo, en el cual:

“el arte dramático debe configurar un *realismo* propio que mediante la imaginación poética logre iluminar de manera cabal las circunstancias más hondas y ocultas subyacentes en la situación y el comportamiento humanos. Este argumento puede considerarse la clave del teatro de nuestro siglo, sea cual fuere su orientación: lo que se denominó ‘realismo’ en tiempos de Ibsen y de los naturalistas es un concepto superado no porque la misión del arte sea desconocer la realidad del hombre en la sociedad sino porque debe ahondarla

acción como verdadera- negando por otra parte, toda alusión espectacular o teatralista donde se observe la cualidad ritual e histriónica propia del arte escénico.

mucho más. El objetivo principal de la dramática en el siglo XX ha sido hallar la adecuada perspectiva para ofrecernos una imagen de la realidad presente, cuando el individuo se siente inserto en un ámbito de generalizada confusión y crisis, en un período de profundo cambio” (1967: 40).

Las preguntas que intenta responder este teatro apuntan a descifrar el clima de desesperanza y angustia que vive el hombre de la época. En este sentido, la dramaturgia se centrará sobre los conceptos de verdad y realidad, sobre la problemática de la escisión de la conciencia, la transformación de la personalidad del hombre en el tiempo y los defasajes entre el yo individual y el yo social, conflictos todos que desembocarán en su característico “disconformismo”, ese malestar profundo del hombre de posguerra con que Guglielmini (1927) caracterizó el teatro de Pirandello.

El tema de la percepción de la realidad y la verdad aparece, por citar sólo un ejemplo, en una pieza de Luigi Pirandello como *Así es, si os parece* (1917) donde la realidad consiste en una “representación” mental, concebida como único medio posible de conocimiento, y que constituirá, en definitiva, “nuestra” realidad, única, y por ello diferente a la de los otros, siendo, finalmente, todas tan inconsistentes como los sueños (Monner Sans, 1954).

A nivel externo, el nuevo teatro cambia la estructuración de la obra dramática, que aún a fines de siglo mantenía la división tripartita para ajustar la exposición, el nudo y el desenlace. Acercándose a la técnica cinematográfica, la dramática incorpora cuadros de menor duración y ritmo más ágil acordes a la acción. Esto se observa en piezas como: *De la mañana a la media noche* (1916), de Kaiser, *El emperador Jones* (1920), de O’Neill, *El simún* (1920), de Lenormand, *Santa Juana* (1923), de Shaw, *Bodas de sangre* (1933), de García Lorca, entre otros.

La crítica ha observado tempranamente la espectacularización de la obra de teatro y la presencia de elementos teatralistas como característica innovadora del teatro moderno: “en el antirrealismo del nuevo teatro la representación deja de ser mero recitado de un texto para trocarse en espectáculo (...) se entremezclan elementos ópticos y acústicos que juntamente solicitan la atención del espectador y oyente” (Monner Sans, 1954: 28-29). Con esto el crítico intentaba expresar la preponderancia que empezaron a cobrar los códigos no verbales en la producción de sentido de la obra teatral. El hincapié en la observación de la puesta en escena radica, entonces, en su nueva cualidad de “reteatralizar el teatro”. El escenario se moderniza, con un despojamiento y austeridad

en los antes llamados “decorados”, sustituidos ahora por una “escenografía” que responda a las necesidades de cada puesta en escena. Consecuentemente se revalorizan códigos como la iluminación, el sonido y la musicalización, que funcionan como activos productores de sentido de la obra.

Entre los directores modernos que renovaron la escena contemporánea podemos citar a Gordon Craig, Adolph Appia, Georges Pioteff, Antonio Bragaglia, Rivas Cheriff, Max Reinhardt, Edwin Piscator, Constantin Stanislavky y Vsevolod Meyerhold, todos ellos intentan alejarse de la escenografía realista. Las agrupaciones de teatros de arte independientes en Europa surgieron como reacción al teatro comercial, en tanto forma de producción y circulación teatral. Desde el punto de vista estético se opondrán al realismo-naturalismo reinante en el teatro y la literatura de mediados a fines de siglo XIX. Su correlato escénico había sido el Theatre Libre (1887, París) de André Antoine, quien seguía los preceptos para una puesta en escena minuciosamente realista al punto de sugerir a los actores que interpretaran de espaldas al público, procedimiento que luego se convirtiera en una obligada convención interpretativa del realismo. No obstante, la agrupación creada por Antoine sirvió de modelo para la organización de los posteriores grupos teatrales que habrían deformarse.

Entre los principales antecedentes europeos de teatros independientes se encuentran: Die Freie Bühne, Berlín (1889); de Brahm; The Independent Theatre, Londres (1891); Theatre de Art, París, (1890) de Paul Fort; Theatre de L'Oeuvre, París, (1890) de Lugné-Poe y Teatre Intim, Barcelona (1898), de Adrià Gual. En París uno de los esfuerzos más notorios fue el de Copeau con su Vieux Colombier (1913) quien aprovechó los postulados de los directores del momento: Craig, Piscator, Stanislavky y Meyerhold. Como ya hemos señalado, el movimiento de teatro independiente en Argentina también contó con su modelo europeo: El Teatro del Pueblo (1903) de Romain Rolland.

La reteatralización del teatro o la metateatralidad como tema y como procedimiento dramático se hacen patentes en *Seis personajes en busca de autor*, (1921) de Luigi Pirandello, donde el escenario desnudo presenta un ensayo teatral, poniéndose en juego toda la maquinaria esceno-técnica. Otro procedimiento dramático afín consiste en la metaficcionalización de la trama a través de diversos planos de realidad incluidos en la misma, como sucede en *El hombre y sus fantasmas* (1924), de Lenormand, donde, en dos planos -aparencial e interior- se desarrolla la relación entre

los personajes. Asimismo, aparecerán en Roberto Arlt los procedimientos metateatrales y metaficcionales como principios constructivos recurrentes de sus piezas³.

En el plano del lenguaje, se reduce la retórica del diálogo decimonónico –tanto el estilo enfático romántico como el disertante y expositivo realista-naturalista-, reduciendo su rigidez e introduciendo el nivel coloquial para ganar un estilo de mayor dinamismo discursivo y, de este modo, otorgar preponderancia a la función apelativa y al efecto perlocutorio.

Guglielmini (1927) señaló la “temporalidad” como marca del teatro moderno -y del teatro de Pirandello en especial-, que expresa el ser en el tiempo y no fijado en tipos o caracteres como el teatro naturalista y romántico del siglo XIX; en este teatro la dramaticidad de los personajes deriva de su tipicidad. En cambio, en el nuevo tratamiento de la psicología del personaje, se desecha la “unidad de carácter” propia del realismo y del naturalismo y se ahonda en los múltiples aspectos de la personalidad en tanto estructura compleja, escindida y cambiante.

A la problemática de la conciencia se la vincula con la de la percepción de la realidad y de la verdad, cuestiones que vehiculizadas a partir de los procedimientos de la metaficcionalización y de la metatreatralidad posibilitan el surgimiento de la tendencia suprarrealista en el teatro moderno de posguerra. Por ejemplo, la posibilidad de que “todo sea real e irreal al mismo tiempo” se presenta con Lenormand en *El tiempo es un sueño* e inclusive con Kaiser en su obra *Un día de octubre* (1928), y se observa luego en las piezas arltianas *Trescientos millones* (1932), *El fabricante de fantasmas* (1936), *Saverio el cruel* (1936) y *La isla desierta* (1938). En definitiva, estos procedimientos responden a la intención de se presentar “mundos posibles” en los cuales los personajes luchan por anular los aspectos hostiles de su realidad creando realidades paralelas que funcionan en forma compensatoria.

De esta manera se observa, en síntesis, que la estética simbolista fue el sustrato para el desarrollo de los “ismos” vanguardistas de posguerra y de las tres tendencias fundamentales del teatro moderno: el grotesco, representado fundamentalmente por la producción pirandelliana; el suprarrealismo (con su vertiente subjetivista o psicologista en Lenormand), y el expresionismo, particularmente en la textualidad de George Kaiser. Estas nuevas tendencias prepararán, a su vez, el posterior camino hacia el existencialismo y el absurdismo.

³ Cuestiones que desarrollamos en el Capítulo VI de la presente tesis.

1.2. El modelo del grotesco pirandelliano

Lo grotesco en tanto tendencia artística según Wolfgang Kaiser (1964) procede de ciertos objetos ornamentales que, a fines del siglo XV, quedaron al descubierto al efectuarse excavaciones en zonas históricas de Italia. También se ha explicado su origen a partir de las pinturas antiguas realizadas en cuevas, bóvedas o “grutas”. En italiano, “grotta” y “grottesco” se refieren a “gruta”, con el mismo matiz de significado de interioridad recóndita y oscura.

En Italia el grotesco como nueva “especie dramática” ya se anunciaba en el realismo finisecular de dramaturgos como Roberto Bracco, Rosso di San Secondo, Giuseppe Giacosa y se concretó en 1913 con la pieza *La máscara y el rostro* de Luigi Chiaelli, estrenada en 1916 en pleno conflicto social y económico previo a la Primera Guerra Mundial. Con esta obra calificada por su autor como “grotesco in tre atti”, aparece por primera vez la designación de “grotesco” en teatro. Al modelo de este primer grotesco se acercan obras tempranas de Pirandello como *Limonas de Sicilia* y *La morsa* ambas de 1910 y *La razón de los demás* (1915). En otros países⁴ también hubo manifestaciones correspondientes a esta tendencia como lo demuestran las piezas: *El que recibe las bofetadas* (1922), de Andreiev, *Luces de bohemia* (1920) y *Los cuernos* (1921), de Valle Inclán⁵.

El grotesco fue productivo en Europa entre los años 1916 y 1930 aproximadamente. En este sentido, puede leerse esta especie en tanto expresión de la angustia que estaban atravesando las sociedades europeas que vivieron la crisis anterior a la guerra de 1914, crisis que se agudiza durante y después de esta guerra.

Quien afirmará el grotesco será Luigi Pirandello (1867-1936) y con él tomará su forma definitiva no sólo para el teatro italiano de su época sino para la dramática moderna universal. El autor siciliano primeramente se dedica a la narrativa, recién comienza con la labor dramaturgia después de los cuarenta años, en parte, reescribiendo

⁴ Entre los exponentes del grotesco en Italia se encuentran Enrico Cavacchioli, con *Quella che t'assomiglia* (1919) y *L'uccello di paradiso* (1919); Rosso di San Secondo, con *Marionette, che passione!*

⁵ El esperpento, típico de Valle Inclán, también puede concebirse como una especie grotesca. Su motivo dramático es el ser reflejado y deformado por el espejo cóncavo del cual resulta una imagen fantasmal.

teatralmente argumentos de sus novelas y cuentos. Sus primeras obras en un acto datan de 1910; y obtendrá su renombre en 1921 con *Seis personajes en busca de autor*.

Su pieza de iniciación y en la que están contenidos los temas de su teatro posterior es *Limonos de Sicilia* (1910). Las piezas *El gorro de cascabeles* (1917), *Enrique IV* (1922), *Cada cual a su juego* (1924) y *Vestir al desnudo*, (1922) profundizan las diversas formas psicológicas de presentación del yo de un mismo personaje en el tiempo y las distintas percepciones y construcciones de la realidad a partir de los postulados de la conciencia subjetiva. Todos estos temas confluyen hacia *Seis personajes...* donde Pirandello hace patentes los conflictos ontológicos y gnoseológicos⁶, por un lado, y por otro presenta dos problemas estéticos –que funcionan a la vez como procedimiento dramático y como tema del drama-: la autonomía del personaje⁷ y la evidenciación del proceso de creación de la obra dramática. En nuestro país, el dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño en el año 1928 con su pieza *El espectador o la cuarta realidad*, será quien introduzca este doble sesgo temático y procedimental, sobre todo el conflicto gnoseológico en un marco de metateatralidad.

El problema del conocimiento de la verdad y el abordaje de la realidad se plantea a partir de la opción entre una realidad propia o una realidad común, compartida. Disyuntiva que aparece en casi todos los dramas pirandellianos, y en forma particular en su pieza *Así es (si os parece)* de 1917.

Respecto al problema de la autonomía del personaje, creemos con Trastoy (1993: 40) que “la novedad de *Sei persanaggi in cerca d'autore* no se basa en el hecho de que un grupo de personajes tengan conciencia de sí mismos como entes de ficción y exijan existencia real y artística, ya que la interferencia entre vida y arte aparece en Cervantes y en el teatro español de los siglos XVI y XIX. Lo inédito es el hecho de que estos personajes hayan sido apenas bosquejados en la mente del autor y que carezcan de

⁶ Coincidentemente tres obras teatrales del mismo año presentan los mismos núcleos: *La comedia de la felicidad*, de Evreinoff; *R.U.R.*, de Chapek y *El Sr. Pigmalión*, de Grau.

⁷ La crítica casi siempre ha relacionado el procedimiento de la autonomía del personaje con el modelo pirandelliano. Sin embargo, este procedimiento que tiene su antecedente en *El Quijote* de Cervantes, estaba siendo utilizado paralelamente a la producción pirandelliana por un narrador como Unamuno en su novela *Niebla* (1914), en la cual el prólogo está a cargo de la voz de uno de los personajes, y la trama gira en torno a Augusto Pérez quien decide matar al autor que lo ha creado. Asimismo, el propio Pirandello también había ensayado estos procedimientos en su novela *El difunto Matías Pascal* (1904), donde, por otra parte, se encuentran los temas centrales de la mayoría de sus dramas.

personalidad, de una forma acabada y definida”. Este aspecto se relaciona con los planteamientos pirandellianos sobre los pares “vida” y “forma”, “tiempo” y “fijeza” como nociones opuestas y contradictorias.

Si el teatro de finales de siglo XIX operaba alternando lo cómico y lo trágico, en el teatro del siglo XX la finisecular alternancia se vuelve fusión con Pirandello y los dramaturgos afines. Monner Sans (1947) ha señalado como rasgo definidor del grotesco la “simultaneidad” de lo trágico y lo cómico, simultaneidad que implica fusión. Así, lo grotesco en tanto combinación de estos contrarios puede aparecer en un personaje o en una situación dramática específica, o bien desenvolverse a lo largo de toda la trama.

La representación de la contradicción se opera en los personajes a través de la contraposición de la “máscara” y del “rostro”, es decir, del yo individual y del yo social, de la vida profunda y de la vida exterior, en definitiva esta contraposición expresa el problema del deseo personal en conflicto con las convenciones sociales. *El gorro de cascabeles*, de Pirandello estrenado en Roma en 1917, pone de manifiesto claramente el conflicto entre el yo individual -la personalidad íntima y verdadera-, con el ser social, la imagen exterior, que se provee de una máscara para representarse ante los demás.

En su ensayo sobre “el humorismo”⁸ Pirandello explica lo que él denomina “el efecto de lo contrario” proceso que vive el lector-espectador ante la representación teatral de un grotesco especialmente en las escenas o situaciones cómicas: “Tenemos una representación cómica, pero de ella emana un sentimiento que nos impide reírnos o nos turba la risa ante la comicidad representada, nos la amarga. A través de lo cómico mismo, tenemos el sentimiento de lo contrario” (1963: 1061).

La máscara intenta adherirse y deformar la personalidad, el rostro, produciéndose una lucha entre ambos, en la que, cuando la apariencia termina por ser vencida se produce lo que se denomina “la caída de la máscara”. En *Enrique IV*, por ejemplo, el protagonista primero es prisionero de su máscara pero al final se queda atrapado en ella. Se ha explicado la fuerza dramática de los personajes de Pirandello a partir del “*disconformismo* por su ser presente, que se traduce en un imperioso anhelo

⁸ Efecto que se da cuando lo cómico conmueve. Al percibir el fondo trágico de lo cómico aparece el humorismo, que no es más que “el sentimiento de lo contrario”. Lo tragicómico tendrá entonces “lo grotesco” como forma de expresión. Lo grotesco, responde a la idea pirandelliana de la vida como “una triste bufonada”, en esa paradoja se asienta su concepción del humorismo y su técnica teatral.

de transformarse íntimamente en otro, este otro no tiene más que una existencia virtual y potencial, que no es sino la constelación en que cristalizan todos los deseos, todos los fervores, todas las aspiraciones del personaje disconforme” (Guglielmini, 1927: 15). Por este impulso del disconformismo los personajes vehiculizan la posible concreción de su sueño: la necesidad de “ser otro” de Enrique IV, es la misma que la de los personajes arltianos de Saverio y Susana en *Saverio el cruel* y Sofía en *Trescientos millones*.

Se han señalado ciertas “escenas maestras” de su teatro (Krysinski, 1995), la del salón de Madame Paz (*Seis personajes en busca de autor*), la del reconocimiento del acontecimiento traumático del pasado (*Enrique V*), la de la agonía de Mommina (*Esta noche se improvisa*), donde Pirandello logra “efectos de pura teatralidad”. Al mismo tiempo, su práctica discursiva está impulsada por la búsqueda del sentido existencial, interhumano e intersubjetivo de lo verdadero planteado como objetivo problemático de las relaciones humanas. De esta manera, el dramaturgo produce un discurso con aspectos aparentemente contradictorios, porque los personajes chocan con el deseo de la verdad. La búsqueda compulsiva de lo verdadero se ve minada por la conciencia de lo radicalmente falso, de la inautenticidad y de la máscara.

La fuerza del teatro pirandelliano reside, entonces, en la multiplicación de los reflejos interhumanos del ser social apresado en la trampa de la desnudez de sus máscaras. Krysinski (1995: 20) explica que al denominar su teatro “máscaras desnudas”, Pirandello desea llamar la atención del lector y del espectador sobre la finalidad de su teatro: minar las apariencias de las convenciones sociales, revelar la fragilidad de los roles, develar el verdadero rostro del ser humano socialmente determinado y subvertir, por último, la monotonía del teatro como imitación de las acciones humanas. Es así como el teatro de Pirandello propone la quiebra de la representación, la denominada “subversión pirandelliana” de los códigos aristotélicos.

Por todo esto, partir de la síntesis que logra el grotesco, resulta a menudo un efecto de irrealidad y de absurdidad. Al estar fusionados lo trágico con lo cómico, el personaje provoca una gran piedad donde se mezcla la risa. No obstante, se trata de una risa irónica, una triste mueca.

La angustia de vivir y verse vivir en Pirandello está expresada en lo que se ha denominado su “teatro del espejo”: a la angustia psíquica y moral de vivir, se suma otra angustia metafísica: la de verse vivir. La propia mirada, al igual que la de los demás es como la imagen del espejo: turbia, desfigurada, fallida, errónea. La mirada ajena no acierta a ver la realidad del otro. La autocontemplación es también engañosa porque la

propia conciencia lo es. No hay, entonces, posibilidad de conocerse ni de conocer. Surge así el drama gnoseológico; ese privilegio humano de pensar o “ver” la propia vida es patético y conlleva la desventura del hombre. “En esa desventura consiste mi teatro”, advirtió Pirandello.

El tono pesimista en la visión del hombre y del mundo es una de las características propias del grotesco. La desazón típica de sus personajes no proviene “del vivir” sino del pensar sobre el mismo vivir. Este dualismo del vivir y verse vivir, se acerca a las modalidades de la representación teatral: “la vida es una triste bufonada”. De esta manera se instaura el grotesco pirandelliano en el teatro moderno de posguerra.

La crítica contemporánea a Pirandello en la Argentina, lo ha estudiado desde su aspecto semántico, el llamado “pirandellismo”⁹; o sea desde sus tópicos fundamentales: la caída de la máscara, la metateatralidad, la autonomía del personaje y el relativismo.

Con respecto a la crítica europea sobre Pirandello, destacamos los enfoques precursores de Gramsci (1986) –quien acuñó el término “pirandellismo” desde una lectura cultural, y los más actuales de Wladimir Krysinski (1995) con su interpretación de la ruptura instaurada por los textos de Pirandello en el marco de la modernidad. Krysinski explora el campo de la modernidad a partir de los temas de Pirandello: el entrecruzamiento de lo subjetivo en el teatro de las máscaras, la multiplicidad de roles, la desestabilización de la representación, el teatro del espejo como metateatro, el conflicto de la vida y de la forma. Este autor considera que Pirandello resulta primordial y seminal dentro del espacio de la modernidad, cuyos lineamientos, núcleos temáticos y formales se encuentran definidos en su teatro. Intenta practicar una heurística pirandelliana de la modernidad ya que, en numerosas prácticas críticas, la obra del autor siciliano se ha convertido en una suerte de obra espejo, efecto y causa de las diferentes prácticas, de los comentarios y de las reacciones que conforman el discurso moderno en su calidad de gesto textual intersubjetivo y social de alcance dialéctico.

La obra de Pirandello a menudo ha sido calificada de “moderna”, en efecto, Krysinski analiza la obra del autor italiano dentro de un “sistema de formación” y “práctica discursiva” llamado modernidad. Para el crítico, otros autores considerados modernos son: Strindberg, Chéjov, Evreinoff, Lenormand, Sartre y Gombrowicz.

Krysinski sostiene que explicar a este escritor es descubrir el “paradigma Pirandello y sus estructuras modeladoras” (1995: 17). Paradigma: por ser modelo de una

⁹ Gramsci (1986) acuñó el término “pirandellismo” desde una lectura cultural.

práctica discursiva y textual global. En este sentido, es un “paradigma inquieto”. Pensar a Pirandello paradigmáticamente es presuponer una innegable reductibilidad de su discurso a esquemas conceptuales que podemos investir de contenidos teóricos variables. Coincidimos en que el dramaturgo tiene una escritura paradigmática, cierta torsión del discurso respecto de los modelos literarios y teatrales que Pirandello disloca y fragmenta hasta reducirlos a la nada: el relato naturalista y verista al cual opone el “humorismo”, el teatro de la representación mimética ante el cual prefiere el discurso sobre el teatro. El paradigma pirandelliano se constituye, entonces, dialécticamente mediante “negatividades subversivas” (Krysinski, 1995: 19) que trastornan los cánones establecidos.

Es interesante la imagen que propone Krysinski del teatro pirandelliano como una textualidad repleta de “agujeros” en su trama ficcional, que explica, asimismo, su “porosidad”; y es en este aspecto de su teatro donde radica su capacidad generadora de nuevos textos promovidos desde esa permeabilidad.

Ruptura, subversión, dislocación y porosidad, constituyen el reflejo fundamental de su práctica discursiva. De ahí que una constante del paradigma sea lo que Krysinski denomina “la autorreflexividad negativa”:

“El teatro del teatro no es un teatro de la mimesis. Pirandello coloca siempre la representación entre paréntesis. Su práctica discursiva divide los puntos de vista, los núcleos reflexivos y especulares a partir de los cuales el discurso se enrolla sobre sí mismo. Ni de la representación, ni en la representación, su teatro es un teatro sobre la representación. No obstante, sería injusto ver en él únicamente un juego de formas o ese ejercicio cerebral del cual se ha acusado a Pirandello” (Krysinski, 1995: 19).

Así el paradigma pirandelliano resulta “inquieto” (Krysinski, 1995) porque la lógica de la máscara se experimenta y se plantea como un fatalismo. Pirandello lo reconoce, pero ello no le impide entrar en guerra con el determinismo social de la máscara.

Para la lectura de la dramaturgia pirandelliana seguimos las consideraciones de Krysinski sobre las formas tematización de lo subjetivo, representadas por *Seis personajes en busca de un autor*, *Enrique IV*. Para el segundo caso, el de la alineación, Krysinski retoma el concepto de Michael Foucault, donde la noción de locura en los

personajes ya no seguiría al clásico insensato, sino al “loco moderno”, el alienado, primando su subjetividad, con el consiguiente relativismo sobre la certeza de esa locura.

La locura del protagonista en la pieza *Enrique IV* (1922), así como en las argentinas *El espectador o la cuarta realidad* (1928) de Martínez Cuitiño y *Saverio el cruel* (1936), de Arlt es ambigua, queda relativizada ante la irrupción de la duda sobre el verdadero estado de sus facultades mentales. Esta vertiente semántica de la textualidad pirandelliana ofrece una multiplicidad de puntos de vista en el acceso, siempre relativo, a la verdad. En *María la tonta* (1927) y *Despertate Cipriano* (1929), de Defilippis Novoa los protagonistas también son alienados.

Marco De Marinis (1997: 19-32) propone leer la modernización teatral pirandelliana como un nexo entre el “teatro de actor” y el “teatro de personaje” en el proceso del teatro moderno europeo. Para este crítico el dramaturgo siciliano plantea el antagonismo actor/personaje con:

“(…) el sueño de la eliminación del actor y de la autorrepresentación del personaje que recorre el arco completo de la producción de Pirandello, que va del artículo *L'azione parlata* de 1890, hasta *Questa sera si recita a soggetto* (1929), donde por boca de Hinkfuss él declara: ‘Lo ideal sería que la obra se pudiese representar por sí misma, no ya con los actores sino con sus personajes que, por milagro, asumiesen cuerpo y voz’” (De Marinis, 1997: 22).

La cita demuestra la concepción antiescénica y antiactoral. Sin embargo según De Marinis esto representa la otra cara de la fascinación siempre ejercida sobre él por la escena y por el actor, como lo demuestran, por cierto, la admiración que expresó por actores como la Duce o el propio Luis Arata. Cuestiones que podrían haber llevado al dramaturgo a convertirse en director teatral¹⁰ de su propia compañía –Teatro d’Arte-, para montar sus obras.

Nos interesa rescatar esta reflexión sobre la crisis de la representación en el dramaturgo, representada particularmente su trilogía¹¹ metateatral: *Seis personajes en busca de autor* (1921), *Cada uno a su modo* (1924), *Esta noche se improvisa* (1930).

¹⁰ Claudio Meldolesi (1987) en su estudio sobre la relación Pirandello – teatro, ha interpretado esta actitud con una finalidad dramática.

¹¹ Si bien las tres piezas tratan el tema metateatral, es preciso reconocer que con *Seis personajes...* fue suficiente para la difusión de los ideogramas pirandellianos, ya que si algo caracteriza la producción del dramaturgo siciliano es su homogeneidad temática y procedimental.

Estos textos, además representan profundamente el conflicto arte-vida. El autor los ubicó dentro de la trilogía que tituló “teatro en el teatro”, según su propia calificación en la edición de 1933.

Procedimientos como el “teatro dentro del teatro” y la “autorreferencialidad” han sido las vertientes más productivas para nuestro sistema teatral. Nos detenemos, además, en los ideologemas pirandellianos del subjetivismo, el relativismo, el enmascaramiento social y la alineación-, para observar su resemantización en el teatro argentino del '30. Temas que derivan del idealismo filosófico pirandelliano y de su pesimismo basal. Relativismo y pesimismo que en su teatro se expresan, respectivamente, de dos maneras predominantes: en la imposibilidad de deslindar la ficción de la realidad y en el inevitable aislamiento del ser.

1.3. El modelo lenormandiano: suprarrealismo y psicologismo

A fines del siglo XIX, el positivismo en crisis ya no podía responder los interrogantes metafísicos sobre el hombre: la cuestión ontológica exacerbada por la angustia existencial propia de esa época, configuraba el clima que asechaba los albores del siglo XX. Surge así el interés sobre el inconsciente a partir de la psicología abismal que estimulaba el conocimiento de los resortes de la psiquis oculta, en definitiva, el de la personalidad y en relación con ella, los instintos e impulsos silenciados y su oculto poder en el accionar humano. De esta manera se introduce en el teatro europeo de final y principios de siglo el teatro psicológico¹², que apareció con la producción de dramaturgos como Chéjov, Andreiev y Hankin, quienes respondían, a su vez, a estímulos de la literatura rusa, particularmente de la novela dostoievskiana. Como ejemplo de pieza dramática de explícita referencia psicológica puede citarse *Los bastidores del alma* (1910-12), de Evreinov.

El estudio del inconsciente comienza en los ámbitos de la filosofía y de la ciencia con trabajos sobre psicopatología y fenómenos infraconscientes. Esta tendencia se oponía al positivismo basal del realismo naturalista que postulaba la vida del hombre

¹² Ejemplos de su abordaje pre-freudiano lo constituyen las piezas: *La città morta* (1898) de D'Annunzio; *Il piccolo santo* (1909) de Roberto Bracco; *Le réveil de l'instinct* (1908) de Lenormand, entre muchas otras.

como consecuencia de la actividad consciente. Por el contrario, a partir de Freud se minimizan las explicaciones de fenómenos conscientes o de superficie flotante, para privilegiar la determinación de los inconscientes.

El teatro el psicologismo recurrirá al símbolo para poder expresarse; en este sentido, todo el drama suprarrealista-psicologista del siglo XX es simbolista o mejor, neosimbolista. En este tipo de dramas el planteo es predominantemente ontológico y ético. El tono pesimista de este teatro de lo inconsciente, por lo general alcanza el fatalismo.

Uno de los dramaturgos europeos que más ha profundizado en el suprarrealismo es el francés Henri-René Lenormand (1882-1951). Licenciado en Letras y escritor que prácticamente anticipó a Freud con su obra *El despertar del instinto* (1908) y quien dirá, parafraseando al psicólogo vienés, que su teatro es un combate entre lo consciente y lo inconsciente¹³.

Lenormand se posiciona en el teatro europeo a partir de 1909 con *Los poseídos*. Explorando los mismos terrenos que Sigmund Freud, su obra refleja las luchas del instinto con la conciencia, concretando en los conflictos dramáticos las problemáticas del subconsciente. A este núcleo semántico responden sus obras más difundidas, estrenadas originariamente por el director Pitoeff: *El tiempo es un sueño* (1919), *Los fracasados* (1923). Entre las de mayor circulación en nuestro país se encuentra *El hombre y sus fantasmas*¹⁴ (1924). Otras obras del autor son: *El devorador de sueños* (1922), *La inocente* (1928) y *Crepúsculo del teatro* (1934).

Sus obras se representaron en las principales ciudades de Europa y Estados Unidos: París, Londres, Viena, Berlín, Ámsterdam, Varsovia, Nueva York, bajo la dirección de los mejores directores de momento: Georges Pitoeff, Max Reinhard y Gaston Baty.

Ubicamos la producción lenormandiana dentro del suprarrealismo o surrealismo en relación con el expresionismo subjetivo, ya que su poética consiste en introducir lo simbólico para exteriorizar dramáticamente los procesos del inconsciente, por tal razón, “la profusión de elementos simbólicos, los índices catafóricos y anafóricos en el

¹³ Lenormand expresó que sus obras “tienden hacia la elucidación del misterio de la vida interior, hacia el desciframiento del enigma que el hombre es para sí mismo. Mi teatro -añade- es un diálogo, un combate entre lo consciente y lo inconsciente” (citado por Monner Sans, 1937: 31).

¹⁴ En esta pieza el autor concentra la mayor cantidad de simbolizaciones del inconsciente, desde lapsus y olvidos, hasta sueños y alucinaciones, alrededor del tema de la oculta homosexualidad del Don Juan.

discurso y las acciones de los personajes, son algunos de los procedimientos con los cuales el autor intenta expresar, escénicamente, la tensión entre lo consciente y lo inconsciente” (Trastoy, 1993: 41). El semantismo del inconsciente genera su propia simbología, en este sentido, se instaura el neosimbolismo de Lenormand.

En la mayoría de sus piezas, el mecanismo trágico de la fatalidad provendrá de lo que el hombre oculta de sí sin saberlo. Es común en su teatro la irrupción de fenómenos metapsíquicos, como las alucinaciones del protagonista de *El tiempo es un sueño* y otros como la videncia, la telepatía o el espiritismo, práctica ésta última que se hace evidente en la pieza *El hombre y sus fantasmas*¹⁵, donde los entes fantasmales se corporizan, hostigando al protagonista.

El procedimiento de visualización escénica de los personajes correspondientes al plano de la irrealidad, es uno de los artificios constructivos fundamentales del teatro lenormandiano. En una entrevista realizada por José María Monner Sans (1937: 121) el dramaturgo francés expresó que el nuevo teatro se caracterizaba por “una tentativa de extensión, una profundización, una amplificación de nuestra noción de lo real”. Para agregar luego que: “Todo es fantasmal. De ahí que me incline al escepticismo, probablemente al agnosticismo: el esfuerzo racional nada aclara ni adivina. De lo inconsciente se impregna nuestra acción cotidiana. Es el tema artístico de mi teatro”.

En la obra *El tiempo es un sueño*, el tema del tiempo es manejado con recursos tales como anticipaciones, repeticiones cíclicas o diversos desplazamientos temporales. Este núcleo se vuelve isotópico en el teatro de la época, en tanto que manifestación del relativismo generalizado del cual estaba dando cuenta el arte en sus diversas manifestaciones. Relativismo temporal que, en relación con su incidencia sobre la personalidad, es también una de las claves del teatro de Pirandello.

Si bien las primeras producciones lenormandianas que presentan el tema del inconsciente son anteriores a la circulación de las ideas de Freud, a partir de que el dramaturgo tiene acceso a su lectura (1917-1918) la presencia del intertexto freudiano será pródiga para su teatro. Este intertexto también se patentiza en obras tan diversas como: *Cuando el diablo mete la cola*, de Soya, *El deseo bajo los olmos* (1924) y *Extraño interludio* (1928) de O’Neill, *Yerma* (1933), de García Lorca.

¹⁵ El tópic del ocultismo se presenta como un nexo de relación entre los universos de Lenormand y Arlt. El análisis específico de *El hombre y sus fantasmas* y su productividad en el dramaturgo que nos ocupa, se desarrolla en el Capítulo VII.

Para la dramaturgia argentina de la primera modernización, un modelo indudable de este teatro del inconsciente es sin dudas el de Henri-René Lenormand, y no sólo en un dramaturgo como Roberto Arlt sino en autores anteriores tales como Samuel Eichelbaum y Vicente Martínez Cuitiño. La introducción del intertexto freudiano en la producción de Lenormand, funcionó, entonces, como modelo para los dramaturgos argentinos de la época que nos ocupa. Inclusive en una pieza de Enzo Aloisi como *Nada de Pirandelo, por favor!* -estrenada en 1937 en el Teatro Moderno por la Compañía Teatro Libre, bajo la dirección de Orestes Caviglia-, es notable la presencia de la psicología abismal y de las teorías freudianas. En ella Aloisi explicita el paratexto freudiano: luego de una escena de confesiones liberadoras de conflictos entre los personajes, se pronuncia la exclamación: "Freud!", haciendo referencia a las explicaciones psicoanalíticas.

Si bien en nuestro teatro, la observación de procesos psíquicos retoma el modelo de Lenormand, uno de los procedimientos lenormandianos de mayor productividad en la dramaturgia de Roberto Arlt¹⁶ será la visualización escénica de personajes fantasmáticos y, en consecuencia, la interrelación entre planos reales e irreales.

Se presenta una llamativa escasez crítica sobre el modelo lenormandiano en el autor que nos ocupa, vacío aún más marcado en el caso de su eventual productividad en otros autores contemporáneos, precursores de la modernización. El artículo de Beatriz Trastoy (1993: 39-47) vincula la textualidad de *El fabricante de fantasmas* (1936) de Roberto Arlt, específicamente en relación a la obra *El hombre y sus fantasmas* (1924) de Lenormand. Creímos necesario profundizar el estudio del procedimiento de visualización escénica de personajes fantasmagóricos en otro texto arltiano: *Trescientos millones* (1932), por la forma en que el dramaturgo argentino concreta en esta obra el juego permanente entre los planos de realidad e irrealidad, terreno propicio para observar la intertextualidad con la citada obra del escritor francés.

Por otro lado, cabe agregar que de nuestro análisis se desprende la reutilización de Arlt del procedimiento lenormandiano utilizado para hacer visibles los procesos psíquicos de los personajes y su tratamiento del inconsciente. Además, también se observa una moderada intertextualidad a nivel compositiva y semántica.

¹⁶ Es muy escaso el estudio crítico sobre la productividad del modelo lenormandiano en Arlt, de hecho, solo hemos hallado el de Beatriz Trastoy (1993), que establece relaciones entre la pieza *El hombre y sus fantasmas* del dramaturgo francés y *El fabricante de fantasmas* de Arlt.

1.4. El modelo del expresionismo alemán y Georg Kaiser

El fondo pesimista del grotesco y el fatalismo propio del teatro suprarrealista se encuentran, asimismo, en el drama expresionista, el cual también apela a la doble actitud de indagar lo inconsciente proveyendo sus recursos del simbolismo¹⁷.

El expresionismo se origina en Alemania, primeramente se expresa en las artes plásticas, desarrollándose desde la primera década del siglo XX hasta 1920. Es, al igual que los otros “ismos” vanguardistas, una forma de antirrealismo y, por otra parte, también contrario al impresionismo que presentaba el mundo como individual percepción sensitiva del artista. Se lo ubica junto con los demás “ismos” dentro del cuadro neosimbolista que reúne a las tendencias vanguardistas que tienen su apogeo alrededor de las décadas de 1920 y 1930.

La estética expresionista se basa en la intuición, no en la experiencia. La realidad es creada dentro del hombre, sólo en su interior estará la imagen del mundo. Su idealismo absoluto desemboca en un planteo gnoseológico y metafísico. Entiende el arte como manifestación de principios que superan la realidad de las formas de lo racional. Desarrolla una crítica muy dura al fondo del lenguaje del arte burgués. Considera que el concepto burgués de realidad es falso. Para los expresionistas no es posible conocer ni conocerse. Según esta tendencia, la tesis realista, el desarrollo dramático coherente, no tiene posibilidad de ser considerado “teatro moderno”. Así, no reproduce el mundo como el realismo mimético, sino que lo recrea, mezclando parejamente elementos ideológicos y psicológicos.

De esta manera, el teatro expresionista rompe las convenciones de la lógica y de la verosimilitud, postulando con sus procedimientos la decidida liquidación del realismo en el triunfo del irracionalismo. Por eso, un procedimiento clave del drama es la supresión de la presentación gradual y causal de la acción, presentando, en cambio una situación que resulta insólita para el lector-espectador, donde el desenlace también resulte sorpresivo. En consecuencia, este teatro jamás utiliza las anticipaciones y casi siempre resulta fragmentario.

¹⁷ El expresionismo deriva sus bases filosóficas del neoidealismo y artísticamente desciende del simbolismo (Baudelaire y Rimbaud son los simbolistas más reconocidos por los expresionistas alemanes; Roberto Arlt expresó a menudo su admiración por estos poetas, ya desde su novela *El juguete rabioso*).

El héroe del drama naturalista tenía nombre, era heredero de un pasado. El dramaturgo naturalista se ubicaba frente a su personaje de manera exterior, lo abordaba desde afuera. El héroe expresionista es, por el contrario, “un alma”. El escritor expresionista lo aborda desde el interior renunciando a la “psicología tradicional”. De esta manera, el héroe se busca a sí mismo y, además, está caracterizado por el desdoblamiento de su personalidad. Se supera, entonces, la idea realista del “personaje coherente”. Roberto Arlt, así como en su momento lo hicieron Eichelbaum y Defilippis Novoa, crea este tipo de personajes contradictorios.

El sistema de personajes del teatro expresionista, por lo general está dividido en tres tipos de roles: los que adhieren al status quo y no pretenden el cambio; aquellos indiferentes que no quieren saber si algo es bueno o malo y se dejan llevar; y el personaje angustiado que ve las cosas de manera desesperada, dolorosa, desde un fuerte centro dramático y que es quien actúa subversivamente (re-vertiendo lo estatuido). Los personajes expresionistas -el antihéroe o el personaje sufriente- son personas porque “tienen alma”. Se trata de un héroe que no se remite a la acción, sino a lo que sucede en su interior. A veces es incapaz de actuar; y otras, actúa desmesuradamente. Es un personaje contradictorio.

En definitiva, el teatro expresionista pretende denunciar como señala Brugger (1959: 44) “las falacias de una mera civilización exterior y por ello trata de arremeter contra las formas petrificadas de la vida, ya sean costumbres, ya sean convenciones, ya sean conceptos, con el intento de encontrar bajo los escombros al hombre desnudo que en el día de mañana se convertirá en el hombre nuevo”.

El pesimismo del personaje expresionista, resultado de los problemas que acarrió la Primera Guerra Mundial, expresa su grito angustioso frente a una época que no le es propicia. El expresionismo recalca en lo instintivo, en lo inmediato; no muestra lo bello, sino las miserias del mundo. Tiene tendencia a la expresión de formas nocturnas como el sueño o lo pesadillesco, rasgo que se hará muy evidente en las obras arltianas.

La técnica teatral expresionista (Amores de Pagella, 1965) presenta una amplia diversidad de recursos: mezcla de planos reales e irreales; expresión del estado anímico de los personajes en detrimento del ritmo de la acción; escenario despojado con marcación lumínica del espacio y de las acciones; musicalización y sonido simbólico: utilización de altoparlantes; introducción de proyecciones cinematográficas; tratamiento abstracto del tiempo y del espacio; la luz como refuerzo de la expresión del estado

anímico del personaje y como elemento co-partícipe de la acción; telón levantado permanentemente, a diferencia del teatro realista tradicional que utiliza el telón de boca como refuerzo de la cuarta pared y del efecto ilusionista.

Uno de los antecedentes del expresionismo se encuentra en la etapa final del teatro de Strindberg, con obras como *Hacia Damasco* (1899), *Un drama de sueños* (1901), *Sonata de los espectros* (1908). Ya en estas obras se observa el rechazo a la presentación cotidiana de los hechos, poniendo al descubierto la revelación de las esencias. Entre Strindberg y los primeros expresionistas, median autores como Frank Wedekind, Georg Büchner, Leónidas Andreiev. Su obra *Rey Hambre* (1907) está presente en las posteriores piezas eminentemente expresionistas: *De la mañana a la media noche* (1916), *Gas*, (1918) y *Un día de octubre* (1928) de Kaiser; *Los destructores de máquinas* (1922), de Ernst Toller¹⁸; *Cabezas de recambio* (1926) de Pellerin; y los norteamericanos Eugene O'Neill con *El mono velludo* (1921) y Elmer Rice con *La máquina de calcular* (1923).

Las características expresionistas se hacen patentes en *De la mañana a la media noche* (1916) de Georg Kaiser¹⁹ (1878-1945): abstracción filosófica, automatismo arbitrario del inconsciente, distorsión de lo real, inverosimilitud y ruptura de las leyes lógicas, ataque al régimen capitalista, ideología comunista, personajes tipo sin descripción de caracteres individuales, recursos de simbolización externa y escenografía con introducción de elementos relacionados con la producción tecnológica. Todos estos rasgos y procedimientos aparecerán, con variantes, en diversas piezas arltianas.

El avance de la ciencia y de la técnica fue vivida como la causa del surgimiento de la nueva civilización mecanizada y deshumanizada. Como señala Amores de Pagella (1965), el clima de posguerra fue el cauce para la rebelión contra la máquina, concebida como engendro-monstruo moderno que generará nuevos problemas para el desarrollo espiritual del hombre, sobre todo el problema armamentista.

Las condiciones alienantes del trabajo moderno y su consecuencia en la dignidad humana es otro de los temas clave de esta tendencia. Para su expresión escénica, el espacio físico donde debe desenvolverse el protagonista es transformado y hasta “deformado” a fin de evidenciar la opresión que la sociedad organizada del trabajo y la

¹⁸ Algunas piezas de Ernst Toller (1893-1939), interesan particularmente a esta investigación: *Hombre masa* (1920) y *El alemán mutilado* (1923).

¹⁹ Kaiser residió algunos años en Argentina, trabajando para la AEG (Compañía General de Electricidad), pero regresa a Europa.

tecnología infringen sobre los hombres. Es por este tipo de procedimientos que los rasgos propios de este teatro aparecen como alucinantes y desmesurados.

El grito expresionista es el grito del hombre que reclama por un destino más humano. Georg Kaiser en su trilogía *Coral* (1917), *Gas I* (1918), *Gas II* (1920), desarrolla las consecuencias que la cultura mecánica e industrial ocasionan a la humanidad aniquilando su esencia, deshumanizando la vida. El “gas” será el silencioso y peligroso símbolo del capitalismo.

Como indica Rest (1967: 56) en el expresionismo se unen “la visión crítica del realismo y el enfoque alucinado de la desesperación (...) A veces, en el expresionismo un tanto anarquista que ilustran Kaiser y Toller con sus denuncias contra la deshumanización introducida por el industrialismo, se ha podido advertir una conjunción bastante explícita de estas fuerzas dramáticas que por lo general pretenden excluirse mutuamente”.

Además de las consecuencias del industrialismo en una sociedad de masas, los expresionistas replantean el tema de la vida en la ciudad moderna, la miseria de esa vida, su absurdo, las variables del individuo frente a la sociedad, la soledad del hombre en la ciudad y sus fantasmas, a través de la deformación de personajes y de imágenes, mediante juegos de luz e interiores neblinosos. Roberto Arlt en sus dramas, como en toda su literatura, plantea el problema del hombre solitario en la ciudad, del hombre que adviene del mundo oscuro y destemplado de la ciudad moderna.

Pero el drama expresionista no es exclusivamente social, sino más bien existencial. Se entronca con lo social para expresar la angustia de esa existencia opresiva en sociedad, ya que el “yo” padece duramente el aislamiento en esa organización injusta y absurda. En este sentido, la rebelión contra el status quo, contra las convenciones político-sociales, es uno de sus rasgos, Arlt como

“Kaiser tomó posición, con protesta vehemente, contra la civilización de su época. (...) El ataque contra una conciencia fosilizada, muerta en realidad, y contra la autocomplacencia de una burguesía superficial, parte desde lo sociológico, pero llega al conflicto metafísico (...) La gran tragedia que los personajes de su teatro expresan, reside precisamente en que la adopción del idealismo predicado conduce irremisiblemente a la desesperación, a la locura, e inclusive, a la acción criminal” (Modern, 1958: 78).

El teatro de Kaiser parte más de una idea, de una premisa más que del diseño de un personaje. Su producción alcanzó difusión con *Los ciudadanos de Calais* (1914), donde ya comenzaba a evidenciarse su estilo contundentemente breve, que la crítica ha llamado “telegráfico”. Esta pieza adelanta la tendencia del autor a exponer la necesidad de un “hombre nuevo” en un “mundo nuevo”, despreciando el estado actual de la sociedad. No obstante los sueños de “lo nuevo”, el teatro de Kaiser –como todo el teatro expresionista en general- contiene un profundo pesimismo y escepticismo rayanos en el nihilismo, ya que los personajes traslucen hombres que parecieran no sentirse dignos de “ser” propiamente humanos.

“La horrenda visión del hombre mutilado por el hombre tanto física como psíquicamente, se reveló a la generación expresionista, como un clamor decisivo para activar sus fuerzas y terminar, de una vez por todas, con semejante estado de cosas. Ya antes de la guerra, el grupo de vanguardia había postulado el nacimiento del hombre nuevo y fustigado una cosmovisión cimentada en pseudo-valores que incluían muchos “ideales” enarbolados por la comodidad, la chatura y los intereses creados (...) La generación joven se veía en medio de un mundo fuera de quicio en que se movían hombres derrotados, hambrientos y heridos de guerra. Fue éste, al mismo tiempo, el mundo en que prosperaban los advenedizos, los logreros de guerra cuyas ganancias fáciles no podían encubrir el hecho de que vastos sectores del pueblo no sabían cómo ganar el pan de todos los días” (Brugger, 1959: 95-96).

La creciente preocupación social en el teatro, se vio asimismo condicionada por el influjo de la Revolución de 1918. Es así como la temática se diversificó en las preocupaciones político-sociales de la lucha de clases, junto a los temas de la industrialización, la máquina y el armamentismo.

Hacia mediados de la década del '20 ya se observa en las obras de Kaiser y de Toller una moderación del expresionismo puro hacia una mezcla con elementos realistas, que a menudo se evidenció en una conjunción de elementos realistas y surrealistas (Brugger, 1959: 142) “siendo una de las formas en que ha logrado sobrevivir²⁰ el expresionismo”.

²⁰ El expresionismo, además de sobrevivir en el drama arltiano, aparece en la dramaturgia norteamericana con Elmer Rice, Thornton Wilder y Eugene O' Nelly, entre otros.

1.5. Hacia el existencialismo y el absurdismo

El existencialismo -junto con el neorrealismo, representado sobre todo por los norteamericanos Tennessee Williams y Arthur Miller-, es posterior a los primeros "ismos" de vanguardia, y constituye "la hora veinticinco" de la literatura de la segunda posguerra, resultando más desesperanzado aún al reflejar la crisis moral e ideológica de la época: totalitarismos de derecha y de izquierda, persecuciones raciales y políticas, torturas, campos de concentración.

La corriente existencialista es una de las tendencias estéticas que expresa más cabalmente la angustia contemporánea. Posee una tragicidad potentemente instalada desde un pesimismo basal que entronca con el pesimismo propio de las anteriores corrientes. La desorientación de la época desemboca, entonces, en el planteo existencial, el ser arrojado al tiempo y a la muerte como única certeza, llegando al nihilismo. El hombre vive en la negación de su propio ser inmerso en la angustia de la nada. Filosóficamente no parte de un planteo abstracto esencialista sino concreto en la existencia. Monner Sans (1954: 76) indica que "pese a los antecedentes anti-románticos del existencialismo, (...) éste lleva hasta la exasperación el motivo romántico de la personalidad humana como centro, como individualidad originaria, como singularidad solitaria y heroica". Pero apunta el crítico (1954: 77) que a semejanza del teatro suprarrealista y del expresionista, el existencialista deriva de las mismas fuentes: el irracionalismo moderno y el simbolismo literario finisecular junto a las indagaciones psicológicas sobre el inconsciente.

El tema de la necesidad de libertad creadora del ser se advierte en dramas existencialistas como: *Las moscas* (1943) de Juan Paul Sartre, *El malentendido* (1944) y *Calígula* (1945) de Albert Camus. El personaje angustiado y ansioso tiene la "necesidad" de hacer algo extraordinario, ya que su mundo tal como es no lo conforma. "El mundo tal como está no es soportable. Por eso necesito la luna, o la dicha o la inmortalidad, algo quizá descabellado, pero que no sea de este mundo", refiere el personaje de Calígula de Camus.

En este sentido, Arlt con su visión pesimista como subtexto de sus obras se adelanta a su época, al existencialismo de Sartre y de Camus²¹. Como en estos

²¹ Rest (1967) advierte, con razón, que en estos dramaturgos el absurdo es aún un tema y no una forma de expresión. Por eso, procedimientos como la deconstrucción del lenguaje, por ejemplo, recién aparecen con dramaturgos como Ionesco y Bécquet.

dramaturgos sus dramas llegan a ribetes absurdistas, postulando la vida como un “malentendido” en tanto que el verdadero encuentro entre los seres es imposible. El teatro de Arlt, al igual que el de Pirandello, realiza la anticipación existencialista del aislamiento de los personajes en su mundo, sin comprensión ni encuentros posibles con la consecuente falta de sentido de una vida humana de suyo absurda.

Una de las más fuertes tendencias del teatro actual –que de hecho abreva de todas estas corrientes- es la que busca deliberadamente la fusión de elementos realistas y rasgos absurdistas. La obra *Marat / Sade* (1964) de Peter Weiss es un contundente ejemplo de la conjunción en una misma pieza de diversos procedimientos provenientes de distintas corrientes del teatro moderno. En este sentido, no es exagerado parangonarla con la obra dramática de Roberto Arlt, específicamente, con una pieza como *Saverio el cruel*. Sobre todo si se tiene en cuenta que en versiones preliminares como *Escenas de un grotesco* (1934), el dramaturgo argentino diseñó que la metaficción estuviera interpretada por los internos de un Neuropsiquiátrico²². La presencia de locos en escena a partir del recurso del teatro dentro del teatro que propone la pieza de Weiss, ya estaba ensayados en Arlt.

Finalmente, las nuevas tendencias del teatro moderno europeo en la primera mitad del siglo XX –grotesco, suprarrealismo, expresionismo, existencialismo, absurdismo-, conformaron el conjunto de un nuevo teatro que requiere una recepción activa por parte del público. Por primera vez aparece el artista como “vidente”. Pirandello dirá que “el drama está en nosotros mismos”. Un personaje de Lenormand expresará: “Todo lo que se sueña existe, basta con buscarlo”. En nuestro país, precursores de la modernización como Armando Discépolo, Defilippis Novoa, Martínez Cuitiño y luego el propio Roberto Arlt retomarán estos mismos lineamientos estéticos frente a la escritura dramática.

²² Leónidas Barletta pide al dramaturgo un cambio sustancial: que la acción se desarrollara en el salón de una casa de la burguesía. Lo cual indica que Arlt en su propio proyecto creador estaba más cerca del absurdismo y de las tendencias irracionalistas y teatralistas que del realismo social que pretendía el director del Teatro del Pueblo para su programa.

2. El teatro europeo en Buenos Aires

2.1. Teatro, inmigración y productividad

La presencia teatral extranjera en Buenos Aires se registra tempranamente, desde 1790, casi paralelamente a los inicios del teatro porteño. En la época que nos ocupa, uno de los factores del éxito de público de las puestas en escena europeas -sobre todo de las compañías de teatro españolas e italianas-, lo constituyó la gran masa inmigratoria que arribó en esa época a nuestro país, sobre todo en la etapa aluvional comprendida entre 1880 y 1930.

Buenos Aires asistía a un acelerado proceso de modernización, la heterogeneidad cultural producto de la inmigración la convertía en una ciudad cosmopolita y políglota. Surgía un nuevo público, que por su carácter inmigratorio directo o por ser descendientes en primera generación, podían interpretar las obras en los idiomas extranjeros²³ de origen sin necesidad de traducciones. En este sentido, el estudio de Neglia (1970: 48-50) confirma que:

“Desde 1869 hasta 1915, año de la entrada de Italia en la Guerra Mundial, fue un período de casi continuos estrenos y reposiciones de obras italianas y extranjeras presentadas por compañías italianas (...) Todas las obras se dieron en lengua italiana, idioma afín al español. Además, en el público había muchos de oriundez italiana... hijos de italianos que conocían la lengua de sus padres. Por consiguiente, no había dificultad en entender dichas obras.”

Alrededor de la década de 1870 irrumpieron en Buenos Aires compañías italianas líricas. Y a partir de la década de 1890 arribaron compañías españolas y francesas con un repertorio dramático clásico y romántico destinado a un público mayoritariamente culto. Paralelamente las compañías españolas captaban un público más popular cuando el repertorio incluía géneros como la zarzuela y variantes del género chico español.

Cabe destacar la firme consolidación que ya tenía el campo teatral porteño y que -más allá de la inmigración-, fue sin duda el factor principal que motivara el arribo de las compañías teatrales extranjeras, que por supuesto no buscaban más que el éxito de público y crítica. Buenos Aires formaba parte del circuito sudamericano de las giras de

²³ Inclusive se presentaron obras de compañías dialectales genovesas, sicilianas o napolitanas. La compañía Tommaso Marcellini, por ejemplo, presentó en siciliano la pieza *Il berretto a sonagli* y *Lumié di Sicilia* durante su estadía de 1930.

las compañías europeas, comprendido principalmente por Santiago de Chile, Lima, Montevideo y Río de Janeiro.

Entre 1914 y 1918, la irrupción de la Primera Guerra Mundial, disminuyó notablemente la visita de las compañías y artistas europeos. Ya entrada la década del '20 retomaron sus visitas sumándose nuevas compañías con nuevos repertorios que ofrecían –muchas veces simultáneamente a los estrenos europeos- las textualidades modernas de dramaturgos como Pirandello, Andreiev, Lenormand, Kaiser entre los ya consagrados Ibsen, Strindberg, Benavente, etc.

Entre las compañías extranjeras que fomentaron más decididamente la renovación teatral en Argentina podemos citar: Compañía de la Duse, de Novelli y de Zacconi, de Coquelin, de Antoine y de Borrás.

Las compañías italianas igualaban en cantidad y en asiduidad a las españolas, instaurando su fuerte presencia tanto en las textualidades dramáticas que proponían como en las figuras actorales: Eleonora Duce, Tina di Lorenzo, Ermete Novelli y Ermete Zacconi.

Entre las compañías italianas se destacaban: “Compañía dramática italiana Melato-Betrone”, “Compañía italiana de comedias Darío Niccodemi”, Compañía italiana de dramas y comedias Piacentini-Fraza”, además de las compañías de Clara Della Guardia, Giovanni Grasso, Alfredo de Sanctus, Ruggero Ruggeri, Antón Giulio Bragaglia. De España llegaban asiduamente: “Compañía española de sainetes y zarzuela Llanos-Sabater”, “Compañía dramática española Manolo Montero”, “Compañía dramática española Concepción Olona”, Compañía española de dramas y comedias Lola Membrives”.

En menor cantidad se presentaban las compañías francesas y alemanas. Sin embargo, en el caso del teatro francés, así como del alemán y de otros países anglosajones, su repertorio llegaba igualmente a nuestro país a través de funciones de las compañías italianas y españolas que representaban los dramas de esos países, siempre que fueran piezas teatrales con probado éxito en Europa.

2.2. El caso del teatro francés y del teatro alemán

La cultura francesa en general, y el teatro francés en particular, eran conocidos y admirados por la sociedad y por el campo intelectual del Buenos Aires de fines y

comienzos del siglo XX. Pero ese conocimiento no se debió únicamente a las visitas de las compañías de ese país, que de hecho llegaban en proporción bastante menor en relación al arribo de las compañías italianas y españolas. El prestigio de los dramaturgos franceses favoreció el hecho de que gran parte del teatro moderno francés fuera incorporado al repertorio de compañías italianas y españolas. De esta manera, a través de los estrenos franceses de estas compañías, Buenos Aires tuvo acceso a la mayor parte del teatro francés de la época.

Las primeras visitas de compañías francesas datan de 1827. En el año 1886 realiza su primera visita la actriz Sarah Bernhardt y en 1888 el actor Benoit Constant Coquelin. Pero las visitas de estos actores no continuaron después de la década de 1910.

En 1903 llega a Buenos Aires André Antoine con su compañía Teatro Libre trayendo las novedades de dirección y presentándose en el Teatro Odeón con las piezas: *El honor* de Sudermann, *Blanchette* de E. Brieux y *L'enquete* de Heriot.

En Francia el teatro se estaba modernizando a pasos agigantados y las noticias de esas modernizaciones llegaban casi simultáneamente a nuestro país. Así lo demuestra el relevamiento del diario *La Nación* (Dubatti, 1993). A partir de las páginas del periódico el lector conocía las novedades del campo teatral parisino, tenía acceso a textos dramáticos, listados de estrenos, comentarios sobre dramaturgos y actores estrella. La recepción de “lo francés” y su “mitologización positiva” (Jitrik, 1984: 150) por parte del lector-espectador porteño ha sido explicada como: “valorización general de la cultura francesa que, con el surgimiento de la argentina moderna (hacia 1880, a partir de la inserción del país en la división internacional del trabajo), pero también desde mucho antes (como necesidad de reacción frente a lo hispánico en el período de la Independencia), concreta la sociedad porteña (...)” (Dubatti, 1993: 13).

Hacia fines del siglo XIX y principios del siglo XX se estrenó un ecléctico espectro de autores naturalistas, realistas y románticos como: Zola, Sudermann, Sardou, Hugo y Dumas. Ya entrado el nuevo siglo el repertorio se vería renovado por algunos estrenos del nuevo teatro simbolista y surrealista, sobre todo a partir de la visita del director Lungé-Poe, quien en el año 1924 dirigió en el Cervantes la Compañía de Marie Thérèse Piérat, con títulos como *El pato salvaje*, de Ibsen y *Berniquel*, de Maeterlinck. Inclusive llegaron formatos novedosos como el teatro de revista introducido en el campo porteño por las visitas de Madame Rasimi y su Compañía, a partir del año 1922.

En cuanto a la circulación del teatro de Henri-René Lenormand, el dato más antiguo y significativo que registramos aparece entre las actividades realizadas en la

breve duración del grupo de teatro independiente El Tábano “Laboratorio de teatro” (1929), antecesor de la agrupación Teatro del Pueblo. Según Luis Ordaz (1957) los integrantes de El Tábano habrían realizado lecturas de la obra *El hombre y sus fantasmas*, de Lenormand mientras interpretaban *Los bastidores del alma*, de Evreinov. Leónidas Barletta participaba de esta agrupación antes de fundar el Teatro del Pueblo, y bien podría haber facilitado este texto a Roberto Arlt a partir de su contacto en 1931²⁴.

Hemos hallado la edición argentina en 1935 de su pieza *Crepúsculo del teatro*, con traducción de Edmundo Guibourg, (*Revista Teatral Argentores*, año II, junio, N° 61). Esta obra fue estrenada en el mismo año, por la Compañía de Camila Quiroga en el Teatro San Martín. La primera edición argentina de sus obras en formato libro aparecerá en el año 1941, por editorial Losada, con los títulos: *El hombre y sus fantasmas*, *El devorador de sueños* y *El tiempo es un sueño*, con traducción de E. Fernández Sanz y José Jiménez. No obstante, hemos registrado que en el año 1936 ingresan al archivo bibliográfico de la Biblioteca del Instituto de Estudios de Teatro, ediciones españolas y francesas de las principales piezas de Lenormand; a saber: *L’homme et ses fantômes* y *A l’Ombre du mal*, de 1925, Paris: Les éditions Crès.1925, Paris, y *El devorador de sueños*, con traducción de Enrique Fernández Sanz y José Jiménez, 1931, Madrid: Editorial España.

La circulación del teatro expresionista alemán fue fluida, sobre todo en ediciones de obras de Ernst Toller y Georg Kaiser.

La primera edición española de las obras de Ernst Toller que circula en nuestro país data de 1931, *Hinkemann, Los destructores de máquinas*, con traducción de Rodolfo Halffter, por la editorial Cenit de Madrid. En 1936 aparece la primera edición argentina, que reproduce la anterior traducción española de *Los destructores de máquinas*, por la *Revista Teatro del Pueblo*²⁵, (año I, (junio), N° 11). En el año 1939 la editorial *Sur* publica una traducción anónima de *El pastor Hall*, (a. IX, N° 57, (mayo), pp. 39-69), con una nota de María Rosa Oliver.

Circuló además el estudio crítico-biográfico de Herman Liberman sobre el dramaturgo alemán: *Ernst Toller. La tragedia de un espíritu inquieto*, traducido por

²⁴ Cabe tener en cuenta que la pieza de Arlt: *El fabricante de fantasmas*, presuntamente intertextual con el modelo lenormandiano de *El hombre y sus fantasmas*, data de 1936.

²⁵ La revista teatral *Teatro del Pueblo* no estaba relacionada con la agrupación teatral homónima que dirigiera Leónidas Barletta. Esta revista, dirigida por E. Navas, tenía la misma dirección de imprenta y de administración que la *Revista Teatral Argentores* (Belgrano 1768).

Samuel Kaplan y publicado por la editorial Imán en 1936. En el año 1933 la agrupación independiente Teatro Proletario, dirigida por Ricardo Passano, puso en escena *Hinkemann*, con versión de Elías Castelnuovo en el Teatro Marconi. A pesar de tratarse de una puesta del reciente teatro independiente de la época, las funciones de esta obra obtuvieron repercusión en los medios debido a la censura y represión que sufrió el elenco por el gobierno de turno.

Las obras de Kaiser circulan –como la mayoría de autores extranjeros–, primeramente a través de ediciones españolas, que aparecen en la segunda mitad de la década del veinte, de esta manera se conocen las piezas fundamentales del dramaturgo alemán: *De la mañana a la media noche* en 1926, *Gas* en 1928 y *Un día de octubre* en 1929. En 1931 la revista *El Teatro Moderno*, (año VII, (junio), N° 298), publica la traducción de Ángel Custodio y Luis Fernández Rica de *Un día de octubre* (en el mismo año del estreno de esa versión en el Teatro Muñoz Seca de Madrid).

En 1935 aparecerá en la *Revista Teatral Argentores*, (Buenos Aires, año II, N° 53), la primera edición argentina de una obra de Kaiser con la misma traducción de *Un día de octubre* de Custodio y Rica. En 1938 la editorial Losada en su colección La pajarita de papel, dirigida por Guillermo de Torre publica *Gas*, *Un día de octubre* y *De la mañana a la media noche*, con traducción de Luis de Vivar.

La primera puesta en escena de Kaiser en la Argentina, data de 1931, con la presentación de *Un día de octubre*, por Compañía de Berta Singerman, con las actuaciones de Orestes Caviglia y Guillermo Battaglia, en el Teatro San Martín. En el mismo año, esta pieza contaría, además, con una puesta de la Compañía Argentina de Repertorio Universal, en el Teatro Cómico.

Esta pieza volverá a estrenarse en el año 1938 por el elenco del teatro independiente “Juan B. Justo”, perteneciente al Partido Socialista, que en 1933 estuviera a cargo de Samuel Eichelbaum.

2.3. La presencia ineludible de Pirandello y del teatro italiano

En 1918 Clara della Guardia trajo a Buenos Aires una novedad fundamental: *La maschera e i volto* de Luigi Chiarelli, a sólo dos años de su estreno en Roma²⁶. Ese

²⁶ La interpretación que aportó Gramsci (1976: 284-285) en su crítica inmediata del estreno, estableció el lineamiento semántico fundamental del grotesco: “La máscara: el complejo de gestos exteriores que los

mismo año fue presentada, además, por la Compañía Argentina de Arte en el Teatro Odeón, con traducción al español de Julio Escobar. También contó con una representación en el año 1926, en versión castellana de Antonio F. Lepina y Enrique Tedeschi, por la compañía Rivera De Rosas, que ya la había presentado en Madrid el mismo año.

Autores como Chiarelli, Antonelli, Rosso di San Secondo, D'Annunzio y sobre todo Luigi Pirandello, emergieron como referentes de la renovación teatral en Italia desde una nueva concepción de los códigos teatrales. Nuestro país no era ajeno a la amplia difusión pirandelliana que desde el elogio hasta el escándalo había repercutido en Europa, como sucediera tras el estreno de *Sei personaggi in cerca d'autore* en 1921. En efecto, el dramaturgo italiano no pasaba inadvertido, la recepción de su obra siempre conjugó las variantes del asombro, desde la admiración hasta la resistencia más absoluta. La década del veinte sería pródiga en visitas como la de Luigi Pirandello y la de los actores Ermete Zacconi y Darío Niccodemi. Este último realizó el estreno porteño de *Sei personaggi in cerca d'autore* en 1922 y también de *Ciascuno a suo modo* en 1925. Ese año la compañía de María Melato estrenó *Come prima, meglio di prima*.

Las críticas de la época con referencia al estreno de *Sei personaggi in cerca d'autore* (1922) en Buenos Aires, acusan la gran distancia estética existente entre sus obras y el horizonte de expectativa del público; refieren “desconcierto e incompreensión”. Entre 1925 y 1927 suben a escena más de una docena de obras en Buenos Aires, Montevideo y Tucumán. Consideramos particularmente significativos dos de sus estrenos en Buenos Aires: *Sei personaggi in cerca d'autore* en el año 1922, por la compañía de Darío Niccodemi y el *El gorro de cascabeles* en su reposición de 1933, con la actuación de Luis Arata.

Si bien la producción pirandelliana no formaba parte del horizonte de expectativa del lector-espectador no especializado, gran parte del campo intelectual-literario-teatral -sobre todo el subsistema literario-teatral “culto”-, estaba familiarizado

hombres asumen bajo el estímulo de la realidad social que los circunda. La máscara es la pátina superficial de las costumbres, de la moda, de lo esnob, el precipitado de todas las reacciones entre la vida individual y la vida colectiva, entre la vida de un individuo y la vida de esa determinada categoría social en la cual el individuo tiene las raíces de su particular existencia. ¿Quién logra arrancar del propio rostro esa máscara, quién logra vivir no según las ignoradas violencias de la convención social, sino únicamente según los dictados del propio yo más profundo, de la sinceridad que pese a todo existe en el fondo de la conciencia de cada individuo?”.

con el discurso de y sobre Pirandello. Además, para entonces había circulado en la intelectualidad porteña una novela como *Il fu Mattia Pascal*, de 1904, donde Pirandello ya practicaba el desdoblamiento de personajes y su “en-mascaramiento”. Por otra parte, el lector masivo podía acceder al discurso pirandelliano a través de las páginas del diario *La Nación* del que el autor italiano era colaborador.

La inserción de Pirandello en la emergente modernidad porteña, tuvo otro factor no menos relevante: el “esnobismo”²⁷ jugó un rol decisivo para la amplia circulación y productividad de su textualidad, ya que la “novedad” pirandelliana llegaba a Buenos Aires en un momento donde las expresiones europeas, en tanto formas legitimadas de lo “nuevo” y lo “culto”, eran un modelo a seguir. Más aún en el caso de un autor como Pirandello, que fuera canonizado en vida, galardonado con el Premio Nobel de Literatura y reconocido en su propio tiempo como renovador del teatro universal.

Pirandello llega por primera vez a Buenos Aires en 1927²⁸ acompañado por la actriz Marta Alba y con la compañía Teatro d’Arte di Roma²⁹ bajo su dirección con la cual permaneció por casi tres meses presentándose en el teatro Odeón. Su segunda visita será en 1933 para presenciar el estreno mundial de su obra *Cuando se es alguien* traducida por Homero Guglielmini, estrenada en el Teatro Odeón bajo la dirección³⁰ del propio Pirandello. Otros traductores argentinos de Pirandello fueron Armando Discépolo, Edmundo Guibourg, Enzo Aloisi y Francisco Defilippis Novoa.

En ambas visitas el dramaturgo interactuó con el campo teatral local en forma dinámica, no sólo a través de sus estrenos sino también como conferencista expresando sus ideas estéticas, filosóficas, y lo que es más importante aún, participando como director, traductor, espectador y crítico. Estas dos últimas facetas quedaron demostradas en la repercusión que tuvieron sus juicios sobre la actuación de Luis Arata³¹ la

²⁷ En el sentido de adopción de prácticas de moda.

²⁸ Antes de esta primera visita, contando desde el año 1925, hubo casi diez estrenos de sus obras entre las traducciones y las puestas en idioma original o dialectal, según la compañía.

²⁹ Pirandello había fundado esa compañía y la dirigía desde 1925.

³⁰ Cuando el dramaturgo llega a Buenos Aires, estaba dirigiendo la pieza Antonio Cunill Cabanellas, pero por desacuerdos con ese trabajo Pirandello decide tomar la dirección por cuenta propia. El elenco, que también fue modificado, quedó finalmente constituido por: Miguel Faust Rocha, Iris Marga, Guillermo Battaglia, Mecha Ortiz y Nedda Francy.

³¹ El mismo Arata relató la experiencia de su interpretación del personaje de Ciampa ante el propio autor: “El público aplaudía frenéticamente; lo había visto (a Pirandello espectador) y aplaudía. Aquel público participaba de la desgarrada emoción de Pirandello. Entonces el glorioso dramaturgo se puso de pie en el

reposición de 1933 de *El gorro de cascabeles*. Los testimonios de Pirandello legitiman³² la actuación de Luis Arata, que había sido sistemáticamente criticado en los medios periodísticos. Por su eficaz interpretación Arata se convertirá en el actor canónico de la dramática pirandelliana; en este sentido, comprobamos que la distancia estética entre los textos del autor italiano y el público, a menudo fue acertada por los actores que interpretaron sus personajes. El mismo Pirandello consideró a Ruggero Ruggeri uno de los intérpretes mejor identificados con la escena y las modalidades de su teatro (Sikora, 1994: 53).

Las visitas de Pirandello a Buenos Aires en los años 1927 y 1933, junto a sus estrenos en esa ciudad, movilizaron el campo intelectual-teatral, activando el ritmo de cambio del sistema teatral porteño y promoviendo una serie de discursos críticos sobre su obra. Tres ensayistas provenientes de distintas vertientes: periodística, filosófica y literaria, publicaron trabajos sobre Pirandello: Octavio Ramírez: *El teatro de Pirandello* (1927), Homero Guglielmini: *El teatro del disconformismo* (1927) y José María Monner Sans: *El teatro de Pirandello* (1936). Nos acercamos a estos discursos no sólo para la confrontación intersubjetiva propia de la investigación bibliográfica, sino como forma de comprender la recepción crítica especializada del momento. Su importancia radica, pues, en ser parte de la recepción productiva del fenómeno pirandelliano en el Buenos Aires de la época, provocada en gran medida por el “efecto Pirandello” (Mirta Arlt, 1994: 74). Los tres discursos comparten el paradigma de la modernidad emergente en el campo intelectual porteño, en contacto con las manifestaciones europeas de vanguardia. El lector implícito era común a los ensayos, en tanto se trataba de un sujeto al que había que “hacer comprender” el teatro de Pirandello, considerado hermético para el público por su novedad. En las interpretaciones hay un predominio contenidista y un limitado acercamiento al aspecto formal, pero de todos modos, se evidencia un alejamiento del

palco y me extendió los brazos. Él parado en el palco, yo sobre el escenario. Me besó y lo besé. Luego dirigiéndose al público dijo: “Cuando un país tiene un intérprete de la naturaleza de éste, es un país rico en cultura. Cinco grandes actores interpretaron esta comedia: de todos ellos el mejor es éste; ¡yo me quedo con él!” (Romeo, 1969: 268).

³² Respecto a su experiencia como espectador de su pieza a cargo de la actuación de Arata, el dramaturgo expresó una declaración tan pirandelliana como su propia obra: “Pocas veces, durante mi larga carrera artística me ha sido dado asistir al milagro de un actor que haga surgir vivo en la escena un personaje, vivo de la vida misma que le ha dado el autor, como asistiendo a las representaciones de *El gorro de cascabeles*, por Luis Arata, en el teatro Comedia” (*Talia*, a I., n° 21, 2/7/1937).

estilo impresionista que caracterizaba la crítica de la época. Mirta Arlt (1997: 149) señala que los tres trabajos críticos “son representativos del campo intelectual argentino de entonces, pero también de la emergente renovación que se hacía sentir como necesaria en nuestro teatro, en el que dominaba el realismo, el nativismo, el costumbrismo; y el impresionismo como forma de aproximación y análisis de lo específicamente teatral”. En este sentido, los textos reconocen los procedimientos pirandellianos más sobresalientes como el personaje autónomo y el ocultamiento del rostro individual bajo la máscara social. Proponen, también, un ordenamiento y clasificación temática de la obra del autor.

Otras piezas del autor estrenadas en Buenos Aires en la década del '30 fueron: *Lumie di Sicilia*, *La patente*, *Il berretto a sonagli*, traducidas por el propio Pirandello al siciliano. A partir de 1933 las puestas de textos pirandellianos ya no serán en su idioma original sino que comenzarán cada vez más a circular traducciones como las de Mario Bronemberg de *El gorro de cascabeles* (1933) y *Limonas de Sicilia* (1934) y las del Armando Discépolo: *Esta noche se recita improvisando* (1935) y *La nueva colonia* (1937).

Cabe destacar que la productividad del teatro pirandelliano en nuestro país no fue un “efecto” posterior y atrasado respecto a la novedad del dramaturgo en Europa. Argentina tenía acceso al texto dramático y a la puesta en escena pirandelliana casi simultáneamente a su aparición, si se tiene en cuenta, que dos de las piezas clave para el entendimiento de su poética como *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921) y *Ciascuno a suo modo* (1924), se presentaron en Buenos Aires sólo un año después que en Italia.

Casi paralelamente a los estrenos porteños de Pirandello, un dramaturgo argentino oscilante entre el subsistema popular y el culto como lo fue Armando Discépolo (Pellettieri: 1990), producía la pieza culta *Muñeca*³³ (1924), que se correspondía con el primer “grotesco italiano”³⁴. Por otro lado, Discépolo daba origen al grotesco criollo con sus obras: *Mateo* (1923), *Babilonia* (1925) y *Stéfano* (1928).

³³ *Muñeca*, de Armando Discépolo, es según Pellettieri (1988) el primer texto moderno del teatro argentino. En 1924 el estreno de *Muñeca*, “... moderniza el sistema teatral culto y anticipa procedimientos y la tendencia ideológica de los textos posteriores de autores como Eichelbaum y Arlt” (Pellettieri, 1990: 110)

³⁴ El grotesco de la primera época era heredero de *La maschera e il volto* (1916) de Luigi Chiarelli, estrenado en Buenos Aires en 1918.

Dentro del subsistema popular, las obras que completan el corpus de textos concretados bajo el denominado “efecto pirandello” son: *Un autor en busca de seis personajes* (1924), de Julio Traversa (versión paródica de *Seis personajes en busca de autor*); *Tres personajes a la pesca de un autor* (1927), de Alejandro Berruti (estilización del grotesco pirandelliano). En ambos casos se trata de sainetes que satirizaban al género, -especialmente a *Seis personajes...*(1921) y *Cada cual a su modo* (1924)-, al tiempo que cuestionaban al propio sainete (Pellettieri, 1997: 123). Pese a responder a ese “estímulo externo” (Golluscio, 1884), estos textos no participaron del sistema del grotesco pirandelliano en tanto no interaccionan con ese modelo, sino que siguen sujetos a la textualidad popular del sainete, sin lograr variantes productivas.

Fue tan contundente la recepción productiva de la textualidad de Pirandello en la dramaturgia nacional que un autor como Enzo Aloisi titula su obra: *Nada de Pirandello, por favor!* (1933), haciendo explícito el paratexto y aludiendo irónicamente a la potente productividad del dramaturgo italiano. El procedimiento de la “autonomía del personaje” se patentiza especialmente en la citada obra de Enzo Aloisi y en muchas otras del subsistema culto, por ejemplo, *Comedia sin título* (1927) de Antonio Cunill Cabanellas, así como aparecerá más tarde en varias piezas de Roberto Arlt. Los procedimientos compositivos del “teatro dentro del teatro” se encuentran, por citar sólo dos ejemplos, en *El teatro soy yo* (1933), de César Tiempo, *La rebelión de los fenómenos* (1939), de Raúl Doblas y Mario Bellini.

Asimismo, aparecen piezas dramáticas que apropian en diversos grados el modelo pirandelliano, pertenecientes a otros dramaturgos del subsistema culto, precursores -junto con Discépolo- de la primera modernización teatral argentina como Vicente Martínez Cuitiño, Francisco Defilippis Novoa. Entre ellos se encuentran los textos dramáticos que lograron concretar variantes de mayor originalidad: *María la tonta* (1927) y *Despertate Cipriano* (1929), de Francisco Defilippis Novoa; *Muñecos de ocasión* (1928) y *El espectador o la cuarta realidad* (1928) de Vicente Martínez Cuitiño.

Llegados a la década del '30, emergerá un autor decididamente moderno como Roberto Arlt para resemantizar diversos procedimientos del modelo pirandelliano resultando variantes textuales altamente originales.

La circulación de la dramaturgia pirandelliana -las puestas en escena y las ediciones argentinas de sus obras- y su importante recepción productiva -los textos dramáticos concretados a partir del intertexto pirandelliano-, se dio mayormente en el

circuito del teatro comercial, como lo afirma Beatriz Trastoy (1997: 54) y más moderadamente en el circuito del teatro independiente, aunque con una presencia interesante ya que la impronta de Pirandello aparecería en obras inaugurales de Teatro del Pueblo como lo fue *Títeres de pies ligeros*, de Ezequiel Martínez -ganadora en 1929 del primer Premio Nacional de Letras-, que en 1930 se representó en la función inaugural de la agrupación y que iniciara el repertorio³⁵ del Teatro del Pueblo. Sólo dos años más tarde Roberto Arlt será el dramaturgo que evidencie en forma más extensa y profunda el modelo pirandelliano, que aparece desde su primera obra *Trescientos Millones* (1932) y que continuará manifestándose en diferentes grados en el resto de su producción dramática.

2.4. La recepción productiva del teatro extranjero

Múltiples factores contribuyeron en la recepción productiva de modelos teatrales extranjeros y su resemantización en la escena nacional en las décadas de 1920 y 1930. Como bien ha sintetizado Giustachini (1994: 36):

“La curiosidad bohemia, los estrenos de compañías extranjeras, la idoneidad para acceder a textos en su idioma original, las numerosísimas revistas de difusión cultural y política que permitían el acceso a obras dramáticas y ensayos sociológicos, y finalmente el conocimiento enciclopédico de los autores rioplatenses, generó un interesante diálogo con la cultura y la dramaturgia europea”

En el campo teatral porteño de 1930 convivían diversos microsistemas teatrales. El circuito comercial incluía las textualidades del sainete, la comedia asainetada y la revista. En los primeros años del siglo XX, el denominado “teatro culto” ya había manifestado una intención innovadora en la producción de Florencio Sánchez con su incorporación del naturalismo europeo; y así seguiría sucediendo dentro de ese microsistema, que continuará la operación de apropiación de los nuevos modelos europeos de vanguardia que surgían en los países centrales.

³⁵ Pirandello fue incluido en el repertorio del Teatro del Pueblo a pesar de su adhesión al fascismo cuestión que lo alejaba de la ideología socialista que enarbolaba el teatro independiente de la época, en especial el Teatro del Pueblo. Pirandello adhirió temporalmente al fascismo por considerarlo la única posibilidad de restaurar los ideales traicionados de la Italia del *Risorgimento*, pero lo rechazó abiertamente cuando se vio anulado en su libertad individual.

Al promediar la década del '20, el campo teatral porteño estaba consolidado y ese contexto facilitó la circulación en Buenos Aires de autores como Pirandello, expresionistas como Lenormand o Kaiser, cuya textualidad resultaría productiva para nuestra escena. De esta manera, dramaturgos argentinos como Francisco Defilippis Novoa, Vicente Martínez Cuitiño y Armando Discépolo introdujeron cambios que los señalan como precursores de la modernización que se produciría en la década del '30.

En otras palabras, el proceso de recepción productiva conjugó las novedades de un campo intelectual-teatral central, con particularidades vernáculas. Desde nuestra modernidad periférica (Sarlo, 1988) el teatro argentino intentaba insertarse en la moderna cultura universal. En este contexto, surgió el Teatro del Pueblo dirigido por Leónidas Barletta que pretendía organizar un movimiento que luchara contra la “tradicción teatral anterior, especialmente contra el teatro comercial y sus lugares comunes” (Pellettieri, 1991: 115), que se manifestaba en el cobro por las actuaciones, en la presencia del empresario y de las primeras figuras y, sobre todo en su repertorio dramático caduco y superficial. Buena parte de la producción de esta institución presentó autores extranjeros que ya habían comenzado a circular en el microsistema profesional: Pirandello, Stindberg, Ibsen, O' Neill, Kaiser, Lenormand. Además de los autores mencionados, Leónidas Barletta incorporó algunos dramaturgos argentinos al repertorio del Teatro del Pueblo, entre quienes se encontraba Roberto Arlt³⁶.

Respecto a Pirandello, el Teatro del Pueblo mantuvo cierta reticencia por la filiación del dramaturgo al fascismo italiano de Mussolini. Desde la ideología socialista que enarbolaba Barletta, representarlo no resultaba “políticamente correcto”. Sin embargo, el “efecto Pirandello”³⁷ superaba las consignas político-estéticas, como explica Trastoy (1997: 54):

“resulta sumamente curioso que una obra de evidente intertexto pirandelliano como *Títeres de pies ligeros* de Ezequiel Martínez Estrada, ganadora en 1929 del Premio Nacional de Letras, haya sido la que, en 1930, iniciara el repertorio del Teatro del Pueblo (...) La pieza emblematiza la aspiración del movimiento independiente de modernizar el teatro argentino a partir de la reescritura de las

³⁶ Analizamos la significación de Arlt en el Teatro del Pueblo y sus múltiples relaciones de reciprocidad artística en el Capítulo V.

³⁷ Mirta Arlt habla del “efecto Pirandello” (1994: 74) en el campo intelectual de la época, a partir del cual, no sólo se produjeron textos dramáticos sino un nutrido corpus de artículos periodísticos y críticos.

expresiones más renovadoras de la escena europea, entre las que, a pesar de los desencuentros ideológicos, se contaba Pirandello”.

En la década del '30 estas nuevas propuestas teatrales independientes constituían un fenómeno emergente frente a la dominancia del teatro profesional culto y popular, ambos pertenecientes al circuito comercial. La particular apropiación de los intertextos extranjeros resultaba, muchas veces, incomprensible para el público y la crítica, lo que generaba una distancia estética que se manifestaba, o bien en la indiferencia ante los estrenos teatrales o bien -en el caso de que aparecieran comentarios periodísticos -en una valoración negativa.

Pero lo cierto es que ya en los años veinte existía un público que quería ver algo más que una simple mimesis de su vida y sus costumbres. Buenos Aires es ya una ciudad grande, incierta, de máxima visibilidad, desbordada y desbordante. La gran ciudad impone vivir el instante, la inmediatez. Todo es un perderse en las brumas de la ciudad. De esa modernidad advienen los personajes de Arlt: son seres innominados que provienen de las brumas urbanas, y pasan a tener el nombre del oficio que desempeñan o del sueño que desean... Postulados y modelos de producción de la dramaturgia arltiana en su función modernizadora, que enfocamos en el Capítulo VI.

En síntesis y retomando lo hasta aquí expuesto en este capítulo, diremos que los autores europeos que funcionaron modélicamente para los dramaturgos argentinos – especialmente para los pertenecientes al subsistema teatral culto-, provenían de diversas corrientes estéticas (expresionistas, simbolistas, surrealistas); entre los de mayor circulación en Buenos Aires se encontraban: Henry Lenormand, Frank Wedekind, Arthur Schnitzler, August Strindberg (con su teatro pre-expresionista), Greog Kaiser, Henrik Ibsen (con su textualidad simbolista), Leonidas Andreiev, Luigi Pirandello y Gabriele D'Annunzio. En efecto, los países europeos que proveyeron mayor productividad fueron Italia, Francia y en menor medida Alemania y Rusia.

Enfocamos los modelos teatrales provenientes de Italia, Francia y Alemania, e intentamos confirmar las inciertas y variadas versiones acerca de las fechas de composición de obras teatrales, llegada al país, circulación bibliográfica, traducciones, adaptaciones y estrenos que aparecen en las diversas fuentes consultadas. Para facilitar la ubicación temporal de ese corpus, diseñamos una cronología de estrenos de las principales obras teatrales trabajadas, que adjuntamos en el apartado 4. de este Capítulo.

3. La dramaturgia argentina premoderna

3.1. La estética precedente; el naturalismo

Antes de centrarnos en la irrupción de las nuevas tendencias estéticas en el teatro porteño de comienzos de siglo, es necesario retrotraernos a la estética precedente a dicha irrupción.

A fines del siglo XIX, una de las principales apropiaciones de nuevas formas provenientes de culturas centrales, fue la del naturalismo. En un comienzo, el naturalismo penetra en la literatura argentina en la década del '80 y del '90, con autores como Eugenio Cambaceres y Julián Martel. En el teatro, recién hará su aparición a fines del siglo XIX y principios del XX.

Los naturalistas franceses como Emile Zola preconizaban la reproducción total de la realidad no estilizada, e insistían en la mostración de aspectos materiales de la existencia humana. Era un método positivista y científicista, y estaba caracterizado por el objetivismo y por el intento de representar de "la verdad". Pero para el naturalismo la verdad no es dialéctica, sino sujeta a un determinismo de la realidad sin posibilidad de razonarla a partir de tesis, antítesis y síntesis. Por otra parte, es una realidad que está siempre determinada por el mal, ya que el naturalismo está signado por un movimiento pesimista.

La tesis naturalista, en consecuencia, es demostrada por un desarrollo dramático absolutamente reglado. El autor señala al lector-espectador todos los detalles de la obra, guiando su interpretación a partir de una sucesión de situaciones destinadas a mostrar diferentes fases de un problema, unidos por la intriga. En el naturalismo no interviene el azar, pero hay una fatalidad marcada por el temperamento del personaje y por el ambiente que lo rodea. Se trata de un fuerte determinismo.

El naturalismo se presenta en dramaturgos noruegos como Henrik Ibsen, suecos como August Strindberg; italianos como Gerolamo Rovetta; españoles como Benito Pérez Galdós; nórdicos como Hermann Sudermann; alemanes como Gerhart Hauptmann; y rusos como Maximo Gorki.

En primera instancia, el teatro naturalista europeo está basado en el medio. Todos los personajes están determinados por una reproducción fotográfica de la realidad. El medio influye totalmente sobre el carácter, la vida y el destino de los

personajes. Por otra parte, la lengua reproduce dialectos que el comediante debe expresar a través de la repetición y la imitación. De esta manera, la actuación debía crear la ilusión de “vida total”, ser una reproducción fidedigna de la misma. Aparece, además, la noción de la cuarta pared, a partir de la cual el actor está rodeado de “nada” frente a él, por lo cual debe actuar ignorando al espectador.

Todas estas características creaban una fatalidad determinista, y la aparición de personajes desenmascarantes, que detentan la autoridad en la familia y en la sociedad. Generalmente, aparece el triunfo de los fuertes y la derrota de los débiles.

El naturalismo -por su determinismo- tiene una visión estática de los procesos sociales. El personaje, al estar determinado de antemano, no tiene posibilidad de cambiar. Por lo general, el motor de la acción es el miedo o la vergüenza social³⁸.

En el teatro de Florencio Sánchez, el protagonista tiene -al principio- miedo social pero luego reacciona por vergüenza u honor social. En los personajes de *Barranca abajo* (1905), de Florencio Sánchez hay una poética sectaria del honor, que responde a leyes implacables. Sin embargo, en Sánchez aparece una visión limitada del naturalismo. Los personajes se ven condicionados por el medio, pero atenuadamente, debido a una mezcla con la poética costumbrista.

En síntesis, el naturalismo pretende presentar la escena teatral en tanto reflejo de la realidad; por cierto desde una versión de esa realidad cerrada sobre sí misma. Trata de integrar al actor en esa realidad, recortándolo en la historia y subordinándolo a lo psicológico o a lo fisiológico. El mundo de la puesta en escena debía ser un mundo conocido por parte del espectador, penetrable. En consecuencia, las didascalias se presentan como una especie de inventario descriptivo.

Si todo texto es redundante, todo género tiene su propia redundancia para hacerse comprensible. En el naturalismo, esta redundancia es absoluta. Los datos se reiteran una y otra vez para que el personaje muestre una realidad objetiva al espectador. Esto se denomina “intento de comunicación objetiva”. Las ideas en escena deben ser decodificadas de la misma manera en que son codificadas. Ocurrirá lo contrario en los dramaturgos no realistas que trabajarán con un tipo de comunicación subjetiva. El naturalismo y el realismo intentan reducir a cero el grado de subjetividad en cuanto a la comunicación. Constantemente hay prospecciones y retrospecciones en un afán de coherencia y claridad en todos los niveles. Lo biológico y lo social están

³⁸ Éste es uno de los elementos naturalistas que se encuentra en forma residual en el teatro de Discépolo.

determinando a los seres que pinta el naturalismo. Esta tendencia aparece aún en el teatro popular argentino. Tanto Ezequiel Soria como García Velloso traen de Europa -a principios del siglo XX- la idea de escenografías naturalistas.

El intertexto naturalista resultó muy fuerte en el teatro argentino. En 1903 Antoine llega al país y realiza funciones en el Teatro Odeón. Asimismo, arriban actores italianos naturalistas como Novelli y Zacconi³⁹.

Todos estos elementos entran en el sistema teatral argentino, pero no de manera pura. Florencio Sánchez se apropia sólo de ciertos elementos naturalistas y los mezcla con otros elementos del costumbrismo o del realismo preexistente en Argentina. Así, aparecen obras que son predominantemente costumbristas con un desenlace naturalista, como *Barranca abajo*. Luego, aparecen obras (*Los muertos*, 1905) donde hay un equilibrio entre los dos principios constructivos de las tendencias costumbrista y naturalista. En Sánchez siempre aparece el problema del determinismo, a veces atenuado y otras veces de forma evidente. Existe una lucha constante entre los dos principios constructivos. El público urbano y los Podestá -que ponían en escena las obras de Sánchez- muestran una preferencia por los elementos costumbristas, mientras que el público del campo y el propio Florencio Sánchez tienen una inclinación por el naturalismo. Estas dos tendencias en pugna -la culta y la popular- están siempre presentes en la textualidad de Sánchez y permanecerán luego, en el pasaje del teatro finisecular al teatro moderno y devendrán en la “mezcla” permanente que puede ejemplificarse en casos como el grotesco criollo. De esta manera, los precursores de la modernización que sucedieron a Sánchez se irán alejando del realismo-naturalismo así como del nativismo-costumbrismo con la introducción de nuevos procedimientos teatralistas que expresaban una estética basada en el idealismo, la abstracción y el subjetivismo. Una de las primeras textualidades afines a esta nueva estética y que funcionó modélicamente para nuestros dramaturgos fue el grotesco pirandelliano.

3.2. Productividad del grotesco pirandelliano

Los dramaturgos que surgen en nuestro país alrededor de la década del '20, comienzan a interesarse por las experimentaciones del “nuevo teatro” que se estaba

³⁹ Hay que distinguir a los actores populares italianos (intertextuales con el actor popular argentino) de los actores italianos cultos (intertextuales con los actores cultos argentinos), como Ermette Novelli.

desarrollando en los escenarios europeos. Ordaz (1992: 39) señala como los reconocidos “grandes padres” a Ibsen, Strindberg, Pirandello, Valle-Inclán, y asimismo las novedades que ofrecía el teatro ruso y el expresionismo alemán. Ordaz distingue a cuatro dramaturgos como iniciadores de lo que denominamos “primera modernización” y que nosotros hemos preferido llamar “precursores de la modernización del ‘30’⁴⁰, a saber: Samuel Eichelbaum⁴¹, Francisco Defilippis Novoa, Vicente Martínez Cuitiño y Armando Discépolo.

La productividad del grotesco pirandelliano a partir del estreno en Buenos Aires de *Seis personajes en busca de autor* en el año 1922 se convirtió en un punto de inflexión para la nueva dramática argentina premoderna. Blanco Amores de Pagella (1983: 19) afirma que “a partir de ese estreno se lo imitó mucho entre nosotros; al extremo que Enzo Aloisi escribe una obra con evidente influencia de la técnica pirandelliana en la autonomía del personaje, y cuyo título alude humorísticamente al innegable influjo que en ella se observa: *Nada de Pirandello, por favor!* (1937)”.

Dicha productividad ha sido confirmada por la historiografía argentina. Luis Ordaz (2005) aborda transversalmente el grotesco desde su raíz italiana, reconociendo como precursor y modelo productivo a Luigi Pirandello para explicar la aparición del grotesco criollo en Argentina de la mano de Armando Discépolo. El historiador distingue un “nuevo grotesco” en Roberto Arlt y en derivaciones o supervivencia del género en la dramaturgia argentina posterior.

⁴⁰ Osvaldo Pellettieri (1987 y 1990) utiliza esta denominación cuando realiza su modelo de periodización del teatro argentino.

⁴¹ Samuel Eichelbaum (1894-1967). Su primer estreno estuvo a cargo de la compañía Muiño-Alippi con su obra *La quietud del pueblo* en el año 1919. Para explicar su dramaturgia Ordaz cree necesario citar a Freud, a Strindberg e Ibsen, a la narrativa de Dostoievski y la dramática de Lenormand. “Eichelbaum como los otros dos autores antes nombrados y como la mayoría de los creadores contemporáneos de alguna significación dentro de nuestra escena, es un atento frecuentador del buen teatro extranjero. Le atraen en particular los seres con entrañas angustiadas, con laberintos psicológicos” (Ordaz, 1992: 160). Creemos que la clave de su dramaturgia con sus personajes siempre en tormento la ofreció Alfredo de la Guardia (1938) al señalar su intertexto con Dostoievsky, Ibsen y Strindberg, y aclarar su alcance: “Del primero, del descubridor de las más bajas heces del alma, tiene el largo sondeo psicológico; del gigante noruego, una inclinación al teatro de ideas y su misma confianza en un mundo donde impere el espíritu de la verdad y la libertad; del trágico de *La danza macabra*, la amarga densidad humana de sus personajes”. Sin embargo, no profundizamos a este dramaturgo por ser uno de los más estudiados por la crítica en el grupo de los premodernos.

En Argentina la primera aparición del calificativo “grotesco” fue con la obra *Mateo* de Armando Discépolo que se estrenó en el año 1923, en el teatro Nacional de Buenos Aires, por la Compañía de Pascual Carcavallo.

En el modelo del grotesco pirandelliano aparecía como constante el triángulo pasional que componen los tres personajes clásicos del melodrama o del picaresco vodevil: el marido, la mujer y el amante. Lo que se mantiene en la forma del grotesco criollo es el conflicto de la personalidad que choca con el medio social hostil. Ordaz afirma la productividad del modelo pirandelliano en el grotesco criollo: “Al ser tomada la nueva especie teatral por nuestro Armando Discépolo (...) la personalidad en crisis del grotesco pirandelliano –como norma-, deja el triángulo pasional a un lado e inaugura una huella propia que será paricularizante: el reflejo de padecimientos, frustraciones y fracasos de seres que durante la etapa inmigratoria, que va desde 1880 a 1930, llegan a Buenos Aires desde la Baja Italia” (Ordaz, 2005: 148-149).

Castagnino denomina al grotesco criollo creado por Discépolo como “género híbrido”. Afirma, además, la recepción productiva del modelo pirandelliano efectuada por Discépolo: “Si buscáramos algunos títeres pirandellianos, hallaríamos interesantes concomitancias con este grotesco criollo que se manifiesta en piezas de Discépolo” (Castagnino, 1950: 107).

Para Ordaz, Armando Discépolo tomó de Pirandello las nociones para su grotesco criollo, aunque el propio dramaturgo lo negara. Afirma que el “grotesco criollo” es una “especie” que tiene sus raíces en la dramática moderna universal relacionada directamente con Luigi Pirandello quien efectuará una “incidencia” decisiva en el teatro moderno de todo el mundo. Es tan evidente que Ordaz considera la apropiación del modelo del grotesco pirandelliano por Discépolo, que en este sentido el crítico agrega: “lo de ‘criollo’ es, precisamente, para acentuar la calidad de lo propio y su ubicación más exacta” (Ordaz, 1992: 44).

Por otro lado, existe la interpretación de Pellettieri (1990 y 1994) del grotesco criollo como derivado del sainete porteño con contenido dramático y crítica social, con superación de lo sentimental y cambio de funcionalidad de la caricatura⁴². Si bien Ordaz

⁴² Este crítico ha explicado que en el grotesco lo caricaturesco ha dejado de ser un fin -entretener, divertir a los receptores- para pasar a ser un medio, para poner de manifiesto ciertas actitudes inactuales de los personajes o para quebrar lo patético en su momento de mayor tensión y concretar el grotesco. Es evidente que en el grotesco los procedimientos cómicos del sainete, el chiste verbal o gestual funcionan la mayor parte de las veces en este último sentido.

reconoce esta explicación, no queda claro si concibe al grotesco criollo como resultado de ambas vertientes –la italiana y la del sainete-, aunque agrega que mientras el espacio del sainete porteño era el patio del conventillo o callejones de los arrabales, el grotesco requería espacios interiores (Ordaz, 1992: 44-45). Creemos que el caso de Discépolo es un ejemplo de sincretismo entre el modelo nacional y el extranjero, en tanto dramaturgo que conocía ambas textualidades –la del sainete y la del grotesco pirandelliano- y supo concretar una variante original con su grotesco criollo.

En este sentido, coincidimos con Ordaz (1971: 96) cuando afirma que: “Discépolo siempre negó la influencia de Pirandello, pero no hay duda de que coincidió con el gran maestro y creador del grotesco en el ahondamiento de la personalidad”. La originalidad del autor argentino fue “penetrar en el conflicto de personajes en plena lucha, dentro de las estructuras y el lenguaje del sainete habitual y de las petit-piezas de costumbres porteñas”. Pellettieri (1997: 15) también considera el proyecto discepoliano basado en la utilización de la semántica de Pirandello, es decir, como resultado de la combinación del relativismo pirandelliano con la variante tragicómica del sainete. Este historiador profundiza las causas del fracaso de ese programa creador en el teatro popular de la época⁴³.

La producción discepoliana entre 1923 y 1934 ofrece cinco piezas con rasgos grotescos, que conforman lo que se conoce como “grotesco discepoliano” o “grotesco criollo”: *Mateo* (1923), *El organito* (1925) en co-autoría con su hermano Enrique Santos, *Stéfano* (1928), *Cremona* (1932) y *Relojero* (1934). Estas obras dramáticas se caracterizan por su visión pesimista de la familia y de la sociedad. Su núcleo común radica en la disolución de la familia por conflictos afectivos y económicos.

Por lo general Discépolo llega al efecto cómico a partir de la confrontación entre procedimientos lingüísticos (utilización de un registro italiano castellanizado, similar a lo que Kayser (1957) llama “grotesco lingüístico” en los poetas alemanes) y gestualidad y vestuario grotescos de los personajes, en contraste con las situaciones trágicas de la trama. A partir de esta confrontación⁴⁴ surge el resultado grotesco en Discépolo.

⁴³ Este planteo tiene en cuenta que Discépolo dejó de escribir después de *Relojero* en 1934 por el fracaso de sus grotescos en el público y la crítica contemporáneos a sus estrenos.

⁴⁴ En la mayoría de las escenas discepolianas la comicidad se obtiene mediante el lenguaje. Se incluye como recurso –además- la caracterización física y de vestuario del personaje, como la gorra / galera que lleva Don Miguel hasta en las situaciones más inverosímiles (como cuando lo lleva la policía al finalizar

La fatalidad propia del grotesco italiano se hace patente en los grotescos criollos. El final en tres de los grotescos de Discépolo es similar: cárcel en *Mateo*, muerte en *Stéfano*, suicidio en *Relojero*. En los tres se da la reflexión sobre el hombre y su destino y el choque entre los deseos del yo íntimo y las transacciones sociales del yo exterior.

El tono de Discépolo es pesimista. Sus personajes –que por lo general dan nombre a las piezas- encierran toda la amargura y la angustia del conflicto central del drama, ya que el drama está en ellos mismos. Son personajes que podrían ingresar en ese “teatro del disconformismo” en el que Homero Guglielmini (1927) ubicó el teatro de Pirandello. Al igual que los personajes de Pirandello y de Discépolo, los de Roberto Arlt, también contienen en sí mismos la clave del conflicto dramático de las obras.

Aparecen en los grotescos discepolianos los modos de vida engendrados por una sociedad que acomodaba su ritmo a los advenimientos de la industria y la técnica. Los grandes establecimientos industriales reemplazan a los pequeños talleres. El motor hace olvidar cada vez más la producción manufacturera. Estas y otras razones van transformando la fisonomía del país.

Durante la segunda y tercera década del siglo XX los grotescos tratan con incisiva insistencia la bancarrota moral de la familia. Blanco Amores (1983) postula que el grotesco argentino tiene una fuerte vinculación con lo social. Los conflictos individuales y familiares están fuertemente condicionados por la situación socio-económica. Esta decadencia se une en muchas oportunidades a conflictos provocados por factores externos al núcleo familiar. Uno de los más importantes de esos factores es la transformación acaecida en el campo laboral, el avance del maquinismo y de la técnica, así como factores de tipo económico.

Mateo (1923) de Discépolo puede leerse en relación de la modernización social que atravesaba el país. El jefe de familia pierde autoridad por su incapacidad para producir los medios con que mantener al grupo familiar. El cochero siente que se desmorona su mundo. El coche ya no es solicitado por los pasajeros: avanza la máquina;

la pieza). En *Relojero* la reflexión sobre el tema ontológico y axiológico, a través del tema de la personalidad y el de la conducta de hijos y padres está desarrollado con habilidad pero casi sin resultado cómico, resultado que sólo se logra por el juego de palabras. (Amores de Pagella, 1961: 168). Esta obtención del efecto cómico gracias a recursos del lenguaje -uso de la jerga inmigrante o juegos de palabras-, más que al asunto mismo, es característica muy común en el llamado grotesco criollo.

el automóvil se ha hecho dueño de los intereses del público. Los personajes asisten a un mundo que se derrumba y deja paso a otro.

Por otra parte, el problema de la desintegración y de la decadencia del grupo familiar está presente en todos los grotescos de Discépolo y en casi todos, los problemas de orden individual están vinculados con conflictos de tipo social. La frustración del músico que aspira a la excelencia del arte y que carece de condiciones personales para lograrla, se unen a las condiciones de tipo económico en que vive la familia en *Stéfano*. La aceptación de la propia indignidad por aceptar el dinero a través del sacrificio de la hija, está evidentemente producida por la precariedad económica en *Relojero*.

Uno de los pocos aportes al grotesco criollo iniciado por Discépolo es la pieza de Defilippis Novoa *He visto a Dios*, estrenada en 1930 por la compañía de Luis Arata. Comparando el teatro de Novoa con el de Discépolo decimos con Ordaz (1992) que el del primero es más general, por su tendencia a lo simbólico, mientras que el del segundo es más individualista.

En la citada pieza de Novoa aparece un personaje “grotesco”: Carmelo, en el cual, en forma similar al procedimiento discépoliano, aparece el principio constructivo del grotesco lingüístico y también el contraste entre el contenido verbal y la expresión gestual del personaje, por ejemplo cuando las didascalias enuncian indicaciones tales como: “lo dice sinceramente pero adopta una pose ridícula”. La intriga de la pieza y su contenido semántico también son grotescos ya que se da un fuerte contraste entre las inquietudes metafísicas de Carmelo y su ruín entorno.

Defilippis es un ejemplo de apropiación del grotesco pirandelliano y también del expresionismo. En *He visto a Dios* el dramaturgo en su afán modernizador, mezcla elementos de la “cultura alta” con elementos de la cultura “popular”, entre lo propio y lo ajeno (Pellettieri, 2002: 94). El autor era consciente de su programa modernizador, de su “voluntad de mezcla”, tal como lo expresara en vísperas del estreno de la obra citada:

“Se ha elegido al protagonista entre la inmigración de países tradicionalmente religiosos, porque, inconscientemente, obra en ellos una herencia mística de siglos (...) Con los elementos que nuestro sainete ha visto en su faz puramente externa, se logra un plano superior, sin dejar por ello de perder el alcance de obra popular, capaz de interesar y agrandar a cualquiera” (*La Nación*, 6/7/1930).

Otro factor interesante para advertir esta hibridación se dio en el caso de un actor como Luis Arata, quien interpretaba los personajes protagónicos de los grotescos pirandellianos⁴⁵ y también de los grotescos criollos de Discépolo y de Defilippis Novoa, generando una actuación que “interiorizaba” procedimientos utilizados anteriormente (Pellettieri, 2002: 94). Arata representaba casi simultáneamente, al personaje pirandelliano de Ciampa, al Mateo o al Stéfano de Discépolo y al Carmelo de Defilippis. Este tipo de actuación que, de alguna manera, representa el tránsito del sainete al grotesco, ha sido explicada por Beatriz Trastoy y Perla Zayas de Lima (1997: 73-74):

“La representación de los cuerpos asediados, humillados, supliciados, que frecuentemente se enmarca en la relación víctima-victimario, ha sido una constante en el teatro argentino, especialmente a partir de la dramaturgia de Armando Discépolo y Roberto Arlt. En “Grotesco, inmigración y fracaso” (1969), David Viñas sostiene que, en el proceso de interiorización que señala el paso del sainete al grotesco, los maquillajes recargados y las pelucas coloridas de las figuras de los inmigrantes desaparecen. Su ridiculez se vuelve patetismo; su torpeza se acentúa y, cuando con la caída de la máscara del autoengaño cae también el respeto y la imagen digna de sí mismo, la dinámica corporal del protagonista grotesco se animaliza”.

En este sentido, es preciso señalar que tanto Discépolo como Defilippis, e inclusive Martínez Cuitiño, fueron dramaturgos pendulares que oscilaron entre el teatro popular y el culto. Además de observarse esto “entre” obras, como el caso de *Muñeca* o *María la tonta* –pertenecientes al subsistema culto- y *Stéfano* o *He visto a Dios* –correspondientes al subsistema popular-, también puede observarse este funcionamiento de mezcla en la textualidad de cada una de estas obras por separado, ya que en una misma pieza se encuentran coexistiendo elementos de ambas tendencias hibridados en nuevas formas.

El conflicto de la personalidad, las diversas manifestaciones del ser como “uno y múltiple”, el ser dividido en seres diversos según circunstancias y vinculaciones sociales y, a partir de allí la consideración sobre la verdadera personalidad, es uno de los

⁴⁵ Las obras de Pirandello interpretadas por Luis Arata fueron: *El gorro de cascabillos*, *El hombre, la bestia y la virtud*, *Cada cual a su juego*, *Todo sea para bien*, *Limonos de Sicilia*, *El placer de la honestidad*, *El hombre de la flor en la boca*.

núcleos temáticos más frecuentados por Pirandello. En nuestro teatro un intertexto de ese paratexto pirandelliano lo constituye la pieza *Tu honra y la mía* (1925), de Francisco Defilippis Novoa, estrenada en 1925 en el Teatro Argentino por Enrique de Rosas, donde se aborda el problema de la personalidad múltiple. El protagonista tiene una doble vida y una doble personalidad, y el conflicto se produce en la anagnórisis por parte de la familia al no poder saber cuál es la verdadera, la auténtica personalidad del padre amado, cuestión reclamada sobre todo por el hijo. Se suma de esta manera al problema ontológico, el gnoseológico, la imposibilidad de saber, de conocer la verdad. Como bien lo señala Amores de Pagella (1965: 67) este tema constituía una novedad en el año 1925 para el público de la época.

En *Seis personajes en busca de autor* Pirandello ya había planteado ese tema en la escena del reclamo de la hijastra al padre, quien también es descubierto en su vida oculta, como ocurre al padre de *Tu honra y la mía*. Al que se creía uno, es otro y tantos como circunstancias la vida le plantee. En definitiva, sigue tratándose del contraste entre el yo profundo y el yo superficial o social, en síntesis, la contraposición entre el rostro y la máscara del grotesco italiano.

Otra obra pirandelliana que trata este tema es: *La signora Morli: una e due* (1920). También puede establecerse una relación entre la obra de Novoa *Tu honra y la mía* y *Cada cual a su juego* de Pirandello. En ambas piezas se da el conflicto de la personalidad entre el ser verdadero y el ser convencional.

Abstraemos, siguiendo a Amores de Pagella (1961: 174), ciertos caracteres comunes en el grotesco nacional. A partir de ellos establecemos rasgos comparativos entre el modelo del grotesco criollo y el grotesco arltiano:

1- Tema centrado alrededor de la familia en crisis: Los dramas de Roberto Arlt se centran más en el individuo en conflicto con la sociedad, es un individuo aislado, sin contexto familiar.

2- Utilización de recursos como el lenguaje y la mímica para obtener efectos de comicidad: Este aspecto será radicalmente distinto en el grotesco arltiano, en el que la comicidad no se asienta en la exterioridad del personaje ni en el manejo del lenguaje, sino que se aloja en la distancia entre los deseos desorbitados del personaje y las barreras sociales.

3- Tendencia a la nota trágica final, que también caracterizó al sainete: Este rasgo sí coincide y se resemantiza en el “improntu”, “repentismo”, en tanto desenlace fatal inesperado o peripecia trágica característico de los dramas arltianos.

4- La magnitud del drama del personaje contrasta con el pintoresquismo de su lenguaje y la vulgaridad de su gestualidad y caracterización física: En Arlt ese contraste con lo trágico se da más respecto al carácter “ingenuo” de los personajes protagónicos.

5- Lo patético llega al espectador a través de situaciones cómicas, recurso infalible para lograr la hilaridad del público: Este recurso no se da en las piezas arltianas donde prevalece la fusión tendiente al efecto trágico.

Los dramas grotescos en los dramaturgos premodernos se establecen, entonces, alrededor del tema de la familia en crisis; el tono es pesimista y subyace una visión apocalíptica del hombre en sociedad; los procedimientos lingüísticos y gestuales son la forma de concretar el efecto grotesco y el desenlace es, por lo general, trágico.

Como el sainete porteño, el grotesco criollo cerró su ciclo hacia 1930, con la clausura de la etapa inmigratoria. A partir de esta década, Roberto Arlt “desentendido del grotesco criollo se adentra en el mismo conflicto grotesco” (Ordaz, 2005: 149). Es decir, que el grotesco arltiano devendría casi directamente del modelo pirandelliano.

3.2.1. Armando Discépolo y el modelo pirandelliano en *Muñeca*

Armando Discépolo⁴⁶ fue un auténtico hombre de teatro. Se inició como actor y prontamente se dedicaría a la dramaturgia y también a la dirección teatral. En 1910 dirigió a Pablo Podestá en el estreno de su obra *Entre el hierro*. Su primera etapa dramaturgica estuvo marcada por el realismo de la época. Luego compuso en colaboración obras como *El movimiento continuo* (1921) junto a Rafael de Rosa y Mario Folco. Pero esta pieza ya contenía un personaje grotesco en esencia: Mustafá, el cual significó uno de los mayores éxitos interpretativos de Roberto Casaux. En este tipo de piezas se ubican también *Conservatorio “La Armonía”* (1917) y *La espada de Damocles* (1918).

Oswaldo Pellettieri (1991 y 1997) analiza la relación entre el teatro de Pirandello y el subsistema popular del teatro argentino; nosotros hacemos hincapié en su relación con el subsistema culto⁴⁷, por eso no profundizamos los textos pertenecientes al

⁴⁶ Buenos Aires (1897- 1971).

⁴⁷ Sobre la circulación productiva de Pirandello en el subsistema culto remitimos al artículo de Liliana López (1997).

grotesco criollo de Discépolo pero sí nos interesa su obra *Muñeca* (1924)⁴⁸ por ser el texto culto precursor⁴⁹ en la línea que resemantiza el modelo del primer “grottesco italiano” en nuestro sistema teatral.

El historiador Luis Ordaz (2005) resalta el hecho de la negación por parte de Discépolo de cualquier “incidencia” en su obra del grotesco pirandelliano –que, por cierto, conocía a fondo-. El dramaturgo argumentaba que la “coincidencia” entre sus grotescos y los del dramaturgo italiano se debía a la identificación que sentía por los inmigrantes italianos provenientes del sur de la península. Sin embargo, coincidimos con el crítico en que los rasgos pirandellianos quedaron patentizados en una obra como *Muñeca* –comedia dramática que su autor no se atrevió a calificar como grotesco-, en la cual se asoma el conflicto pasional típico el triángulo amoroso “marido, mujer y amante” (sujeto-objeto de deseo-oponente-. A nivel de la acción *Muñeca* transgredía el modelo sentimental al igual que los primeros textos de Pirandello -en línea, a su vez, con el primer “grottesco italiano”-, donde el triángulo amoroso resulta un medio para poner de manifiesto la simulación, el enmascaramiento voluntario del sujeto y la imposibilidad de comunicarse y de cambiar la realidad (Pellettieri, 1999: 102 y 110). Los modelos dramáticos pirandellianos productivos de *Muñeca* son *Pensaci*, *Giacomino* (1916) e *Il berretto a sonagli* (1917).

Por otra parte, la importancia otorgada al tema de la simulación en *Muñeca* vincula esta obra con la simulación propia de los personajes arltianos y que se advierte claramente en Saverio, Susana y el grupo de los farsantes de *Saverio el cruel*. En la obra de Arlt, así como en *Muñeca* de Discépolo, se asiste al proceso del fracaso del personaje grotesco –Saverio / Anselmo- que terminan en la muerte. En la obra de Arlt si bien existe el móvil amoroso, éste se desplaza hacia el móvil social y al conflicto interno del protagonista consigo mismo y con el entorno⁵⁰.

Es así que, con el estreno de *Muñeca* en 1924, Discépolo “moderniza el sistema teatral culto y anticipa procedimientos y la tendencia ideológica de los textos posteriores de autores como Eichelbaum y Arlt” (Pellettieri, 1990: 110).

⁴⁸ Se estrena el 20 de mayo de 1924 en el Teatro Nacional.

⁴⁹ Primer texto moderno del teatro argentino (Pellettieri 1988: 95-128), en tanto resemantiza un modelo extranjero moderno como el “grottesco italiano” promoviendo un cambio en el sistema.

⁵⁰ Profundizamos el tratamiento del personaje arltiano y sus relaciones con los modelos pirandellianos en el Capítulo VI.

La textualidad de *Muñeca* evidencia la recepción productiva del grotesco pirandelliano en Discépolo. La obra se encuentra entre el primer grotesco criollo del autor, *Mateo* (1923), y la serie de grotescos criollos que proseguirán con *El organito* (1925), *Stéfano* (1928), *Cremona* (1935) y *Relojero* (1934). En este sentido *Muñeca* funciona como obra bisagra⁵¹ entre el modelo pirandelliano y su paulatina apropiación productiva hacia la consolidación del modelo propio, el del grotesco criollo.

3.3. La autorreferencialidad: Una forma de resemantización del modelo teatral extranjero

Los primeros intentos de renovación teatral en la época que nos ocupa, tuvieron mayor productividad en el subsistema culto. No obstante, si bien los dramaturgos precursores de la modernización del '30 formaban parte de ciertas elites intelectuales, por otro lado generaron en su teatro producciones híbridas con lo popular. O sea, mixturaron lo nuevo extranjero –considerado culto– con nuestras formas expresivas tradicionales, como el sainete y la revista criolla. Este proceso de “importar, traducir y construir lo propio” (Canclini, 1990) se ha dado de manera peculiar en un país como la Argentina donde la afluencia inmigratoria ejerció su dinámica. Inclusive los dramaturgos más cercanos a modelos europeos no fueron escritores miméticos, importadores de estéticas, sino que las introdujeron contextualizándolas en nuestra propia cultura.

Como ya hemos señalado, la crítica ha reiterado la “influencia” pirandelliana o la de Lenormand, a la hora de analizar formas teatrales como el grotesco criollo, procedimientos del tipo del “teatro dentro del teatro” o del expresionismo, pero por lo general, no ha tenido en cuenta este fenómeno dentro de un proceso de apropiación y resemantización.

Analizamos las apropiaciones de textualidades extranjeras en los dramaturgos de la década del '20, desde una categoría de tipo formal: la autorreferencialidad. Categoría que nos resulta metodológicamente operativa en el análisis y que evita reducir la interpretación a simples comparaciones y correspondencias entre autores y modelos. La

⁵¹ Una observación de Pellettieri sobre *Muñeca* (1990: 106), valida nuestra afirmación, cuando explica que “resulta evidente que, de manera bastante pueril, Discépolo lo quiere incluir (al texto *Muñeca*) dentro de la textualidad pirandelliana, a partir de su descripción del personaje con una “...bufanda que le oculta el rostro”. Ha adoptado un gesto social y sólo cuando se enamora aparece su verdadero ser”.

autorreferencialidad funciona como principio constructivo en numerosos textos dramáticos de nuestro corpus.

Identificamos en el teatro culto de la década una marcada tendencia a la producción de un espacio de autocontemplación, textos que se vuelcan sobre sí mismos y reflexionan sobre las condiciones de su existencia. El espacio textual-escénico adquiere una autoconciencia escritural y se utiliza para teorizaciones que aproximan el teatro a su casi enemiga natural: la teoría y la crítica teatral.

Las características que englobamos dentro del concepto más amplio de autorreferencialidad, responden a lo que por primera vez Andre Gide denominó con el término de “mise en abyme”, quien lo compara con el procedimiento heráldico de colocar, en el centro de un escudo, un segundo escudo incluido como réplica del primero en miniatura. Pavis (1998) explica que por analogía, es el procedimiento que consiste en incluir en la obra -pictórica, literaria, teatral-, un enclave que reproduce alguna de sus propiedades o similitudes estructurales. El concepto de “mise en abyme” es definido por Lucien Dällembach (1977: 18) como “todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple o repetida”. Siguiendo las distinciones aportadas por la teoría de la enunciación los “procedimientos de reflexión” se dividen en:

- 1- Reflejos del código: enunciado que remite al código (teatro como tema).
- 2- Reflejos del enunciado: enunciado que remite al enunciado (teatro dentro del teatro).
- 3- Reflejos de la enunciación: enunciado que remite a la enunciación (acto de escritura).

Estos “procedimientos de reflexión”, entonces, facilitaron nuestra lectura especialmente en tres obras del dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño: *Café con leche* (1926); *El espectador o la cuarta realidad* (1928) y *Muñecos de ocasión* (1928) y en dos piezas de Francisco Defilippis Novoa: *María la tonta* (1927) y *Despertate Cipriano* (1929).

3.3.1. Vicente Martínez Cuitiño y la teoría de la recepción: *Café con leche*, *Muñecos de ocasión*, *El espectador o la cuarta realidad*.

Focalizamos el caso del dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño, cuya producción se desarrolló entre 1910 y 1940. Después de una primera etapa de producción dramática desde el realismo finisecular -*El derrumbe* (1909), *El malón blanco* (1912), y *La fuerza*

ciega (1917)-, Martínez Cuitiño⁵², orientó su drama hacia problemáticas de raíz científica o expresión filosófica, ofreciendo obras de tendencia vanguardista como *Café con leche* (1926), *Muñecos de ocasión* (1928), *El espectador o la cuarta realidad* (1928), *Atorrante o la venganza* (1932) y *Servidumbre* (1938), entre otras. Si bien en el aspecto verbal de su dramática seguía apegado a una retórica demasiado recargada, resintiendo a menudo la estructura teatral de sus obras, debe reconocerse a Vicente Martínez Cuitiño una gran capacidad de concretar variantes originales de los modelos teatrales europeos y una elevada calidad intelectual que lo convierten en un exponente particular dentro del teatro argentino.

La función de las apropiaciones provocó en este autor uno de los gestos precursores más contundentes de la primera modernización teatral argentina, consolidada luego en el denominado “Microsistema del teatro independiente” (Pellettieri: 1997). La apropiación que estudiamos aquí se relaciona con teorías estéticas de las vanguardias europeas, contemporáneas a Martínez Cuitiño y que él incorpora resemantizándolas en su obra.

En primer lugar, tenemos en cuenta al autor en su condición de productor-emisor del texto dramático, condicionado por el campo teatral e intelectual de su tiempo: El Buenos Aires de esa época venía incorporando el discurso sobre la vanguardia artística y crítica. Sabemos de la amistad del autor con el escritor Macedonio Fernández, fuerte divulgador de las nuevas ideas vanguardistas sobre el papel del lector en la literatura. Martínez Cuitiño no era ajeno al movimiento que pretendía una renovación vanguardista de las letras y del arte.

En septiembre de 1929 pronuncia en Montevideo una conferencia titulada “*Teatro de vanguardia*”⁵³ en el marco de la decimocuarta sesión ordinaria del Instituto

⁵² Uruguayo, (1887-1964) radicado en Argentina, fue un dramaturgo prolífico. Su primer estreno data de 1908 cuando la Compañía de José J. Podestá puso en escena su obra *El único gesto*. Durante cincuenta años no dejó de escribir teatro siempre atento a las corrientes renovadoras. Algunas obras de su amplio repertorio: *El derrumbe*, *Rayito de sol*, *Los tiranos*, *El ideal*, *Notas teatrales*, *Mate dulce*, *El malón blanco*, *Los Colombini*, *El caudillo*, *La bombolla*, *La fuerza ciega*, *La humilde quimera*, *Nuevo mundo*, *La fiesta del hombre*, *Cuervos rubios*, *No matarás*, *Los soñadores*, *El segundo amor*, *La mala siembra*, *La rosa de hierro*, *El amor ausente*, *Diamantes quebrados*, *Noche de alma*, *Horizontes*, *El espectador o la cuarta realidad*, *Atorrante*, *Superficie*, *Servidumbre*, *El hombre imperfecto*.

⁵³ Instituto Popular de Conferencias, 5 de septiembre de 1929, p. 213-247. En ella cita y evalúa a determinados autores, representantes de las vanguardias europeas que constituyen posibles intertextos en su obra. Sin embargo, se mantiene una distancia entre su discurso teórico -en el que explicita su interés

Popular de Conferencias. En ella distingue dos tipos de renovadores teatrales: 1) Teorizante (crítico). 2) De acción (regisseur o escenarista, que en la actualidad equivaldría a la figura del director). Entre los primeros renovadores del tipo “teorizante o crítico”, destaca a Pirandello, Andreiev, Shaw, O’Neill, Lenormand. Entre los del segundo tipo -renovadores de acción-, nombra a Gordon Craig y a Copeau, entre otros.

Dentro de la producción dramática del autor, destacamos la pieza *El espectador o la cuarta realidad*, de 1928, publicada por la revista de Argentes en 1935, subtitulada “*Escenas en libertad*”, a modo de epígrafe. Esta obra fue estrenada el 5 de julio de 1928 en el Teatro de la Comedia por la Compañía Rivera de Rosas-Franco. Los roles principales estuvieron a cargo de José Franco, Eya Franco y Enrique de Rosas en el personaje del “Espectador”. Ordaz (1992) señala a la “vanguardia europea” como motivadora directa de las indagaciones y experimentación de éste texto.

Se trata de una obra metateatral, con un alto grado de autorreferencialidad, en tanto el teatro se toma a sí mismo como signo. Aparece en la obra un sistema de personajes “metateatrales” que representan cada uno de los roles que conforman el campo teatral en su conjunto: el dramaturgo (“poeta” en la obra), el actor, el crítico, el periodista, el empresario teatral (o productor) y los músicos. Todos ellos se reúnen en un restaurante luego de una función de la compañía que conforman, para desagraviar a la actriz principal que durante la representación ha sido víctima de una silbatina del público promovida por un espectador. Espectador que luego irrumpirá en la cena de los artistas sin que ellos adviertan su identidad y que paulatinamente se irá convirtiendo en una especie de director de la improvisación teatral que surgirá con los mismos teatristas de la comedia que, pocas horas antes, él mismo había presenciado e interrumpido. Recién al final de la cena y de la obra, “el espectador”⁵⁴ es identificado como el agresor de la frustrada función.

En la pieza de Pirandello *Ciascuno a suo modo* (1924), se exponen los cuatro planos o perspectivas teatrales: autor, personajes, actores, público y crítica. El dramaturgo italiano suma esta cuarta dimensión del espectador que de hecho no estaba en *Sei personaggi in cerca d'autore* (1921). Por primera vez, en una obra de Pirandello -y seguramente, también por vez primera en el teatro moderno occidental-, escenario y

por los modelos extranjeros- y la praxis, en tanto sus obras reflejan una limitada concreción de los procedimientos vanguardistas que se esmera por dilucidar.

⁵⁴ Se hace patente en el personaje del “Espectador”, los ideogramas pirandellianos de la alienación y de la relatividad del conocimiento de la verdad (López, 1997: 137).

platea interactúan, criticando la propia dramaturgia. Martínez Cuitiño, conocedor del teatro europeo, debió tener acceso a las ediciones de Pirandello que circulaban en Argentina. Por otra parte, *Ciascuno a suo modo* se estrenó en Buenos Aires en 1925 por la Compañía Darío Niccodemi. La intertextualidad en *El espectador y la cuarta realidad* del dramaturgo argentino, de *Ciascuno a suo modo* es evidente, tanto en el nivel semántico y como en el composicional. Es entonces posible que el dramaturgo argentino retomara la idea de la intromisión del espectador en su pieza a partir de la obra pirandelliana.

En *El espectador*, el personaje homónimo funciona como portavoz del autor. A través de él, Martínez Cuitiño expone en la obra que analizamos, su teoría de las cuatro realidades: 1- La factual, 2- La autoral, 3- La interpretativa y 4- La de la recepción.

La factual corresponde a la vida misma y tiene una dimensión social, al igual que la cuarta, la del espectador o “de recepción”. La autoral se refiere a la forma artística otorgada a la realidad primera por un sujeto creador, y, al igual que la tercera realidad, la del intérprete o actor, posee una dimensión individual. Sin la cuarta realidad -la del espectador-, la obra no existe, ya que no podría interpretarse:

“Espectador: -Un espectador es un individuo que contempla. Las cosas no valen sin él.

Actor: -¿Que no valen sin él? ¿Cómo se atreve a afirmar semejante disparate?

Critico: -Quiere decir que este bandoneón, por ejemplo, no vale sin él.

Espectador: -Eso es. Perfectamente. Usted me ha entendido. Un bandoneón dormido no vale nada. Vale con un ejecutante. Y un ejecutante a quien no oyen o no ven, es como un bandoneón dormido, es decir, no vale nada. Si usted se mandara mudar, caro señor, el bandoneón valdría lo mismo, acaso valdría más, porque usted lo gasta. Usted actor vale porque yo lo oigo, no porque sea mejor que yo. ¿Estamos señores...? Los tesoros de Tutankamón no valían nada, con ser menores que el actor, hasta que no pudimos admirarlos. ¿Estamos?

Actor: -Usted está diciendo tonterías...” (1935: 22).

A partir de aquí la obra plantea una serie de reflexiones estético-teatrales en general, haciendo hincapié en la recepción -que el autor denomina cuarta realidad-, desde un enfoque comunicacional.

Pavis (1998), citando a Jauss (1970), destaca el hecho de que el “sujeto percibiente” participa activamente en la constitución de la obra de un modo tal, que su

trabajo coincide con el del crítico y el del autor. Cuitiño agrega también a la analogía, la semejanza con la actividad del actor:

“Espectador: -El espectador, señores, impone con su presencia verdad a la fantasía, realidad a la ilusión, dinamismo a la farsa escénica. Cuando él cree lo que ve, los actores le animan esa creencia y tratan por todos los medios de que el espectador se olvide de sí mismo para vivir en el ambiente de la mentira o la ilusión [...], crea en el actor el poder de su mentira porque sin él el actor no se tomaría ningún trabajo. Y entonces [el espectador] es un creador, un creador que se olvida de sí mismo, como el intérprete, que si no se olvida de sí mismo no es tampoco un intérprete” (1935: 32).

Otra analogía en la tarea del espectador es la que se establece con la función del “director”. La escena en que el espectador de Cuitiño comienza a intervenir en la dirección de un improvisado cuadro musical, nos recuerda la idea que sobre este oficio expuso Jerzy Grotowsky en sus reflexiones acerca del director como espectador de profesión.

Llaman la atención ciertos conceptos esbozados en la obra alrededor del tema de la recepción que parecieran adelantarse -por más de treinta años- a categorizaciones desarrolladas por Jauss en los años setenta. En su tesis de 1978, Jauss distingue tres núcleos relacionados que se reconocen en la obra de Cuitiño: Recepción-Efecto; Tradición-Selección; Horizonte de expectativa-Función de comunicación.

Según Jauss, “efecto” es el aspecto determinado por el texto, supone una apelación o irradiación del texto e implica un “receptor implícito”. “Recepción” es el elemento determinado por el destinatario, que es un “receptor explícito” condicionado por su horizonte de expectativa estético y social. Identificamos ambos receptores, o sea, las categorías Efecto-Recepción, en la siguiente situación dramática de la obra de Martínez Cuitiño:

“Espectador:- ... Shakespeare escribía para espectadores.

Actor:- Que ya han muerto.[...]

Espectador: -Lo que usted quiere decir, señor actor, es que hay dos clases de espectadores.

Crítico: -¿A ver? ¿A ver cómo es eso?

Espectador: -El de ayer y el de hoy, o mejor dicho, el de hoy y el de mañana; el espectador inmediato y el mediato. Y que ambos son distintos” (1935: 23).

En el ejemplo que da el personaje de Cuitiño, efecto y recepción de la obra shakespeariana se articulan entre un sujeto presente y un discurso pasado. El receptor explícito del presente descubre la respuesta implícita contenida en el discurso pasado y la percibe como respuesta a una cuestión que le interesa plantear actualmente. El carácter artístico de la obra mantiene abierta y presente -pese al tiempo-, la significación implícita que nos habla en la obra desde el pasado y que el receptor explícito puede actualizar. Por eso Jauss reconoce un carácter dialógico y no monológico de la significación de una obra.

En los parlamentos recién citados se ve claramente también, la tercera categorización de Jauss, la de “horizonte de expectativa y función de comunicación”, en tanto el ejemplo alude al camino que transita la obra desde el horizonte de expectativa en el momento de su aparición y su relación con los nuevos horizontes que se re-actualicen en su proyección de futuras recepciones. Completando la cita anterior, el diálogo en torno a los dos tipos de espectadores, continúa así:

“Crítico: -¿Y cuál es el mejor ...?

Espectador: -El de mañana.

Crítico: -¿Por qué?

Espectador: -Porque asegura la eternidad de la obra” (1935: 23).

La pieza de Cuitiño parece coincidir con la postura que luego adoptara Jauss en su estudio de los clásicos. Refiriéndose a un tango de la época, el Espectador dice:

“Espectador: -Es un clásico con antenas futuristas. Un gran poeta contemporáneo debe ser un clásico con antenas futuristas. Los clásicos fueron futuristas porque son eternos” (1935: 17).

Y más adelante, criticando al actor y al empresario su actitud comercial, agrega:

“Espectador: -A usted, le interesa el espectador de hoy. Nada más. A un gran autor, a un genio, puede interesarle el de mañana, porque es el que asegura la vida de la obra [...]” (1935: 24).

Podemos intuir aquí la segunda categoría “tradición y selección”, donde el teórico alemán define cómo nuestra comprensión del arte está condicionada a la vez por

cánones estéticos históricos (clásicos) en su mezcla con los de institucionalización latente que permiten el surgimiento de las innovaciones. Una tradición elegida y otra inconsciente. Por eso concluye en que toda tradición implica una selección.

En la obra que analizamos existen muchas otras reflexiones estéticas y teatrales acerca, por ejemplo, de la autorreferencialidad del arte, de la teatralidad de la vida cotidiana. También esboza interesantes visiones sobre una teoría de la actuación, donde el proceso de identificación del espectador se plantea con original hibridación entre el ilusionismo aristotélico y el distanciamiento brechtiano. El estudio de estas otras cuestiones planteadas en esta obra que consideramos proteica, excede los límites de este párrafo en la presente tesis.

Evidentemente, la reflexión estética del autor, promovida por su lectura de las ideas vanguardistas sobre el arte, contribuyó a la innovación dramática en su obra en un proceso dialéctico de incorporación de teorías estéticas europeas en la textura del teatro argentino vigente. En *El espectador o la cuarta realidad*, Cuitiño habla del teatro de su época, de la comedia asainetada, de la revista. Un ejemplo de esto es la incorporación de un personaje típico criollo, “Teva” (“vate”, al revés), quien en un parlamento critica los diversos elementos del teatro comercial de la época:

“Teva: -(Refiriéndose a la primera actriz) La maleva no sabe nada! El poeta habla chomu, tiene más palabras que un gallego catedrático. El crítico no mangia ni medio a pesar de su dentadura. El empresario es un cafiolo trompa y usurero, fabricante de secciones que nos parte la noche y el alma! Yo soy la sinceridad ...” (1935: 16).

Cuando esta obra se estrena en Barcelona, la crítica del periódico “*El Noticiero Universal*” advierte que:

“Los escritores sur-americanos que se dedican a cultivar el teatro, ofrecen una curiosa nota digna de ser apuntada, y esta nota consiste en que en sus obras la aportación de elementos extranjeros no ahoga nunca el ambiente del país; al contrario, procuran asimilarlos a las necesidades culturales propias, con elevado fin de enseñanza. Es un fenómeno de asimilación que sirve para purificar el alma popular”⁵⁵.

⁵⁵ Citado sin datos, del archivo personal del dramaturgo, por Luis Martínez Cuitiño (1999).

No estamos de acuerdo con que el fenómeno de apropiación, llamado aquí “asimilación”, deba servir para “purificar” ningún “alma popular”. Pero sí estamos convencidos de que esta obra significó un aporte fundamental en la modernización teatral argentina, como innovación dramática, coherente con la incipiente reflexión que sobre la vanguardia se estaba produciendo en nuestro país en aquellos años veinte.

Sectores de la crítica porteña de la época ya habían empezado a reconocer piezas como la de Cuitiño como representantes de la incipiente “vanguardia” teatral argentina. Sobre *El espectador o la cuarta realidad* no se dudó en decir que se trataba de “la obra vanguardista de la escena nacional (...) Martínez Cuitiño ha conquistado todo lo que se le pueda exigir a un autor: originalidad, innovación, honestidad literaria, inquietud intelectual, observación y estudios psicológico-filosóficos” (*El Diario*, 6/8/1928)

La obra de Martínez Cuitiño, *Café con leche* (1926), fue estrenada el 16 de abril de 1926, por la compañía de Pascual Carcavallo, en el Teatro Nacional. Estructuralmente se desarrolla en un acto único, con acciones paralelas y situaciones que se abren y se cierran resolviéndose autónomamente, casi siempre rematadas con una situación cómica. La obra, ambientada en un típico café porteño es un retrato de la época, y especialmente de la problemática de la clase burguesa.

Luis Martínez Cuitiño (1999), en su estudio sobre la obra de Vicente Martínez Cuitiño reconoce, en *Café con leche*, una autotextualidad explícita que, desde nuestra lectura, creemos aún muy limitada. La autorreferencialidad recién puede notarse francamente a partir de *El espectador o la cuarta realidad*.

El tópico de la recepción del público está planteado como tema, sobre todo desde el nivel discursivo. El espectador aparece incorporado a la ficción como un personaje clave, adquiriendo un protagonismo absoluto en la trama, con lo cual el autor quiso destacar el papel activo que juega la categoría “espectador-receptor” en la producción de sentido de una obra. Esto queda explicitado en distintas formas: además de su desarrollo en el nivel discursivo y temático y de su inclusión en el sistema de personajes, aparece planteado en las indicaciones para la puesta en escena o didascalias.

En este sentido, *El espectador o la cuarta realidad* constituye un caso de autorreferencialidad temática, puesto que el enunciado remite al código –en este caso al código teatral- y a todo lo referido al universo dramático-teatral. Entramos en el primer grado de autorreferencialidad, “reflejos del código”, según nuestra categorización. En esta obra, el teatro se toma a sí mismo como tema, se refiere a sí mismo como signo. Desde este punto es que decimos que Martínez Cuitiño realiza reflexiones metateatrales.

La obra se plantea con un detallado desarrollo argumentativo sobre el teatro entendido como fenómeno comunicacional, enfocando específicamente la instancia de la recepción, denominada por el autor como “cuarta realidad”.

Identificamos otro nivel de autorreferencialidad más profundo, en ciertas escenas de la obra, donde el personaje del “Espectador” se convierte en director de improvisados cuadros musicales representados por la compañía teatral. Estas micro-obras dentro de la obra, corresponden al segundo nivel de nuestra distinción metodológica: “reflejos del enunciado”, cuando el enunciado remite a otro enunciado incluido, presentando distintas dimensiones de ficcionalidad; lo que conocemos comúnmente como “teatro dentro del teatro”. Al decir de Pavis (1998), la obra interna reproduce el tema del juego teatral, de modo que el vínculo de las dos estructuras acabe siendo análogo o paródico.

En algunos de los parlamentos del protagonista, Cuitiño desarrolla -aunque discursivamente- una teoría acerca de la teatralidad de la vida cotidiana. Citamos un fragmento de la escena en la que el “Espectador” viene dialógando con el “actor” de la compañía sobre la importancia de la función del espectador:

“Actor: - Eso será en el teatro. Aquí no lo necesitamos. Estamos fuera de las tablas y nuestra animación depende de nosotros mismos y no del espectador. (En ese momento llega de la calle el eco de un tumulto. El murmullo crece hasta que se concreta en palabras ásperas y altisonantes, en voces vulgares y ruidosas)” (1935: 22).

En este momento de la trama se genera una pelea callejera que los personajes-artistas observan por una ventana del restaurante donde se encuentran; con la particularidad de que los personajes de la trifulca advierten que están siendo observados. Una vez concluido este espectáculo cotidiano, que dentro de la ficción de la obra corresponde a una ficción paralela, el espectador agrega:

“Espectador: -¿Han visto ustedes?... Un espectador es siempre un motivo de animación. Se habían arreglado porque estaban solos. En cuanto nos tuvieron como espectadores se animaron y produjeron una pobre realidad. (...) El espectador es siempre un motivo de animación, en el teatro y en la vida” (1935: 22-23).

Esta situación dramática también corresponde al segundo grado de autorreferencialidad. La diferencia con la situación del “teatro dentro del teatro” es que en este nuevo ejemplo basta con que la realidad descripta aparezca como ya teatralizada (Pavis 1998). Es el caso de obras como *La vida es sueño* de Calderón de la Barca. Creemos que la metáfora de la “vida como teatro” o del “teatro de la vida” responde a la sensación de que la creación, aunque limitada, es una ilusión benéfica en tanto cosmos mejor ordenado que la vida. Técnicamente esto también se realiza sustituyendo la clásica cuarta pared por la convención del teatro dentro del teatro que produce una multiplicación de ficciones, recurso que, en cierta medida, logra un anti-ilusionismo y un efecto distanciador.

La obra *Muñecos de ocasión*⁵⁶, fue escrita también en 1928, a sólo seis años del estreno de *Seis personajes en busca de autor* en Buenos Aires, cuando la presencia pirandelliana era notable. En *Muñecos de ocasión* la acción dramática se estructura a partir del conflicto de los actores entre bambalinas, que forman parte de la escena. Se establecen argumentos paralelos: el diseñado por el dramaturgo real -Vicente Martínez Cuitiño- y el de otro escritor que se le adelantó -el autor “fotográfico”- quien trasladó al escenario el conflicto de los actores tal como ocurrió en la realidad primera. Según Luis Martínez Cuitiño (1999), el personaje del autor se encuentra en el segundo acto entre los espectadores, en tanto espectador privilegiado, ya que su cualidad de autor dramático lo habilita para reconocer la maquinaria teatral, convirtiéndose en crítico.

El personaje de “director” de la pieza que se va a montar dentro de la obra, explica que el autor no acuerda con el estilo folletinesco y sensacionalista que los actores han producido desde la vida real y se resiste a escribirlo. Consecuentemente el otro autor no real-ficcional, reproduce la realidad y los actores-personajes terminan representándose a sí mismos y funcionando, tal como alude el título, como “muñecos de ocasión”. Como ya hemos apuntado en el primer apartado del presente capítulo, el procedimiento del “personaje autónomo” que tiene vida independiente a la de su creador, ya había sido explotado por Pirandello.

Por su estructura y niveles del conflicto, esta obra se encuadra perfectamente en el tercer nivel autorreferencial de la categorización metodológica, “reflejos de la enunciación”, dada cuando el enunciado-obra se refiere al acto mismo de su

⁵⁶ Conocemos esta obra a través de la referencia crítica que de ella realiza Luis Martínez Cuitiño (1999), ya que el texto pertenece al archivo privado del autor y actualmente no se encuentra su publicación.

enunciación-escritura-puesta en escena. Se evidencia la naturaleza misma del teatro como “drama de la representación” y de la escritura dramática como “drama de la creación”, o el eterno conflicto entre la realidad y la copia, entre la presentación y la representación. Nuestra interpretación de esta obra coincide con las explicaciones de Pavis (1998) para textos contemporáneos que intentan abismar su propia práctica de escritura y convertir su problemática de creación y de enunciación en el centro de sus preocupaciones especulativas y de sus enunciados.

Como vimos, las obras de Martínez Cuitiño transitan los tres niveles de autorreferencialidad: el del código, el del enunciado y el de la enunciación, que implican diferentes grados de complejidad. Esta propuesta metodológica para el análisis del funcionamiento de la apropiación y resemantización de los modelos extranjeros, prioriza el estudio inmanente de los textos en cuanto parte de la estructura misma de la obra.

En el proceso de recepción productiva del modelo extranjero, las obras a las que hicimos referencia, resemantizaron esos modelos con rasgos propios del teatro argentino vigente: el sainete, la comedia asainetada y la revista. En el caso de *Café con leche* y *Muñecos de ocasión*, aparecen rasgos del sainete criollo. En *Café con leche* la puesta en escena presentó dos novedades: Libertad Lamarque interpreta el tango “Déjalo”, con letra de Cuitiño y música de Merico. Presenta, además, el procedimiento formal de un intermedio a telón abierto con el fondo musical de un tango que interrumpe la acción.

Por otra parte, el texto retoma componentes del sainete, sobre todo la mezcla heterogénea de personajes de diferentes nacionalidades y estratos sociales, explotando el uso del lunfardo para ciertos personajes de tipo. La obra, ambientada en un típico café porteño es un retrato de la época, y especialmente de la problemática de la clase burguesa. Otro elemento proveniente del sainete es su final precipitado, que cambia inesperadamente la atmósfera que se venía dando.

Ambas piezas presentan la heterogeneidad de los grupos humanos, personajes típicos de la noche porteña como el jugador, el poeta arrabalero, el mozo gallego, el canillita o el atorrante. De la revista se toman los intermedios musicales y las referencias a episodios de la actualidad porteña de la época.

En *El espectador o la cuarta realidad* Cuitiño alterna personajes intelectuales – portavoces de sus teorizaciones sobre el teatro- con personajes criollos típicos que incorporan el habla al revés y el lunfardo; a la vez que realiza una marcada crítica al teatro comercial de su época.

De esta forma se resemantiza el modelo extranjero en función de procedimientos que intentan responder a inquietudes nacionales. Podemos afirmar entonces que este fenómeno no se trata de un mero “transplante” sino de reelaboraciones que pretendían, en definitiva, contribuir al cambio en los campos estético y social; hecho que constituyó el leiv-motivo y tal vez el logro del proyecto creador encabezado por Barletta en el Teatro del Pueblo años después. Con Roberto Arlt como dramaturgo clave del movimiento independiente se solidificarán estos procedimientos de apropiación.

Entonces, si bien esta línea de primeros modernizadores recurría a una estilización en contacto con modelos europeos, lo hacía desde el interés por la renovación de nuestro teatro nacional, y en compromiso permanente con las problemáticas de su tiempo.

3.3.2. Francisco Defilippis Novoa y el teatro de vanguardia: *María la tonta, Despertate Cipriano*.

Francisco Defilippis Novoa⁵⁷ se inició con comedias costumbristas pero luego demostró ser un frecuentador del teatro europeo moderno y un admirador de la vanguardia. Ordaz (1957: 148-156) reconoce dos épocas de su producción: A la primera época, de cohorte realista y de personajes románticos corresponden: *El día sábado* (1913), *La casa de los viejos* (1914), *El diputado de mi pueblo* (1918), *La madrecita* (1920), *El turbión* (1922), *La samaritana* (1923), y a la segunda etapa, renovadora, seguidora de los modelos de vanguardia: *Los caminos del mundo* (1925), *María la tonta* (1927), *Despertate Cipriano* (1929) y *He visto a Dios* (1930). Si bien se inició con una técnica cercana al realismo costumbrista y en su primera etapa participó del circuito popular comercial, pronto se interesó por las nuevas tendencias renovadoras del teatro de vanguardia europeo y expresó esta actitud en la mayoría de las obras de su última etapa.

En este autor notamos un mayor impacto de las vanguardias europeas -en relación a Martínez Cuitiño-, aunque todavía manteniéndose en una modernización limitada, que recién se concretará plenamente en la obra de Roberto Arlt.

El teatro de Defilippis Novoa poseía una retórica con introducción de recursos líricos, de belleza expresiva y profundo contenido humano. Si bien su teatro era

⁵⁷ Nació en Paraná, Entre Ríos (1890-1930). Dejó una producción de más de treinta obras.

profundamente cristiano (Ordaz, 1957: 150) y se basaba en los conceptos fundamentales de la filosofía cristiana con alusiones a la Biblia, el dramaturgo supo darle a esta temática un sentido más humanista que religioso y le imprimió a nivel formal la tónica de los nuevos procedimientos de la dramaturgia moderna con una visión vanguardista de la escena.

En este sentido, la mayoría de sus personajes más representativos eran símbolos, tenían un motivo de ser, una misión redentora que cumplir, y sus reacciones equivalían simbólicamente a las luchas, dolores y esperanzas de la humanidad. Personajes siempre sufrientes y resignados, que no conocían la rebeldía y preferían, en cambio, el perdón y la redención.

En relación a su contacto con los modelos teatrales extranjeros Ordaz (1957: 149) indica que el Defilippis Novoa conoció en profundidad a los nuevos dramaturgos europeos, de quienes en varias ocasiones fue traductor, asimilando todo aquello que era útil a su poética particular. Asimismo, conocía las experiencias que los grandes directores se hallaban realizando en los escenarios de Francia, Inglaterra, Rusia y Alemania. Al igual que Martínez Cuitiño, comunicó sus ideas sobre el teatro de vanguardia⁵⁸.

Asimismo, Ordaz (1992: 41) señala que en la obra de Francisco Defilippis Novoa se observan las “influencias” -es decir, apropiaciones-, del expresionismo alemán en piezas como *María la tonta* (1927) en la que sorprenden las cercanías de personajes y reflexiones con el texto de *Gas*, de Georg Kaiser y agrega que “aunque bajo la influencia intelectual de la vanguardia dramática europea, calificó su pieza como ‘misterio moderno’”.

María la tonta (1927) constituye una de sus obras más logradas. La protagonista simboliza una especie Virgen María, madre de un futuro Dios, de un nuevo Cristo. En cuanto a su filiación expresionista Dubatti (2002: 495) ha señalado que la pieza condensaría la fusión de las dos líneas del expresionismo señaladas por Brugger

⁵⁸ Reportaje en *La Razón*, 2 de julio de 1930, donde Defilippis Novoa expone sus juicios sobre el teatro de vanguardia, con motivo de estreno de *He visto a Dios*: “El vanguardismo heroico ha cumplido su misión: abrir brecha, indicar nuevos rumbos y abrir los caminos de la fantasía, de la interpretación del hecho real, en contraposición con la fotografía del hecho en que fincaba el arte el viejo sistema (...) París es el mejor laboratorio, los vanguardistas de ayer pasan al día siguiente a ser actuales y no resistidos, el caso de Lenormand”. En esta declaración, Defilippis reconocía además a Pirandello, Rosso di San Secondo y Chiarelli.

(1968)⁵⁹, en tanto se valoriza lo divino, celestial, lo trascendente –en definitiva la línea metafísica-, a la vez que se critica negativamente el aspecto social presentado.

Es necesario aclarar que al igual que Discépolo y Martínez Cuitiño, Defilippis Novoa apropió procedimientos expresionistas en mezcla con convenciones teatrales finiseculares nacionales, por ejemplo las pertenecientes al realismo costumbrista de su primera etapa dramática, lo cual se observa, por ejemplo, en los primeros retablos de *María la tonta*.

Según Ordaz (1957) lo mejor de sus obras breves y a la vez el magnífico anuncio de lo que pudo ser el teatro definitivo de Defilippis Novoa, fue su pieza *He visto a Dios* (1930). Estrenada por Luis Arata en 1930 fue la última obra que estrenó Defilippis antes de fallecer. Como ya explicamos en un párrafo 3.2. del presente capítulo esta obra encuadra en el “grotesco criollo” inaugurado por Discépolo.

Defilippis participó activamente en la línea modernizadora que va desde Sánchez hasta Arlt, pasando por Discépolo, Martínez Cuitiño y Eichelbaum. En este sentido, su obra *Tu honra y la mía* (1925)⁶⁰ sería el segundo texto pirandelliano del teatro nacional, siendo el primero *Muñeca* (1924), de Discépolo (Pellettieri, 2002: 491).

La pieza *Despertate, Cipriano* (1929) crea una situación pirandelliana: la de un personaje que se fabrica una ficción paralela, compensadora de su realidad hostil, una mentira en la cual él también termina creyendo, que consiste en inventar una posición social y económica que no posee, sumiendo a su familia en la ruina y la humillación. Podríamos ubicar este texto en el segundo nivel de nuestra categorización para el análisis de la autorreferencialidad, es decir, el que corresponde a los reflejos del enunciado -enunciado que remite a otro enunciado en su interior-, aunque en una instancia incipiente.

Si bien se da el juego del teatro dentro del teatro, modelizado con rasgos del grotesco (como lo trágico y lo cómico y la dualidad entre rostro-máscara), este nivel de autorreferencialidad no llega a crear espacios autónomos dentro de la ficción.

La dualidad del personaje, además de darse en el espacio de la conciencia en tanto es el resultado de un conflicto interior entre el “ser” y el “parecer”, se da exteriormente por la aparición de un personaje que funciona como su doble,

⁵⁹ Brugger (1968) distingue dos líneas dentro del expresionismo: una línea militante, de crítica social (*Los destructores de máquinas* de Georg Kaiser) y otra línea de tipo metafísica-ética.

⁶⁰ Esta pieza es intertextual con *Vestir al desnudo*, obra que Defilippis conocía a fondo por haberla traducido al castellano.

denominado por el hablante dramático básico como “el otro yo” de Cipriano, posibilitado por el procedimiento del autoengaño propio del grotesco.

Otro rasgo pirandelliano de la obra es la constante relativización de la realidad en la que se van filtrando diversos niveles de fantasía provenientes de la imaginación de Cipriano, hasta llegar a homologar completamente ambos universos, cuestionando los límites entre ficción y realidad:

“Cipriano: (refiriéndose a Bitter, su “otro yo”): ¿Existes? ¿Sos Bitter Angostura, buscador de changas que me permiten vivir, o no sos otra cosa que una sombra de mis pensamientos? ¿Sos un ser real o sos un loco?” (1967: 74)

Tanto en *Despertate Cipriano* –que presenta una relación intertextual con *Enrique IV* de Pirandello, en cuanto al tratamiento de la alienación del protagonista– como en *María la tonta*, los actantes sujetos se caracterizan por un tipo de “conciencia inestable o borrosa” (Gravier, 1967) que se presenta con un desoblamiento de la conciencia –en el primer caso– o con una identidad confusa⁶¹ –en el segundo–.

María la tonta (1927), presenta una trama aparentemente lineal alrededor del tema de la marginalidad de los hombres provocada por una sociedad injusta. El personaje de María aparece como el chivo expiatorio de las culpas sociales. El trasfondo religioso de la serie pecado-castigo-expiación, es el eje argumental que encarna la tesis de que la única justicia verdadera es la divina.

A pesar de tratarse de una obra construida a partir de una fuerte tesis moralista y con intertextos bíblicos, incluye elementos provenientes del expresionismo y del suprarrealismo, resemantizados con rasgos propios del teatro argentino finisecular.

Los procedimientos suprarrealistas en *María la tonta* consisten en la creación de un espacio onírico que constituye una subrealidad incluida en la realidad primaria de la trama. En este sentido Lafforgue (1970: 27) ha señalado que en el expresionismo teatral “la realidad se articula en dos planos, de modo tal que detrás del normal de todos los

⁶¹ Dubatti (2002: 497) señala en esta pieza el rasgo expresionista de mostrar en los personajes predisposiciones patológicas, en tanto “María” es “tonta”, “la Vieja”, parece “deficiente mental” y el conjunto de los suicidas también pareciera atravesado por patologías psíquicas. Sin embargo, “este aspecto no debe vincularse con una intención naturalista sino que está articulado hacia la constitución de los personajes expresionistas como “almas” de difícil comprensión, lo que implica a su vez renunciar a abordar sus conciencias mediante estrategias exteriores (...)”.

días él advertirá la presencia de una dimensión trascendente”. Esta segunda dimensión se logra en la obra en cuestión a partir del recurso del desdoblamiento de los personajes. María, el personaje marginado -una deficiente mental- se transforma en María, la Madre de Dios, mientras que el personaje de “la vieja” -una mendiga insolente- se convierte en María Magdalena. Por otro lado, aparecen nuevos personajes de carácter simbólico (como “la eternidad” y “Jesucristo”). Desde la puesta en escena indicada en las didascalias se diseña este segundo espacio detalladamente a partir del trabajo con la luz, que crea la atmósfera de nimbo que constituye el espacio trascendente o sub-real.

Una innovación importante para el teatro argentino de la época es el planteamiento de todo un acto sin parlamentos, desarrollado únicamente a partir de las acciones físicas de los personajes, que conforman una suerte de coreografía acompañada de una voz en off no anclada en ningún personaje, cuya función –según la indicación para la puesta en escena- es la de “reflexionar sobre la justicia divina”. Este acto explota los códigos visuales y escénicos, por lo que podemos decir que constituye uno de los primeros intentos de conformar un teatro de imagen.

Por otro lado, este acto produce un quiebre del texto dramático -y como consecuencia, un efecto de distanciamiento- entre la línea de acción realista que se venía dando desde el principio de la obra y la segunda parte, en la cual comienzan a incluirse escenas ya no lineales sino con diversos niveles de ficcionalidad. Otro aspecto que contribuye a crear distanciamiento son las indicaciones del hablante dramático básico en las que esboza su intencionalidad: que el espectador tome conciencia del tema y asuma una posición crítica: “Una voz llega al espectador, como si fuera la de su propia reflexión” (1967: 37).

Todas estas características nos conducen a incluir este texto también dentro de la segunda categoría de nuestra distinción metodológica -de un modo más notable que en *Despertate, Cipriano-*, correspondiente a los reflejos del enunciado, o sea, cuando en la obra aparecen diferentes niveles de ficcionalidad.

Según lo analizado hasta aquí, los rasgos autorreferenciales que aparecen de un modo incipiente en la producción de Defilippis Novoa, Martínez Cuitiño y otros precursores de la modernización del 30’, tuvieron su continuación y afianzamiento en la obra de Roberto Arlt, quien produce la plena concreción de apropiaciones de los modelos extranjeros. Por ejemplo, en línea coherente con las innovaciones de Cuitiño y Defilippis, se instauran tres piezas paradigmáticas de Arlt: *Trescientos millones*, *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*.

Consideramos que en un primer momento, a mediados de la década del '20, la recepción productiva inmediata de los modelos teatrales extranjeros tomó, en general, aspectos semánticos de esas textualidades, sobre todo los relativos a la tematización de la teatralidad y de los problemas de la personalidad, ejecutando, con moderadas variantes, procedimientos compositivos como “el teatro dentro del teatro” y el “personaje autónomo”, a partir de la autorreferencialidad como forma de resemantización del intertexto extranjero.

En el teatro de Roberto Arlt se percibe un grado más profundo de resemantización de esos mismos modelos. Si bien Arlt también retoma elementos compositivos y exteriores de la dramaturgia europea moderna, al mismo tiempo profundiza ideologemas semánticos como -por citar sólo un ejemplo-, la alineación del sujeto, generando variantes rotundamente originales e interviniendo, así, la resemantización, en el nivel de la acción o estructura profunda de sus piezas dramáticas. En este sentido, Arlt pudo concretar la utopía máxima de la modernización: independizarse, en el mayor grado posible, de los modelos nacionales tradicionales. Es por eso que en su escritura, insertada dentro del contexto del teatro independiente, se produce la fase canónica de esta modernización.

En este capítulo ensayamos una metodología para el análisis de las formas de apropiación de los modelos teatrales extranjeros en los dramaturgos precursores de la modernización. De esta manera, intentamos dar una respuesta, incompleta y transitoria aún, sobre un aspecto clave, una cuestión que se ha preguntado Mirta Arlt (1997: 155) y que retomamos en el diálogo intersubjetivo de la investigación: “¿Cómo se procesaba lo intercultural, cómo se producía el diálogo simultáneo con lo residual, lo dominante y lo emergente, en nuestro medio teatral local?”. Pregunta a la que ahora agregamos otra: ¿supo el teatro independiente de la primera época -específicamente el Teatro del Pueblo-, procesar los modelos teatrales europeos en mezcla con los nacionales?, ¿logró concretar una verdadera modernización a nivel estético?

4. Cronología de estrenos de obras extranjeras y nacionales (1918-1944)

La siguiente cronología está constituida por los estrenos teatrales de mayor significación para la presente investigación, correspondientes a las puestas en escena de autores europeos y argentinos en relación intertextual.

Es oportuno destacar la importancia de los estrenos de obras europeas como factor clave de su productividad en el teatro argentino, ya sea que fueran presentadas por compañías visitantes o por elencos nacionales. La recepción productiva de modelos teatrales no sólo se dio a partir del conocimiento que pudieran tener los dramaturgos argentinos como eventuales espectadores de estas puestas en escena, sino también a partir de la lectura de las ediciones argentinas de estas piezas. Las revistas teatrales de la época como *Bambalinas*, *La Escena*, *El Teatro Nacional*, *Teatro del Pueblo*, *Revista Teatral Argentores* y *Talía*, acostumbraban a publicar las traducciones de los textos extranjeros estrenados en Buenos Aires.

ESTRENOS⁶²

- 1918.** *La maschera e il volto*, de Luigi Chiarelli, Compañía Clara della Guardia.
- 1922.** *Sei personaggi in cerca d'autore*, de Luigi Pirandello, Compañía Darío Niccodemi.
- 1923.** *Mateo*, de Armando Discépolo, Compañía Pascual Carcavallo.
- 1924.** *Muñeca*, de Armando Discépolo, Compañía Pascual Carcavallo, Teatro Nacional.
- 1925.** *El organito*, de Armando Discépolo y Enrique Santos Discépolo, Compañía Pascual Carcavallo.
Babilonia, de Armando Discépolo, Compañía Pascual Carcavallo.
Tu honra y la mía, de Francisco Defilippis Novoa, Compañía Enrique de Rosa.
Sei personaggi in cerca d'autore, de L. Pirandello, Compañía Darío Niccodemi.
Cossi è (se vi pare), de Luigi Pirandello, Compañía Darío Niccodemi.
Ciascuno a suo modo, de Luigi Pirandello, Compañía Darío Niccodemi.
Come prima, meglio di prima, de Luigi Pirandello, Compañía María Melato.
- 1926.** *Vestir al desnudo*, de Luigi Pirandello, traducción de Francisco Defilippis Novoa, Tucumán.
Il gioco delle parti, de Luigi Pirandello.
- 1927.** *María la tonta*, de Francisco Defilippis Novoa, Compañía de Gloria Ferrandiz.
Tres personajes a la pesca de autor, de Alejandro E. Berrutti, Teatro Apolo.
Piénsalo, Jacobino, de Luigi Pirandello, traducción de Goycochea y Cordane, Compañía Rivera de Rosas, Teatro Ateneo.
Seis personajes en busca de autor, de Luigi Pirandello, traducción de Donato Chiachio.
Così è (se vi pare), de Luigi Pirandello, Compañía Teatro d'Arte di Roma, dirección Luigi Pirandello.

⁶² Los títulos de las obras estrenadas se consignan en el idioma con que se ejecutó la puesta en escena.

La signora Morli, una e due, de Luigi Pirandello, Compañía Teatro d'Arte di Roma, dirección Luigi Pirandello.

Il berretto a sonagli, de Luigi Pirandello, Compañía Teatro d'Arte di Roma, dirección Luigi Pirandello.

Ma non è una cosa seria, de Luigi Pirandello, Compañía Teatro d'Arte di Roma, dirección Luigi Pirandello.

Diana a la tude, de Luigi Pirandello, Compañía Teatro d'Arte di Roma, dirección Luigi Pirandello

Enrique IV, de Luigi Pirandello, Compañía Teatro d'Arte di Roma, dirigida por Luigi Pirandello.

Liola, de Luigi Pirandello, traducción de Nicolás Olivari.

No es una cosa seria, de Luigi Pirandello, traducción de A. Viergol y J. Franco, Compañía Arata-Simari-Franco.

1928. *Stéfano*, de Armando Discépolo, Compañía Luis Arata.

El espectador o la cuarta realidad, de Vicente Martínez Cuitiño, Compañía Rivera-De Rosas-Franco, Teatro de la Comedia.

1929. *Despertate Cipriano*, de Francisco Defilippis Novoa, Compañía Ratti.

Tutto per bene, de Luigi Pirandello, Compañía Ruggero Ruggeri.

1930. *He visto a Dios*, Francisco Defilippis Novoa, Compañía Luis Arata.

Il berretto a sonagli, de Luigi Pirandello, Compañía Tomasso Marcellini, Teatro Marconi

Lumie di Sicilia, de Luigi Pirandello, Compañía Tomasso Marcellini, Teatro Marconi.

La patente, de Luigi Pirandello, Compañía Tommaso Marcellini, Teatro Marconi.

Títeres de pies ligeros, de Ezequiel Martínez, dirección de Leónidas Barletta, elenco Teatro del Pueblo.

1931. *El humillado*, de Roberto Arlt, dirección de Leónidas Barletta, elenco Teatro del Pueblo.

Un día de octubre, de Georg Kaiser, Compañía de Berta Singerman, (con Orestes Caviglia y Guillermo Battaglia), Teatro San Martín.

Un día de octubre, de Georg Kaiser, Compañía Argentina de Repertorio Universal, Teatro Cómico.

1932. *Prueba de amor* de Roberto Arlt, dirección de Leónidas Barletta, elenco Teatro del Pueblo.

Trescientos millones de Roberto Arlt, dirección de Leónidas Barletta, elenco Teatro del Pueblo.

1933. *El gorro de cascabeles*, de Luigi Pirandello, traducción de Bronemberg y Pellas Compañía Arata-Simari-Franco, Teatro de la Comedia.

Cuando se es alguien, de Luigi Pirandello, traducción de Homero Guglielmini, dirección de Luigi Pirandello, Teatro Odeón.

Hinkemann, de Ernst Toller, versión de Elías Castelnuovo, dirigida por Ricardo Passano, elenco Teatro Proletario, Teatro Marconi.

1935. *Crepúsculo del teatro*, de Henri-René Lenormand, traducción de Edmundo Guibourg, Compañía de Camila Quiroga, Teatro San Martín.

Un día de octubre, de Georg Kaiser, traducción de Ángel Custodio y Luis Fernández Rica, Compañía de Berta Singerman, Teatro San Martín y por la Compañía Argentina de Repertorio Universal, Teatro Cómico.

1936. *Saverio, el cruel*, de Roberto Arlt, dirección de Leónidas Barletta, elenco Teatro del Pueblo.

El fabricante de fantasmas, de Roberto Arlt, dirección de Belisario García Villar, Compañía de Teatro de Milagros de la Vega y Carlos Perelli.

1937. *Tutto per bene*, de Luigi Pirandello, dirección Antón Giuglio Bragaglia Compañía Bragaglia-Ricci-Adani, Teatro Politeama.

L'uomo dal fiore in bocca, de Luigi Pirandello, dirección Antón Giuglio Bragaglia, Compañía Bragaglia-Ricci-Adani, Teatro Politeama.

Nada de Pirandello, ¡por favor!, de Enzo Aloisi, dirección de Orestes Caviglia, Compañía Teatro Libre, Teatro Moderno de Buenos Aires.

La isla desierta, de Roberto Arlt, dirección de Leónidas Barletta, elenco Teatro del Pueblo.

1938. *Ma non è una cosa seria*, de Luigi Pirandello, dirección Antón Giuglio Bragaglia, Compañía Bragaglia-Borboni- Cimara.

Come prima, meglio de prima, de Luigi Pirandello, dirección Antón Giuglio Bragaglia, Compañía Bragaglia-Borboni- Cimara.

Un día de octubre, de Georg Kaiser, Teatro Independiente "Juan B. Justo".

África, de Roberto Arlt, dirección de Leónidas Barletta, elenco Teatro del Pueblo.

1939. *Il berretto a sonagli*, de Luigi Pirandello, Compañía Merlín-Cialente, Teatro Odeón.

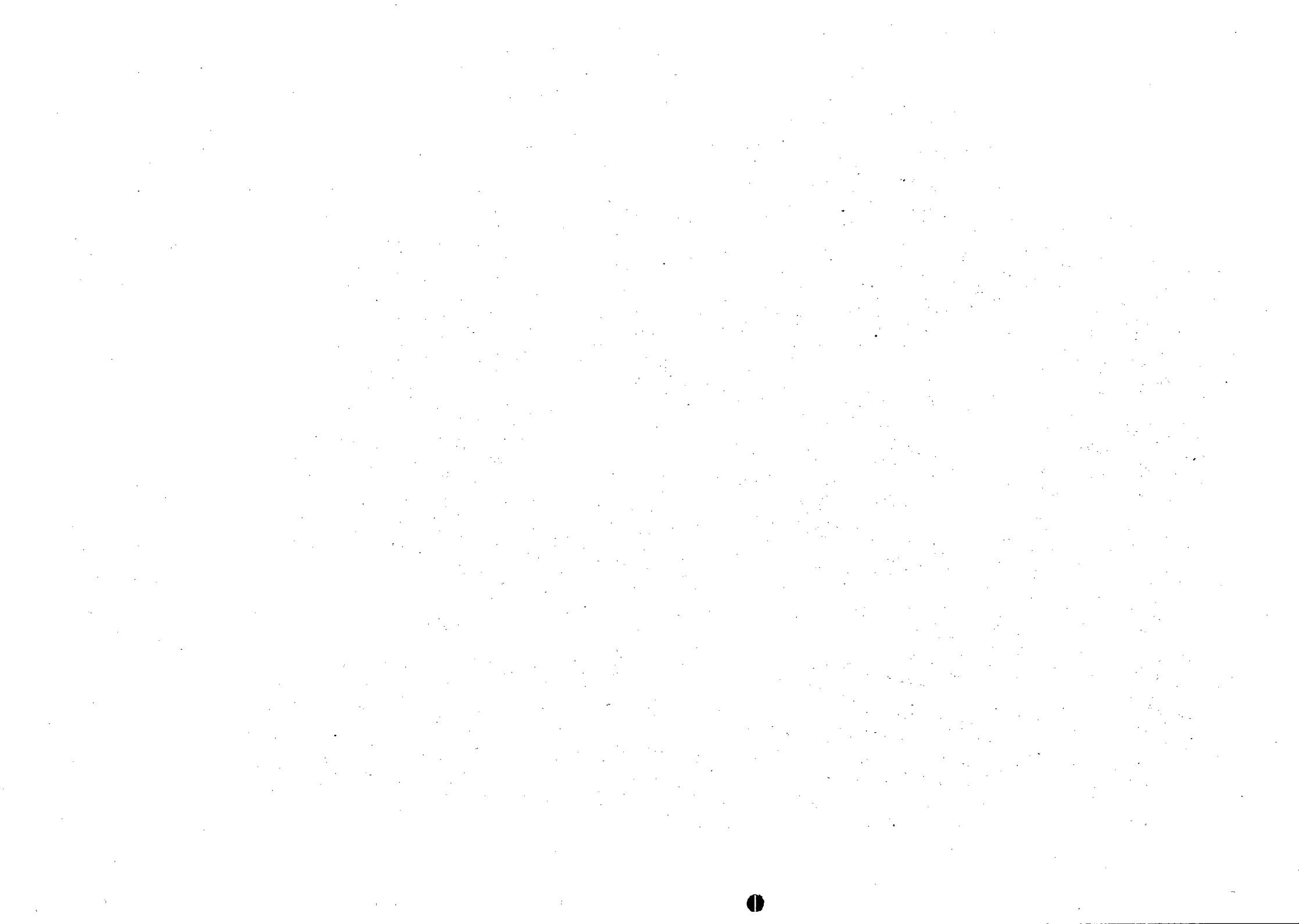
1940. *La fiesta del hierro*, de Roberto Arlt, dirección de Leónidas Barletta, elenco Teatro del Pueblo.

1942. *El hombre, la bestia y la virtud*, de Luigi Pirandello, Compañía Luis Arata, Teatro Smart.

El gorro de cascabeles, de Luigi Pirandello, Compañía Luis Arata.

De uno o de ninguno, de Luigi Pirandello, Compañía Argentina de Comedias.

1944. *Cada cual a su juego*, de Luigi Pirandello, Compañía Luis Arata, Teatro Buenos Aires.



TERCERA PARTE

El teatro arltiano

CAPITULO V

Roberto Arlt en el Teatro del Pueblo

1. Teatro del Pueblo: primer teatro independiente

1.1. El Teatro del Pueblo en el campo intelectual-teatral de la época

La aparición del Teatro del Pueblo, fundado por el escritor Leónidas Barletta¹ (1902-1975) en el año 1930, constituyó una acción cultural emergente en el campo teatral de la época en tanto se oponía a los circuitos dominantes, convirtiéndose en el primer teatro independiente de la Argentina. Los integrantes de Teatro del Pueblo estaban “inspirados” -según su mentor- por las gravitaciones determinantes que la Revolución Rusa de 1917 ejerció sobre los intelectuales del momento (Barletta, 1967). Esta nueva agrupación se autoproclamaba como un instrumento artístico de

¹ Novelista, cuentista, ensayista y dramaturgo. Literariamente participó del grupo de Boedo. Publicó ensayos de tema teatral: *Viejo y nuevo teatro* (1956), *Manual del actor* (1961), *Manual del director* (1969). Obras dramáticas: *¡Sálvese quien pueda!* (1974), *A las 5.20 de la mañana* (1968), *La edad de trapo* (1956), *Odio* (1928), obra que no llevó a escena en el Teatro del Pueblo ya que luego de una función privada Barletta decidió junto al grupo, que la obra no poseía las características apropiadas para un escenario de vanguardia. Esto demuestra a las claras dos cosas: por un lado, la exigencia y rigurosidad que el propio Barletta ejercía sobre el repertorio de obras dramáticas a estrenar, y por otro, la consideración y el convencimiento de que conformaban un grupo de teatro vanguardista.

mejoramiento social, de “culturización”, al pulso de las actuales tendencias de vanguardia. Su supuesta vanguardia corresponde más bien a una confusión alrededor de la significación de ese movimiento europeo y su asimilación en nuestro país. Esta confusión reinante en el campo cultural argentino de la época salta a la vista si se analiza a fondo la famosa polémica Boedo-Florida. En cuanto a la producción de Teatro del Pueblo y del teatro independiente en general, lo que se efectuó fue una modernización, si bien en algunos casos aislados como el de Roberto Arlt se resemantizaron procedimientos del grotesco y del expresionismo europeos, en la puesta en escena no hubo una apropiación de las vanguardias históricas ni de su ideología (Pellettieri, 1997).

José Marial, historiador faro de nuestro teatro independiente, afirma que Teatro del Pueblo fue herencia directa del grupo Boedo; según el crítico la “escena libre de Buenos Aires” -como llama al teatro independiente de la primera época-, nació libre, sin modelos, ni maestros, pero reconoce que su orientación estaba signada por el grupo de Boedo. “Esta asociación cultural y artística estaba compuesta por escritores, plásticos, teatristas, intelectuales y científicos de manifiestas connotaciones con publicaciones y partidos políticos de izquierda (...) El grupo Florida significó su antípoda intelectual” (1996: 11). En cuanto a la filiación estética dice Marial que aunque el teatro independiente no se propusiera una orientación artística su poética tendía fundamentalmente al realismo. Coincidimos con este historiador en que lo valioso del Teatro del Pueblo fue su perseverancia en tanto organización cultural, que, como rezaba su lema -apropiado de Goethe-, avanzaría “lento y sin pausa como la estrella”. En lo específicamente teatral, su mayor aporte radicó en la difusión de un repertorio de clásicos y modernos de la dramática universal y el impulso otorgado a un nuevo grupo de la dramaturgia argentina.

Teatro del Pueblo surge en un momento en que el sistema teatral argentino estaba comenzando a modernizarse. Aún era similar la cantidad de compañías extranjeras -en su mayoría españolas e italianas-, y las compañías nacionales. Haciendo un corte sincrónico en el año 1938, transcribimos un artículo publicado por el diario *El Mundo* (21 de marzo, p. 18.) que en su sección “Vida Teatral” realiza un racconto de la nueva temporada y ofrece al lector de hoy un panorama significativo de la actividad teatral de la época:

“Ya se hallan en actividad varias de las salas porteñas de espectáculos teatrales. Seis compañías argentinas, cinco españolas y un conjunto de atracciones internacionales dieron comienzo a sus respectivas actuaciones, comenzando a adquirir la temporada esa característica de nervioso hormigueo que la distingue como una de las más heterogéneas del mundo. La escena nacional está representada por las compañías siguientes: Teatro del Pueblo en su local de la calle Corrientes, Blanca Podestá en el Teatro Argentino, Conjunto Teatral Argentino en el Politeama, Dealessi-Gómez-Sicarelli en el Liceo, Los Ratti en el Apolo y los Simari en el Mayo. Actúan también en los barrios Simari-Chiarmelo y Ruggero en el Variedades. El teatro español, a cargo de las compañías de Lola Membrives, López Heredia y Rodondo-León, ofrecen sus distintas manifestaciones escénicas en los teatros San Martín, Ateneo y Cómico, respectivamente. Y en el Metropolitan desarrolla sus actividades una troupe de variedades. Cuatro nuevas temporadas en el curso de la semana, aumentando así el número de las salas que desarrollan sus actividades. Mañana martes debutará en el Astral Paulina Singerman, el jueves comenzará su actuación Luis Arata en el París y el viernes presentarán en el Odeón la compañía de Margarita Xirgu. En el Maravillas el conjunto folkclórico hispanoamericano Tanco-Lorca y el conjunto dialectal “Napoli 900”, en el Marconi. Para el 1º de abril fijose en el Teatro Nacional de Comedias la inauguración de la temporada oficial, y quedan solamente los teatros Casino, Maipo y Nacional que todavía no señalaron fecha para reanudar su funcionamiento”.

No es casual, que encabezando esta nutrida cartelera predominantemente comercial, el único teatro independiente anunciado sea Teatro del Pueblo, tratándose de un artículo del diario *El Mundo* donde se desempeñaba como periodista Roberto Arlt, quien por entonces estaba estrenando sus obras bajo la dirección de Barletta.

Según Barletta, el teatro argentino debía fundarse ya que no existía en nuestro país un sistema teatral, y sería el teatro independiente el que lograra este hecho. La idea de un arte nuevo implicaba un antagonismo tajante respecto a la tradición teatral -el microsistema del sainete y el grotesco criollo y el realismo finisecular (el nativismo-costumbrista). Barletta despreciaba el teatro de los capocómicos porque se repetían en lugar de traer novedades, además de creer que actores y autores existentes en ese momento no eran representativos de un teatro moderno. Por otro lado, aborrecía la mercantilización que giraba en torno al teatro comercial.

Otra característica distintiva del Teatro del Pueblo fue el deseo de “modernización” y -vinculado a éste- el de “cosmopolitismo”. El teatro debía modernizarse entrando en contacto con el mundo, sobre todo, teniendo como referencia al teatro que estaba de

moda en Europa. En la circulación de las textualidades europeas (Strindberg, O'Neill, Baroja, Evreinov, Dostoievsky, Andreiev, San Secondo) aparecen nuevos modelos dramáticos y espectaculares, junto con una nueva ideología estética. Se propone un teatro "culto", legitimado por el campo intelectual. El cosmopolitismo consistía precisamente en esa apertura del teatro al cambio y en dejar de "vivir con lo nuestro". Por estas características, la primera fase del microsistema teatral del teatro independiente (1930-1949) -cuando se produce la primera modernización- es denominada por Pellettieri como "culturización" (1997: 20).

En un momento en que la sociedad argentina se encontraba aún fuertemente estratificada, la configuración del público estaba en directa relación con la clase social a la que pertenecía el espectador. Se daba una correspondencia directa entre el género de la obra, la compañía, el edificio teatral elegido y el valor de la entrada, con el tipo de espectador que asistía. En este sentido, el estatuto de la agrupación de Barletta expresaba como objetivo fundamental de su constitución el acercamiento del teatro a las clases menos pudientes. Así, dice que se constituye "a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo (...) con el objeto de hacer accesible este arte a todas las clases sociales (...) y sus funciones sean gratuitas, o a bajo precio, siendo el normal y corriente de veinte centavos" (Barletta, 1967: 78).

Si bien el Teatro del Pueblo no consiguió que la clase obrera se convirtiera en el grueso de su público, coincidimos con Trastoy (2002: 481) en que: "rápidamente hizo sentir su importancia cultural entre el público de teatro" y agrega respecto a quienes asistían a los espectáculos del grupo que, claramente, era "un sector de público mucho más restringido, constituido por intelectuales y profesionales que preferían las obras de calidad artística y las expresiones de vanguardia".

La preocupación de Barletta y su grupo por el tema del público se evidencia en las páginas de las revistas que funcionaron como órganos difusores de la agrupación². Por ejemplo, la revista *Conducta. Al servicio del pueblo* publicaba³ una sección titulada "Una de dos...", donde se presentan en forma paralela en la página dos fotografías contrapuestas, que muestran situaciones distintas del público teatral durante una representación. La primera es el retrato de una pareja vestida elegantemente que aplaude divertida y comenta entre sí. El epígrafe de la foto enuncia: "Clara Leloir Unzué y

² Teatro del Pueblo contó con dos revistas para la difusión de sus actividades: *Metrópolis. De los que escriben para decir algo* y *Conducta. Al servicio del Pueblo*.

³ Revista *Conducta*, N° 1, agosto 1938.

Eduardo Cernadas asisten a una audición de “Catita” para cierta gente de la aristocracia.” A continuación se transcribe un fragmento de la pieza: “CATITA: ...Y entonces yo le digo al Mingo: Ahora...! Dealén...! Y cada uno le larga un buebo en el escenario. La pedrada, lo grito, lo empujone... As noches muchachos!”

La otra situación fotografiada presenta un grupo de espectadores de apariencia humilde observando atenta y seriamente una función. El epígrafe es el siguiente: “El vulgo asistiendo a una representación común de Shakespeare, en el Teatro del Pueblo”. El fragmento teatral que se reproduce es: “ANTONIO: -¡No hay otra fealdad en la naturaleza que la del alma! Sólo el malvado es deforme. La virtud es la hermosura. Pero una belleza inmoral es semejante a un cofre vacío ornamentado por el demonio”.

Este es uno de los tantos ejemplos en los que se advierte la franca lucha que libraba Teatro del Pueblo por posicionarse dentro del campo teatral. Así como la mítica confrontación Florida-Boedo continuaba sus ecos en todo el campo intelectual-literario, en el teatral se adoptaba la misma modalidad de legitimación: la disputa periodística. El intento por desplazarse hacia la centralidad seguía basado en el mecanismo de confrontación desde el procedimiento de la comparación. Dentro de un sistema teatral tan joven como el de la Argentina de aquellos años, pareciera que la única forma de “autodefinirse” fue optar por la mostración de “la diferencia”.

1.2. La versión de Barletta

Barletta da su propia versión del conflicto Boedo-Florida en una publicación de ediciones Metrópolis con formato libro en 1967, dedicada enteramente al tema. El autor la titula “*Boedo y Florida: Una versión distinta*”. La portada aparece ilustrada con una iconográfica de estilo caricaturesco que representa una mesa del “café japonés” (lugar de reunión de los escritores de Boedo); se encuentran sentados alrededor de esta mesa literaria: Álvaro Yunque, Roberto Arlt, Nicolás Olivari, Enrique y Raúl González Tuñón, Leónidas Barletta, Gustavo Riccio y Agustín Riganelli, nombres que se inscriben al lado de cada figura para su reconocimiento.

Encabezando el texto propiamente dicho, a modo de epígrafe, aparece una especie de advertencia al lector bajo el título de “noticia”, donde se hace una llamativa aclaración sobre la procedencia social de Barletta y su actitud política, quien habiendo nacido en Barrio Norte, esto “no le impidió levantar la bandera de Boedo en su faena

literaria y ponerse decididamente, de parte de los humildes” (Barletta, 1967: 7). Promediando el libro, se vuelve a hacer referencia al laudable hecho de que los escritores que se aliaron en el grupo Boedo no pertenecieron nunca a ese barrio y “sin embargo” abrazaron la causa social. Subyace una especie de visión heroica del quehacer artístico, de matices caritativos, actitud que está evidenciando, en definitiva, que la ideología marxista profesada funcionó como un artefacto incorporado “desde afuera”, no en forma raigal. Cabe detenerse en este punto, más aún, si lo relacionamos con las críticas que recibiera Barletta de la propia izquierda, acusándolo de burgués solapado bajo la bandera del pobre.

En este texto Barletta se reconoce como capacitado para escribir una “versión realista” del fenómeno, cuya “verdad” se desprenderá de los hechos, verdad a la que llegará -según él- gracias a su interpretación de “rigor científico”. Pero el texto de Barletta se aleja rotundamente del discurso científico entrando de lleno, por su obvio carácter subjetivo, en la tipología del ensayo de memorias.

Barletta intenta historiar esa época y su tesis se basa en la premisa de que la Revolución Rusa de octubre de 1917 fue determinante en los movimientos del campo cultural de la época. Califica a los “floridenses” como escritores apartados en su gabinete de la realidad del suburbio. Defendían el arte por el arte, a lo que se oponían los aliados en Boedo, quienes concebían al arte orientado al progreso de la humanidad, con una concepción utilitaria del mismo en tanto instrumento de mejoramiento social. Estos tenían una concepción mesiánica de la literatura como portadora de un mensaje aleccionador y por lo tanto dueño de la verdad expuesta en forma “clara” para el buen entendimiento del público. El acento en el contenido y no en la forma “que distrae”, responde a la creencia de que el arte debe despertar la conciencia social, poner al individuo frente a su realidad para que, reconociéndola despierte a la revolución. En esto se basaba su ideología del servicio humanitario de arte.

Esta concepción se acerca en sus postulados teóricos a la propuesta brechtiana y su distanciamiento épico. El gran dilema con Florida y la gran diferencia con Brecht consisten en el manejo de lo formal. Mientras que Brecht creaba toda una técnica del “gestus social” para expresar contenidos sociales, el grupo Boedo desdeñaba el detenimiento formalista concebido como una antípoda que impedía la comunicación. Sin advertir que forma y contenido son caras de la misma moneda, los cultores de este grupo optaron por un realismo ingenuo con limitados recursos intertextuales o

apropiaciones de procedimientos vanguardistas, salvo el caso de Roberto Arlt que analizaremos más adelante.

Barletta asimilaba la oposición Florida-Boedo al binomio “forma-contenido” como aspectos opuestos y no como entidades complementarias, necesarias y constitutivas del signo artístico. La crítica hacia el esteticismo de Florida tomaba en el discurso de Barletta ribetes maniqueos: “(...) alzaron la bandera siempre simpática de los nuevos, de los jóvenes, de los verdes que, enceguecidos por el triunfo técnico, por un primer dominio de la forma, les darán todavía una tregua, hasta llegar al contenido de la obra (...) Eso fue en su momento el martinfierrismo de Florida: un entretenimiento formal” (1967: 12). Para Barletta la “Revolución de Octubre” abrió una “concepción realista de la vida”, este realismo como ideología tuvo su correlato estético en el realismo ingenuo que constituyó la base de su poética teatral.

Otro de los postulados que según Barletta caracterizó a Boedo fue su alejamiento del ideal romántico del autor como “ser especial” con la finalidad de “normalizar al artista”, dueño de un “oficio útil”, como el de cualquier otro ciudadano. Esta concepción de desdivinización del artista fue una de las premisas que erigió el Teatro del Pueblo en el tratamiento del actor, a quien se lo alejó de la actitud del “divo” o actor-estrella para asemejarlo al actor-obrero quien sólo cumplía su trabajo y no por ello debía percibir el reconocimiento del aplauso ni de la difusión de su nombre en los programas de mano. El opaco y anónimo elenco de Barletta sacrificaba la vanidad actoral como “conducta” aleccionadora y moralizante, claramente en contra de la figura de los capocómicos y de los abusos del actor comercial quienes componían sus personajes demagógicamente al “gusto del público” o a su disgusto, que jamás era considerado si se tiene en cuenta procedimientos de manipulación del aplauso como “la claqué”.

En el teatro comercial, los teatristas que en su momento apoyaron las nuevas ideas socialistas fueron autores como: José González Castillo, Sánchez Gardel, Defilippis Novoa. Los actores: Ugazio, Petrone, Perelli, Caviglia, De Rosas y las actrices: Elsa O’ Conor, Gloria Fernandiz, Angelina Pagano.

Como ganancia de Boedo sobre Florida, Barletta nombra los escritores que se pasaron al grupo Boedo o que de alguna manera se aproximaron a la izquierda: Rojas Paz, Raúl González Tuñón, Sixto Pondal Ríos, Leopoldo Marechal, Córdoba Iturburu, Scalabrini Ortiz. Según el autor de este texto, la creación de Teatro del Pueblo une las dos aguas y diluye fronteras, “mezcla a todos y borra los últimos vestigios de la disputa Boedo-Florida” (1967:63). Según Barletta, aún en 1930, será el influjo de la revolución

rusa el que promueve la unión de los intelectuales de ambos bandos contra el fascismo, y lo que los dispone a combatir la dictadura de Uriburu y la intervención de los militares en la vida cívica del país. Esta tesis aparece exageradamente reiterada en el discurso barlettiano. Pretende dejar en claro que Boedo y luego Teatro del Pueblo nacieron como seguidores ideológicos del llamado “estallido proletario” ruso que produjera un impacto determinante en el campo intelectual argentino de la época, sobre todo en los artistas. Según el escritor, este acontecimiento comenzó a motivar los pensamientos de “vanguardia”. A partir de este hecho Barletta divide en dos al campo intelectual e intenta demostrar que la revolución soviética repercutió de una u otra manera en ambos bandos: tocará entonces a Florida sólo en el aspecto formal, y a Boedo en su contenido, pero este quedará relegado formalmente en su apego al realismo.

La dicotomía Florida vs. Boedo generaba tensión en el campo intelectual, eran frentes de lucha que pugnaban por obtener la centralidad. El autor enumera las acciones legitimantes de Florida para mantenerse en el centro del campo cultural como: creación de editoriales, librerías, institución de premios, fundaciones, etc. Barletta señala que a partir de esas formas de legitimación Florida cerraba el círculo de receptores, que por el “muro económico” que imponía -inaccesibilidad deliberada de Florida-, dejaba afuera a las clases media y obrera, favoreciendo su exclusión sistemática de la “cultura”. Además de la distancia estética, se sumaba la económica.

Constantemente Barletta expone las dificultades de estas clases para acceder a bienes culturales como el teatro, el cine, “el libro”, y define a Boedo como el “salvador” que posibilita el acceso de dichos sectores al arte. En su discurso se filtra el reconocimiento de Florida como “superior” al denominar con este sema a la clase aristocrática y a la clase alta que conforman su grupo humano. La clase media baja de la época tenía acceso a una lectura limitada a los folletines o novelas por entregas de los diarios, a suplementos literarios periodísticos, o a ciertas revistas semanales. La “alta literatura” estaba reservada para el núcleo de la clase burguesa y aristocrática.

Según Barletta lo que separaba a Florida de Boedo era su desprecio por el “vulgo” “Los de Boedo creíamos en el pueblo y nos habíamos juramentado que lo serviríamos para *enaltecerlo y elevar su nivel de cultura* artística y política” (1967: 44-45). Más adelante, Barletta afirma que el Teatro del Pueblo luchaba “en su afán de contribuir a *elevar el nivel cultural de las masas*”. (Las cursivas son nuestras), (1967: 72). Nos preguntamos a qué llamaba Barletta “cultura” ya que parece no reconocer la existencia de la cultura popular, de la que sí participaba esa clase social. Evidentemente,

la ideología de Barletta pretendía una función didáctica del arte para las clases menos pudientes, pero los semas que utiliza para referirse a lo cultural pertenecen al paradigma de lo “alto”, o de lo pertinente a la clase alta, a la cual, al parecer, habría que acercar al proletariado según lo semas “enaltecerlo” y “elevar su nivel”.

Creemos con Viñas (1974: 54) que tanto para Florida como para Boedo “la cuestión de la actitud ante el público los encuentra más semejantes que adversarios: el público es la plebe iletrada a la que hay que redimir (caso Boedo) o a quien hay que despreciar (caso *Martín Fierro*) (...) Ambos grupos gesticulan con el mismo ademán frente al ojo de este soberano: es el gesto de superioridad intelectual por sobre los profanos”.

Concluye Barletta que “Los de *Martín Fierro* creían en ‘la revolución para el arte’ y los de *Claridad* en ‘el arte para la revolución’” (1967: 41). El autor encuentra beneficios en la dicotomía, como el hecho de que los de Boedo “se aplicaron a escribir cada vez mejor”. Advertimos, entonces, en el discurso de Barletta, las huellas de un complejo de inferioridad que consciente o inconscientemente subyacen reiteradamente en los términos de la comparación.

Promediando los años cuarenta, el campo intelectual de la época complejizaba cada vez más su estructura rizomática. El Teatro del Pueblo no ocupó posiciones centrales ni dominantes, funcionó más bien como catalizador artístico de lucha frente a las formas aristocráticas de circulación del arte y sobre todo frente al factor comercial.

1.3. Fundación, ideario y repertorio

El Teatro del Pueblo se constituyó como entidad civil luego de una seguidilla de intentos de otros grupos que desde mediados de la década del veinte aparecieron fugazmente como Teatro Libre, dirigido por Octavio Palazzolo (1927), Grupo TEA (1928), La Mosca Blanca, con Samuel Eichelbaum, Pascual Nacarati y Hugo D’Evieri (1929), El Tábano “Laboratorio de teatro” (1929). Barletta había formado parte de estas agrupaciones y el 30 de noviembre de 1930 funda Teatro del Pueblo. En su acta fundacional se aclaraba que por propia iniciativa Barletta invita a constituir la entidad. Entre los actores fundacionales de la institución que firmaron el acta se encontraban: Amelia Díaz de Korn, Joaquín Pérez Fernández, Pascual Naccarati, José Veneziani y

Hugo D' Evieri. Posteriormente se sumaron al elenco Tito Rey, los hermanos Juan, Rosa y Celia Eresky, Emilio Lommi, José Petriz y Josefa Goldar.

Barletta impuso la figura del director de escena como centro de la actividad teatral y orientador estético e ideológico del grupo. Él era quien elegía las obras -junto a un triunvirato de notables, presidido por su persona-. Además, era el encargado de aclarar el texto a los actores si éste no era lo suficientemente claro para transmitir el mensaje del autor.

El logotipo de la agrupación -pintado por el artista Guillermo Facio Hebecquer- consistía en la figura de un hombre con el torso desnudo en la acción de tocar la cuerda de una pesada campana. Acción que realizaba el propio Barletta en la puerta del teatro antes de cada función para reclutar al eventual público transeúnte.

Barletta afirma que la Revolución Rusa tuvo una influencia directa en la fundación de Teatro del Pueblo y en los objetivos que fundamentaron el movimiento cultural que promovió: "El Teatro del Pueblo dio gran impulso a todas las artes. Llevó el teatro a los suburbios, combatió el teatro chabacano para "distraer" a las masas. Su movimiento abarcó todo el país (llegó a tener 51 filiales) e influyó en los países vecinos como Uruguay y Chile" (1967: 76).

Los objetivos del Teatro del Pueblo se encuentran claramente expresados en el artículo 2º de su estatuto: "a) experimentar, fomentar y difundir el buen teatro, clásico y moderno, antiguo y contemporáneo, con preferencia el que se produzca en el país, a fin de devolverle este arte al pueblo en su máxima potencia, purificándolo y renovándolo. b) Fomentar y difundir las artes en general, asumiendo la defensa de la cultura".

La inauguración oficial fue el 14 de febrero de 1931 en un cine de Villa Devoto e incluyó textos dramáticos de Juan Carlos Mauri y Álvaro Yunque. La primera sala alquilada por el grupo fue la Wagneriana, en Florida 936. La función contó con la representación de las piezas: *Títeres de pies ligeros*, de Ezequiel Martínez Estrada, *La madre ciega* y *El pobre hogar*, de Juan Carlos Mauri. Luego, la Municipalidad cedió un local -antigua lechería en estado deteriorado- en Corrientes 465. En ese local convocó a los escritores Roberto Arlt, Amado Villar, Álvaro Yunque, Nicolás Olivari, Roberto Mariani, Eduardo González Lanuza, Horacio Rega Molina y Arturo Capdevila. Entre su repertorio de obras extranjeras clásicas y modernas se encontraban autores como Gogol, Shakespeare, Cervantes, Tolstoi, Lope de Vega, Molière, O' Neill, Cocteau, Andreiev.

En el ámbito de la plástica, además de la presencia de Guillermo Facio Hebequer y Antonio Berni en la agrupación, Barletta (1967) recuerda a Pettoruti como

colaborador del grupo, en el diseño de programas y la decoración de la sala. También pintores como Norah Borges, Soldi y Butler contribuyen con decorados de las obras teatrales y en la ilustración de la revista *Conducta*. Sin embargo, es conocida la precariedad de las escenografías en las puestas barlettianas construidas por los mismos actores con elementos como rafia, papel crepe, bolsas de arpillera, canastos, cartones pintados y algunas lamparitas pintadas, que otorgaban al decorado y al vestuario un matiz ingenuo rayano con lo kitch.

Entre las principales actividades de lo que funcionaba como un verdadero centro cultural, podemos nombrar el teatro itinerante en espacios públicos (cines y plazas) en el célebre Carro de Tespis; la edición de revistas y boletines; programación de teatro; ciclos de teatro polémico; ciclos de danzas; recitales de música; conferencias; clases y exposiciones.

Toda esta programación cultural funcionaba en forma cooperativa. En una cláusula del reglamento se disponía: “el orden y limpieza de la casa está a cargo de los mismos actores (...) pues en el Teatro del Pueblo no se admite ninguna servidumbre” (Barletta, 1967: 78). Sus integrantes realizaban todas las tareas del teatro desde la actuación hasta la limpieza o la boletería, pasando por la confección de vestuario y escenografía. Pero la dirección general, la concepción de puesta y elección del repertorio estaban sólo bajo el designio de Barletta.

La autoproclamación de un “teatro del pueblo y para el pueblo”, aludía al modelo del “Teatro del Pueblo” de Romain Rolland,⁴ quien había ideado un teatro cuyo referente era el obrero, el hombre del pueblo, quien vivía una realidad diversa al burgués y le urgía un teatro asimismo diferente, nuevo, que cumpliera con las necesidades de un público estrictamente popular. De esta manera, dentro de los lineamientos de su proclama, Rolland expresaba (1953: 13):

⁴ Este texto fue publicado en 1903, en París y reeditado en 1913. Como relata Ordaz (1992), tres años antes de la fundación de Teatro del Pueblo, el libro “se tradujo a nuestro idioma y apareció en Buenos Aires. Si bien no se disponía fácilmente, por entonces, de noticias respecto a las experiencias del “nuevo teatro” (...) no era extraño que a quienes les interesaba el tema supieran de los trabajos que estaban realizando Antoine, Ligné-Poé y Erwin Piscator, Jacques Copeau, en Francia; Bragaglia, en Italia; Otto Braham en Alemania; H. T. Grein en Inglaterra; Stanislawski y Nemérovich-Dánchenko, en Rusia; Rivas Sherif y Valle-Inclán, en España, entre otros luchadores, a distinto nivel, por un nuevo teatro. De Europa llegaban los rótulos de Teatro Libre, Teatro Independiente, Teatro de Arte, Teatro Político, etc.”.

“[El teatro del pueblo] Es la imperiosa expresión de una nueva sociedad, su voz y su pensamiento; y es, por la fuerza de las cosas, en las horas de crisis, su máquina de guerra contra una sociedad caduca y envejecida. No se incurra en equívocos. No se trata de abrir nuevamente teatros viejos, donde sólo el nombre es nuevo, teatros burgueses que intentan el cambio, diciéndose populares. Se trata de erigir el teatro *por el pueblo y para el pueblo*. Se trata de fundar *un arte nuevo para un mundo nuevo*”. (La cursiva es nuestra).

De la propuesta realizada por Rolland encontramos, en esta cita, varias ideas que retomaría posteriormente Barletta. En primer lugar, ambos se plantearon un nuevo tipo de público popular. Como analiza Pellettieri (2000), en el caso de Barletta, si bien tuvo la intención de atraer al proletariado, se originó un público culto, de clase media, que estaba preparado para la discusión que planteaba el Teatro del Pueblo. Él mismo hacía un “culto a la polémica”: a partir de la discusión, se desprendería necesariamente “la verdad”. Para Barletta la polémica era la base del teatro.

En segundo lugar, el concepto de “originalidad” de Barletta también se encuentra en la propuesta de Romain Rolland.

Por otra parte, ambos adherían a la noción de “movimiento”. En consecuencia, el actor de Teatro del Pueblo debía ser un activista, un revolucionario. Sólo el actor agonista -que se sacrificara en pos de un futuro mejor- liberaría al teatro del comercio.

Rolland señaló las condiciones morales que necesariamente debía tener un teatro nuevo que fuera para el pueblo, en las que se basa Barletta. Entre las condiciones para fundar un teatro popular, señalaba: a) “ser un sedante alivio. Que por principio haga bien y sirva de reposo físico y moral para el trabajador, fatigado de su jornada”; b) “debe ser una fuente de energía”, “que el teatro sea un baño de acción”; c) “debe ser luz para la inteligencia”, “que se le enseñe a ver y juzgar claramente, por sí mismo, las cosas y los hombres”. Quedando, luego, estas leyes resumidas en la siguiente frase: “la alegría, la fuerza y la inteligencia: he ahí las tres condiciones capitales de un teatro popular”. Y luego, agregaba como única condición material, que tanto el escenario como la sala teatral pudiera “abrirse a la multitud, contener un pueblo y las acciones de un pueblo” (1953: 83-87).

De la única condición material señalada por Rolland, podemos decir que el Teatro del Pueblo de Barletta adolecía de ser un “teatro popular sin pueblo”: no poseía un espacio amplio para poder albergar a una cantidad grande de público.

De las condiciones morales, Barletta retoma la idea de un teatro como “hecho didáctico, testimonial, comunicacional”. En esta concepción se alineó también en su momento el pensamiento de Juan Bautista Alberdi y Domingo Faustino Sarmiento quienes creían que el teatro tenía una clara función social en tanto formador de conciencia y hacedor de costumbres. Weinberg (1977: 28), refiriéndose a la misión social que para los críticos teatrales emergentes de mediados del siglo XIX -Juan Bautista Alberdi, Miguel Cané, Domingo Faustino Sarmiento e Yrigoyen- tenía el teatro, trae a colación una cita ilustrativa del *Diario de la tarde*⁵:

“El teatro es una tribuna, una escuela, un púlpito. Siendo la expresión de la época, sigue a la sociedad como una sombra: su marcha es la que ella traza en su marcha progresiva... El teatro es el anverso de lo presente y el reverso de lo pasado: alguna vez el invasor atrevido de lo futuro. En fin, su misión es social”.

La búsqueda de Barletta, entonces, apuntaba a hacer un “teatro de arte”, de contenido social –siguiendo la idea primigenia que tuvieron Sarmiento y Alberdi-, que interviniera ineludiblemente sobre la sociedad haciéndola reflexionar, orientándola, educándola. El teatro debía estar basado -también como opinaba Rolland- en las enseñanzas de la historia y de la moral. Podemos inferir que se trataba de un teatro claramente político pero, a su vez, ingenuo.

A través de esta concepción objetivista de la comunicación teatral, Barletta creía efectivamente que Teatro del Pueblo no sólo podía salvar a la cultura, sino también al país. Además, Barletta defendía la noción de progreso. El texto moderno para él siempre proponía cambios positivos para la construcción de las relaciones humanas. Ésta es otra idea adaptada y reformulada que aparece en los intelectuales de la generación del '37: servir al país con la inteligencia, educando y concientizando al pueblo, y este servicio sería el comienzo de un progreso indefinido. El teatro debía ser irradiador de cultura; además, para ser un espacio enriquecido culturalmente, también debía ofrecer espectáculos de danza, conciertos, galerías de arte, conferencias y contar con un variado repertorio de textos dramáticos seleccionados por su calidad artística y humana.

Barletta disponía de un repertorio que incluía a autores extranjeros que estaban siendo representados en el microsistema profesional culto: August Strindberg, Eugene O' Neill, Andreiev, junto a clásicos del teatro universal como William Shakespeare o

⁵ *Diario de la tarde*, N° 1752, 28/4/1838, p. 2.

Lope de Vega. Las textualidades argentinas que se estrenaron correspondían a escritores argentinos que formaban parte del grupo de Boedo y que provenían mayormente de la narrativa: Roberto Mariani, Nicolás Olivari, Ezequiel Martínez Estrada, Enrique González Tuñón y Roberto Arlt.

Un corpus significativo del repertorio de textos dramáticos -argentinos y extranjeros- estrenados en las dos primeras fases del Teatro del Pueblo: la fase de iniciación (1930-1936) y la canónica (1937- 1943)⁶, lo constituyen las siguientes obras:

La madre ciega, de Juan Carlos Mauri, *Comedia burguesa*, de Álvaro Yunque y *El pobre hogar*, de Juan Carlos Mauri, estrenados en la primera función del Teatro del Pueblo (1931)

Títeres de pies ligeros, de Ezequiel Martínez Estrada (1931)

Reunión a media noche, de Raúl González Tuñón (1931)

El emperador Jones, de Eugene O' Neill (1931)

El matrimonio, de Nicolás Gogol (1931)

El humillado, de Roberto Arlt (1932)

Trescientos millones, de Roberto Arlt (1932)

Fuenteovejuna, de Lope de Vega (1935)

Sueño de una noche de verano, de W. Shakespeare (1935)

Intervalo, de Haydeé M. Ghío, *Extraviado*, de Juan Carlos Mauri y *El bastón del*

Polichinela, de E. González Lanuza. Estas obras constituyeron funciones de teatro polémico: obras en un acto seguidas de debate (1935)

Saverio, el cruel, de Roberto Arlt (1936)

África, de Roberto Arlt (1938)

Edipo Rey, de Sófocles (1938)

Un niño juega con la muerte, de Roberto Mariani (1938)

La isla desierta, de Roberto Arlt (1938)

La fiesta del hierro, de Roberto Arlt (1940)

Títeres de pies ligeros, escrita por Ezequiel Martínez Estrada en 1929 –y Primer premio nacional de letras-, dirigida por Leónidas Barletta y con escenografía de Abraham Vigo, fue puesta en la Sala de la Wagneriana –Florida 936- en 1931. En ella, participaron los actores Hugo D' Evieri –en el papel de Pierrot-, Amelia Díaz -como

⁶ Estas dos primeras etapas estuvieron marcadas por la textualidad de Roberto Arlt.

Colombina-, Marciano Angelani -Arlequín-, Pascual Nacarati -Polichinela-, José Veneziani -Pantalón-, María Novoa -el muñeco Tao-, Ana Grinspun (“Anita Grin”) -el muñeco Men-, Tito Rey -que estuvo a cargo de la recitación de Marabú- y Virgilio San Clemente -que recitó los últimos versos de la obra-.

El texto fue elegido teniendo en cuenta que se trataba de una obra de un autor nacional que no buscaba “distraer” a la gente o “pasar un rato” sino “hacerla pensar”. Y esta distinción entre un “arte de entretenimiento” y un “arte del pensamiento” era sostenida tanto por el fundador del Teatro del Pueblo como por Victoria Gucovsky de *La Vanguardia*, crítica invitada al presente estreno. Esta propuesta original de un teatro “...nuevo, nuestro, de aquí. Esfuerzo propio” (*Metrópolis* N° 6, octubre 1931) que se le ofrecía por primera vez al público porteño -sumado a la entrada popular cuyo costo era de un peso y cincuenta centavos- debía -en el imaginario del elenco de Teatro del Pueblo- llenar la sala; sin embargo, contó con poco público, un público disgregado, conformado por “grupitos perdidos en la vasta sala” (*Metrópolis* N° 6).

Títeres de pies ligeros expresa la ideología de Barletta -la idea del teatro moralizador, transformador, concientizador, que funcione como una práctica social-. Este pensamiento está reforzado por la presencia de dos prólogos y del epílogo final que forman parte del texto dramático. Este marco contextualizador del mundo de las marionetas da cuenta de la importancia de la figura del autor en su función didáctica y orientadora del receptor. En el primer prólogo, nos encontramos con el discurso escéptico del lector en el que se cuestiona la originalidad de cualquier obra literaria, el ofrecimiento de algo diferente a lo habitual. Si para el lector todo texto literario se resume en la entrega de “un poco de zozobra y otro poco de amor” (203), el autor -cuya voz se expresa en el segundo prólogo- responde al primero aclarándole la función del poeta, que consiste en la transmisión de una enseñanza a partir de su propia experiencia traspasada por sus sentimientos. Y esta enseñanza es siempre nueva, el texto no recae ni en una obviedad ni en una repetición de una obra literaria anterior; por lo que el lector debe estar atento a los personajes y a la intriga.

De esta manera, se puede encontrar, en un primer análisis, en el nivel de la estructura profunda, un esquema actancial en el que el sujeto de la acción se correspondería con la figura del autor -como personaje que redacta el prólogo- cuyo objeto de deseo es transmitir una enseñanza al lector y su motivación está dada por su función de maestro o pedagogo, por una autoridad basada en su sabiduría y capacidad para instruir a un público expectante. Éste debe ocupar, por lo tanto, la actancia del

ayudante, aunque en el texto tiene una actitud reticente hacia la novedad que pueda aportar el autor.

La concepción objetivista de la comunicación teatral –que está presente en este texto de Martínez Estrada y que es coincidente con la concepción barlettiana- se refuerza en el epílogo donde se vuelve a explicar el sentido de la representación de las marionetas -hechas a semejanza del hombre- y a partir de la interioridad y la intencionalidad del poeta.

En el subtítulo siguiente a los prólogos, “La decoración”, se ofrece detalladamente información sobre la escenografía meramente icónica y de estilo romántico, a través de la que se recrea un jardín de ensueño y se presenta a los dos títeres principales –Colombina y Pierrot, protagonistas de la representación escrita y ofrecida por el autor del prólogo-. A nivel de la acción, nos encontramos con el sujeto Pierrot, cuyo objeto de deseo es Colombina, a quien ha amado siempre y que actualmente no le corresponde como otrora. En su lucha por convencer a Colombina de regresar a ese pasado dorado donde ambos fueron felices y engendraron un hijo, se encuentra con una dura realidad: no tiene ayudantes y al gran oponente Arlequín, quien acecha a Colombina cíclicamente, se le suma uno aún mayor: aquél que maneja el libreto y decide sus destinos. En el sistema de personajes, Marabú funciona como desenmascarante y es el portavoz del autor. A través de un oráculo (233) habla de las miserias de estos títeres que, a su vez, refieren a las miserias humanas, ya que estos personajes se semejan a los humanos porque –según palabras del personaje/ autor del prólogo “viven, aman, padecen y hablan del mundo y de Dios. En mucho se nos parecen fuera del cuerpo y la voz” (209). Mediante la exposición de sus sentimientos y pensamientos –que comprenden los sueños, el amor, el odio, la rivalidad, los celos, el cansancio, el sufrimiento, el engaño, la pasión, el enamoramiento y la sinceridad- van comprendiendo el drama de sus vidas: son “títeres sensitivos y vivientes” y esa sensibilidad los ha llevado a convertirse en “animales libidinosos y concupiscentes” (223). Cuando más comparten sentimientos y pensamientos humanos, más se envilecen.

Pero por ser sólo “personas de madera”, “sombra simétrica de la figura humana”, son la parodia del hombre (233-234). Mientras ellos responden al deseo del autor, el autor y los hombres tienen la libertad de crear su vida y de lograr la sensatez que ellos no pueden lograr.

En el aspecto verbal, la enunciación inmediata está fuertemente literaturizada y esta literaturización se corresponde no sólo con el estilo escriturario de Martínez

Estrada, sino también con el deseo de Barletta de poner en escena un teatro que él consideraba de “arte”, centrándose su elección –en reiteradas oportunidades- en textos dramáticos escritos en verso. Respondiendo también a esta idea de un teatro de arte, a través del cual se mostrara no sólo la erudición del autor sino que también elevara al lector en sus conocimientos, podemos pensar que Barletta se vio atraído por aquellos textos –como ocurre en *Títeres de pies ligeros*- en los cuales las referencias eruditas estuvieran presentes. A lo largo del texto dramático de Martínez Estrada encontramos una fuerte heterogeneidad en el discurso por la referencia a diferentes personalidades de la historia universal como el poeta francés Laforgue (207), los músicos clásico-románticos como Schuman y Chopin (208), el pintor italiano renacentista Fra Filippo Lippi (213), el escritor francés Musset, el dramaturgo y novelista francés Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux (239); el uso de palabras extranjeras; la nómina de personajes legendarios de mitos y leyendas que favorecen al clima exótico y onírico del texto como Antífona (213), el cisne de Lohengrin (248), Narciso (257). A esto se le suma la utilización de un lenguaje metafórico relativo a árboles y arbustos que remite a las características de los personajes. Por otro lado, en la enunciación mediata se impone el efecto ilocutorio a través del cual se habla y se reflexiona sobre la vida de los seres humanos y la complejidad de su existencia. En síntesis, a través del análisis de los diferentes niveles del texto dramático podemos ver que no fue casual la elección de *Títeres de pies ligeros* para ser una de las primeras obras presentadas por Teatro del Pueblo, con el objetivo de presentarla ante un público que necesitaba, para Leónidas Barletta, un teatro considerado de “arte”, serio, de calidad, dignificante, que cumpliera una función moral: que fuera orientador y que los elevara espiritual y culturalmente.

Con respecto a la puesta en escena de *Títeres...* se trató de una escenificación tradicional donde la escenografía de Vigo reproducía el mundo onírico creado por Martínez Estrada en el texto dramático: el jardín de las marionetas –afín a las comedias clásicas-, la luna, el árbol que florece durante la obra, la cigüeña y el estanque con el cisne de utilería. La música funcionaba –tanto en el texto dramático como en el espectacular- para orientar al espectador a comprender la entrada en acción de un nuevo personaje, su naturaleza de “títeres” (al comienzo de la obra sonaba la música de una caja de títeres, antes de que éstos dieran lugar a sus parlamentos) y para crear un clima de ensueño en el que los títeres y los juguetes de Pantalón discurren sobre su existencia y la de los hombres.

En cuanto a la actuación, es poca la información que tenemos pero contundente. Si bien se elogió la actitud y el gesto de los actores, se criticó el manejo de la voz ya que tuvieron una dicción defectuosa por sus dificultades para trabajar la entonación y proyectar la voz en la sala –mediante su impostación- sin forzarla. Estos defectos interpretativos quebraron lo que Gucovsky (*Metrópolis* N° 6) definía como un “bello programa”: “tener algo bueno que decir” –lo que sí conseguía el texto de Martínez Estrada- “y decirlo con voz bien manejada” –lo que no lograron los actores porque no pudieron “suavizar la voz y hablar en tono más bajo” para conseguir una voz armoniosa.

Cabe destacar el hecho de que en este texto Martínez Estrada efectúa una recepción productiva del modelo pirandelliano a partir de la incorporación de los procedimientos del “teatro dentro del teatro” y del “personaje autónomo”, con la consecuente reflexión ontológica sobre la existencia del ser.

Como ya apuntamos, Barletta sostuvo una actitud de rechazo a los paradigmas tradicionales de la dramaturgia nacional con una correspondiente incorporación de textualidades extranjeras, en las que predominaron los clásicos de la literatura dramática universal, y particularmente europea. A esta postura se debe el estreno por parte del grupo de un texto clásico como *Fuenteovejuna*. Por otro lado, la ideología socialista de la agrupación se correspondía con ciertas lecturas políticas que se han hecho de la obra de Lope de Vega, sobre todo desde la crítica marxista.

Con respecto a la puesta en escena de *Fuenteovejuna* llevada a cabo por Teatro del Pueblo en 1935, a partir del registro de la crítica de la época y de documentos de la puesta en escena, podemos inferir que el texto espectacular no produjo una apropiación creadora del texto dramático, donde se realizara una resemantización de aspectos semánticos o formales de la comedia de Lope. Por el contrario, era declarada y conocida la intencionalidad de Barletta de “difundir” los grandes dramas universales intentando “reproducir” su mensaje. En una declaración del director en la revista *Conducta*, éste se jactaba de haber llevado por primera vez a la escena porteña un texto considerado irrepresentable, sin haberlo modificado. Esta concepción de lo que debía ser la puesta en escena de un clásico es reiterada en las páginas de *Conducta*, a lo largo de la existencia de la agrupación. En su edición N° 23 (abril, 1943), aparece la reproducción de una extensa nota sobre el Teatro del Pueblo (firmada por Guadalupe Jiménez Posadas de el periódico mexicano “El Economista”), donde leemos que “el teatro clásico universal ha sido interpretado y presentado con un criterio moderno para hacerlo accesible al público (...) Como consecuencia las obras han podido representarse sin cortes ni mutilaciones,

con una aceptación unánime y entusiasta de un público numerosísimo que agota a veces un día antes las entradas”.

El éxito de público que tuvo esta obra fue registrado en una anécdota narrada por José Marial en el artículo inédito “Experiencia y público en la escena independiente”, donde el historiador hace referencia a las giras que Teatro del Pueblo realizó con *Fuenteovejuna* por la provincia de Buenos Aires. Marial relata que en la función presentada en El Tigre:

“La representación del clásico español levantó a los espectadores. No sólo en el aplauso rotundo y gritos de adhesión sino en el pedido formulado a los actores para que repitieran la representación (...) la negativa fue total pero mayor fue la sorpresa. Los isleños habían desatado la embarcación de la compañía y la habían amarrado en la costa de enfrente. Ante esta actitud el grupo actoral repitió su actuación (...) con el aplauso y la alegría de un público constituido por analfabetos.”

A su manera, Teatro del Pueblo lograba uno de sus objetivos principales al acercar a zonas y públicos alejados el arte teatral.

1.4. La poética teatral desde el propio discurso

1.4.1. El espacio creado a través de las publicaciones

Teatro del Pueblo expresó su ideología política y estética a través de dos publicaciones. Primero, mediante *Metrópolis. De los que escriben para decir algo* (1931-1932), con veinte números y, luego, a partir de *Conducta. Al servicio del pueblo* (1938-1943), con veintisiete números. Deteniéndonos en los títulos, se observa cómo se abre el discurso polémico: los escritores de *Metrópolis* y *Conducta* se posicionaban desde el lugar del saber, diferenciándose de aquellos que no saben qué decir o no tienen nada que declarar. Y desde este lugar, marcaban su posición, declaraban sus principios y se ponían “al servicio del pueblo”.

La revista *Metrópolis* se autodefinía en la contratapa como “revista de batalla” y en el segundo número aclaraba su finalidad combativa: “No hemos venido al ‘campo de las letras’ a hacer cortesías: venimos a pelear. (...) Pegamos por indignación y esperanzados en que el golpe produzca la reacción (...) queremos ser lo suficiente mal educados como para sentirnos intelectualmente libres e independientes” (*Metrópolis*, N°

2, Sección Acotaciones). De esta manera, mediante un lenguaje panfletista y combativo, ponían en un primer plano la confrontación polémica con la intención de denunciar un estado de cosas y marcar un posicionamiento claro y diferente desde el cual deseaban llevar adelante su práctica cultural. Así, *Metrópolis* hacía lo que se denomina una “literatura de emergencia”, caracterizada por un lenguaje directo, de efecto inmediato, por notas de “economía expositiva” de fuerte impacto; en síntesis, por “el carácter directo de la intervención, la polémica y la descalificación desembozadas, las afirmaciones y refutaciones sin lujosos adornos retóricos ni pausada argumentación” (Mangone-Warley, 1994: 34-35). Esta “literatura de emergencia”, se irá amenguando a medida que Teatro del Pueblo va cobrando mayor centralidad en el campo teatral y, entonces, en lugar de poner constantemente en la mira al “enemigo”, buscarán exhibir, principalmente, su propio trabajo.

Estas revistas no sólo se proponían difundir las prácticas culturales que se fomentaban desde esta agrupación teatral sino y, sobre todo, construir un espacio dentro del campo intelectual y teatral del momento. En esta lucha por ocupar lugares más centrales y canónicos, Leónidas Barletta y el grupo de intelectuales de izquierda que ocupó diversos espacios discursivos –la poesía, el teatro, la literatura, la crítica, etc.- y que defendió a través de sus escritos los ideales del teatro independiente –como Luis Ordaz, Roberto Mariani, Pablo Palant, Raúl González Tuñón, Nicolás Olivari, Álvaro Yunque, Elías Castelnuovo, Guillermo Facio Hebequer, J. Álvaro Sol, entre otros⁷ adoptaron una posición combativa. Este debate se hizo presente en las diversas secciones. “Acotaciones”, la primera sección de *Metrópolis*, contenía notas breves y polémicas sobre literatura, política, teatro, crítica, sociedad, entre otros asuntos.

Desde el primer número hasta el último, las revistas indicaron quiénes eran sus antagonistas –incluso apelaron a las nominaciones directas junto a adjetivos calificativos punzantes-, cuáles eran las causas y cuáles sus propuestas de lucha. En el número uno, los blancos fueron los “literatos de Florida” (en “Necrología Literaria”), los “conservadores y socialistas, reaccionarios y extremistas” (en “La política”), los “gringos del teatro nacional” (en “Los gringos del teatro nacional”), el capitalismo (en “El chacarero y el automóvil) y los críticos de viejas ideas (en “La crítica y nosotros”).

⁷ También escribieron: Carlos Carlino, Roberto Giusti, Horacio Rega Molina, Carlos Mauri, Edgardo Casella, Armando Panizza, Jacinto Grau, Alfonso de Sayons, Juan Carlos Paz, Pascual Naccarati, Eduardo González Lanuza, Marcelo Menasché, Conrado Nalé Roxlo, Blas Raúl Gallo.

En todos los casos, se delinearon dos campos semánticos opuestos encabezados por la tercera persona del plural -“ellos”- y la primera del plural -un “nosotros” inclusivo- que se iban afirmando y reafirmando a través de cada sección. La acción discursiva era evidente: destruir al adversario en paralelo a una acción constructiva. Si en el número uno de *Metrópolis* aparecía como título primero “Necrología literaria” -en referencia a la muerte del arte-, en el séptimo número, se agregaba el epígrafe: “hay que tragar amargo y escupir dulce”, como una suerte de transformación.

A continuación de las “Acotaciones”, *Metrópolis* ofrecía notas más extensas, encuestas sobre la crítica, ensayos, consideraciones sobre el Teatro del Pueblo, secciones de música, poesía, libros, teatro, pintura, cine, notas sobre diversos artistas, escritores o manifestaciones artísticas o eventos, artículos de diversa temática cultural, cuentos, textos dramáticos, cartas, comentarios, reportajes, además de caricaturas, irónicas historietas, dibujos, fotografías, chistes gráficos y publicidades. Por su parte, *Conducta* prosiguió con varias de estas secciones dedicadas a diferentes áreas culturales, intentando abarcar todas las prácticas artísticas y las novedades de cada una. Los cambios más importantes fueron: a) el empleo de contrastes gráficos -fotografías y recortes periodísticos en “Cara y Seca”, “Una de dos”-, b) la incorporación de las secciones denominadas “Crónica del teatro polémico”, “Crónica de los teatros independientes”, “Crónica de las conferencias” -además de las ya existentes sobre música, libros, pintura, teatro, entre otras-,⁸ c) la preponderancia dada a las imágenes de las puestas y de los integrantes de la compañía -actores, técnicos, escenógrafos, etc.- de Teatro del Pueblo y a las actividades llevadas a cabo por esta agrupación -como las conferencias, los cursos, las exposiciones-, d) la difusión de las novedades de los teatros independientes, e) la inserción de fotografías de los espectadores del Teatro de Pueblo; f) la inclusión de la sección “boliche” -donde se incrustaban vertical y horizontalmente, a modo de collage, fragmentos discursivos heterogéneos como frases célebres, populares, citas periodísticas, imágenes, etc., de forma desordenada y aleatoria, g) la difusión de críticas internacionales sobre el Teatro del Pueblo.

Estos cambios respondían a la necesidad de acercarse a un público más amplio y popular, que fuera guiado no sólo por un mensaje textual sino también fotográfico o, más autoritariamente, por una imagen acompañada de un texto didáctico, regulador, connotativo, racionalizador del objeto presentado en forma gráfica. Pero también

⁸ Otras secciones que se insertaron fueron: “Crónicas de los dibujos animados” y “Crónicas de la danza”.

respondían a la evolución estética del Teatro Independiente, a la transición que se había operado de una primera a una segunda fase y la consecuente canonicidad que había obtenido. Si en el primer número de *Metrópolis* Barletta señalaba la ausencia de un teatro argentino y la fundación de un teatro de arte como Teatro del Pueblo, cuya modesta compañía contaba con actores en formación, en *Conducta* se hacía hincapié en la formación alcanzada por los actores, el triunfo del teatro de arte por sobre el comercial y el reconocimiento del público⁹.

Además del trabajo sobre las imágenes, ambas revistas crearon un imaginario del campo intelectual y teatral del momento mediante la utilización de metáforas y comparaciones. Una de las estrategias combativas fue armar la figura del enemigo –“el teatro comercial” tanto el saineteril, como el de la revista y el teatro profesional culto desde la negatividad y colocarse ellos mismos en la imagen religiosa del mártir sufriente que entrega su sacrificio en nombre de la moral, el buen gusto, transmitiendo y salvando la cultura para un pueblo excluido de la vida espiritual y cultural del país. Esta idea había traspasado los límites nacionales, y desde la prensa del exterior se remarcaba la abnegación en la que vivía la compañía y el propio director. Generalmente, se hacía hincapié en el trabajo no remunerativo, en la no aceptación de subvenciones o donativos, la austeridad en la que vivían, los valores que sostenían sus integrantes - como la humildad, el trabajo, la perseverancia, la buena conducta, el compañerismo, la disciplina, el amor al estudio, la puntualidad- en vistas de una “misión” moral y espiritual que debían cumplir socialmente.

El “otro” era un enemigo poderoso -era el “teatro sin arte”, superior en número y recursos- frente a un “teatro joven” o también llamado “teatrito”, que a paso de hormiga, trabajaba en silencio, sin recursos, con voluntad y optimismo, “cultivando la nobleza de los sentimientos y de las ideas” con el objeto de elevar nuevamente el teatro en instrumento de cultura (*Conducta* N° 2, “Crónica del teatro”):

Si bien existían distintos circuitos teatrales, para Barletta todo se reducía a la ausencia de un teatro nacional. Y al describir en qué consistía este “no teatro”, acudía a

⁹ A modo de ejemplo, citamos la siguiente nota publicada en la sección “Crónica de los teatros independientes”, de *Conducta*, n° 20, mayo-junio, 1942: “La crisis del teatro comercial, donde no hay obras, ni actores, ni directores, hace más patente el triunfo de los teatros de arte, que reúnen en sus salas auditorios respetuosos y llenos de fervor. A pesar de la sistemática frialdad periodística, los teatros independientes se van imponiendo y desalojando al mal teatro que ya el cronista protector del amigote no puede sostener”.

varias imágenes o comparaciones. Una de las imágenes más derrotista para señalar al enemigo era la de un “teatro muerto” sostenido por “viejas ideas y prejuicios: un teatro para una burguesía pusilánime, que todavía no ha abierto los ojos a la verdad y a la belleza” o, con suerte, un teatro con algunos elementos buenos, pero cuyo “material de museo” “huele a sebo de velorio”. Otro tipo de teatro era el “de los botarates” -término utilizado para señalar a los saineteros-, “espectáculo vacío e inocuo” atravesado por las “pasiones e intereses” más bajos (*Metrópolis*, N° 1, “Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo”). En síntesis, un teatro de mala calidad. Por consiguiente, el sainete en vez de educar, provocaba una regresión cultural, sembrando en el público cautivo contravalores y fomentando una “juventud grosera y sin ideales” (*Conducta*, N° 2, “Crónica del teatro”).

En contraposición, el Teatro del Pueblo estaba ligado a las ideas nuevas, de renovación y progreso, sirviendo de guía a los espectadores y elevándolos y dignificándolos espiritual, artística y culturalmente. En suma, contemplaba en el arte una función moral y, a su vez, política.

Frente al viejo teatro, se proponía uno nuevo, que nacía estando al margen de los pecados cometidos por el primero. El teatro argentino era, para Barletta y sus seguidores, un teatro “prostituido” por empresarios -hábil aves de rapiña- que, junto con autores “semianalfabetos” y serviles al vil negocio, actores que ponían su cuerpo sólo para el lucimiento personal y el gratificante aplauso al final de las funciones y críticos que participaban en este circuito comercial vendiendo su oficio, buscaban el rédito monetario. A estos se sumaba el actor-locutor, que también formaba parte de la “industria del arte”. La imagen que daban del teatro nacional era el de un teatro estéril que no había dado frutos y que ahora, mediante la intervención del Teatro del Pueblo, surgía la posibilidad de dignificar lo teatral, combatiendo no sólo su pasado sino también el presente, mediante un nuevo teatro. La imagen del teatro como “una parturienta” nos aclara este punto del análisis:

“El teatro argentino tuvo una infancia circense. Después en su adolescencia, vivió apretado en casulleros de falsa moral, de vida equivocada, entre agios y coimas, lleno de errores y de vicios, y cargando sobre sus espaldas la prostitución de los autores, la panza redonda de los empresarios y las mascaradas en escena. El teatro argentino tomó entonces, pero siempre bajo el peso brutal del ambiente carcelario y despótico de sus manipuladores, forma y madurez de mujer. Y se esperó de la mujer el hijo que justificara su

destino. (...) Sin embargo, el hijo no llegó. La mujer sufrió la esterilidad de su vientre. (...) “Teatro del pueblo” y “Mientras dan las seis”¹⁰ han sacudido las entrañas del teatro nacional con los estertores y sensaciones del hijo que llega. La ansiedad angustiosa que provoca la infecundidad (...) ha desaparecido. (...) nuestro teatro ha comenzado a vibrar de amor, goza el sabor de la fertilidad. (...) Teatro del Pueblo ha dado arte. Soñándolo, Trabajándolo. Viviéndolo. Sin vanidad. Por amor. ¡El hijo está en marcha!” (*Metrópolis*, N° 7, noviembre de 1931)

Esta idea se retoma en *Conducta* (N° 13, septiembre, 1940), donde -al señalar la función social del artista y su papel de orientador- se indica la necesidad de ofrecer obras “de un realismo crudo, sangrante; (...) preñadas de verdades crudas y filosas”.

Otra de las imágenes a la que recurrieron, en reiteradas oportunidades, fue la del “teatro deporte” -también denominado como “teatro pedestre”- y la comparación del empresario/director con la del “turfman”. En “Mitología hípica” (*Metrópolis*, N° 1, Teatro) aparecía Talía -musa del teatro- que abandona a Pascual Carcavallo ante su conducta hípica, la formación y cuidado de yeguas y la creación de engendros hípicos (sainetes). También, en esta nota, se elevaba irónicamente a la Catedral del género chico nacional a la categoría de “Vaticano”, a modo de homenaje. En “Teatro deporte” (*Conducta*, N° 6, abril de 1939: 12/13), se señalaba que el actor-deportista hacía ostentación de sus destrezas ante los demás, olvidando que el teatro es un arte, donde la obra -y su mensaje- es el fin y no el medio para fomentar su vanidad y su lucimiento personal. Denunciaban que ese tipo de “teatro deporte” bregaba por la obtención de aplausos, dinero y libertinaje, siendo la gran paradoja de esta actividad la anulación del artista como tal, la mediocridad y degradación del teatro y la progresiva diáspora del público hacia otras manifestaciones populares como el fútbol.

El teatro “remozado” que ellos fomentaban consistía, en cambio, en ser independiente de lo comercial, de lo figurativo actoral y en presentar textos espectaculares modernos, despegados del pasado y del presente teatral nacional. Por impulsar estos cambios, se autocalificaban como “experimentales”, “vanguardistas”, “pioneros”.

De esta manera, el combate retórico discursivo se construyó sobre varios frentes: los autores, actores, directores, empresarios, críticos y público. La crítica principal fue

¹⁰ Texto de Amado Villar y Eduardo González Lanuza, puesto en Teatro del Pueblo. Intérpretes: Amelia Díaz, Hugo d' Evieri, María Novoa, Pascual Nacaratti, José Veneziani y Ana Grinspun.

que se servían del arte en vez de servir al arte, haciendo del teatro no una expresión artística sino un comercio. Algunos eran más víctimas que victimarios, otros, en cambio, eran degradantes negociadores y profanadores de la cultura.

Es a partir del análisis semiótico del propio discurso de Teatro del Pueblo, expresado en sus revistas, que pudimos registrar su concepción sobre los distintos aspectos de la práctica teatral y de esta manera, reconstruir su poética, que desarrollamos en los apartados que siguen.

1.4.2. Las figuras del autor y del director

Teatro del Pueblo tenía por objeto, en primer lugar, estrenar obras de jóvenes autores argentinos; en segundo lugar, del teatro clásico universal, y, en tercer lugar, teatro moderno extranjero. Entre las primeras, los autores más publicitados por las revistas eran Roberto Arlt, Roberto Mariani, Marcelo Menasché, Horacio Rega Molina, Helvio I. Botana y Ezequiel Martínez Estrada. Entre los segundos figuraban, por mencionar sólo algunos, Sófocles, Lope de Vega, Miguel de Cervantes, Shakespeare, Nicolás Gogol, Carlos Goldoni, Tirso de Molina. Y en el tercer grupo, Valentín Bompiani, Lord Dunsany, Williams Butler Yeats, Anatole France y Alfredo de Musset, Eugene O' Neill, August Strindberg, etc. El conjunto de autores llevados a escena era muy vasto y ecléctico, lo que nos aventura a pensar que pesaba más el deseo de mostrar una “modernización” que una verdadera selección del repertorio.

En un reportaje realizado a Leónidas Barletta en *La Literatura Argentina* y reproducido por *Metrópolis* (Nº 6, octubre de 1931), se le pregunta por el problema más importante que debe resolver el escritor, a lo que responde “el dominio de su instrumento: el idioma, para llegar a la máxima claridad y gracia de expresión”. Teniendo en cuenta lo arriba expuesto, sostenemos que esta claridad era resuelta por el director en las puestas, ya que los textos respondían a diversas poéticas y su lenguaje no siempre cumplía con las características que exigía Barletta. En la sección de “Crónica del teatro polémico” se elogiaba de las obras su “estilo directo”, “límpido”, “preciso”, la “sencillez”, la “claridad y pulcritud del lenguaje” (*Conducta*, Nº 1). Esta necesidad de lograr la efectividad del mensaje que el escritor debía transmitir a través de un lenguaje preciso y claro, se asociaba al sentido de responsabilidad social del artista, cuya más alta obligación debía ser:

“la de procurar el entendimiento cordial del hombre, la de vincularlo espiritualmente, la de orientarlo en la solución de los problemas que subsistirán a pesar de todos los regímenes sociales, la de iniciarlo en el consuelo y la conformidad con su destino. Esta es la profunda responsabilidad del artista: la de educar y orientar el sentimiento humano. El llegar hasta las reconditeces (sic) del alma (...) es tarea que demanda (...) una firme decisión de superarse moralmente”
(*Metrópolis*, N° 15)

Esta misión, cuando no era pensada o cumplida por el autor, formaba parte de las “tareas” de la dirección. Es decir, se ocupaba de proponer o de “exigir” a los autores los cambios necesarios para que el público esté bien orientado en la interpretación de la obra, adopte la visión del personaje embrague mediante una identificación empática con el héroe sufriente y se retire del teatro con una enseñanza. Barletta tenía férreamente incorporada una concepción objetivista de la comunicación teatral.

Las notas que aparecían en *Metrópolis* y *Conducta* sobre las funciones del director hacían hincapié en su tarea de intérprete, defensor y fiel transmisor de las ideas del autor, debiendo, para estos fines, asumir la elección de las obras, la organización del elenco, la dirección de los ensayos –realizando lecturas de mesa donde descubría las características y la psicología de los personajes, y llevando a cabo el método imitativo del “ensayo y del error” (Pellettieri, 2000)-, la creación del ambiente, la procuración de la correcta interpretación y transmisión del mensaje y, finalmente, la armonización teatral¹¹. Por lo tanto, él se colocaba en el centro del espectáculo, promoviendo, orientando y armonizando el hecho artístico en sus más mínimos detalles. Barletta colocaba y movía a los actores sobre el escenario, indicando cómo debían “decir la letra”, cómo debían entonar y pausar su discurso en función de la evidencia del sentido del texto dramático.

El director debía ser, además, una persona ampliamente instruida en la teoría teatral para transmitirla a los actores, quienes debían actualizarla en el escenario. La profesionalización del actor no era necesaria para Barletta. Su correcta interpretación estaba en manos del director, quien, mediante el método del “ensayo y error”, debía guiar al actor, y complementar su formación mediante la búsqueda y el ofrecimiento de diversos cursos, conferencias, que modificarían su visión del mundo, su conocimiento y la posibilidad de interpretar diversos personajes. Para esto, debía haber una

¹¹ Ver, por ejemplo, J. Álvaro Sol, Teatros. La dirección artística”, *Metrópolis*, N° 10, diciembre, 1931.

complementariedad entre este nuevo tipo de director, moderno, y el actor obediente que respondiera fielmente a sus directivas. Así, en *Conducta*, N° 22, queda claro que bajo esta concepción los actores “*son los que deben poner en acción la teoría; de modo que debieron capacitarse no para crearla, sino para cumplirla. (...) admitir una dirección no es (...) someterse a ella, sino ofrecer la posibilidad de que (la Dirección) realice su teoría*” (Cursiva del texto).

Frente a este modelo de director, las críticas se centraban en poner al desnudo el contramodelo: el director “títere” del empresario o del actor que deseaba lucirse en escena o, directamente, la falta de dirección artística. En este último caso, Barletta sostenía que los capocómicos habían cometido el error de intentar dirigirse a sí mismos, y buscando la teoría, no sabían cómo ponerla en práctica: ... “*casi todos ellos saben cómo se debe hablar, pero no pueden hacerlo. Unos tienen un timbre desagradable, ronquera, falsete; otros, no saben respirar, no gradúan, no afinan... Casi todos saben cómo se debe hacer un movimiento, pero no pueden hacerlo. Casi todos tienen los brazos agarrotados, las piernas envaradas, el cuerpo sin flexibilidad, las manos duras, los dedos ásperos...*” (Cursiva del texto) (*Conducta*, N° 22).

Es claro que los valores del conocimiento y la sabiduría se depositaban en la figura del director, y los actores sólo debían seguir sus instrucciones dócilmente, practicar las marcaciones, imitar los movimientos, repetir su discurso. Había una distinción rígida entre el “saber” y el “hacer”, que no debía quebrantarse. Si tenemos en cuenta qué significaba para Barletta la palabra “crear”, ya no caben dudas de la preponderancia que éste le otorgaba al autor y al director a la hora de concretizar un texto para la puesta en escena: “Crear es moverse, hablar, llorar, reír, quietarse, tal como el autor y el director lo han previsto en su imaginación” (Barletta, 1961: 19). Es decir, el autor “creaba”, el director ponía en acto la creación y el actor vehiculizaba la creación de los dos primeros.

1.4.3. Concepción del actor

Mientras *Metrópolis* y *Conducta* destruían la figura del actor comercial, daban preponderancia al actor responsable, culto, pensante, trabajador, humilde y sacrificado del Teatro del Pueblo. Barletta trataba de construir la imagen del actor a semejanza de la del público. Los actores se hacían cargo de todas las tareas que demandaba tener en pie

al teatro. Eran carpinteros, pintores, utileros, electricistas, acomodadores, secretarios de oficina, etc. Los epígrafes que secundaban las fotografías construían la imagen del actor como un trabajador esmerado que hacía frente a múltiples tareas, aún las más complejas, poniendo el cuerpo y haciendo uso de “sus propias manos”. Sin recursos monetarios ni subsidios, sin maquinaria ni elementos sofisticados debían “proveerse de” o “armar artesanalmente” desde los camarines, vitrinas de peluquería, el taller de escenografía, la cabina de electricidad con todos sus elementos –amplificadores, teléfonos, altavoces de comando- hasta el guardarropas y utilería que necesitaban para las representaciones. Para esto, los actores participaban en los talleres y en los planes de trabajos prácticos que se organizaban en Teatro del Pueblo.

De esta manera, se buscaba construir la imagen del actor-trabajador/artesano -a esto se sumaba la descripción de los interiores del Teatro del Pueblo y el modus vivendi de los actores en las notas-, para acercarla al público, para que éste se sienta familiarizado con aquellos. En la sección “Cara y seca” (*Conducta*, N° 11, mayo de 1940) se presentaba la contraposición fotográfica y epigráfica de los actores del Teatro del Pueblo “barriendo el teatro de sus triunfos”. A la imagen del sacrificio, la pobreza, la humildad, el trabajo honesto y desinteresado se oponía la imagen del derroche de champagne en las fiestas de radio, el lujo y lo desmedido. En concordancia con esta imagen, aparecía en la sección “Una de dos” (*Conducta*, N° 17, junio-agosto de 1941) la foto de Camila Quiroga con un epígrafe donde se hacía hincapié en su exigencia por tener un papel central en el reparto, mientras que la foto de Nélide Piuselli –actriz del Teatro del Pueblo- estaba acompañada de una declaración que remarcaba su deseo de transmitir, a través de su humilde personaje, el mensaje del autor¹².

Esta imagen de los actores del primer teatro independiente se edificaba semióticamente desde los logotipos identificadores de *Metrópolis* y *Conducta*, que

¹² Reproducimos los epígrafes. Bajo el título de “Los del viejo teatro”, se reproducía la siguiente declaración de Camila Quiroga: “He filmado muchas escenas que luego no han aparecido en el film. No se ha cumplido conmigo al asignárseme un tercer papel, a cambio del rol central convenido. Tampoco se me invitó a presencia la privada. A veces se hace necesario que seamos nosotros los que recordemos que a un primer actor no se le ofrece un tercer papel.” Debajo de la foto de Nélide Piuselli, se colocó como título epigráfico “Los del nuevo teatro” y la siguiente declaración: “Mi personaje, tan humano, me permitió vivir todo el dolor de la injusticia que encierra ‘Los afincados’. Hice la madre de la maestra comprendiendo el sacrificio que cuesta la obligación de enseñar en los lugares menos adelantados del país, donde la ley es la fuerza bruta”.

establecían un puente entre la labor de Teatro del Pueblo y los espectadores. En la primera de las publicaciones, la figura de un hombre corpulento tañendo con esfuerzo una campana, aludía al trabajador voluntarioso, al obrero. El cuerpo dirigido hacia delante, mostraba el deseo de progreso que, con ese ímpetu y tenacidad lograría alcanzar en el futuro. Y la campana, el instrumento mediante el cual se llamaba a los hombres a participar colectivamente en esa lucha. En la segunda de las publicaciones, se produce la abstracción de la figura del hombre y el símbolo del trabajo se universaliza mediante la herramienta que golpea con fuerza sobre el hierro, material rígido, noble y resistente. Por encima de todo, nuevamente la campana y el llamado universal.

Asimismo, el actor debía ser un “buen artesano” en su trabajo de interpretación. A fuerza de constancia y disciplina iría logrando un “afinado instrumento de interpretación” (*Conducta*, N° 19) que comprendería la posibilidad de representar cualquier personaje. Sus condiciones no eran, para Barletta, limitadas sino “completas” y cualquier persona podía llegar a ser un buen actor. El actor comercial, en cambio, era considerado por él como “inferior” por explotar únicamente algunas condiciones, convirtiéndose en “especialista del llanto, del rugido o de la morisqueta” o por recurrir a “algún defecto físico: un ojo tuerto o unos pies zambos” (*Conducta*, N° 19, marzo-abril, 1942). Otro tipo de actor considerado inferior e incompleto era el actor-locutor, que trabajaba en los radioteatros, formando parte de la industrialización del arte. A éste lo describía como un

“...actor mutilado, sordo, mudo y ciego y con principios de parálisis, pues para que le oiga un público que él no ve, ni siente, tiene que pegar su boca a un artefacto de metal y modular su voz en el tono más falso posible, pues la amplificación no admite la sinceridad. Y la falta de sinceridad en el tono impide fingir la naturalidad que es principio elemental de una interpretación.” (*Conducta*, N° 20, mayo-junio, 1942)

Había una clara distinción entre la “falsedad” y el “fingimiento” en la interpretación. Así, los actores de Barletta, siguiendo una actuación realista ingenua, debían buscar la naturalidad “fingiendo” los diversos estados emocionales por imitación. Lo “falso” para este director estaba basado en buscar una modulación de la voz que tendía a una musicalidad que era ajena a la realidad, una afectación exagerada de la voz debido a la imposibilidad de mostrar o de comunicar también con el cuerpo. Al reducirse la actuación a la locución, sostenía que “el gesto, la acción van contenidos

en la afectada forma de hablar, tan musicadamente insinuante que resulta insoportable” (*Conducta*, N° 20). Para Barletta los actores-locutores no “actuaban” sino que sólo aprendían a leer de una determinada manera.

A Barletta le interesaba formar a los actores no sólo en la dicción -un tipo de dicción particular, como veremos más adelante- sino también inculcarles el cuidado del físico y de su apariencia -esto aparece tanto en las ediciones de la revista *Conducta* como en los *Manuales* escritos por él-. Este cuidado no buscaba el exhibicionismo, fomentar la vanidad en el lucimiento personal ni explotar una habilidad en particular, sino que tenía que ver con un deber ético: poder afrontar su oficio con responsabilidad, teniendo respeto hacia el público y hacia sí mismos. De esta manera, se fomentaba el deporte -la gimnasia rítmica y respiratoria, los ejercicios de relajación muscular, las caminatas, etc.- que, a su vez, para Barletta, permitían corregir “vicios” en los movimientos corporales -como “andar, sentarse, erguirse, llevar la cabeza aplomada” (*Conducta*, N° 22, “Preparación y estudio”)-, tanto de la vida cotidiana como aquellos que se realizaban en escena. Estos ejercicios de preparación física permitían adquirir una elegancia “no afectada” (*Conducta*, N° 22), es decir, una naturalidad en las acciones, que se complementaba con la imitación.

Quienes no tenían puesta su mirada en lo corporal, terminarían, para Barletta, o bien reducidos al oficio de la radiotelefonía o a una actuación focalizada sobre un defecto o habilidad corporal, siendo, por lo tanto, un actor limitado.

Barletta recompensaba a sus actores en las revistas no sólo mediante su elogio, sino con la posibilidad de tomar la palabra. Así, Pascual Naccarati, actor de la etapa fundacional del Teatro del Pueblo, escribía sobre la intención que tenía el movimiento de llevar a cabo una obra colectiva: “No somos “actores” de una compañía teatral; (...) constituimos los elementos de un organismo más complicado y más audaz (...). La obra de Teatro del Pueblo no pertenece a nadie, pero ha sido originada y es llevada a cabo por todos los que (...) contribuimos, como engranajes, al movimiento de esa máquina.” (*Metrópolis*, N° 13/14, febrero de 1932)

Así, destaca el anonimato, la proyección colectiva y, más adelante, en *Conducta*, completa esta idea destacando que la labor del actor es ser portavoz de la ideología del texto: “la grandeza del actor reside (...) en esa capacidad de abstracción de su propio yo, para que el pensamiento del poeta se traduzca nítidamente” (*Conducta*, N° 9, septiembre-octubre, 1939).

Metrópolis y *Conducta* tomaron la actitud paradójal de hablar de una obra colectiva pero, a su vez, de individualizar a cada uno de los integrantes del proyecto. Publicaron, en reiterados números, las fotos del elenco, su director, el equipo técnico, asistentes y médicos,¹³ y en el número 6 de *Conducta* (abril de 1939) dedicaron una página a cada uno de sus miembros, colocando un retrato firmado y -a modo de epígrafe- un breve currículum de su actividad escénica. En estos textos se intentaba reafirmar la imagen abnegada, su decoro, su trabajo incondicional, a lo que se sumaba la sección de “Cara y Seca” con un firme propósito de loar la imagen de los independientes frente a los artistas del teatro comercial.

Al actor del Teatro del Pueblo se le exigía, en primero lugar, comprender el sentido del texto dramático para poder transmitir claramente las ideas del autor, el contenido de la obra. El “otro” tipo de actor, en cambio, no era considerado por Barletta como un verdadero intérprete porque no seguía el texto, sino que éste era una excusa o un medio para su vanidad, la búsqueda de su lucimiento personal y del posterior aplauso del público. Para esto se recurría, en el caso de los “actores nacionales”, a lo grosero, lo detonante, lo zafado, todas características de lo primitivo o, en el caso del actor de la dicción interpretativa, a una declamación “no natural”, afectada, falsa, insoportablemente musicalizada, exageradamente aristocratizante, artificial. Tantos los “nacionales” como los de la dicción interpretativa, eran tildados de “artistas efectistas”.

Para diferenciarse de estos actores, Barletta les exigía a los integrantes de su compañía que su técnica interpretativa no fuera exagerada y que expresara el modo de hablar de nuestro país. Reemplazar el tuteo por el voseo, ya que se sostenía que el “tú”

¹³ Actrices y actores: Catalina Asta, José Álvarez, Remo Asta, Leonidas Brandi, Rosa Eresky, Juan Eresky, Juan Carlos Bettini, Jorge Codina, Horacio Foulon, Jacinto Gibert, Josefa Goldar, Pedro Dafier, Elda Vázquez, Rodolfo Blasco, Mari Galimberti, Walter Martínez, Rafael A. Zamudio, Mario Campodónico, Luis Delucía, Mario Genovesi, Celia Eresky, Neda Mateljan, Irma Mateljan, Alfredo Picoroso, Alejandra Yerán, Gabriela Yerán, Fernando Guerra, Oscar Gutiérrez, Mora Insua, Roberto Leidet, Emilio Lommi, Mecha Martínez, Olga Mosin, José Petriz, Nélica Piuselli, Carmen Pérez Fernández, Joaquín Pérez Fernández, Marister Uslenghi, José Veneziani; director: Leónidas Barletta; decorador: Manuel Aguiar; ayudante de decorador: Oscar Piuselli; modisto: Beatriz Berhó/ Antonio Guerra; coreógrafa: Shirley Avenburg; traspunte: Juan Carlos Rodríguez; luces: Heriberto Pérez; sonido: Manuel Blanco; electricistas: José Feijóo y Mario Schauters; radiotécnica: Renée Suárez; fotógrafo: A.I. Valimitjana; maquillador: Roberto Picasso; secretario general: Mario S. Cao; médico: Jorge Torres/ Vicente Pérez Fernández; ayudante de médico: Ada Amoedo; odontólogo: David Sadovsky; administrador: Carlos Lacoste.

establecía una distancia entre la obra y los espectadores, un problema de comunicación, una “ficción de lenguaje”. Los actores de Teatro del Pueblo defendieron la elección del uso de un lenguaje propio a pesar de las críticas: “lo que nos critican en la dicción es que hablemos como argentinos, sin afectar los modos españoles que el pedante tiene como la última palabra de la corrección” (*Conducta*, N° 2, “Crónica del Teatro”).

Pero si bien se le pedía al actor “no declamar” sino “recitar”,¹⁴ su recitación se volvía declamatoria, aunque su estilo fuera más despojado, es decir, menos retórico. Y este uso del lenguaje respondía a la necesidad que tenía Barletta de que sus actores “pronuncien argentino, en vez del pedantesco castellano que afectan (...) los que se dedican al teatro culto” (*Conducta*, N° 6, abril 1939).

Las indicaciones que Barletta les daba a sus actores fueron determinando un modo de actuación diverso al de los actores populares y a los de la dicción interpretativa –aunque menos alejado de este último-. Podemos inferir, de acuerdo a los elogios que el director colocaba en los epígrafes que acompañaban las fotos de la compañía, cuáles eran los reclamos más frecuentes que fueron moldeando este tipo de actuación: se les exigía poder interpretar obras de un repertorio ecléctico (poder afrontar obras cómicas, dramáticas, poéticas, obras modernas y clásicas), ser “mesurado” o “parco” en los movimientos y gestos, y “medido de palabra” -tener la “expresión justa” en detrimento de las exageraciones de la actuación considerada histriónica-; ser disciplinado, constante y estudioso para asimilar la enseñanza “ventajosamente”; tener una interpretación fina; mostrar seriedad y responsabilidad en el trabajo; poseer un temperamento dúctil y rico de expresión.

Pascual Naccarati, en una conferencia dictada en “Teatro Club”, y luego publicada parcialmente en *Conducta*, N° 17 (junio-agosto, 1941), criticaba al “actor-

¹⁴ Es interesante señalar cómo los críticos y también Barletta hacían esta distinción. Ernesto Montenegro publicó en *La Nación* de Santiago de Chile (25/7/1938), un artículo titulado “El Teatro del Pueblo de Buenos Aires” –reproducido en *Conducta* N° 2, septiembre de 1938- donde elogiaba la actuación de los integrantes de la compañía de Teatro del Pueblo, aclarando que “no declaman: recitan sus papeles”, y su formación está “fuera de la influencia del histrionismo profesional”. Y agrega: “Los actores ordinarios estarían demasiado empapados en ‘su’ importancia, en ‘su’ jerarquía artística, para seguir las austeras disciplinas de un teatro en que el valor total se sobrepone a cualquier valor individual. Habrá, pues, en pocos años, una generación de actores argentinos que no se desvelen pensando en el tamaño de las letras que han asignado a su nombre en el programa, o en el letrero de la entrada, sino que se lo pasen estudiando su papel, leyendo historia contemporánea de la pieza del momento, ensayando dentro del conjunto”.

especialista” que quedaba estancado en un tipo de actuación y cuya técnica era, por lo tanto, limitada; y, en contraposición exaltaba el trabajo realizado por los actores de Teatro del Pueblo cuya técnica le permitía abordar todos los géneros e interpretar diversos tipos. Y decía: “al espectador tanto le da si el actor se emociona o no; si ha sentido su papel o no; lo importante es que él lo transmita, lo finja, como si lo sintiera, como si se emocionara y que esté vivo en escena”.

Los actores de Teatro del Pueblo tenían una técnica imitativa, metodología por cierto muy cercana a la de la dicción interpretativa. En los manuales escritos por Barletta se insertaban, por ejemplo, gráficos que tendían a señalar la multiplicidad de posturas, ademanes, gestos y expresiones que un buen actor debía lograr ejercitando diariamente su rostro y su cuerpo. Cada movimiento debía expresar un pensamiento – exhortación, duda, súplica, pedido de ayuda, invocación, orden, etc.-. A su vez, esto se complementaba mediante la observación e imitación del comportamiento no sólo de los seres humanos sino también de los animales e, incluso, de las plantas...

Creemos que estas exigencias, que en la práctica del actor del Teatro del Pueblo se convirtieron en limitaciones, hicieron que los actores tuvieran un modo más bien rígido para moverse e interpretar las obras. A pesar de tener todas estas fuentes de imitación y posibilidades de trabajar personalmente con el movimiento de su cuerpo y su expresividad, la interpretación siempre estaba orientada y debía ser finalmente aprobada por el director, Leónidas Barletta quien, a través del ensayo y del error, le daba la aprobación final a cada composición actoral. Los ensayos eran realmente “lecciones prácticas”, considerados por Barletta como espacios de formación.

Los actores de Teatro del Pueblo debían ser, también, receptores de teoría para interpretarla pero no para teorizar o ser teóricos. La importancia que le daba Barletta al lugar de la enseñanza se evidencia en el hecho de que los actores estaban “obligados a leer y a asistir a las clases” (*Conducta* N° 23, abril de 1943) dictadas por profesores provenientes de diversas áreas de aprendizaje, como, por ejemplo, teatro, historia y gramática¹⁵. Todos estos cursos, conferencias, conciertos y actividades culturales eran

¹⁵ En las revistas se publicaban las fotos de los actores tomando clases con diferentes profesionales, como Ángel J. Battistessa –quien dictó un curso sobre el teatro clásico francés-, José María Monner Sans –sobre el teatro francés contemporáneo-, Enrique de Gandía –sobre historia de América-, Mariano de Vedia y Mitre –sobre Shakespeare-, Ángel Osorio y Gallardo –sobre historia española-, Horacio Rega Molina –sobre gramática-, Pedro Henríquez Ureña –sobre el teatro religioso-, Pedro Olmos –sobre pintura-, Eduardo González Lanuza –sobre poesía-.

organizados regularmente desde la dirección con el fin de que los actores adquirieran, a través del conocimiento, una sensibilidad particular para transmitirla, posteriormente, en la actuación.

1.4.4. Concepción del público

Las publicaciones de Teatro del Pueblo buscaban captar un público amplio. Sus ediciones eran populares, el precio era módico (veinte centavos) a lo que se sumaba la incorporación de imágenes -fotografías, dibujos, caricaturas-, chistes, recortes de críticas periodísticas que entraban en debate dentro de las publicaciones, breves poesías y la diversidad de las secciones. Sin embargo, el lenguaje y las secciones que ofrecía estaban claramente dirigidos a un público intelectual, de clase media, al “burgués” que los escritores de estas revistas criticaban.

Si bien el Teatro del Pueblo quería integrar a la mayor cantidad de público a sus espectáculos y a la revista, sostenemos que el público lector fue más reducido que el espectador.

Pasando, entonces, a analizar al público de las puestas del Teatro del Pueblo, éste se fue conformando con gente de la calle y con aquellas personas que los mismos integrantes y el director del teatro habían ido “consiguiendo” mediante invitaciones, el ofrecimiento de funciones gratuitas -sobre todo a estudiantes, sociedades, gremios o agrupaciones de trabajadores y miembros de diversas entidades-, la propaganda en publicaciones periódicas y en las revistas del Teatro del Pueblo y a través del uso de espacios públicos, como las plazas. Al principio, el público era escaso. Esto se puede rastrear en las críticas de una puesta como *Títeres de pies ligeros*, de Ezequiel Martínez Estrada, que en 1931 había contado con pocos espectadores. Victoria Gucovsky, crítica de *La Vanguardia*, matizaba este problema indicando la necesidad de la presencia de un público pensante (*Metrópolis*, N° 6, octubre de 1931).

Barletta sostenía que debían ir a buscar al público, un público “niño” al que no se le había brindado la posibilidad de la experiencia artística, sino que se lo había embrutecido por la “mediocridad del teatro corriente”:

“...si el público está enviciado y relajado por años y años de teatro innoble, no viene a nuestras funciones, nosotros no lo vamos a esperar agitando una campanilla, sino que saldremos

con nuestra compañía a buscarlo, a desentumecerlo, a guiarlo en medio de su terrible miopía, para que se oriente hacia espectáculos, más sencillos, sí, más pobres, también, pero de elevación espiritual y artística”. (*Metrópolis*, N° 1, “Consideraciones sobre el Teatro del Pueblo”, Leónidas Barletta)

Esta necesidad de acrecentar el escaso público que se configura en *Metrópolis*, se torna en una victoria en *Conducta*, y se lo demuestra a través de las fotografías de un público atento, disciplinado, familiar, numeroso que, incluso, acude masivamente al teatro en ómnibus repletos.

Pero no se trataba sólo de “hacer número” o de “llenar las butacas” sino de “educar” estéticamente y contribuir, de esa manera, a elevar la cultura de los espectadores y generar un ambiente democrático (*Conducta*, N° 23, abril, 1943). Y con este fin se creó, en 1936, el ciclo “Teatro Polémico”, que consistía en la puesta de un texto que diera lugar al debate sobre el planteo estético de la obra, en el que participara el público, el autor y Barletta -como orientador-, y en la publicación de una reflexión sobre el encuentro en *Conducta*. En esas charlas abiertas, el autor y el director intervenían para encausar la correcta interpretación de la puesta:

“La polémica, rehuendo el análisis de los valores estéticos de la obra, se limitó a abordar generalidades (...) El autor se vio obligado a puntualizar su punto de vista social que (...) no había sido comprendido por el público.... sería deseable (...) que el público comprendiese que no es dado alejarse de la discusión estética. Una reiterada modestia de los espectadores los hace asegurar que no tienen condiciones para hacer crítica y que se limitarán a dar su opinión (...) Nos parece equivocada esta actitud y preferimos (...) a quien aborda valientemente el planteo estético que es (...) lo único que puede discutirse (...) después de la representación de una obra.” (*Conducta*, “Crónica del Teatro Polémico”, N° 3, octubre de 1938).

Además del Teatro Polémico, se ofrecían diversas actividades culturales, como las ya citadas, tanto dentro de la institución como fuera de ella, en bibliotecas, asociaciones y círculos, para el público en general.

Otra forma de “educar” era a través de los libros que la agrupación publicaba en ediciones populares y que, en ciertas ocasiones, eran obsequiados junto con la entrada de teatro. Esto era complementado a través de exposiciones de pintura y de libros, conciertos, ciclos de conferencias -en los que participaron Victoria Ocampo, Jacinto Grau, Ramón Gómez de la Serna, Horacio Rega Molina, Alfonso Hernández Catá,

Alberto Hidalgo, Leónidas Barletta, Juan Carlos Paz, Samuel Eichelbaum-, exposiciones de teatros independientes -Teatro Juan B. Justo, Teatro Íntimo, Teatro Popular José González Castillo, Teatro del Pueblo-, festivales de danza, galerías fotográficas y homenajes.

Asimismo, se registraban las clases sociales y las actitudes que tenía cada público ante las puestas. En “Una de dos” (*Conducta*, n° 1, agosto de 1931) -que citamos en el apartado correspondiente al campo teatral-, las antinomias presentadas de los dos tipos de público el “aristocrático” y el público “medio-obrero” hacían hincapié en la formación y la disciplina que habían adquirido los espectadores de los teatros independientes, la evolución que tenían en detrimento de los espectadores de los demás teatros. De la misma manera, en “Una de dos” de *Conducta* N° 10 (abril de 1940), se presentaban dos recortes periodísticos. En uno, bajo el título de “Detienen en el Teatro Liceo a dos exaltados”, se oponía a la indisciplina del público de dicho teatro ante la puesta de *Con Jesusa no hay quien pueda*, la propiedad de la elección del repertorio del Teatro del Pueblo, el cual había iniciado su temporada con *El mercader de Venecia*, de Shakespeare.

Sin embargo, también se registra a través de fotos y en epígrafes un público distinto al “vulgo”, es decir, al espectador que ellos creían mayoritario de sus puestas. Las fotos mostraban a un público de clase media con algunas figuras de la aristocracia. En *Conducta* N° 6, se describía a un “público de toda condición, el obrero y el aristócrata, el que llega a pie y el que desciende del automóvil lujoso, todos mancomunados en ese fiesta del espíritu que es una representación teatral de categoría”.

Y es que el teatro independiente, a medida que cobraba centralidad, va logrando un acercamiento de algunas figuras del campo intelectual y teatral, como puede notarse en las fotos que se publicaban en la segunda de sus revistas. Aquellos artistas que habían criticado eran ahora fotografiados para demostrar cuán importante eran las representaciones del teatro independiente. Así, publican una foto de Margarita Xirgu, la “eximia actriz”, asistiendo a una representación de Teatro del Pueblo (*Conducta*, N°6), una fotografía del presidente de la Comisión Nacional de Cultura -Carlos Ibarguren- y del director del Teatro Nacional de Comedia -Alejandro Berrutti-, aplaudiendo y riendo en una representación de un texto de Luis Cané, una foto del diputado nacional Nicolás Repetto, etc. (*Conducta*, N° 21, julio-agosto, 1942).

Y este logro también es señalado discursivamente en el comentario crítico sobre el estreno de *África*, de Roberto Arlt: “ganar a un público saturado hasta la médula de

teatro pedestre, con obras exóticas, exuberantes, agrias, es demostrar que el teatro moderno es una realidad viva” (*Conducta*, N° 1, agosto de 1938).

Si en la primera revista el público necesitaba adquirir una nueva mirada sobre la obra de arte, en *Conducta* debe ir más allá de la simple mirada:

“El pueblo se siente tocado por este arte remozado, que lo impulsa al heroísmo. Acude en masa al espectáculo, ríe con naturalidad y libertad; sufre ingenuamente; se siente arrebatado y sacudido por las pasiones y se emociona por los buenos sentimientos expresados con sencillez y profundidad, en un lenguaje limpio y ágil”. (...) El Teatro en Buenos Aires volverá a ser la más alta escuela del hombre. (...) La compacta muchedumbre que en el Teatro del Pueblo (...) se ha dejado llevar por Arlt, noche a noche, a las regiones del ensueño, es la prueba más evidente”. (*Conducta*, N° 1)

A la idea de un público “niño” que se enfrentaba por primera vez con su mirada ingenua a la puesta moderna, se agregó la idea de un público que, ya experimentado, está llamado a participar activamente en la obra y a estar en comunión con sus ideas, aprehendiéndolas. Este carácter pedagógico que exigía Barletta a las obras del Teatro del Pueblo había incidido en el horizonte de expectativa del público de estas puestas, quienes demandaban obras que tuvieran una coda didáctica o cierta trascendencia. Esto se puede comprobar no sólo en “Crónicas del teatro polémico” sino también en algunas cartas que se publicaban en las revistas. A modo de ejemplificación, citamos un fragmento de la carta escrita por el dramaturgo Enrique Bunster a Leónidas Barletta:

“He recibido su carta en la cual me da cuenta del estreno del “Velero”, en el Teatro del Pueblo, y me envía la transcripción taquigráfica de los comentarios del público. (...) Desgraciadamente, algunos reaccionan de modo extraño: parece como si no captasen bien su significado. Mi intención, al escribirlo, fue tan solo hacer poesía. Y la pieza no es ni debe ser otra cosa. ¿Por qué, entonces, le echan en cara su falta de trascendencia filosófica y metafísica?...” (*Conducta*, N° 2).

La clase social a la que pertenecía el público que fue acuñando el Teatro del Pueblo a través de su actividad fue, en su mayoría, de la clase media, si bien en las últimas publicaciones desearon destacar la pertenencia a todas las clases sociales. Esto se debió al horizonte de expectativa que cubrían las obras del Teatro del Pueblo y a su ideología estética.

La visión de Adellach (1972) acerca del público del Teatro Independiente es interesante, ya que afirma, contrariamente a lo pensado por la mayor parte de la crítica, que el teatro independiente “no nació para servir a un objetivo social, sino ayudándose en la causa social para tener un motivo por el cual hacer teatro” (1972: 14) justamente el “estímulo social-proletario” fue lo que acercó la universalidad en la mirada ideológica y en las tendencias estéticas. Factores como el capitalismo y las relaciones entre patrones y obreros era homogénea y según el autor por ese motivo podían expresarse con una obra extranjera, con un Ibsen o un Andreiev. Por otro parte, insiste en que la constitución del público estaba conformada por la pequeña y mediana burguesía, no por el proletariado “que permaneció ajeno a este asunto y al tipo de iniciación cultural que se le ofrecía”¹⁶ (1972: 14). Esta línea es coincidente con las conclusiones de nuestra investigación sobre la constitución del público del Teatro del Pueblo.

Agrega que ni el discurso anarquista, ni el socialista ni el comunista, identificaban a esta clase obrera y que justamente por ese hecho los gobiernos de turno (Justo, Ortiz, Castillo) no interfirieron en el quehacer de estos grupos teatrales independientes ya que no implicaban ningún peligro. Por eso mismo hasta recibieron apoyo del gobierno como lo demuestra la adjudicación municipal de una sala al Teatro del Pueblo, situación que se revirtió en 1943, año en que aparecerán los enemigos reales de la izquierda representada en el teatro independiente.

Por otro lado, explica Adellach (1972) que el intento de Barletta por hacer un teatro serio no implicó necesariamente la búsqueda de una expresión nacional. Sin embargo, desde nuestra investigación sabemos que sí intentó contextualizar las dégesis en ámbitos de lo social argentino, como lo demuestran los requerimientos que realizó a Roberto Arlt en sus obras.

1.4.5. La postura crítica

Teatro del Pueblo entabló una larga contienda discursiva en torno a una crítica que ignoraba sus puestas con el silencio y que se dedicaba a “adular” otro tipo de teatro o, en el mejor de los casos, los criticaba negativamente “cuando se dignaba a publicar algo” sobre la compañía de Barletta. No hubo número al que no se le dedicara unas

¹⁶ Adellach (1972) señala entre los gustos de la clase obrera al sainete, al drama gauchesco de las compañías ambulantes y al radioteatro.

líneas sarcásticas e irónicas a los diferentes medios de prensa que desplazaban, por indiferencia, su teatro hacia los bordes del campo teatral. En *Conducta* N° 2, se hace un intento por resumir, a grandes rasgos, los males de la crítica: “Encontramos lógico que se ensayen todas las armas periodísticas: el silencio sistemático, el sistemático desprecio, las venenosas entrelíneas, las ingenuas comparaciones, las paternales consideraciones, las críticas indulgentes, el odio desatado en violencia, la diatriba, el anónimo insulto personal, todo cuanto puede usar el despecho y la negra envidia.”

Lo cierto es que Barletta, para desestabilizar y desprestigiar el discurso ajeno, también utilizó el desprecio sistemático y, en la mayoría de los casos, la burla, la ironía, la ridiculización de las figuras críticas de los diversos medios periodísticos y -lo que consideramos la carta más fuerte- ocupó el lugar de la crítica para mostrar qué esperaban ellos de dicha institución.

Para los escritores de estas revistas, peleaban contra una crítica considerada envejecida, de ideas arcaicas que frenaban el normal desenvolvimiento del arte crítico. Así como se había dado paso a un nuevo teatro, era necesario que se renueve dicha institución, ya que, se preguntaban “¿cómo es posible admitir que críticos de viejas ideas juzguen a artistas de ideas nuevas?” (*Metrópolis*, N° 1, Acotaciones, “La crítica y nosotros”). A esa imagen de un crítico cristalizado en el tiempo, estático, inmóvil, contraponían a la de aquel que permanecía despierto, atento a las vicisitudes de la época. Así, se criticó a Giusti, de quien juzgaban que “se atemperó: Lo peor que puede ocurrirle a un crítico, porque atemperarse es dormir. Y nadie como el crítico precisa estar más de pie y en vigilia” (*Metrópolis*, N° 1, “Elogio a Ramón Doll”, Álvaro Yunque).

Ante esta necesidad de una nueva crítica, *Conducta* tomó ese lugar y no sólo hizo crítica de las puestas de otros teatros sino que también criticó el mismo teatro que la revista oficiaba,¹⁷ como una forma de mostrar su supuesta “objetividad” hacia la expresión artística del Teatro del Pueblo pero también para evitar los “silencios” de los diarios más prestigiosos y reconocidos.

¹⁷ En “Teatro Polémico” (*Conducta*, n° 8) Luis Ordaz hizo la crítica *Orfeo*, de Jean Cocteau, puesta por Teatro del Pueblo: “No somos partidarios de esta clase de teatro (...). No creemos en este surrealismo escénico. Aún más, lo consideramos dañino. Pues se cae en un teatro puro que, al ser solamente comprendido —o intuido— por un reducidísimo grupo de iniciados, pierde (...) el hondo y trascendental valor humano que toda obra teatral debe poseer”.

Para combatir la exclusión, hizo la “crítica de la crítica” a los diarios *La Nación*, *Crítica*, *Noticias Gráficas*, *El Mundo*, *Claridad*, *La Prensa*, *La Vanguardia* y *La Razón*, poniendo de relieve no sólo su disconformidad sino también las contradicciones, los silencios¹⁸ y los aciertos. Hace debatir a los periódicos entre sí, enfrentándolos en opiniones encontradas, ocupando la revista la posición del espectador que se ríe sorprendido de estas incongruencias de la prensa¹⁹.

Otra crítica de la crítica fue la acusación de los presuntos negociados en que caían los propios críticos periodísticos: “la irresponsabilidad a sueldo de varios muchachos del periodismo que no quieren, no saben o no pueden decir la verdad a causa de la cantidad de intereses creados que los amordazan” (*Metrópolis*, N° 10, diciembre, 1931). Éstos eran considerados “cronistas sociales” por pretender con su trabajo periodístico conservar un estado de cosas e intereses creados de “una clase”, de una burguesía intencionadamente superficial (*Metrópolis*, N° 8).

Es decir, denunciaban la correspondencia entre teatro comercial y una crítica dependiente que caía en la comercialización del arte. En el primer número de

¹⁸ Por ejemplo, en *Metrópolis*, N° 6, se analizan irónicamente las críticas de *La Prensa* (escrita por Romay), *La Razón* (realizada por Cerretani), *La Nación* (donde hace figurar “puntos suspensivos” debido a la ausencia de crítica hacia las representaciones del Teatro del Pueblo), *Noticias Gráficas* (en la cual se ironiza sobre el silencio de Viale Paz, como producto del excesivo entusiasmo provocado ante las funciones del “primer teatro experimental”), *Claridad* (en el que escribe Edmundo Bartelemy), *El Mundo* y *La Vanguardia*.

¹⁹ La exposición de las contradicciones de la crítica aparecía tanto en *Metrópolis* como en *Conducta*. En la primera, por ejemplo, en la sección “Encuesta sobre la crítica”, se enfrentaba gráficamente una columna de *La Prensa* y otra de *El Mundo* donde la lectura crítica era opuesta: “Dice el crítico teatral de ‘La Prensa’ (...): ‘la verdadera nota artística de la velada, la dieron los decorados de Juan Antonio Ballester Peña, que unen a su alta categoría artística, sobria y vigorosa modernidad y una combinación de planos y de colores de gran sugestión’./ “Dice el crítico teatral de ‘El Mundo’ (...): ‘Ballester Peña no ha tenido aciertos de dibujo; ha fracasado hasta con lo que no se presta a esos vuelos de imaginación, y tampoco ha sabido distribuir con buen gusto el color’ (*Metrópolis*, N° 3). Y en “Una de dos” de *Conducta* (N° 23, abril, 1943), se enfrentaban las opiniones de *El Mundo* y de *El Nacional*: “...Las sucesivas etapas cumplidas, las doscientas diez obras montadas, en los distintos escenarios, desde donde ha esparcido una labor cultural cuya importancia no puede silenciarse y la proyección de carácter popular con que consiguió encauzar, dentro de un sentido artístico de alta categoría, las representaciones del teatro que fundó y dirige desde hace once años, lo acreditan, como uno de los animadores más modernos, fecundos y eficaces del arte dramático en nuestra capital” (*El Mundo*, 22/1/1943); “¿Qué ha aportado el Teatro del Pueblo a la escena nacional? Nada” (*El Nacional*, marzo de 1943).

Metrópolis se criticaba una doble indecencia: dedicarse al género chico -ser un "sainetero"- y cobrar por tal tarea -"ser un comerciante"- . En este caso, se exponían los nombres de los críticos vapuleados, "Vitale Paz" y "Romay", rematando la nota con una pregunta letal "¿podrán justificar alguna vez su falta de valentía, de independencia y de inteligencia?" (*Metrópolis*, N°1, Acotaciones, "Los gringos del teatro nacional"). Frente a una crítica tildada de "comercial", "hipócrita", "doméstica", "servil", "farandulera", anteponian la crítica independiente, que no respondía al deseo de adular sino al de hacer justicia y de decir la verdad. Entre los críticos del segundo bando, se colocaron "Mariani, Castelnuovo, Vignale y Barletta", y frente a la revista *Nosotros*, se señalaba a *Claridad* y a *Martín Fierro*²⁰.

Otra forma de establecer oposiciones entre una crítica y otra era mediante la "Encuesta sobre la crítica", donde -a través de una serie de preguntas sobre la crítica profesional y anónima, la cual ya habían desacreditado exhaustivamente- se orientaba la respuesta del redactor participante. Las preguntas en cuestión eran: "¿Es saludable o perjudicial? ¿Contribuye al desarrollo del arte o (...) impide su natural desarrollo? ¿Orienta al público y al artista o desorienta (...)? ¿Desempeña una función educativa y edificante o (...) envilecedora y comercial?" (*Metrópolis*, N° 1 y ss., "Encuesta sobre la crítica"). Incluso, algunos de los que respondieron la encuesta eran críticos oficiales de la publicación en cuestión que compartían la ideología de la revista, como Elías Castelnuovo, Álvaro Yunque, Edgardo Casella y Campio Carpio. Sintetizando sus respuestas, podemos decir que delinearon la existencia de una crítica falsa y comercialmente, adulatora, desorientadora, desinteligente, indigna, desacreditada, perjudicial, prostituida, que había dejado de ser "magisterio de la cultura". Y la visión de una nueva crítica estaba entroncada al cumplimiento de una función social, de orden "profiláctico", aquella derribante de "falsos ídolos", complementaria con los ideales del teatro independiente. Esto se ve claramente en la opinión que tenía Yunque sobre la única crítica fecunda. Decía: "es la negativa; más aún; la panfletaria: Cuando algo está podrido y de sus miasmas nacen mosquitos y demás bichedumbre molesta y propagadora de pestes, lo que cuadra es encender fuego y que el humo los ahogue" (*Metrópolis*, N° 2, "Encuesta sobre la crítica").

Además, se ridiculizaba la figura de críticos superficiales mediante citas de discursos críticos, introducidos por adjetivos calificativos positivos que contrastaban

²⁰ *Metrópolis*, N°1, Álvaro Yunque, "Elogio a Ramón Doll".

con su discurso: “El prestigioso crítico teatral y distinguido autor de la obra ‘Belindo al trote’, D. Asdrúbal Salina, escribe en ‘El Nacional’, el mismo día, estos dos sueltos”²¹.

Esta actitud de lucha contra la crítica se fue suavizando a medida de que Teatro del Pueblo iba cobrando centralidad en el campo teatral, porque los críticos debieron reconocer la labor y los logros de esta institución. A esta moderación se agregó el diálogo con la prensa internacional -*La Nación*, de Santiago de Chile, *El Economista y Novedades*, de México; *El diario español*, de España, *Life*, *Tomorrow* y *New York Times*, de Estados Unidos, entre otras-, la cual se dirigió siempre con un elogio a la labor cultural y artística de Teatro del Pueblo. Estas críticas eran publicadas en la primera página de las revistas y transcriptas, generalmente, en el idioma original, para darles una mayor figuración e importancia.

1.4.6. Concepción del texto espectacular

Una de las ideas más persistentes del Teatro del Pueblo fue llevar el arte a la calle, como parte del compromiso de acercar el teatro al pueblo. Las puestas al aire libre -en el Parque de los Patricios, en la Plaza San Martín, etc.- tuvieron dos modalidades: a) un escenario ambulante (denominado “carro-escenario” o “Carro de Tespis”) que estaba desprovisto de elementos escenográficos, b) puestas sin la existencia de un escenario, integrando los elementos de la naturaleza (los árboles, el lago, la luna, etc.) a la representación (por ejemplo, la puesta de *Myrta*, de Juan Pedro Calau, en la isla del Rosedal, de Palermo. Citado en *Conducta*, N° 6, abril 1939). En la plaza San Martín se realizaron por primera vez, en 1931, cuatro funciones gratuitas al aire libre para un público heterogéneo, conformado por “inmigrantes, vagabundos, escritores, criadas, artistas, policías, etcétera”, donde el tablado estuvo “desprovisto de los elementos más necesarios” (*Metrópolis*, N° 7, noviembre de 1931). A pesar de la falta de un escenario o de la instalación de un “escenario rústico montado sobre una carreta” o sobre

²¹ “Aprovechando el feriado de Semana Santa, Pascual Carcavallo, activo empresario del teatro Presidente Alvear, se ha marchado a Mar del Plata, a fin de tomarse un merecido y reconfortante descanso. Permanecerá en el aristocrático balneario hasta le día lunes, que regresará a Buenos Aires, para reincorporarse inmediatamente, a sus actividades. Si el ‘clima’ de Mar del Plata, no le es muy propicio, Carca se trasladará a Montevideo o a Córdoba, donde lo espera Luis Rodríguez Acasuso”. / “El señor Barletta es un estorbo en el panorama teatral de la ciudad. Su eliminación ‘artística’ se ha hecho ya impostergable” (*Conducta*, N° 23, abril, 1943, “Cara y seca”).

“tablados improvisados con pizarrones” en los patios de las escuelas, se utilizaban altavoces para que el público pudiera escuchar el texto en estos espacios abiertos (*Conducta*, N° 27, diciembre de 1943).

Si bien la compañía siguió ocupando los espacios públicos para sus representaciones, se estableció en lugares privados cedidos provisoriamente por la Municipalidad (en la calle Corrientes 465 –desde 1931 hasta 1935-, en Carlos Pellegrini 340 hasta 1937, por muy breve tiempo en Corrientes 1741, y luego desde el '37 hasta el mes de diciembre de 1943 en la calle Corrientes 1530)²². Tanto en uno como en otro espacio, las características generales del texto espectacular o puesta en escena, pueden resumirse en las siguientes:

- Puesta en escena tradicional. La puesta debía amplificar las didascalias, reestableciendo estrictamente el ambiente señalado en el texto dramático hasta los más mínimos detalles; reproduciendo la realidad ingenuamente. Por ende, el texto espectacular resultaba acrítico, no tendía a realizar ningún tipo de estilización. El director respetaba los diversos niveles del texto dramático, sin realizar alteraciones en el esquema actancial, ni recortes o simplificaciones significativos en la intriga, siendo fiel a la semántica propuesta por el autor. Asimismo, la puesta era autotextual, cerrada en sí misma, dirigida al género, en la que el contexto social quedaba fuera del análisis.

- Dirección de actores. (Ver apartados: 1.4.2. “Las figuras del autor y del director” y 1.4.3. “Concepción del actor”, de este Capítulo).

- Espacialización. a) Proxemia de la escena realista. Se debían guardar las distancias tanto entre los actores como entre éstos y el público. Barletta indicaba que “salvo indicación del director, nunca estará a menos de un metro del borde del escenario o del proscenio” (1961: 91). No se debían exagerar las cercanías o lejanías entre sí de los actores, sino que las distancias establecidas en el escenario para la comunicación debían ser similares a las de la vida real, a menos que el texto requiriera una escena íntima entre los personajes. b) Movimiento actoral realista. Los actores debían colocarse frente al auditorio para hablar (Barletta, 1961: 90), para realizar una buena emisión y transmisión de su voz. No debían hablar de espaldas, a menos que la situación lo pidiera. Luego, debían cambiar de posición sobre el escenario para dar la sensación de naturalidad. Esta rotación estaba en concordancia con la idea de no establecer ningún

²² En 1943, la compañía de Teatro del Pueblo fue desalojada del local que le había cedido la Municipalidad y Barletta alquiló una sala en Diagonal Norte 943.

orden de jerarquía en la distribución sobre el escenario, respetando la igualdad de planos para todos (*Conducta*, N° 27, diciembre de 1943). Si bien los actores no debían taparse entre sí en escena, se evitaba la rigidez del posicionamiento en fila por considerarlo “no natural”. c) Escenografía y perspectivas de la vida real. Las puestas eran claramente naturalistas. Debían recrear el ambiente del texto dramático, “ilustrarlo”. La escenografía era simple y consistía en telones pintados, elementos corpóreos –como árboles, puentes, reconstrucciones de ranchos, casas, etc.-. Se debía guardar las distancias con los decorados para no quebrar la ilusión de la perspectiva. d) Vestimenta, maquillaje y peinado estaban en función del referente y de la poética. Eran íconos de la realidad y señalaban indicialmente los comportamientos y las situaciones vividas por los personajes. e) Iluminación. Ésta era frontal ya que debía imitar el mundo descripto. Además, se planteaba en función de comunicar el sentido del texto de la manera más clara posible. Barletta decía: “Dentro del espacio en que deba desplazarse [el actor], buscará la luz (...) para añadir algún efecto artístico, sugestivo. Ejemplo: si lleva (...) una espada que juega su papel y un foco da sobre su figura, situarse en forma que el reflector dé en la mano” (1961: 91).

- Armonización y evidencia de sentido. Barletta buscaba abordar la puesta como un conjunto integrado. En la armonización se trabajaba el signo teatral desde lo icónico e indicial, con el fin de buscar el efecto de verosimilitud realista. Por lo tanto, la imagen estética ofrecida –a través de la actuación y de la espacialización- debía coincidir con la realidad, “reduplicarla”. En este realismo ingenuo, la simbolización -que era limitada ya que se intentaba hacer muy evidente para el público- siempre estaba al servicio del mensaje de la obra. En cuanto a la evidencia de sentido, se trataba de una puesta transparente en la cual debía manifestarse la “verdad” del texto dramático. Era fundamental para Barletta la correcta transmisión del mensaje del texto dramático, hacer trabajar a los actores en continuidad con éste -marcándolos insistentemente en la dicción y en sus movimientos- haciendo del metatexto de la puesta un comentario evidente de la obra. Es por eso que decimos que predominaba una concepción objetivista de la comunicación teatral (De Marinis: 1986, 13): “Una completa identificación entre los significados propuestos por la producción del espectáculo y los significados recibidos por el espectador: según esta concepción, los significados circularían inalterables de un polo al otro de la comunicación teatral”.

Por último podemos agregar, respecto a la actitud de Barletta hacia los modelos actorales italianos y españoles, que en sus puestas intentaron no utilizar los efectos

teatrales logrados desde los procedimientos del actor popular. Esta actitud estaba relacionada, una vez más, con su búsqueda del ilusionismo, que lograba a partir de la diegetización, ocultando las marcas de la enunciación teatral y sus convenciones.

1.4.7. Hacia el discurso del “Manifiesto”

Mediante el doble movimiento de destrucción del pasado y del presente teatral que se fue ejerciendo desde las primeras publicaciones de *Metrópolis*, hasta la construcción de “otro” espacio por parte de Barletta y de su grupo, se fue cimentando una posición, si no central, al menos más alejada de la periferia del campo teatral. Nueva situación que llevó, también, a un cambio en el lenguaje utilizado en las revistas y a una necesidad de expresar, mediante un manifiesto político cultural, su “conformación e identificación” como grupo²³.

Si en *Metrópolis* utilizaba un lenguaje panfletario -donde en la sección “Acotaciones”, por ejemplo, gobernaba el anonimato-, en *Conducta* se puede apreciar una evolución hacia el manifiesto y la seguridad de la autoría. En el número 27 de *Conducta* (diciembre de 1943), se publicó literalmente el “Manifiesto”²⁴, firmado por un sujeto colectivo -“la compañía”-, y, en complementariedad con éste, un artículo titulado “Avanzar sin prisa y sin pausa, como la estrella” -lema del Teatro del Pueblo-, con la firma de Leonidas Barletta. Ambos -escritos en primera persona del plural- incluían al lector en la tarea artística y cultural realizada por la institución, aunándolo en el espíritu de lucha diaria y compartiendo los principios del Teatro Independiente. Así, partiendo el “Manifiesto” de la inscripción del Teatro del Pueblo en el campo teatral, de los “trece años de lucha ininterrumpida, de guerra sorda”, reducía al enemigo a la figura

²³ Mangone y Warley (1994: 35) aclaran que “la importancia social del manifiesto está relacionada con la conformación e identificación de un determinado grupo o sector político, el modo en que éste se da a conocer junto con su doctrina en ese espacio habitualmente denominado público”.

²⁴ Mangone y Warley (1994: 37) estudiaron la estructura de los manifiestos históricos. En líneas generales, “la disposición argumental, una introducción-ataque, una recapitulación histórica, el análisis de la situación, la polémica y, finalmente, un programa; este ordenamiento se constituirá en modelo para los futuros manifiestos políticos, tanto de los que se ofrecen como ensayos -el de Marx y Engels, por ejemplo- como de aquellos que, en función de determinado marco de producción y recepción, prefieren una disposición más sintética”. En el manifiesto del Teatro del Pueblo, encontramos la siguiente estructura: recapitulación histórica, configuración y ataque, logros obtenidos y plan de lucha.

de un ser mediocre, lucrativo, egoísta, movido por el odio y víctima de la ignorancia, y marcaba, en oposición, el triunfo moral obtenido por Teatro del Pueblo, para concluir con un plan de lucha.

El artículo de Barletta denunciaba la histórica explotación de la obra de arte en el sistema teatral argentino, también criticaba el arte por el arte y el arte de clases. Caracterizaba la noble labor de su teatro y su misión salvadora, para pasar, luego, a enumerar una serie de principios básicos a modo de resumen. Éstos, que concordaban con lo planteado en las revistas como en los *Manuales* escritos por él- eran, sintética y reconstructivamente, los siguientes:

- Preponderancia del texto dramático y clara transmisión de sus ideas al espectador. Lo más importante era “hacer llegar la obra al público”. Relevancia de la figura del autor.

- El actor no debía representar para su lucimiento personal. No debía saludar al público luego del espectáculo cuando éste aplaudía. Debía ser humilde, evitando la vanidad. No debía figurar en los programas individualmente.

- Supresión de las jerarquías y los roles fijos de: primera actriz, primer actor, característico, primer galán, segundo galán, damita joven, etc. Abolición de las primeras figuras. Búsqueda de una proyección colectiva.

- Renuncia al halago engañoso de la prensa.

- Acatamiento de las indicaciones y correcciones de la dirección; acompañamiento en los aciertos y en los errores.

- Ponerse al servicio del teatro, no servirse de él.

Finalmente, concluía el artículo expresando el fuerte compromiso de entablar una lucha incansable y más férrea aún. Paradójicamente, los textos: “Manifiesto” y “Avanzar sin prisa y sin pausa, como la estrella” que señalaban, desde el propio discurso, el triunfo de Teatro del Pueblo, acompañaron también el cierre de las publicaciones de esta institución, el humillante y violento desalojo sufrido por la compañía y el comienzo de una etapa de decadencia.

Resumiendo, la concepción social de la literatura proveniente del grupo de Boedo y retomada por Barletta para el Teatro del Pueblo implicaba el objetivo de un teatro didáctico que acercara el “mensaje” de la verdad al espectador. Para lograr ese propósito la forma de expresión debía ser “clara” y su contenido “aleccionador”. El acento en el contenido se correspondió con una forma mimética de representación

teatral basada en la “teoría del reflejo”, el arte como reflejo de la realidad. Pero el realismo practicado por esta agrupación se limitaba a reproducir “textualmente” las ideas del autor sin intervención de una lectura propia, mucho menos estilizadora. Desde una postura cerradamente hermenéutica, el mensaje del texto era una “verdad” que había que descifrar. Pero sólo Barletta sería el encargado de este rol sagrado.

La posición nihilista respecto al teatro argentino anterior, -la tradición teatral que incluye las formas del sainete, el grotesco criollo, el nativismo y el costumbrismo-, si bien por un lado limitó la actuación y la puesta en escena barlettianas -al no recuperar aspectos provechosos y auténticos de nuestro pasado teatral-, por otro lado suscitó la idea de que nuestro teatro debía “fundarse” a partir de un arte nuevo, buscando así producir una modernización. Pero esta modernización fue limitada, ya que consistió fundamentalmente en reproducir textos extranjeros universales con una finalidad didáctica. Su aporte teatral más evidente consistió en la difusión de un repertorio de clásicos de la dramática universal y el estímulo ejercido sobre escritores argentinos para que se acercaran a la dramaturgia. Sin dudas, el contacto con la textualidad de Roberto Arlt fue el factor decididamente modernizador en el Teatro del Pueblo.

La pretensión modernizadora de esta agrupación estaba vinculada a la idea de cosmopolitismo, valorando las textualidades europeas. Pero se caía en el extremo de concebir lo “culto” como el teatro producido a partir de modelos extranjeros en desmedro de las formas nacionales, sin advertir que es precisamente en su mezcla donde se producen los cambios dentro del sistema teatral. No obstante, la “apropiación” de lo foráneo en función de la propia realidad político-social y también estética, se produciría inevitablemente. Los estrenos de los textos dramáticos de Roberto Arlt son un claro ejemplo de ello.

Una de las grandes contradicciones de la propuesta de Barletta y su teatro “del pueblo y para el pueblo” lo constituyó la relación con el público. Si bien postulaba la necesidad del acercamiento del teatro y “la cultura” al proletariado, este sector social no constituyó jamás el grueso de su público. Éste estaba conformado por una clase media aburguesada que era la que aceptaba, desde su horizonte de expectativa, a los modelos textuales universalistas y a las puestas “escénicamente correctas” que presentaba Teatro del Pueblo. Esta agrupación adoleció de ser un teatro “del Pueblo” sin pueblo, porque paradójicamente, Barletta nunca creyó en la existencia de una cultura popular.

Por otra parte, la disciplina “moral” a la que Barletta sometía a los actores en cuanto a su anonimato y “agonismo” en pos del grupo -realización de tareas de limpieza

y de funciones ajenas a la actuación-, postergaba permanentemente su formación actoral, convirtiendo al elenco en un grupo vocacional librado a la eventual existencia de algún talento innato en sus integrantes. Todo esto sumado a la figura del director como único centro de la actividad teatral y orientador estético e ideológico del grupo (Pellettieri, 1997: 42), a quien debían acatar sin posibilidad de disentir y de tener un espacio de creación que diera paso a una poética actoral productiva. Los resultados de un actor no formado y que además tenía coartada su creatividad bajo las directivas unilaterales del director se evidenciaron en puestas en escena, en su mayoría, de limitado valor artístico.

Por último diremos que, las tres patas en las que se asentaba la propuesta teatral de Barletta “independiente, didáctica y social” en gran medida no concordaban con las políticas culturales de los gobiernos de turno, y por otro lado, tampoco eran la clave de un éxito de público. Ni subsidiado, ni comercial, ni con la suficiente potencia modernizadora a nivel estético, el Teatro del Pueblo estaba condenado a gravitar por los márgenes del campo cultural. La diáspora de sus integrantes hacia el grupo La Máscara, promovió la progresiva profesionalización²⁵ de sus componentes, factor que se convertiría en la alternativa de continuidad del Teatro Independiente en nuestro sistema teatral.

La perseverancia de Teatro del Pueblo como organización cultural-teatral fue fiel a su lema, ya que transitó por más de tres décadas²⁶ “lento y sin pausa como la estrella”. Desde una mirada historicista, creemos que la proyección del Teatro del Pueblo en el Teatro Independiente argentino fue fundadora del “espíritu” por el cual aún hoy subsiste el llamado teatro de arte.

²⁵ Luis Ordaz reflexionó sobre la necesidad de profesionalización del componente actoral como única forma de pervivencia del teatro independiente: “Creemos que en lo sucesivo habrá que tener muy en cuenta los postulados, anhelos y experiencias de los teatros independientes, pero sin desdeñar demasiado la “organización” de los teatros profesionales. Es hora de que se arranque de raíz ese absurdo complejo de lo profesional que inyectó el movimiento independiente. Se había descubierto que todos los malos artistas son profesionales, pero no se supo comprender que los grandes artistas también lo han sido y lo son. Se llegó a confundir profesional con mercachifle. Fue otro de los tantos errores” (1957: 237).

²⁶ Desde su fundación en 1930 hasta 1975, con la muerte de Barletta.

2. Roberto Arlt en el Teatro del Pueblo

2.1. La fascinación teatral

La relación del Teatro del Pueblo - Roberto Arlt fue estrecha y definió en gran medida el destino artístico de ambos. Edmundo Guibourg acertó a decir que “la sola presencia de Roberto Arlt en la escena nacional, producida por el Teatro del Pueblo, otorga a esta agrupación un galardón invalorable y justifica por sí misma su extensa y fecunda gestión renovadora”²⁷. En la presente investigación hacemos hincapié en el hecho de que Arlt comenzara a escribir teatro motivado por Barletta, cuando lo instara para tal fin y lo invitara a presenciar la escenificación que había realizado de un capítulo de su novela *Los siete locos*. Por cierto, el capítulo “El humillado” que tomó Barletta de la novela poseía tal teatralidad que lo escenifica (1931) sin modificaciones sustanciales.

Cuando Arlt presencia esta puesta en escena surge la fascinación: queda doblemente admirado, por las posibilidades dramáticas de su narrativa y por las posibilidades de expresión que ofrece el teatro. Éste se le revela como un espacio de desafíos para su imaginación siempre deseosa.

Es así como, a partir de ese momento, Arlt relega la narrativa y se aboca hasta su muerte a la escritura dramática. Barletta y su Teatro del Pueblo fueron la intromisión determinante para su iniciación en la dramaturgia. El propio autor lo señala en el prólogo de su primer drama al decir que: “(...) De esa obsesión, que llegó a tener caracteres dolorosos, nació esta obra, que posiblemente nunca hubiera escrito de no haber mediado Leónidas Barletta”²⁸.

Un aspecto importante de la relación de Arlt con el Teatro del Pueblo es su participación activa durante los ensayos de sus obras y su interacción con los actores del grupo. El dramaturgo intercambiaba posturas y constantemente requería opiniones sobre sus textos dramáticos antes y después de estrenados. Raúl Larra (1950: 82) cuenta que “casi no faltaba a las funciones de sus obras. Por lo general, se sentaba hacia el final de la platea y terminada la representación seguía atento los comentarios de la gente. Quería saber qué impresión ha producido, esa inagotable y fecunda curiosidad suya se desborda gozosamente en los días de función”.

El proceso creativo de sus obras dramáticas tuvo un detalle fundamental que tiene que ver con el tipo de escritura que practicó Arlt en sus piezas. Fue una

²⁷ Citado por Raúl Larra (1987: 76-77).

²⁸ Prologo a *Trescientos millones*, Roberto Arlt, Buenos Aires: Ediciones Rañó, p. 12.

dramaturgia desde la escena misma, en presencia de los componentes teatrales en su totalidad. Había comenzado su escritura en contacto con un elenco de actores, con un director, conociendo los elementos de utilería, tramoya y vestuario, familiarizándose con el escenario en particular, y seguramente la visualización de estos elementos concretos activó su gran intuición teatral. Creemos que fue éste un factor decisivo de la potente teatralidad de sus textos.

Sobre la opinión que Arlt tenía del Teatro del Pueblo, contamos con testimonios del propio autor donde refiere el primer contacto que tuvo con la agrupación en 1931, sobre todo en cuanto a la organización y la estructura edilicia donde se desarrollaban las actividades creativas del grupo:

“(...) un salón sombrío como una caverna y más glacial que un frigorífico, donde jugándose la salud, media decena de muchachas y muchachos heroicos, ensayan obras de escritores jóvenes a quienes los sesudos y expertos directores de nuestro teatro no dan ni cinco de bolilla (...) los actores son vírgenes de todo tablado oficial. Los autores más vírgenes en lo que se refiere a estrenos. Esto ya no parece la guarida donde el futuro teatro nacional nacerá no sabemos si luminoso como un purrete de aletas, o deforme como un ensayo obstétrico”²⁹

Al año siguiente y ya integrado como dramaturgo en el grupo, Arlt recuerda aquella primera nota sobre la agrupación Arlt y se excusa de tales afirmaciones: “(...) la impresión que recibí fue pésima. Era invierno, el salón destartado con montones de revoque caído por los rincones, el escenario desmantelado, la compañía tiritando en banquitos de madera, todo hacía creer en la proximidad del fracaso. Comprometí una nota en *El Mundo*. Y dije la verdad de lo que había visto, y además, aquello que pensaba: un éxito por mil fracasos”³⁰ (Arlt, 1932). Y termina valorando su accionar, destacando la cruzada del grupo, sobre todo su “voluntarismo”:

“Nos encontramos aquí frente al escenario creado por la *voluntad* de un grupo de jóvenes artistas que tienen su proa enfilada *hacia el futuro*... Si uno mira esto, dice: ¡es tan simple! Y es cierto... es tan simple visto desde afuera y tan complicado examinado por dentro,

²⁹ “El Teatro del Pueblo”, Roberto Arlt, *El Mundo*, 21 de junio de 1931.

³⁰ “Pequeña historia del Teatro del Pueblo”, Conferencia pronunciada por Arlt en el Teatro del Pueblo en 1932 y reproducido en 1942 por *Conducta*, N° 21, (julio-agosto).

que uno no sabe a quién admirar más, si a Barletta o a los que lo acompañaron en esta loca empresa. ¡Qué optimismo el de estos artistas... qué buena fe... qué paciencia... qué solidaridad! Tres empresas similares a ésta fracasaron. El Teatro Libre, La Mosca Blanca y El Tábano... Y uno de ellos, el Teatro Libre, disponía de dinero (...) Es duro y amargo estar sólo. Para estar solo y trabajar solo, se necesita el temple de un diablo... y estos artistas durante casi un año estuvieron solos. Cierto es que se estimulaban mutuamente, pero la situación en que se encontraban no era la del éxito, no mucho menos". (La cursiva es nuestra) (Op. cit.).

Arlt destaca el espíritu agonista del grupo, la iniciativa de progreso, la necesidad de cambio del teatro argentino en busca de una modernización teatral. En este sentido, aparentemente, desde su discurso, se identifica con el espíritu de Barletta, sobre todo en la actitud nihilista con respecto al teatro anterior y de las formas comerciales como el cine:

"... hoy estamos aquí todos juntos, en una especie de camaradería invisible, que se liga al porvenir de esta obra indestructible, de la cual deseo hablarles... *Aquí se está preparando el teatro del futuro*... para que cuando esa gente se harte de películas malas, tenga donde entrar. Estamos en los comienzos de la lucha... La situación creada a los autores sinceros en este país es fantástica. Los empresarios teatrales rechazaban la obra de las generaciones innovadoras. Sin embargo, el público tenía curiosidad de conocer autores nacionales, quería ver lo que daba la generación del 900... Esto es lo que ha creado Leónidas Barletta. Ha creado un teatro jugándose su prestigio de escritor. Yo no quisiera extralimitarme en los juicios, pero me agradaría que ustedes recordaran este panorama que actualmente ven. Un pequeño escenario, bancos rústicos, iluminación a la buena de Dios. Y quisiera que lo recordaran porque dentro de algunos años, el Teatro del Pueblo será una empresa montada con todas las exigencias del teatro moderno (...) Tenemos, es verdad, *la pretensión de crear un teatro nacional*, en consonancia con nuestros problemas y nuestra sensibilidad, y entonces esas empresas de comeduchos, y autores de sainetotes burdos no nos interesan". (La cursiva es nuestra) (Op. cit.).

De su proteica declaración subyace la idea nihilista de las formas del teatro argentino del siglo XIX, así como las formas teatrales populares como el sainete. Parecieran no existir para Arlt las textualidades argentinas preexistentes. Considera que están fundando un nuevo sistema teatral, que también se hacía necesario desde el

reclamo del público. Eso es lo que Arlt anuncia como “el teatro del futuro”. Por otra parte, la invención de Barletta, según el autor, va a colaborar en la lucha contra el cine. Para Arlt el cine es un producto puramente comercial, que si bien en un principio desplazaría al público teatral, no podrá vencer al teatro porque no existiría –según él- un cine de arte.

La primera fase o etapa del Teatro del Pueblo, según Ordaz (1957) estaría marcada en su inicio por la puesta en marcha del grupo a partir de su primera función en 1931, y su culminación por su desalojo en 1943. Un año antes y un año después del ingreso y del egreso de Arlt en Teatro del Pueblo como dramaturgo: en 1932 Barletta estrenaba su primera obra dramática, *Trescientos millones* y en 1942 fallecía imprevistamente. Por lo cual la producción dramática arltiana (1932-1942) se encontraría enmarcada en esta primera etapa del Teatro del Pueblo. Pero enfocando la mirada desde la importancia fundamental del autor en la agrupación, consideramos inversamente, que esta primera etapa del Teatro del Pueblo estaría marcada por la presencia de Arlt dramaturgo. En este sentido no es casual que luego de la desaparición de Arlt, surgiera la primera gran diáspora de los actores del elenco, encabezada por el actor Pascual Naccarati, uno de los mejores intérpretes con que contaba la agrupación, pero sobre todo, amigo y socio de Roberto Arlt.

Los problemas que se venían gestando en el seno del grupo entre los actores y Barletta, a fines del año 1942 se agudizan y es entonces cuando pierde sus mejores actores. De esta manera, Teatro del Pueblo terminó el año 1942 notablemente debilitado pues había perdido lo mejor de sus actores y su mejor dramaturgo. Por ello sostenemos que este es el final de la etapa canónica del grupo.

Tanto Ordaz (1947) como Pellettieri³¹ (1997) hablan de un ciclo excepcional o una fase canónica cumplida por Teatro del Pueblo en el período 1937-1943, coincidente con los principales estrenos arltianos (que analizamos en el párrafo siguiente). Marial (1954) coincide en delimitar como la fase de mayor productividad artística de Teatro del Pueblo al período que va desde 1937 a 1942, y que también coincide con la publicación

³¹ Pellettieri (1997: 53) explica que “durante el período canónico del Teatro del Pueblo (1937-1943), anticipado por la celebración de sus mil representaciones, que se cumplieron en 1936, se produjo un cambio de situación (...)”. Este momento coincidió con los estrenos de Arlt y fue el período de mayor reconocimiento de los postulados estético-ideológicos del grupo por parte de la crítica y del campo intelectual-teatral.

de la revista *Conducta*, que se encuentra poblada de artículos referidos a las puestas en escena de las obras dramáticas de Arlt.

Otra era, por cierto, la campana de Leónidas Barletta. Marial (1954) refiere que Barletta –gran polemista- analizaba la decadencia de la agrupación culpando al gobierno y a una campaña montada en su contra. Según Barletta su teatro no era del agrado y de la conveniencia del gobierno de turno y de los grupos dominantes del campo cultural.

Sin dudas Roberto Arlt fue el autor argentino más importante del Teatro del Pueblo y su función en la institución fue la de coadyuvar a su canonicidad. Asimismo, fue el exponente dramático fundamental de esta primera etapa de culturización³² (1930-1949) del Teatro Independiente en general.

Identificado con la utopía del teatro independiente, en contra del teatro profesional-comercial nuestro dramaturgo sintetizaba la misión del Teatro del Pueblo: “Creo que estamos en presencia de una realización que, con el tiempo, va a crecer hasta convertirse en sede oficial de nuestro teatro nacional” (Arlt, 1932). Tenía razón. No se equivocaba Arlt si pensamos en la impronta que el teatro de arte actual tiene, aún, de aquellos primeros intentos del teatro independiente de los '30.

En sus últimos años tanto había marcado a Arlt su fascinación teatral que proyectaba la construcción de una sala de teatro propia con la inversión del dinero que ganaría por su invento de las “medias irrompibles para damas”³³. Su prematura muerte abriría para siempre la incógnita sobre la posibilidad real de concreción de su doble sueño de inventor y hombre de teatro.

³² Distinguimos dentro de esta primera etapa de culturización, las dos primeras fases del Teatro del Pueblo: la etapa de iniciación (1930-1936) y la etapa canónica (1937- 1943). Estas dos primeras etapas estuvieron marcadas por la textualidad de Roberto Arlt. La transición a segunda etapa del micro-sistema independiente –“nacionalización” (Pellettieri, 1997)- delimitada desde 1949, estuvo condicionada por la relación conflictiva que mantenían los grupos teatrales independientes con el campo político. Durante el gobierno del general Pedro Pablo Ramírez (1943-1945) Teatro del Pueblo fue desalojado, al igual que otros grupos independientes. Desde el momento del desalojo en 1943, hasta 1949 año del estreno de *El puente*, de Carlos Gorostiza, se iniciaría la etapa de estancamiento y declinación del Teatro del Pueblo y la progresiva diáspora de su elenco hacia el grupo La Máscara.

³³ Patentado en 1942, antes de su muerte. Arlt encaró este invento junto a su amigo Pascual Naccarati, actor del Teatro del Pueblo.

2.2. La relación director-dramaturgo: Barletta-Arlt

Como todas las relaciones humanas, la relación Arlt-Barletta fue controvertida y esto ha generado un amplio imaginario con abundantes y opuestos testimonios acerca de la verdadera naturaleza de la relación. Desde la crítica hay quienes hablan de “una amistad entrañable”³⁴ hasta quienes afirman sus desencuentros ideológicos y estéticos³⁵.

Si bien Arlt coincidía con el reclamo ideológico de Barletta en particular y con los postulados del grupo Boedo en general, estéticamente su estilo se distanciaba del realismo ingenuo que los caracterizó. La poética de Arlt inauguró en nuestro teatro tendencias vanguardistas como el expresionismo y el suprarrealismo, alejándose de la “convención literaria” de Boedo como también del ideal de “buena literatura” de Florida, hecho que lo convierte en un caso singularísimo de nuestras letras.

Lo cierto es que la estética de Arlt, resultó un producto emergente, de ruptura, aún dentro del campo supuestamente “experimental” o de “nuevo teatro” como se autodenominaba el grupo de Barletta. Las puestas en escena de este director, basadas en el realismo ingenuo, no concordaban con las innovaciones arltianas. Sus dramas tenían una propuesta estética basada en procedimientos del expresionismo subjetivo, del grotesco pirandelliano y del suprarrealismo, pero que -a su vez- estaban al servicio de una tesis social, portadora de un módico mensaje para el público espectador. Esta suerte de conjunción de procedimientos apropiados de la vanguardia teatral europea y realismo social, estuvo motivada por la necesidad que tuvo Arlt de congeniar su proyecto creador con el reclamo ideológico del Teatro del Pueblo. Evidentemente Barletta quería leer en las obras de Arlt un contenido político mayor del que tenían o por lo menos, una interpretación referencial más marcada. Pero las piezas de Arlt aludían muy limitadamente a las problemáticas socio-políticas del país, más bien se basaban en reflexiones existenciales universalistas. Esto sucedía así aún en las piezas en las que el dramaturgo exponía una tesis social de mayor contundencia, como el reclamo ante las dictaduras oligárquicas (*Saverio el cruel*) o contra los empresarios de guerra (*La fiesta del hierro*) o contra el abuso alienante que hacía del hombre la organización moderna del trabajo (*La isla desierta*).

³⁴ Nos referimos a la postura de Raúl Larra en sus biografías sobre Arlt y Barletta (1950 y 1978, respectivamente).

³⁵ Esta tesis ha sido apoyada fundamentalmente en trabajos de Osvaldo Pellettieri (1997 y 2000), Beatriz Trastoy (2002) y Laura Juárez (2002).

A partir del análisis del proceso creador de las obras pudimos observar estos defasajes entre dramaturgia y dirección teatral, los cuales se advierten paradigmáticamente en el caso del “work in progress” de una pieza como *Saverio el cruel*. Arlt trabajó mucho tiempo en el proceso de escritura de esa obra. Su primer esbozo, que tituló “Escenas de un grotesco” fue publicado en 1934 en *Gaceta de Buenos Aires*³⁶. Se trata de un breve drama en dos cuadros que el autor ambienta en un Instituto de Enfermos Mentales y en un cuarto de pensión. Aparece ya el personaje de Saverio y su estado delirante; pero el procedimiento del “teatro dentro del teatro” se establece en dicho instituto y los actores son los propios enfermos mentales.

La obra que hoy conocemos como *Saverio el cruel* estrenada por Barletta en el Teatro del Pueblo en 1936, sufrió una radical modificación de ambiente a pedido del director. Barletta habría instado a Arlt para que cambie el Neuropsiquiátrico por una casa de la burguesía aristócrata de Buenos Aires. Serán, entonces, los “niños bien”, hijos del aburrimiento burgués, quienes monten la farsa para burlarse de Saverio.

Si bien el cambio no era superficial, la pasión que el dramaturgo tenía por el tema de la locura, su simulación y sus límites con la cordura, unido a los indudables aportes del modelo pirandelliano de la pieza *Enrique IV*, otorgaron a la obra definitiva una cohesión y teatralidad pocas veces vista en el teatro argentino.

Es curioso que el empecinamiento de Barletta por descartar el tema de la locura ambientado en la clínica de patologías psíquicas, en 1936, después de treinta años haya girado radicalmente: En mayo de 1964 el director ponía en escena junto a su elenco del “renovado” Teatro del Pueblo *La cabeza separada del tronco*, “pieza inédita de Roberto Arlt en arreglo de Leónidas Barletta, que fue el director que llevó a escena toda su producción” (La cursiva es nuestra), (*Propósitos*, 14 de mayo de 1964).

Al parecer Barletta recompuso esta pieza a partir de “Escenas de un grotesco” y de otros manuscritos brindados y autorizados por la viuda del escritor. Esta fue la versión de Barletta vertida en el periódico *Propósitos* bajo su dirección, después de la polémica entablada con la hija del escritor, Mirta Arlt, quien afirmaba que la obra puesta en escena no era de su padre sino que había sido elaborada por Barletta a partir

³⁶ *Gaceta de Buenos Aires*, a. I, N° 2, (4 de agosto), 1934, p. 6. Este ejemplar del periódico es prácticamente inhallable. Se tiene acceso al texto a partir de la publicación de Jorge Dubatti, 1997, *Proa. En las Letras y en las Artes*, N° 30, (julio-agosto) p. 41-49. Su recuperación se debe a la recopilación que sobre la prensa literaria del período 1890-1974 hiciera Washington Luis Pereyra. Este texto no ha sido incluido en las obras completas del autor.

de fragmentos descartados³⁷ de *Saverio el cruel*. La opinión de Mirta Arlt desató una cruda disputa verbal entre las páginas periodísticas de los diarios *Propósitos* y *La Nación* donde se vertían las versiones de Barletta y las de la hija del dramaturgo, respectivamente. Lo cierto es que estos dichos atentaban contra la mayor arma publicitaria de la puesta en escena: ser una obra inédita de Arlt, redescubierta por Barletta. Sin este atributo la obra teatral perdía su razón de ser, y sólo se mantuvo en cartel tres meses.

Lo particularmente interesante de esta puesta de Barletta es que, fuera o no un texto enteramente de Arlt, se recuperaba en él la idea primigenia del dramaturgo en *Escenas de un grotesco*, -boceto anterior a *Saverio el cruel*- con las ideas que el mismo Barletta había desestimado en 1936. No obstante, tres décadas después, cuando el Teatro del Pueblo intentaba -tarde- gestos de vanguardia, presentaba aquellas ideas de Arlt como “(...) estreno excepcional para el cual el Teatro del Pueblo modernizó su sala con escenario semicircular” (*Propósitos*, 14 de mayo). Nuevo escenario donde se montaría, por fin, la postergada concepción arltiana de la metateatralidad en un Instituto Mental o “la original pieza que trata del experimento científico realizado en una clínica de reposo, considerando las posibilidades de una terapia de grupo que finaliza en tragedia” (*Propósitos*, 21 de mayo, 1964).

Volviendo a los estrenos en vida del autor, después del de *Saverio el cruel* y de las duras críticas que recibiera la puesta en escena y la dirección de actores a cargo de Barletta, Arlt decide estrenar ese mismo año de 1936 su próxima pieza *El fabricante de fantasmas* en la Compañía de Carlos Perelli y Milagros de la Vega. De todas sus obras ésta fue la única estrenada fuera del Teatro del Pueblo y en el circuito comercial. Pero la puesta sufrió un rotundo fracaso de público. Luego de esta experiencia y decepcionado totalmente de este circuito, Arlt retorna a la escena de Barletta; para admitir años después que: “Cuanto más fielmente trate el autor independiente de expresar la realidad teatral, más lejos se sitúa del teatro comercial” (Arlt: 1941)³⁸.

Si bien el tono testimonial y el realismo ingenuo propio de las puestas de Barletta no se conciliaban con la ideología estética de Arlt, éste concluyó optando por

³⁷ Esta versión que Mirta Arlt hiciera pública después del estreno de la pieza en cuestión fue ratificada por ella misma en una de las Entrevistas Personales realizadas para la presente investigación (16 de Febrero, de 2008).

³⁸ *La Hora* (2 de diciembre).

desarrollar el resto de su dramaturgia en Teatro del Pueblo, antes que inclinarse por el teatro comercial que terminó por detestar. El pesimismo arltiano -basado en una visión desahuciada del mundo y del hombre, traducida en los engaños, el apego al dinero, el capitalismo brutal, la mentira, la imposibilidad de comunicarse con el otro y la dificultad de conocerse a uno mismo-, su relativismo ontológico y la irracionalidad de sus personajes, contrastaban con el optimismo social de Barletta y su idea de progreso. Éste creía en la posibilidad de introducir un cambio positivo en la sociedad a partir de un teatro portador de un mensaje para el pueblo y para lograrlo recurrió -como ya dijimos- a escenificar textos expresionistas como los de Arlt con una estética realista ingenua³⁹. Mirta Arlt (1990: 10-11) ha explicado el disconformismo de Arlt respecto a las deficiencias del Teatro del Pueblo, su consiguiente necesidad de constituir un “teatro” propio y el amoldamiento que tuvo que realizar para estrenar sus piezas:

“(...) la estética del grupo del Teatro del Pueblo era la del realismo y Arlt la aceptaba, aunque lo *enchalecaba* en un imaginario de verosimilitud cotidiana que no le alcanzaba para mostrar los mundos de su imaginación. (...) En definitiva, su estética como dramaturgo es aprovecharse del escenario para dar vida a mundos creados y no a mundos reflejados. En consecuencia, el escritor mira al inventor y le aplaude los proyectos mientras los dos disfrutan: las mujeres no tendrían más remedios que usar sus medias, y allí, en ese magnífico terreno, en esa manzana, levantaría un teatro con parrilla, con tablero de luces, con escenario giratorio. Acabaría con esos actores a quienes hay que alabarles la vocación y soportarles la dicción. Acabaría con los trajes de papel crep bueno para las guirnaldas cazamoscas en los almacenes, ¿Por qué se habría de someter Saverio a la falta de escrúpulos de un grupo de burguesitos? Saverio es un delirio descomunal desde el comienzo, inventado, escrito y realizado por locos... sin embargo debe convertirse en la víctima de esos pobres victimarios aburridos, capitaneados por una demente intermitente que hace polo a tierra para perdurar su estada en su ambiente permisivo. A él como dramaturgo le encanta el teatro espectacular, que sea una gran metáfora de lo oculto en el hombre, de lo comprimido por una realidad que él no puede dominar y que siempre le gana la partida destruyéndolo. Pero su planteo existencial y metafísico debía privilegiar el social, representativo del escenario que se le ofrece. Acepta puesto que se trata de una cuestión de privilegio.” (La cursiva es nuestra)

³⁹ En general, las puestas expresionistas se dan mucho más tardíamente que los autores de esa corriente estética.

Estas incompatibilidades entre autor y director teatral tuvieron que ser salvadas, además, a través de adaptaciones de los textos dramáticos sugeridas por Barletta. De esta manera, *La isla desierta* y *África* fueron reducidas en la cantidad de actos⁴⁰. Asimismo, Arlt se dispuso a cambiar el final de *El desierto entra a la ciudad*, pero su repentina muerte dejaría inconclusa esta última tarea.

A pesar de esas divergencias, Arlt coincidía con algunas propuestas barlettianas como la modernización, el cosmopolitismo, la culturización teatral, la negación del teatro argentino finisecular del costumbrismo y del sainete, y el rechazo hacia las formas del teatro comercial.

2.3. Los estrenos arltianos

Prueba de amor. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 1932 s/d. Reestreno: Casa del Teatro, 20 de octubre de 1947.

Trescientos Millones. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 17 de junio de 1932.

Saverio el cruel. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 26 de agosto o 4 de septiembre de 1936.

El fabricante de fantasmas. Teatro Argentino, dirección de Belisario García Villar, Compañía de Milagros de la Vega y Carlos Perelli⁴¹, 8 de octubre de 1936.

La isla desierta. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 30 de diciembre de 1937.

África. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 17 de marzo de 1938.

La fiesta del hierro. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 18 de julio de 1940.

El desierto entra a la ciudad. Casa del Teatro, agrupación El Duende, dirección de Luis Diego Pedreira, 5 de noviembre de 1952.

⁴⁰ Algunos de estos cortes que sugería Barletta acompañaron positivamente el proceso de escritura en pos de concentrar la teatralidad de las piezas, como cuenta Larra (1987: 77) que sucedió en los casos de *La isla desierta* y *África*.

⁴¹ Milagros de la Vega y Carlos Perelli eran actores cultos del circuito profesional. En 1935 crean Teatro Íntimo que funcionaba en el grupo La Peña en el subsuelo del Café Tortoni. Se trató, esta última, de una agrupación teatral independiente.

La cabeza separada del tronco. Teatro del Pueblo, dirección de Leónidas Barletta, 15 de mayo de 1964.

Repasando, el primer estreno de un texto arltiano en el Teatro del Pueblo fue *Los humillados* (1931), adaptación de un capítulo de su novela *Los siete locos*. Pero el primer acercamiento voluntario al teatro fue con *Trescientos millones*, escrita especialmente por Arlt para la agrupación y estrenada en el Teatro del Pueblo en 1932. Durante diez años -desde 1932 hasta su muerte en 1942-, Arlt estrenó siempre en el Teatro del Pueblo, salvo en el caso de *El fabricante de fantasmas*.

En 1932 se edita junto con *Trescientos millones*, la pieza *Prueba de amor*, que se estrenó antes que aquella y también en el año '32, aunque en forma muy fugaz y sin repercusión; es más conocido su reestreno de 1947 en la Casa del Teatro. En 1936 se estrena *Saverio el cruel*, que tuvo bastante repercusión crítica pero con duras referencias a las actuaciones del elenco del Teatro del Pueblo. En ese mismo año, a su regreso de España, incursiona en el teatro comercial con *El fabricante de fantasmas* en la compañía de Milagros de la Vega y Carlos Perelli. La obra se mantiene en cartel una semana. Arlt responsabiliza al teatro comercial del fracaso, y vuelve al Teatro del Pueblo. Allí estrenan en 1938 *La isla desierta*, que es la pieza de Arlt que cuenta con mayor número de representaciones hasta la actualidad. Pocos meses después y en la misma agrupación, se pone en escena *África*, un texto fruto de su viaje a Marruecos.

En 1940 Teatro del Pueblo pone en escena *La fiesta de hierro*, que será la última obra estrenada en vida del autor. Antes de morir, en 1942, Arlt había escrito *El desierto entra a la ciudad*, que deja en manos de su hija Mirta antes de las correcciones y ajustes finales. Este texto se conservó y se publicó tal como lo dejara Arlt. Su estreno habría significado su segundo intento por cambiar de compañía, esta vez por otra perteneciente al circuito independiente, la agrupación El Duende, que finalmente la estrena en 1952 en la Casa del Teatro, hoy Teatro Regina, bajo la dirección de Luis Diego Pedreira.

Coincidimos con Mirta Arlt (2000: 228) en que nuestro dramaturgo: “pese a no haber podido lograr ni su propio edificio teatral ni las puestas que imaginó, su teatro está colmado aún de una virtualidad inexplorada que aguarda su hora”.

2.4. Historia de un desencuentro: Arlt y la crítica de su época

Nos proponemos analizar la crítica teatral periodística en torno a los estrenos de Roberto Arlt desde un enfoque semiótico. Como venimos expresando en el presente Capítulo, Arlt refuncionalizó procedimientos provenientes del grotesco, del suprarrealismo y del expresionismo europeos, así como del realismo social en función de su propio proyecto creador y de su particular visión de mundo que roza el existencialismo. Esta original combinación generaba distancia estética en el público de la época; factor que, unido a la también emergente aparición de la agrupación independiente, que bajo la dirección de Leónidas Barletta ofrecía puestas “precarias” de los dramas arltianos, explica la limitada repercusión de sus estrenos. No obstante existía un diálogo crítico sobre los estrenos de las obras de Arlt en varios medios de prensa escrita de la década del '30.

Nuestro corpus se conforma de un grupo de críticas aparecidas en publicaciones periodísticas de diversas tendencias estético-ideológicas: *La Nación*, *Crítica*, *El Mundo*, *La Prensa*, *Noticias Gráficas* y comentarios y notas de las revistas⁴² militantes del Teatro del Pueblo: *Metrópolis* (1931) y *Conducta* (1938). Desde el diario acontecer que el periódico registra en tanto vehículo de comunicación privilegiado de la época, efectuamos la recopilación de textos críticos teatrales, en lectura comparativa con los manifiestos del propio Teatro del Pueblo.

Concebimos el discurso crítico periodístico como práctica social en relación al campo intelectual-teatral de la época y a sus contextos de producción y recepción, y como institución mediadora legitimante; y al crítico, en tanto agente intelectual formador de opinión. La crítica teatral se nos presenta como espacio de observación de los problemas de la recepción. Es nuestro objetivo desentrañar la relación entre ambas prácticas discursivas -la teatral y la crítica-, y abordar su caudal simbólico de significación social.

El crítico es un “agente histórico” que escribe para un público concreto y se inscribe en una realidad socio-política, adoptando posturas ideológicas y estéticas. Asimismo, el teatro es manifestación cultural y producto social, por el hecho mismo de estar inserto en un espacio comunitario compartido con los lectores-espectadores y afectado por el ambiente general de ese contexto. Por ello, partimos de la concepción amplia del discurso teatral y del discurso crítico como prácticas sociales.

⁴² *Metrópolis* (1931-1932) con 15 números y *Conducta* (1938-1943), que contó con 27 números.

Como afirmamos en la presente tesis, la participación de Roberto Arlt en el teatro independiente provocó una primera modernización en nuestro teatro en tanto solidificó los procedimientos provenientes del simbolismo, del grotesco y del expresionismo europeos. Intentamos analizar, en la crítica periodística de la época, la recepción que tenían estos nuevos procedimientos en el público de los años treinta. Una síntesis de la forma en que se manifiestan los procedimientos de la dramaturgia arltiana, la ofrece acertadamente Beatriz Trastoy (2002: 484) al señalar como líneas fundamentales en el teatro de Arlt: “las interferencias entre realidad e irrealdad, las postulaciones metateatrales y las paradojas de la vida y del arte conjugadas con las tensiones entre consciente e inconsciente, la visualización escénica de personajes fantasmáticos, las imágenes alucinatorias y oníricas y el interés por el ocultismo”, procedimientos “(...) que no sólo remiten a las marcas escriturales de Pirandello y Lenormand, sino que suponen una original y lúcida reformulación de los temas del dinero, del trabajo y de la alineación, como expresiones del conflicto entre lo social y lo individual, que Armando Discépolo había planteado en sus grotescos criollos”.

La crítica periodística de la época estaba enfocada a los estrenos comerciales de los circuitos del teatro profesional culto y del popular. Aún no se producía una consolidación del Teatro Independiente como ocurriría en la década del 50 con nuevos grupos como La Máscara y Nuevo Teatro, alrededor de los cuales se alineó la llamada “nueva crítica”. En la década que nos ocupa, los estrenos de estas primeras manifestaciones del teatro de arte pasaban relativamente desapercibidos, la estética modernizadora que proponían no se encontraba en el horizonte de expectativa del gran público ni respondían, en general, a su reclamo ideológico.

Ante este desencuentro con el público y la crítica, aún en la que fue su última pieza estrenada: *La fiesta del hierro*, Arlt publicaba testimonios y aclaraciones sobre sus textos dramáticos para acortar la distancia estética que generaban sus obras. Parecería que el dramaturgo intentaba explicar que su obra, pese a sus innovaciones, estaba también dentro de las reglas del género:

“El mérito de mi nueva farsa dramática consiste en que aunque estuviera mejor o peor escrita, no por ello dejaría de cumplir con *la estricta obligación de la obra teatral*; 1-fijar con rapidez la atención del espectador con una situación a venir creada por los personajes. 2-suscitar un creciente movimiento de curiosidad en su intelecto ante las posibles derivaciones de la intriga. 3-emocionarle por el destino que acecha a los protagonistas (...) Comienza en la mañana de un día

y termina en el anochecer del que le sigue. Entre este paréntesis de algunas horas, treinta personajes hilan la trama de la red y se quiebran espantosamente la cabeza.” (La cursiva es nuestra) (*El Mundo*, 16 de julio de 1940).

La distancia estética se manifestaba, entonces, en los discursos periodísticos que analizamos de dos formas: 1- A partir de juicios negativos, expresados en adjetivos calificativos, 2- A través del comentario descriptivo sin profundidad analítica, a veces motivado por la indiferencia, otras basado en la ignorancia o la incompreensión, y manifestado en la narración de la trama o el comentario de la anécdota de la pieza.

Ambas formas de discurso crítico coincidían en hacer hincapié sobre el texto dramático con limitadas y muy generales alusiones a la puesta en escena. La mayoría de las observaciones sobre el texto espectacular recaían muchas veces en las precarias modalidades del nuevo Teatro Independiente, las cuales despertaban los más profundos rechazos y distraían a los críticos del análisis sobre el texto dramático:

“Técnica de escritor y no de dramaturgo es la que emplea Arlt en el planteamiento y desarrollo de “300 Millones”, la obra que merced a los esfuerzos de los muchachos capitaneados por Barletta paladeamos en el pequeño recinto del Teatro del Pueblo, al que dada la sobriedad del espacio y la rusticidad sospechosa de los enlucidos, no sería equivocado denominar teatro de las pulgas”⁴³.

Vemos en este párrafo alusiones al estilo de sencillez deliberada de la maquinaria teatral, coherente con los postulados ideológicos del grupo y con sus reales posibilidades económicas, que, de hecho, generaba gran desconcierto en una crítica acostumbrada a las convenciones del teatro profesional. Otras alusiones de la crítica sobre la puesta en escena objetaban la actuación deficiente de los actores del Teatro del Pueblo, reclamado también, en definitiva, la falta de profesionalismo, como el caso de las críticas que recibiera el estreno de *Saverio el cruel*:

“Algunos de los artistas evidenciaron falta de comprensión y escaso dominio escénico (...) otros no saben hablar (...) Leonidas Barletta, cuya labor es digna de los mayores elogios, les debe cada día más, al arte y al público, interpretaciones cabales y puestas en escena

⁴³ *El Mundo*, Crítica titulada “En el umbral de la piedad”, de Scalabrini Ortiz, citado por Mirta Arlt, 1990: 12.

inmejorables. Su teatro debe dejar de ser el esfuerzo para aplomarse en lo definitivo”. (Horacio Rega Molina, *Mundo Argentino*, citado por Mirta Arlt, 1990: 13).

La única pieza que presentó en el circuito profesional culto, *El fabricante de fantasmas* en la compañía de Carlos Perelli y Milagros de la Vega y que fuera un rotundo fracaso de público, fue también el único estreno que obtuvo mayor repercusión por parte de la crítica, obviamente, por hallarse inserto en los resortes del circuito comercial. En una crítica a esta puesta aparecida en el diario *El Mundo* (19 de octubre de 1936), firmada por Manuel Lago Fontán, se la considera como consagración dramaturgica del autor:

“Con esta obra que Roberto Arlt acaba de estrenar en el Argentino, se evidencian bien claramente las cualidades positivas del conocido escritor para abordar con éxito la literatura dramática. Antes de ahora con sus ensayos en el Teatro del Pueblo tuvimos ya oportunidad de comentar, alentando sus propósitos este acercamiento de Roberto Arlt a la escena. Pero es a través de ‘El fabricante de fantasmas’ en que advertimos con más precisión al autor teatral que germina en el vigoroso novelista de ‘Los siete locos’”.

También se refiere el crítico a las causas del fracaso de la puesta en escena por esta compañía comercial:

“(…) con este trabajo de ahora contra el que conspiró una deficiente versión interpretativa, no podemos afirmar otra cosa que la existencia de inquietudes no realizadas cabalmente, claro está. Ya significa mucho el hecho de asomar al teatro un autor nuevo, con expresiones artísticas poco usuales”.

Se evidencia asimismo en el discurso que analizamos la alusión a la importancia de Arlt como renovador de nuestra escena y los defasajes que su nueva técnica dramática necesariamente ocasionaría a una compañía de teatro tradicional, así como también se traslucen en esta crítica la concepción de los diferentes tipos de público de la época:

“Todavía no ha logrado Roberto Arlt domeñar su desbordante imaginación y su desenfadada sinceridad, cuando lo consiga, cuando retacee esas condiciones que son arma de doble filo en el desarrollo

de la obra dramática, cuando se independice de ciertos 'hábitos teatrales' que si no resaltan en el escenario del arte experimental resultan detonantes en los tablados profesionales, en los cuales permanece un público más difícil por sabihondo, entonces podrá brindarnos Roberto Arlt excelentes obras teatrales”.

Es interesante el modo en que el crítico, avanzado el texto, reflexiona sobre sus mismos juicios, reconociendo la lucha que las nuevas formas modernizadoras debían sostener ante las tradicionales y ante el acostumbrado “gusto del público”:

“Es sabido que en todas las artes aparece en nuestro siglo una actitud renovadora, un ansia de enriquecer con nuevas formas de expresión la eternidad de la belleza. Son intentos que repercuten singularmente y libran batalla contra el público y la crítica. A veces ganan la pelea, otras tropiezan en la firme oposición de las inteligencias y las sensibilidades apegadas al tradicionalismo artístico. Roberto Arlt se ha alistado para esta contienda y su posición en el teatro es por consiguiente, la de un renovador”.

Paradójicamente, en la pieza que se estrena en el circuito comercial Arlt se hace la crítica sobre las diferencias que concebía entre el dramaturgo del teatro independiente y el del teatro comercial y sus diferentes públicos, ideas que luego reiterará en una nota de 1941. En este sentido, es significativo el parlamento del personaje de Pedro (autor teatral) de *El fabricante de fantasmas*, como metatexto que manifiesta la opinión del dramaturgo sobre el teatro de su época y sus circuitos:

“Pedro: - Para mí el teatro es un medio de plantearle problemas personales a la humanidad... en este caso mis problemas. Necesito urgentemente subir a un escenario y decirle a un público cuya cara sea invisible en la oscuridad: me pasa esto, aquello, lo otro. ¿Cómo resuelvo los enigmas que bailan en mi conciencia? Ya ve, los otros quieren llegar al escenario para darle satisfacción a un problema, a su vanidad... Yo no... es un problema personal... auténticamente personal” (R. Arlt, 1968: 122).

A través de la voz del personaje, hacía hincapié Arlt en que su teatro no respondía a los reclamos del público, no se acomodaba a su gusto. Tenía una idea del teatro como acto creativo, absolutamente original, “personal”, independiente de los

resortes del público, la crítica y los requerimientos del empresario teatral. A partir de este fallido estreno exacerbaría aún más su postura en contra del teatro comercial:

“Mientras que la obra del autor comercial mantiene su clima en absoluta conexión con un público y un actor previamente clasificados, la obra del autor independiente hace abstracción de estos elementos (...) La obra del autor independiente es un suceso personal. Acaecido a él y para él”. (“Los autores independientes en los teatros comerciales”, *La Hora*, 2 de diciembre de 1941).

No es casual que el carácter modernizador de Roberto Arlt fuera reconocido por la crítica del diario *El Mundo*, donde el autor se desempeñaba como periodista, con su conocida columna *Aguafuertes porteñas*. Distinto era el caso de periódicos como *La Prensa* y *Noticias Gráficas*. La repercusión periodística de la pieza *África*, estrenada en el Teatro del Pueblo el 17 de marzo de 1938, manifiesta el desencuentro entre Arlt y la crítica. A propósito de ese estreno dice *La Prensa* (18 de marzo de 1938):

“Más que una auténtica pieza de teatro, es ésta un folletín más o menos policial que el autor radica en el norte de África, motivo único que justifica el título, pues excepción hecha de algunas alusiones geográficas, los trajes y la venta de una esclava, los episodios que presenta igual pudieron pasar en cualquier otra latitud del Universo. Y es que el autor no ha logrado ‘conformar’ en ningún momento la atmósfera espiritual que justificara ese título. Por lo demás se advierte ya desde las escenas iniciales, para confirmar luego la impresión, que el autor no es un dramaturgo, ni a la manera ‘antigua’ ni tampoco en lo que se ha dado en llamar ‘teatro de vanguardia’”.

Cuando *Noticias Gráficas* se refiere a este estreno (18 de marzo de 1938), hace hincapié en la figura de Arlt como “prestigioso periodista”, “un autor novel de lenta evolución (...) Un experto periodista con la buena intención de hacer teatro”. Era conocido el viaje que Arlt había hecho a España y Marruecos como corresponsal de *El Mundo* en el año 1935, creemos que este factor influyó para que en el campo periodístico sus colegas leyeran esta obra como un osado fruto de su experiencia de cronista de lugares y costumbres; hecho que al parecer caía en desmedro de la cualidad teatral de la pieza:

“Si periódicamente el escritor captó con vigor el ambiente, el color y el misterio del norte africano, relatados con riqueza de imaginación en notas que tuvieron en su hora profusa difusión, al ser trasladadas a la escena llegan fatalmente desprovistas de la poderosa sugerencia original. ‘África’ tiene de clima los nombres musulmanes de los personajes, sus características indumentarias, la mención exótica de ciudades y parajes en que se desarrolla la acción y las citas al Korán y a Alá. Nada más”.

Mientras tanto, el mismo día *El Mundo* (18 de marzo de 1938, Sección Vida Teatral), promociona el estreno, legitimando la labor de Arlt y ponderando la de Teatro del Pueblo, en un intento por resaltar la figura de Barletta y su grupo de actores:

“Las representaciones del Teatro del Pueblo, conforme avanza en su tesonera actuación el conjunto que dirige Leonidas Barletta van suscitando en nuestro público mayor expectativa y una vez más anoche hemos podido aquilatar ese alto grado de interés con motivo de la inauguración de su séptima temporada en su local de calle Corrientes 1530, con ‘África’ de Roberto Arlt. (...) podemos ya augurar para Teatro del Pueblo el éxito del que se ha hecho acreedor. El entusiasmo de los actores tradujo por otra parte que no ha sido estéril la labor que desde hace siete años realiza ‘sin prisa y sin pausa, como la estrella’, este esforzado grupo de intérpretes que pone al servicio del arte su dedicación fervorosa y ejemplarizante y mañana con más detenimiento haremos constar el éxito obtenido por nuestro compañero de tareas que ha sabido plasmar con certero instinto de arte teatral las exóticas costumbres de un país lleno de ensueños y sugerencias”.

Cabe destacar que no por ser colegas del mismo órgano periodístico, el crítico de *El Mundo* concede sólo opiniones favorables, en el artículo aparecido el día 19 de marzo de 1938, Sección Vida Teatral, leemos:

“Infiérase de lo expuesto que hay en ‘África’ dos elementos que se contrapesan, aunque no siempre se conjugan, el ambiente y la fábula. Tanto el uno como el otro seducen por su exotismo, por su pintoresquismo, en ello reside precisamente el mérito y el peligro de ‘África’, porque el primer seducido ha sido el propio autor. Esa virtud para acertar con el detalle gráfico, con el epíteto imprevisto que es lo que caracteriza toda la notable labor literaria de Roberto

Arlt, debe producir necesariamente efectos excesivos como en este caso, que se aplica un motivo a un tema que ya es de opulenta condición natural”.

Por otro lado, el crítico acierta en vislumbrar procedimientos arltianos expresionistas que consideramos claves en su poética como la introducción de artefactos tecnológicos y elementos industrializados que dan la medida de su tiempo. En el cuarto acto de *África*, en plena escena de harem marroquí aparece una moderna máquina de coser: “Estas cosas, estas ocurrencias encantan personalmente a Roberto Arlt y son lo que asimismo han determinado y determinarán muchos de sus legítimos éxitos”.

Ante el descrédito de *La Prensa* y de *Noticias Gráficas*, que analizamos más arriba, el órgano de expresión militante del Teatro del Pueblo, la revista *Conducta*, publica una encendida defensa. Al igual que *Metrópolis* en su momento, *Conducta* asume una actitud discursiva de lucha verbal con el resto de la crítica periodística. Elogiar a Arlt era “defender” a Arlt. El Teatro del Pueblo desde sus páginas, intentaba explicar la “genialidad” del autor por la cual no era comprendido, creando un discurso apologético y por momentos hiperbólico a su favor. La lucha era explícita e implicaba una toma de posición muy clara en contra del teatro comercial y del teatro culto tradicional finisecular.

Pedro González, colaborador de *Conducta*, en la edición de agosto de 1938, bajo el titular “África de Arlt”, coloca el epígrafe: “De la crítica no tolero condescendencia y exijo justicia – Juan Ramón Jiménez”. Actitud que está previniendo la interpretación de una apología por parte del lector. Este texto, que no tiene desperdicio por su referencia a los múltiples aspectos del teatro del momento, comienza exponiendo los polos de la contienda:

“Buena parte de la crítica ha negado apasionadamente la obra de Arlt. La otra parte la elogia con el recelo del niño que examina un petardo. El público -salas de mil quinientos espectadores sin prevenciones- desentumece su espíritu aplastado por la mediocridad del teatro corriente y disfruta de ‘África’. Ganar un público saturado hasta la médula de teatro pedestre, con obras exóticas, exuberantes, agrias, es demostrar que el teatro moderno es una realidad viva”

El crítico de *Conducta* se esfuerza por cambiar el valor negativo que los otros críticos han dado a los calificativos de la pieza, por semas positivos. Así, los mismos términos usados para devaluar al dramaturgo, serán ahora los índices de su originalidad:

“Dignificar, como al conjuro de una varita mágica, elementos dramáticos sobre los que pesa tanto desprestigio, es, sin duda, hacer teatro nuevo. ‘África’ otorga dignidad artística a lo que se ha dado en llamar despectivamente, “truculento”, “melodramático”, “folletinesco”, hasta hacerle adquirir intensidad y profundidad de ensueño”.

Asimismo, los argumentos utilizados a favor de Arlt y del Teatro del Pueblo son los que desacreditan al teatro comercial y sus lugares comunes:

“Roberto Arlt está probando que es el dramaturgo del teatro de hoy (...) Su imaginación es prodigiosa, sus criaturas sorprenden y conmueven, sus bárbaras disonancias despiertan al espectador adormilado desde hace años en su butaca; convulsionan al hombre plácido al que suelen hacer cosquillas los bufones de la escena común; enfurece a los críticos espesos, que tienen un andar mental de osos colmeneros; (...) y arrancan alaridos de envidia a los ‘prestigiosos dramaturgos’ que todavía escriben admonitorios discursos dialogados a lo Ibsen. Ningún coro más adecuado que éste para la obra de un *autor moderno*”. (La cursiva es nuestra).

Este crítico es el primero en denominar a Arlt en 1938 como “autor moderno”, mucho después lo consagrará de esa manera el historiador Luis Ordaz. El texto concluye retomando la idea de “lucha” entre la crítica y Arlt: “La compacta muchedumbre que en el Teatro del Pueblo, a pesar de la crítica, se ha dejado llevar por Arlt noche a noche a las regiones del ensueño, es la prueba más evidente”. El propio Arlt era consciente de su posición marginal dentro del campo intelectual-teatral. En sus metatextos también se esforzaba por explicar su obra. Esto ocurre en algunas *Aguafuertes* y en artículos periodísticos que enviaba como circulares a los distintos periódicos antes de los estrenos. También se registran testimonios del autor respecto de su preocupación por el éxito de los estrenos en su correspondencia personal. Un ejemplo de esto lo constituye la carta que escribe a su madre fechada en marzo de 1938 (Borré, 1996: 157), contándole la repercusión crítica de *África*.

En nuestro recorrido por la prensa de la época comprobamos que las obras de Arlt aparecían en el campo teatral como formas emergentes no asimilables a los paradigmas dramáticos conocidos. En el horizonte de expectativa del público y de la crítica del teatro culto, uno de los modelos dramáticos más fuertes era el realismo naturalista de Florencio Sánchez, que formaba parte del teatro dominante del momento y respondía al gusto del público. La interpretación o lectura crítica se efectuaba desde ese naturalismo, pretendiendo encontrar formas que siguieran los preceptos de la mimesis realista. Esta distancia estética dificultaba la comprensión de los nuevos procedimientos arltianos, productivos de otras textualidades que matizaban el realismo con procedimientos provenientes del grotesco y del expresionismo subjetivo.

La dialéctica entre lo extranjero y lo propio según las prácticas de resemantización arltianas, otorgaron un nuevo significado ya que hicieron funcionar los modelos extranjeros en un campo teatral y cultural peculiar. Nos preguntamos ¿cuál fue el anclaje que eligió Arlt para la incorporación de los nuevos modelos, cuál el modo en el que interactúa en su dramaturgia el intertexto europeo vanguardista con la tradición teatral nacional? Porque, si bien Arlt recurría a la estilización, no se apartaba del interés por el contexto social en tanto proponía una profunda crítica. ¿Cómo logró, entonces, tal sincretismo que otorga a su obra ese carácter nacional y fuertemente original?



CAPITULO VI

La dramaturgia arltiana

“¡Qué triste es analizar un sueño muerto!”

Roberto Arlt, *Saverio el cruel*, Acto III, Escena VII.

1. Primeras ediciones de la obra dramática de Roberto Arlt

La incursión de Roberto Arlt como autor dramático constituyó un punto de inflexión en su carrera de escritor, ya que a partir de su primer estreno teatral el autor no volverá a la escritura narrativa¹. *El amor brujo* de 1932, es la última novela que publica y a partir de allí sólo alternará la escritura dramática con la actividad periodística. Para entonces, ya era conocido en el campo intelectual, había logrado una importante visibilidad -aunque controvertida-, por su labor narrativa. Pero su popularidad se debió a la columna diaria de las *Aguafuertes porteñas* que publicaba en el diario *El Mundo*.

Como apuntamos en el Capítulo V, el encuentro de Roberto Arlt con la escritura dramática se da a partir de que Leónidas Barletta lo invita a una función del Teatro del Pueblo en el año 1931, para presenciar la escenificación de “El humillado”, fragmento correspondiente al capítulo primero de su novela *Los siete locos*. Ya señalamos la fascinación que experimenta el autor al ver teatralizados sus personajes novelísticos. Si bien Barletta había adaptado para teatro el citado fragmento de la novela, en realidad éste presenta en sí mismo un alto grado de teatralidad, ya que en su discurso predomina

¹ Con su primer trabajo de ficción *El juguete rabioso* (1926) Arlt inaugura la novela urbana. Línea que prosiguió con *Los siete locos* (1929), trabajo que obtuvo el premio Municipal de 1930. Seguidamente publica su continuación, *Los lanzallamas*, en 1931.

el estilo directo. Este rasgo, así como la fuerte impronta de oralidad, son características que aparecen a lo largo de *Los siete locos*, y en general, en toda la narrativa arltiana. Lo cierto es que después de esta experiencia espectral Arlt queda motivado con la posibilidad teatral de su texto y a instancias nuevamente de Barletta se decide a escribir su primer drama, que titulará *Trescientos millones*. En 1932 se estrenará esta obra en el primitivo escenario del Teatro del Pueblo (Corrientes 463). Pero antes, escribe la pieza breve *Prueba de amor* (1932), “boceto irrepresentable ante personas honestas”, según la irónica advertencia del propio autor. Esta pieza acompaña la primera edición de *Trescientos millones*. Presuntamente, habría sido estrenada² antes que *Trescientos millones*, aunque no se registra la fecha (Arlt-Borré, 1985: 86). El primer dato concreto que se pudo relevar es el del estreno de 1947, en la Casa del Teatro.

Es importante tener en cuenta que, por su estrecha relación con el Teatro del Pueblo, Arlt escribió teatro desde el teatro, que no es lo mismo escribir teatro desde la literatura. Arlt escribía para la puesta en escena, para el espectador antes que para el lector. Creemos que este es un factor decisivo para que su dramaturgia resulte tan predominantemente metateatral.

En la presente investigación recopilamos la obra dramática completa de Roberto Arlt, resultando el total de su producción, de doce (12) textos dramáticos, a saber:

Seis (6) dramas extensos: *Trescientos Millones* (1932), *Saverio el cruel* (1936), *El fabricante de fantasmas* (1936), *África* (1938), *La fiesta del hierro* (1940), *El desierto entra a la ciudad* (1942).

Cuatro (4) dramas breves: *Prueba de amor* (1932), *La juerga de los polichinelas* (1934), *Un hombre sensible* (1934), *La isla desierta* (1937).

Dos (2) bocetos dramáticos: *Escenas de un grotresco* (1934) y *Separación feroz* (1938).

Para un relevamiento total de la obra dramática de Roberto Arlt, incorporamos en la nómina los dos “bocetos dramáticos”, no estrenados ni incluidos en las ediciones

² Si bien no hemos hallado el anuncio de su estreno en los periódicos de la época ni en otros archivos consultados, la hija del autor recuerda este dato (Entrevista personal: 08-06-2008) aunque aclara que fue un estreno de prueba. Por la brevedad de la pieza seguramente se representó junto a otras obras breves y pudo haber formado parte de los ciclos de “teatro polémico” del Teatro del Pueblo, en los cuales el público discutía sobre las piezas al finalizar la función.

de sus obras pero sí publicados en medios periodísticos en vida del autor, a saber: *Escenas de un grotesco*³ (Farsa teatral) 1934, en *Gaceta de Buenos Aires*, n° 2, (4 de agosto). Reproducida en *Revista Proa. En las Letras y en las Artes*, Buenos Aires, N° 30, (julio-agosto) de 1997. *Separación feroz*⁴ (Obra dramática) 1938, en *El Litoral*,

³ Pudimos acceder a la lectura de *Escenas de un grotesco* a través de su publicación en la revista *Proa. En las Letras y en las Artes*, (1997, N° 30, (julio-agosto), pp. 41-49) Este texto había sido publicado originalmente en *Gaceta de Buenos Aires*, en 1934 (año I, N° 2, 4 de agosto, p.6). Se consideraba perdido y pudo recuperarse gracias a la recopilación que sobre la prensa literaria del período 1890-1974 hiciera Washington Luis Pereyra. Este texto hasta la fecha, no ha sido incluido en las diversas ediciones – completas y parciales- de las obras de Roberto Arlt. El interés de este boceto dramático es que permite observar el proceso creador o “work in progress” de la pieza *Saverio el cruel*. Su confrontación permite acercarnos a su crítica genética. La acción se estructura en dos cuadros, de tres escenas cada uno.

Cuadro I, Escena I: En la primera acotación se describe un Instituto de Enfermos Mentales con un tablado teatral y tramoyistas que están armando una escenografía. Aparecen el Director del Instituto y un grupo de periodistas que lo entrevistan sobre la puesta en escena que llevarán a cabo los internos. Transcribimos un pequeño fragmento para que se aprecie el tono del texto: “Director del Instituto: (...) -Es la obra de un demente” (p. 42) “(...) -Los actores que integran el elenco han sido seleccionados entre los más conspicuos enfermos mentales que alberga el Instituto. La escenografía es creación de un maniático que hoy tenemos encerrado con chaleco de fuerza; el electricista es un paranoico temible, como que intentó degollar a su abuela; el apuntador y los tramoyistas, delirantes en diversos grados” (p. 43). “(...) -En la escena actúa un rey. El enfermo que lo caracteriza, fue hospitalizado porque su manía de grandezas le imposibilitaba la vida en comunidad” (p. 43).

Escena II: Diálogo de los tramoyistas.

Escena III: Escena de Hutten y Catón interpretada por los enfermos mentales (obra dentro de la obra).

Cuadro II, Escena I: Saverio en su cuarto de conventillo y sobre un improvisado trono ubicado arriba de la mesa, representa un Coronel ante su hijo pequeño que lo mira desde la cama.

Escena II: Entra portero trayendo una carta. Este personaje sigue el juego de la representación de Saverio. Saverio en su actuación nombra a Lenin y a Mussolini.

Escena III: Entra la esposa de Saverio al cuarto. Éste sigue con su delirio ante ella y el portero, a pesar de los constantes reclamos de realidad de la esposa.

El texto se corta sin cierre y por eso, y por su falta de conexión entre los dos cuadros, resulta una pieza incompleta. No obstante evidencia su carácter de esbozo o texto primitivo de *Saverio el cruel*. Arlt retoma, para la locura de Susana, el contenido literaturizado y el tipo de discurso propios de la escena de Hutten y Catón (cuadro I, Escena III) y para la locura del personaje de Saverio, el segundo cuadro de este boceto funciona como una prehistoria del personaje, ya que se presenta un contexto familiar que en la pieza definitiva se elide.

⁴ Castagnino (1964: 34): conjetura que este breve diálogo dramático pueda tratarse de la situación inicial de una pieza en gestación, aunque pareciera una colaboración literaria en forma dialogada. Al igual que en *Prueba de amor* los personajes están conformados por una pareja en conflicto amoroso, en este caso la

Santa Fe, (1 de enero). Reproducido en la revista *Punto y aparte*, Santa Fe, septiembre de 1957. Estos textos, tal vez por su carácter breve y fragmentario o por su calidad de “esbozos”, nunca fueron incluidos en las ediciones de sus obras.

Por otra parte, dos de sus piezas breves: *La juerga de los polichinelas* y *Un hombre sensible*, también fueron publicados por el autor en la prensa escrita, a saber: *La juerga de los polichinelas*. (Burlería) 1934, en *La Nación*, Buenos Aires, 2ª sección, p. 3, (25 de marzo). *Un hombre sensible*. (Burlería) 1934, *La Nación*, Buenos Aires, 2ª sección, p. 3, (13 de mayo). Estos textos sí aparecen en posteriores ediciones de sus obras, aunque no siempre se los incluye.

En cuanto a la supuesta pieza *La cabeza separada del tronco*, estrenada en 1964 por el Teatro del Pueblo, adjudicada a Arlt por Barletta, no la incluimos en nuestro corpus por no conformar un texto dramático íntegramente creado por Arlt, sino “compuesto” por Barletta a partir de diversos borradores⁵ y bocetos que el dramaturgo había ido descartando durante los dos años que duró el proceso escritural de *Saverio el cruel*. Siguiendo este razonamiento, podría entonces considerarse de la misma manera a un texto como *Escenas de un grotresco*, por su evidente carácter fragmentario y genético de *Saverio el cruel*, pero al menos, *Escenas...* se trata de un texto que el autor en vida deseó publicar en tanto texto teatral. Y en ese acto de enunciación que es la publicación —en este caso— otorgó al texto entidad y autonomía como tal. Las obras más conocidas y que contaron con reediciones son las estrenadas⁶ en vida del autor: *Prueba de amor*

pareja de amantes intenta terminar su relación. El personaje masculino Eusebio, al igual que Guinter de *Prueba de amor* ejerce una especie de tortura verbal sobre su pareja; hay una manipulación psicológica sobre de los varones sobre los personajes femeninos de Eleonora y Frida, respectivamente.

⁵ Los borradores de *Saverio el cruel*, actualmente se encuentran en el Ibero-Amerikanisches Institut, de Berlín y forman parte de la donación del Archivo de Mirta Arlt sobre su padre, efectuada en 1998 y constituida por obras y textos críticos del autor y sobre el autor, divididos en: contemporáneos a Roberto Arlt, de generación intermedia y actuales.

⁶ Adjuntamos la nómina de los estrenos de las obras dramáticas, en vida del autor:

Trescientos Millones. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 17 de junio de 1932.

Saverio el cruel. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 26 de agosto o 4 de septiembre de 1936.

El fabricante de fantasmas. Teatro Argentino, dirección Belisario García Villar, Compañía de Milagros de la Vega y Carlos Perelli, 8 de octubre de 1936.

La isla desierta. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 30 de diciembre de 1937.

África. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 17 de marzo de 1938.

La fiesta del hierro. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 18 de marzo de 1940 (Castagnino, 1964), o 18 de julio de 1940.

(1932), *Trescientos millones* (1932), *Saverio el cruel* (1936), *El fabricante de fantasmas* (1936), *La isla desierta* (1937), *África* (1938) y *La fiesta del hierro* (1940). *Trescientos Millones* contó con una publicación simultánea a su estreno en el año 1932, junto a *Prueba de amor*, con prólogo de Cayetano Córdova Iturburu, por editorial Rañó. Estas dos fueron las únicas piezas publicadas en formato libro en vida del autor. Mucho después, en 1950 aparecerán las restantes: *Saverio el cruel*, *El fabricante de fantasmas*, *La isla desierta*, (junto a *Trescientos Millones* y *Prueba de amor*), por la editorial Futuro prologada por Raúl Larra. Por otra parte, *África* y *La fiesta del hierro* verán su primera edición recién en 1968, en la primera y única publicación -hasta la fecha- de su *Teatro Completo* en dos volúmenes, prologado por Mirta Arlt y editado por Schapire.

Las piezas breves *Un hombre sensible* y *La juerga de los polichinelas* aparecen publicadas por primera vez en formato libro en 1972, con prólogo de Alberto Vanasco (junto al relato "Regreso" y una autobiografía), en *Roberto Arlt. Regreso*, por Corregidor. Estas piezas aparecerán incluidas nuevamente en la primera edición de las *Obras Completas* del autor en 1981 por Carlos Lohlé, en dos tomos (con prólogo de Julio Cortázar) y que luego reeditara Planeta en 1991. Estas ediciones advierten al lector acerca de que constituyen la primera publicación del Teatro Completo del autor. La edición de Schapire, fue en realidad la primera en publicar el conjunto de obra dramática pero no incluía las piezas breves *La juerga de los polichinelas* y *Un hombre sensible*. No obstante, es hasta la fecha la única edición exclusiva de su teatro.

Al morir dejaba sin corregir y sin los ajustes propios de los ensayos en el Teatro del Pueblo, la pieza *El desierto entra a la ciudad* (1942) que recién se estrenaría una década después de su muerte, en 1952 -el mismo año de su primera publicación-, a cargo de la agrupación El Duende, en la Casa del Teatro, hoy Teatro Regina, bajo la dirección de Luis Diego Pedreira.

Quince días antes de su fallecimiento imprevisto, el dramaturgo viaja a la provincia de Córdoba y deja esta obra en manos de su hija Mirta antes de los ajustes finales, con el objeto de que ella corrigiera la ortografía y comentara el texto.

Prueba de amor. Teatro del Pueblo, dirección Leónidas Barletta, 1932, s/f. Reestreno: Casa del Teatro, 20 de octubre de 1947.

El desierto entra a la ciudad. Casa del Teatro, agrupación El Duende, dirección de Luis Diego Pedreira, 5 de noviembre de 1952.

Finalmente, la obra se conservó y se publicó tal como la dejara el autor (Mirta Arlt, 2000: 23), por la editorial Futuro con prólogo de Mirta Arlt.

Según sus propios dichos⁷ antes de morir, Arlt estaba escribiendo una pieza que tendría como protagonista a Elena de Troya, pero esos manuscritos no se han encontrado.

Primeras ediciones

1932. *Trescientos Millones y Prueba de amor*, (Prólogo de Cayetano Córdova Iturburu), Buenos Aires: Rañó.
1934. *La juerga de los polichinelas*. (Burlería), *La Nación*, Buenos Aires, 2ª sección, p. 3, (25 de marzo).
1934. *Un hombre sensible*. (Burlería), *La Nación*, Buenos Aires, 2ª sección, p. 3, (13 de mayo).
1934. *Escenas de un grotresco* (Farsa teatral), *Gaceta de Buenos Aires*, Buenos Aires, n° 2, (4 de agosto). Reproducida en *Revista Proa. En las Letras y en las Artes*, N° 30, (julio-agosto), pp. 41-49, 1997.
1938. *Separación feroz* (Obra dramática), *El Litoral*, Santa Fe, (1 de enero). Reproducido en la revista *Punto y aparte*, Santa Fe, septiembre, 1957.
1950. *Saverio el cruel, El fabricante de fantasmas, La isla desierta, Trescientos Millones, Prueba de amor*, (Prólogo Raúl Larra), Buenos Aires: Futuro.
1952. *El desierto entra a la ciudad*, (Prólogo de Mirta Arlt), Buenos Aires: Futuro.
1965. *Saverio el cruel. La isla desierta*, (Prólogo de Mirta Arlt), Buenos Aires: EUDEBA.
1968. *Teatro Completo*, 2 vol. (Prólogo Mirta Arlt), Buenos Aires: Schapire, Vol I: *Prueba de amor. Trescientos Millones. El fabricante de fantasmas. África*. Vol II: *La isla desierta. Saverio el cruel. La fiesta del hierro. El desierto entra a la ciudad*.
1968. *Prueba de amor. Trescientos millones. El fabricante de fantasmas. África*, Buenos Aires: Fabril.
1972. *La juerga de los polichinelas y Un hombre sensible*, (Prólogo de Alberto Vanasco), en *Roberto Arlt. Regreso*, Buenos Aires: Corregidor.
1974. *Saverio el cruel. La isla desierta*, (Prólogo de Mirta Arlt), Buenos Aires: Kapelusz.
1981. *Obras Completas*, (2 Vol.), Prefacio de Julio Cortázar. Vol. II: (Junto con "Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires" y con "Aguafuertes porteñas") *Prueba de amor. Trescientos millones. Saverio el cruel. El fabricante de fantasmas. La isla desierta. África. La fiesta del hierro. El desierto entra a la ciudad. La juerga de los polichinelas. Un hombre sensible*, Buenos Aires: Carlos Lohlé.

⁷ "Cuando Arlt murió repentinamente el 26 de julio trabajaba en una obra sobre Elena de Troya, donde la guerra atribuida al rapto de Elena tenía entretelones económicos que eran la causa de la historia verdadera. Lamentablemente estos borradores fueron destruidos" (Arlt-Borré, 1985: 105).

1982. *Trescientos Millones y La juerga de los polichinelas*, (Prólogo de Mirta Arlt), Buenos Aires: Huemul.
1983. *Saverio el cruel*, en *Tres dramaturgos rioplatenses. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*, Vol. IV, (edición, estudio y bibliografía: Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard, Ottawa: Girol Books.
1991. *Obras Completas*, (3 vol.), Prefacio de Julio Cortázar. Vol. III: *Prueba de amor. Trescientos millones. Saverio el cruel. El fabricante de fantasmas. La isla desierta. África. La fiesta del hierro. El desierto entra a la ciudad. La juerga de los polichinelas. Un hombre sensible*, Buenos Aires: Planeta / Carlos Lohlé.

2. Roberto Arlt: dramaturgo de la teatralidad

2.1. Teatralidad y metateatralidad o el abismo de la creación

Adoptar la teatralidad⁸ como categoría teórica y como forma de lectura implica aceptar la difícil sustentabilidad de la distinción entre apariencias y hechos, ficciones y realidades. En los textos dramáticos arltianos las nociones de lo real y de lo ficcional como naturales o fijas se vuelven dudosas. Es por eso que entendemos la teatralidad en Arlt como “construcción”, es decir, como principio constructivo de sus textos dramáticos.

⁸ Si bien podemos analizar la teatralidad en tanto categoría cultural y observarla como una manifestación del hombre en la vida social, esta noción se encuentra especialmente ligada al teatro por ser su espacio natural y porque la propia naturaleza del teatro es usar la teatralidad. La reflexión sobre la teatralidad aún no ha sido abordada en forma sistemática por la crítica y la investigación en Argentina. Existen, sin embargo, trabajos aislados sobre aspectos fragmentarios del tema al momento de estudiar poéticas dramáticas determinadas (Trastoy: 1998; Ogás Puga: 2005). La crítica europea y norteamericana se ha dedicado con mayor detenimiento y asiduidad a esta problemática. Como antecedentes en la reflexión teórica reconocemos los aportes de la francesa Josette Féral (1985, 2003, 2004), quien ha definido exhaustivamente la teatralidad y su relación con la mimesis retomando la perspectiva histórica de estas categorías y por otro lado, relacionando el concepto con las prácticas interculturales. Desde una vertiente semiótica, Patrice Pavis (1985 y 1998) se aboca a definir la teatralidad y todas las nociones derivadas y relacionadas a ella, como la metateatralidad, la re-teatralización, la mise en abyme, la denegación y la distanciamiento, entre otras. Por otro lado, los aportes de Erika Fischer Lichte (1987, 1995) resultan fundamentales ya que esta investigadora alemana ha dedicado su extensa carrera académica al fenómeno de las teatralidades y las prácticas performáticas desde la perspectiva de los estudios culturales. Los estudios de Oscar Cornago Bernal (2004-2005) analizan la escena actual española desde la teatralidad y la metateatralidad inserta en las obras. En Latinoamérica los aportes más contundentes corresponden a Juan Villegas (2005) quien realizó una historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina.

El profundo relativismo que plantea el teatro de Roberto Arlt perturba los marcos teóricos de lectura que esperan una definición más establecida, más “convencional” de los textos dramáticos y espectaculares. Leer el teatro arltiano desde la teatralidad, implica necesariamente la redefinición de un concepto teórico-estético complejo, usado en forma muy amplia en los actuales estudios culturales. Adherimos a las reflexiones de Josette Féral (2003:108) quien concibe la teatralidad como un fenómeno que “registra para el espectador lo espectacular, un acto de representación, la construcción de una ficción (...) la imbricación de una ficción en una representación en el espacio de la alteridad que pone frente a frente a un observador y a un observado”. Ahora bien, a la noción de teatralidad sumamos la de “metateatralidad”, para especificar aún más su aplicabilidad y referirnos a los casos en que la teatralidad es puesta en acto deliberadamente por el texto dramático, es decir, a la teatralidad en tanto procedimiento escénico, que implicará siempre una “mise en abyme”, en el sentido de Dällembach (1977), y que nosotros retomamos como una vuelta autorreferencial del texto sobre sí mismo.

Otras relaciones que establece la noción de teatralidad, son las de realidad y vida. En este punto nos parece interesante analizar la relación existente entre “teatro y vida” y “teatro y realidad” en las obras dramáticas de Arlt.

Sostenemos que la dramaturgia arltiana propone formas teatralistas ante las formas de representación miméticas, realistas, propias del teatro premoderno argentino. En Arlt, este proceso evidencia la producción de un espacio de autocontemplación en los textos, los cuales se vuelcan sobre sí mismos y reflexionan sobre las condiciones de su existencia. El espacio textual-escénico adquiere una autoconciencia formal y se utiliza para teorizaciones que aproximan la obra dramática a la teoría y la crítica teatral. Su práctica discursiva coloca siempre la representación entre paréntesis, multiplica los puntos de vista, los núcleos reflexivos y especulares a partir de los cuales el discurso se despliega y repliega sobre sí mismo, en una permanente mise en abyme.

Distinguíamos cuatro formas principales de teatralidad en la dramaturgia arltiana:

- 1- Reduplicación teatral o metateatralidad: la obra dentro de la obra o teatro dentro del teatro. Se da cuando el teatro se evidencia a sí mismo. Según Pavis (1998: 288-289) se trata de un “teatro cuya problemática está centrada en el teatro y que, por lo tanto, habla de sí mismo se ‘autorrepresenta’”. Autorrepresentación que para el semiólogo, denota “la actitud del autor (o del director) respecto de su propia producción, esta actitud puede detectarse y a veces el autor es tan conciente de ello que la tematiza hasta el punto de

convertirla en uno de los principales motores de escritura y llega a estructurar su obra en función de esta actitud metacrítica y metateatral”. Según este autor serían formas de autorrepresentación: el “teatro dentro del teatro”, la “re-teatralización” y la “distanciación”.

2- Mecanismos metatextuales e intertextuales: los mecanismos “bivocales”, marcas de la voz del autor y referencias de la enunciación. Incluye casos intertextuales como la cita, la alusión, la parodia y el pastiche o estilización, en tanto formas “abismadas” o autorreferenciales del discurso en el universo de la literatura.

3- Mundos posibles: aparición de tramas o realidades paralelas percibidas desde la recepción como fantásticas; establecidas o no desde planos meta-ficcionales, con o sin la aparición de personajes re-teatralizados.

4- Performatividad: la introducción de lo performático dentro de la ficción dramática, que abarca lo ritual-ceremonial y otras teatralidades propias de la vida social, incluyendo la teatralidad de la vida cotidiana con el consiguiente conflicto vida-teatro, realidad-representación.

Todas estas formas apuntan a desmontar el estatuto teatral y sus convenciones. Según Féral (2003: 49), “la teatralidad implica que el teatro comienza a no esconder sus convenciones, sus técnicas, sus procesos; no pretende ocultar que se trata de una ilusión, que no es realidad”. Así definido, el metateatro se convierte en una forma de antiteatro que difumina la frontera entre teatro y vida; más específicamente es una modalidad que actúa en forma opuesta a las modalidades realistas o ilusionistas del teatro denominado “aristotélico”, en un abierto cuestionamiento a las certezas de la referencialidad.

Para ajustar aún más nuestro modelo de análisis, especificamos los procedimientos de teatralidad y metateatralidad desde una categoría de tipo formal: la “mise en abyme” –que nosotros llamamos “autorreferencialidad”–, la cual nos resulta metodológicamente operativa, y que ya ensayamos en la lectura de los dramaturgos precursores de la modernización –Martínez Cuitiño, Defilippis Novoa– desarrollada en el Capítulo IV de la presente Tesis. No obstante, consideramos oportuno recordar que el concepto de “mise en abyme” es definido por Lucien Dällembach (1977: 17-18) como “todo espejo interno en que se refleja el conjunto del relato por reduplicación simple o repetida (...) todo enclave que mantiene alguna relación de similitud con la obra que lo contiene”. Siguiendo las distinciones aportadas por la teoría de la enunciación los procedimientos de reflexión se dividen en tres tipos de “reflejos”: reflejos del código,

reflejos del enunciado y reflejos de la enunciación. En nuestro modelo de análisis éstos constituyen tres niveles de autorreferencialidad, que funcionan como operadores de la teatralidad. A su vez, cada nivel vehiculiza diferentes formas de manifestación de teatralidad de la dramaturgia arltiana.

1º Nivel: Autorreferencialidad del código: enunciado que remite al código. Referencias al teatro como tema, y cuando el teatro es término de comparación con la vida y con la realidad. Incluye los procedimientos de reateatralización a nivel temático, no estructural.

2º Nivel: Autorreferencialidad del enunciado: enunciado que remite al enunciado. Incluye los procedimientos de reduplicación teatral (teatro dentro del teatro) a nivel estructural y no temático; los mundos posibles y la performatividad. Cada vez que hay representaciones incluidas dentro de la obra, personajes autónomos, mundos posibles, performances, simulación cuerda y simulación de la locura.

3º Nivel: Autorreferencialidad de la enunciación: enunciado que remite a la enunciación. Marcas de la enunciación en la obra, voz del autor refiriéndose al acto de creación, referencias al acto de escritura. Incluye todos los mecanismos de intertextualidad y de autorreferencialidad literaria, así como particularidades del discurso o texto secundario (acotaciones o didascalias); personaje portador del autor y portador del mensaje o algunos casos del personaje embrague; referencias témporo-espaciales y del contexto de enunciación, etc.

Ya hemos adelantado en el apartado anterior, que uno de los factores fundamentales de la teatralidad como principio constructivo de la poética arltiana lo constituyó el origen de su escritura dramática. Este origen fue el teatro mismo, la escena, materialmente hablando. En este sentido, el punto de inflexión fue la incursión misma de nuestro escritor como autor dramático, en tanto Arlt comenzó a escribir drama desde un contacto directo con la práctica teatral que compartiera en el ámbito de la agrupación del Teatro del Pueblo. De hecho, el primer descubrimiento arltiano de sus posibilidades como autor dramático fue a partir de presenciar como espectador la escenificación de un fragmento de su novela *Los siete locos*. Por lo tanto, el ámbito teatral y todos sus elementos fascinaron la mirada de Arlt e ingresaron como la materia de su dramaturgia en inevitable gesto autorreferencial.

El dramaturgo escribía para los estrenos del Teatro del Pueblo, la impronta de esa escritura “por y para la escena” determinó la vitalidad teatral de su dramaturgia, que se aleja de lo meramente literario para profundizar en la concreción teatral. A este

respecto Mirta Arlt ha corroborado en entrevista personal⁹ para la presente investigación, que las reescrituras y correcciones de sus obras eran realizadas por Arlt hasta último momento a partir de las lecturas ante el elenco e inclusive durante los ensayos. En este tipo de proceso de creación dramática Arlt verificaba personalmente el funcionamiento teatral de sus dramas en la escena misma. Creemos entonces, que este contacto íntimo con la materialidad teatral: actores, director, escenario, tramoya, etc., contribuyó a la autorreferencialidad teatral de sus piezas, a esa preocupación constante que traslucen sus obras sobre el universo teatral como espacio de creación de realidades soñadas.

En un recorrido integral por el teatro de Arlt, se percibe el hilo cohesivo de la teatralidad. En todas las obras hay un espectáculo dentro de otro, una representación inserta en la ficción, además de la conocida forma del teatro dentro del teatro. Así, la representación de la quema del dinero en *Prueba de amor*; la representación del sueño de la Sirvienta en *Trescientos millones*; la comedia urdida como engaño y simulación en *Saverio el cruel*; las performances que generan la locura y el aburrimiento en *La juerga de los polichinelas* y en *Un hombre sensible*, respectivamente; la dramatización de los remordimientos del dramaturgo asesino en *El fabricante de fantasmas*; la ventana hacia mundos posibles evocada y “ensayada” por los oficinistas de *La isla desierta*; el relato dentro del relato en *África*; la performance festiva y ceremonial como ofrenda a Baal Moloch en *La fiesta del hierro*; las múltiples performances que integran el mundo mágico-místico de *El desierto entra a la ciudad*.

La concepción del teatro que tenía Arlt puede leerse en sus propias obras: El teatro como espectáculo, como espejo, como juego, como fiesta, como ritual o ceremonia. Y fundamentalmente, como generador de mundos. Nuestra hipótesis es que los mundos que el dramaturgo proyecta dentro de la ficción están hablando de su concepción del teatro como metáfora de la vida. En este sentido, en las piezas arltianas siempre hay una obra incluida, o una ficción que se cuenta o se vive dentro de la ficción de la pieza misma: sueños vividos, locuras hechas farsas, ventanas hacia mundos posibles, delirios representados, remordimientos corporizados, rituales y ceremonias profanas o religiosas. La vida como teatro en tanto simulación, el teatro del espejo, la teatralidad y espectacularidad de la vida cotidiana, conforman su concepción estética

⁹ Entrevista personal a Mirta Arlt, Buenos Aires, 08-06-2008.

subyacente sobre el teatro, pensado como acontecimiento vivo, como espectáculo y como ceremonia.

En su representación de lo espectacular, se advierte en Arlt la tendencia a poner en escena procedimientos técnicos efectistas; artefactos esceno-técnicos desmesurados e insólitos para los parámetros escenográficos de la época. Por ejemplo: la guillotina de *Saverio el cruel*, la máquina de cocer en pleno harem africano, el gigante monstruo de fuego o pira funeraria que devora a un personaje en medio de una fiesta empresarial, etc.

La representación, la simulación y el sueño en la dramática de Arlt son instancias por lo general “literarias” y se relacionan con lo que Juárez (2001: 257) ha denominado “literaturización” de la concepción arltiana del teatro: “los locos y simuladores de Arlt lo hacen con un lenguaje literario y con materiales tomados de la literatura. Lo que se representa surge de la literatura y de la cultura libresca”. Se advierte, así, la fuerte impronta autorreferencial del tercer nivel de nuestra distinción metodológica: autorreferencialidad de la enunciación, en estos casos, a través de procedimientos de autorreferencialidad literaria, en tanto el enunciado se abisma en el universo de la literatura misma; lo cual podría pensarse también como un procedimiento intertextual general. El uso de la alusión intertextual como se da en Arlt ratifica, entonces, una escritura que se postula como derivada, que corroe las nociones de originalidad y propiedad, insinuando que todo ya ha sido escrito, que leer es escribir, que escribir es reescribir, que un autor es todos los autores.

Cabe destacar que la autorreferencialidad literaria en el teatro de Arlt, se da siempre enmarcada en un pasaje metateatral, es decir en una escena de teatro dentro del teatro. Cuando los personajes deben jugar el rol de actores que representan otros personajes (*Saverio el cruel*)¹⁰ o bien cuando ingresa la ficción en la realidad (*Trescientos millones*), en esos momentos se acude a un discurso verbal y a tramas extraídas del universo de la literatura. Por ejemplo, la literaturización del discurso de los alienados en *Saverio el cruel* es intertextual con el episodio de los duques en *El Quijote*, de Miguel de Cervantes –citado explícitamente en la obra de Arlt– y establece la relación de la locura de Susana con la de Alonso Quijano, explicada por el personaje del

¹⁰ En *Escenas de un grotresco* -boceto teatral de *Saverio el cruel*- se advierte aún con mayor claridad que los locos arltianos en un neuropsiquiátrico representan una obra teatral que encuentra el material en la literatura.

médico como: “exceso de lecturas... una gran anemia cerebral”, igual que el caso del famoso hidalgo. Por otra parte, puede pensarse a los personajes soñadores (Sofía, Susana y Saverio) similares al personaje cervantino de Alonso Quijano, quien se evade de su realidad y sintoniza con la realidad de sueño a partir de la lectura de una literatura popular y de masas como lo eran las novelas de caballería en el renacimiento. En las piezas arltianas serán las novelas de aventuras (Ponson du Terrail, Luis de Val, Carolina Invernizzio, Pérez Escrich) o de la narrativa fantástica infantil (Grimm y Perrault). Estas lecturas constituyen para los personajes arltianos, como en la novela de Cervantes, el activador del sueño.

Por lo general, en las escenas metateatrales, como afirma Golluscio (2000), hay un cambio de registro verbal en los personajes que representan la metaficción. Susana como Reina Bragatiana y Saverio como Coronel Golpista revisten una “máscara lingüística” abandonando el registro del habla porteña, evidenciado en el uso del “vos”, del “che” y de giros coloquiales porteños y expresiones del lunfardo, y adoptando, en cambio, retazos de la literatura española folletinesca –como también sucede en el caso de *Trescientos millones* con el folletín rocambolés de Ponson du Terrail-, fragmentos del modernismo, del Quijote y del cuento de Hadas (Juárez, 2001). El círculo se cierra y la concepción arltiana del teatro se filtra; y expresa así a la literatura como máquina de la mentira. La simulación y el teatro, por lo tanto, no tienen mejor conducto que la literatura. Finalmente, simulación, ficción teatral y representación conllevan indefectiblemente a la locura. En *Saverio el cruel* –como señala atinadamente Juárez (2001: 258)-, se equiparan simulación, representación y locura en tanto los locos simulan cordura pero también enloquecen los simuladores, convirtiéndose el teatro, la representación y la capacidad de soñar en resortes peligrosos. Igual rol desempeña la literatura de masas, las novelas folletinescas que lee la Sofía de *Trescientos millones*:

“(..) el folletín provee el argumento de la ficción de Sofía, que sueña a partir del material que ha leído (...) Sofía, como Silvio Astier, anula toda distancia crítica con el material que consume y es víctima de sus lecturas porque el folletín con el cual se ha identificado moral y psicológicamente en el proceso de lectura, traiciona sus expectativas. Arlt cuestiona duramente la capacidad del folletín de proveer un mundo compensatorio a sus lectores, pues su lectura, en lugar de permitir un corte de amarras con lo real, lo confirma al exhibir la ausencia irremediable del mundo deseado” (Saitta, 2008: 131).

En definitiva, la ficción es una vía para mostrar aún más crudamente la realidad. En las obras de Arlt, la ficción fracasa siempre porque conlleva el quiebre interno de los personajes y los conduce a la muerte; la ficción es siempre un desencadenante fatal: Sofía y Pedro se suicidan, Saverio es asesinado. El violento choque entre la realidad y la ficción, entre el yo social y el yo profundo, entre los deseos personales y la vida social, en definitiva, entre rostro y máscara remiten al grotesco pirandelliano, que subyace como modelo procedimental y técnico de Arlt y que profundizamos en el Capítulo VII.

Opuestamente a los postulados del realismo, la llana realidad no ofrece el material apto para su dramaturgia. Si Arlt logra introducir la tesis social requerida por Barletta para sus obras es, paradójicamente, por el camino de la literaturización, de la metateatralidad, y finalmente de la teatralidad misma. Aún en los textos dramáticos de marcado contenido ideológico y crítica socio-política, Arlt se aleja de las formas realistas de representación, abriendo los textos a una interpretación más compleja. Aunque pueda leerse en sus piezas una denuncia social, es notable cómo el dramaturgo llega a ella por vías inéditas para el teatro argentino hasta el momento. La literatura a la que acceden los personajes, la representación teatral que montan dentro de las piezas, funcionan como una alternativa al mundo real. Ideológicamente la metateatralidad tiene una función crítica de la realidad y, a la vez, es el procedimiento de Arlt para huir de las convenciones del realismo.

3. Etapas de la obra dramática arltiana¹¹

Distinguimos tres etapas en la obra dramática de Roberto Arlt: Una primera etapa “de experimentación”, que parte desde *Prueba de amor* (1932) pero que se concentra en la trilogía: *Trescientos millones* (TM)¹², *Saverio el cruel* (SEC) y *El fabricante de fantasmas* (EFF). La segunda etapa “de transición”, marca la introducción de variantes de su modelo inicial, y está representada por *La isla desierta* (LID) y *África* (A), que funcionan como piezas bisagras en el pasaje de la “metateatralidad” de su

¹¹ Los fragmentos de los textos dramáticos citados en los Capítulos VI y VII corresponden a la edición de su *Teatro Completo*, 2 volúmenes, por Editorial Schapire, 1968.

¹² En los Capítulos VI y VII se utilizarán las siguientes siglas para la denominación de las piezas arltianas: TM: *Trescientos millones*, SEC: *Saverio el cruel*, EFF: *El fabricante de fantasmas*, LID: *La isla desierta*, A: *África*, LFH: *La fiesta del hierro*, EDC: *El desierto entra a la ciudad*.

primera etapa a las “ficciones de lo real” de su última fase. Y una tercera etapa “de sincretismo”, que representa la consolidación de su modelo, con sus últimas dos obras: *La fiesta del hierro* (LFH) y *El desierto entra a la ciudad* (EDC).

En las obras de la primera etapa, se relaciona el concepto de “sueño” con el de “simulación” y ambos con el de “representación”. Esta relación dialógica se da en la tríada arltiana *Trescientos millones*, *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*, ligadas al tema del teatro y de la teatralidad, en tanto los sueños (TM), el mundo inconsciente (EFF) y la simulación (SEC) se vehiculizan a partir del procedimiento de metateatralidad. Este principio constructivo característico de su primera etapa dramaturgica continuará funcionando con variantes en las obras de su segunda y tercera etapa. Pero antes profundizar cada uno de los momentos de su producción, nos detendremos en la forma genérica que Arlt eligió para su dramaturgia: la farsa.

La farsa es el género en que el dramaturgo se siente cómodo porque le permite mezclar libremente lo real con lo onírico, lo posible con lo imposible. Como lo advierte tempranamente Luis Ordaz (1957) sus personajes más importantes se hallan al borde de esa línea que marca el límite de lo común y de lo extraordinario. Y es que la farsa, como el grotesco, presenta personajes en plena transformación expresando una imagen resultante hiperbólica, que es el recurso estilístico para alejarse de la verosimilitud. Esta tendencia ya aparece en su novela, donde la exageración y la caricatura están presentes en la mayoría de los personajes. La farsa también permite a Arlt introducir la crítica social que es una omnipresencia en su textualidad.

En el género farsesco de tipo expresionista, predominan los incidentes y los personajes exagerados, pero a su vez estilizados porque tiene una pretensión de realidad. No obstante se aleja del material de “lo probable” que utiliza el realismo, presentando “lo improbable”, lo insólito, lo que nunca sucede en la realidad¹³. De esta manera, la farsa hace referencia a esa realidad por oposición, por “el contrario”, ya que la desenmascara, la desnuda con el contraste de su improbabilidad. Lo que discute la farsa, en el fondo, es el concepto de realidad, como espacio relativo y posible. Es por eso que lo improbable, lo que nunca se da, ocurre verosímilmente en la farsa.

¹³ Aurelio Ferretti director de obras dramáticas de Arlt y en cuya obra se observan las proyecciones de la farsa de nuestro autor, ha definido acertadamente los procedimientos de la farsa en la dramaturgia arltiana: desviste moralmente a los personajes y los saca de una realidad formal, pero tomando como punto de partida al hombre con sus dos pies en la tierra. La irrealidad inicia su vuelo partiendo desde la realidad (...)” (citado por Castagnino, 1964: 45).

En efecto, como señala Horacio González, la farsa arltiana funciona como “metamorfosis incesante del yo, que deja la realidad en estado de ilusión, conspiración y demencia” (2000: 33).

3.1. La angustia onírica: sueño, fracaso y furia

Uno de los primeros críticos de la dramaturgia arltiana calificó la obra de Roberto Arlt como “el teatro de los sueños desatados” (Ordaz, 1957: 231) al pensar, por ejemplo, en el sueño de amor de Sofía en *Trescientos millones*, el sueño de libertad de los oficinistas de *La isla desierta* o el sueño de poder en *Saverio el cruel*. Y el sueño tiene que ver, obviamente, con lo que los personajes desean, con la espera de un cambio rotundo en sus vidas. Ya desde la narrativa el personaje arltiano se evade a la espera de un “suceso extraordinario”, que le permita trascender la desdichada realidad aunque sea a través de la ensoñación. Pero el suceso afortunado no llega en forma benéfica ni conforma las expectativas, porque como dirá Saverio en la pieza que lleva su nombre: “cien fantasmas no valen un hombre”.

Así como en la novela, la angustia paralizaba a los personajes o los inducía a la crueldad y la ferocidad de sus actos; en el teatro es el sueño el que conduce al delirio, la alienación y a través de ellos al trágico desenlace, que también estará lleno de furia interior. Es el sueño el promotor de la acción desmesurada y trágica. Si en la novela los personajes buscaban la autoafirmación por lo negativo¹⁴, en el teatro arltiano los personajes buscan “ser” a través del sueño. En su existencia desquiciada “los personajes de sus farsas trágicas, dejan en el espectador la visión de sus criaturas acorraladas que intentan darle sentido a sus rodajas de vida (...) Los locoides de sus novelas y los fracasados de su teatro marcaron el hito del hombre de la angustia y la orfandad en la historia de la literatura y el teatro argentinos” (Mirta Arlt, 2008: 33).

¹⁴ Los personajes de la novela también sustentan sus actos –aunque malvados– en los ensueños producidos por el mundo de la lectura. Porque, como expresa Silvio Astier en *El juguete rabioso*, también Rocambole “(...) por unos cuantos francos levantó falso testimonio a papá Nicola y lo hizo guillotinar y a la vieja de Firpart que la quería como a una madre la estranguló. ¿A quién no traicionó él?”.

3.1.1. *Prueba de amor*

El dramaturgo subtituló irónicamente esta pieza de 1932 como “boceto irrepresentable ante personas honestas”. En realidad la obra contiene una ácida crítica a la institución del matrimonio como silenciosa trampa de la burguesía. La descripción del modus operandi de las mujeres solteras y sus madres para “cazar” al novio incluye acusaciones morales que Arlt retoma burlescamente en paratexto aludido. La transacción matrimonial es vista como una operación comercial que intercambia sexo por dinero, a partir de lo cual las mujeres entregan su “prueba de amor” a cambio de ser mantenidas.

El personaje de Guinter pretende someter a su novia a una prueba de amor más original, y realiza la quema del dinero¹⁵ que conforma su tupida fortuna para “comprobar” un sentimiento desinteresado de Frida, su prometida. Pero al develar que la operación incendiaria había sido una simulación -pues el dinero quemado era falso y no de su verdadera fortuna-, la novia que había demostrado su verdadero amor, se desilusiona de la personalidad común de Guinter.

La obra se estructura en tres escenas con dos personajes y sin cambios de decorado. Esta pieza es presumiblemente anterior a *Trescientos millones*, y de ser así, estaríamos ante su primer trabajo dramático.

Prueba de amor es una obra breve, realista, con predominio de elementos narrativos y un discurso que se acerca a la dramatización del relato; lo que estaría indicando su carácter inaugural en la transición que estaba experimentando Arlt de la narrativa al drama. No obstante, la acción dramática no se encuentra dilatada. Desde este primer esbozo ya se evidencia el talento de Arlt para graduar la tensión de la acción y mantener el suspenso en el lector-espectador.

En cuanto al tratamiento del personaje hay una tendencia a profundizar en las psicologías de los mismos, en forma similar al tratamiento psicológico de los personajes en sus novelas, cuestión que se revierte a partir de su próxima pieza, TM.

Aún en una obra predominantemente realista como *Prueba de amor* existen alusiones al universo teatral, correspondientes al primer nivel de autorreferencialidad del código:

¹⁵ El dinero es la fuerza motivadora, tópico que atraviesa la novela de Arlt, elemento adictivo y de sometimiento que siempre ambicionan los personajes pero que nunca los beneficia.

“Ginter: (Cínicamente) –No repitamos las palabras como en los parlamentos teatrales porque si no es cosa de nunca acabar. Si yo te ofendo al decir eso, lo veremos después” (86).

Y más adelante:

“Ginter: -Dejá esas exclamaciones para las heroínas del teatro poético” (92).

Y hacia el final de la pieza:

“Frida: -Bueno... ha terminado la comedia, Ginter, sos un hombre, un hombre como todos...” (96).

A diferencia de las obras posteriores, estas alusiones no implican un procedimiento relacionado a la introducción de lo fantástico y al sistemático des-realismo que Arlt practicará en el resto de su producción.

La acción fundamental de la trama es la simulación. Estamos ante un segundo nivel autorreferencial, en esta caso autorreferencialidad del enunciado, que se da en los casos de simulación en tanto “representación” dentro de la pieza. En Arlt cuando no hay metateatralidad hay simulación o locura. La simulación de Ginter para probar el amor de Frida no es más que un reflejo –obsesivo y perverso- de una simulación aún mayor, la social, alrededor de la virginidad femenina como señuelo del matrimonio, en tanto norma moral hipócrita.

La prueba resulta exitosa y paradójicamente, implica el fracaso de los objetivos de Ginter, y así su objeto de deseo “probar el amor” se vuelve en contra del sujeto y lo postra en la desolación de la culpa del fracaso afectivo. Porque en un gesto autodestructivo, típico de los personajes arltianos, Ginter termina por matar lo que ama.

3.1.2. *Trescientos millones*

Estrenada el 17 de junio de 1932 en el Teatro del Pueblo, bajo la dirección de Leónidas Barletta, la trama de la obra tiene una triple procedencia: la periodística, declarada por el autor en el prólogo (suceso policial que cubriera como periodista del

periódico *Crítica*) y la posterior aguafuerte porteña “Usura transatlántica”¹⁶; una segunda procedencia literaria-teatral: el modelo de la sirvienta inmigrante en *Babilonia* de Discépolo –cuestión que trabajamos en el próximo Capítulo-; y un tercer origen, la relación con su narrativa. En el capítulo “La vida interior” de *Los siete locos*, Hipólita –sirvienta- sueña formas de vida alternativas y reparadoras de su realidad, y al igual que la protagonista del drama que analizamos, es sacada de su ensueño por los llamados de la patrona. Asimismo, otros elementos de su narrativa contaminada por el folletín -como el personaje de Rocambole- se trasvasan a esta primera obra extensa de Roberto Arlt.

Esta pieza en un prólogo y tres actos, diluye los límites entre el sueño y la vigilia. La Sirvienta sueña con “el suceso extraordinario” antes de suicidarse. Sueña que hereda *Trescientos millones*, y trescientos pesos es lo que debían pagar al prestamista las mucamas víctimas de la usura transatlántica por los pasajes de su viaje a América¹⁷. Pero si bien Arlt retoma el drama de la inmigración, se aparta del verosímil realista costumbrista y social con el que lo trata Discépolo, y, en cambio, verosimiliza los mundos interiores de esa angustia. Del grotesco pirandelliano Arlt retoma el contraste entre lo trágico y lo cómico de una misma situación que es a la vez ridícula y seria.

Quiebra el verosímil realista y no hay exposición de la tesis social, pero subyace la crítica a una sociedad injusta, a un sistema que aprovecha la debilidad de los más pobres en propio beneficio. Sin embargo, no hay piedad ante la situación de desgracia de la sirvienta, porque Arlt se encarga de “borrar” el sentimentalismo del melodrama:

“Enfrentado a una literatura piadosa, como era la de Boedo, Arlt impugna la idea de que el sufrimiento o la miseria deben representarse como en la tradición populista, donde prevalecen las emociones. Los miserables de la ‘vida puerca’ son hediondos y mezquinos. No hay idealización del mundo de los humildes. La sirvienta de *Trescientos millones* (...) por fealdad, por mezquindad, por deformidad psicológica o moral, los personajes arltianos a veces piden piedad, pero el relato no se permite ese gasto de sentimientos. Se podría decir que Arlt construye ‘la perspectiva del cínico’. También podría decirse la perspectiva nihilista de quien denuncia la violencia enmascarada pero inexorable de una forma social hipócrita. La refutación del sentimentalismo es una refutación de la moral en la sociedad burguesa” (Sarlo, 2007: 228).

¹⁶ *El Mundo*, 06 de julio de 1929

¹⁷ Dato que declara Arlt en el aguafuerte “Usura transatlántica” (*El Mundo*, 06 de julio de 1929).

Inclusive, hay en TM, una crítica solapada a las mujeres de clase baja, a su pensamiento mágico y pueril, a sus lecturas folletinescas como parte de la parodia al melodrama del folletín y de la novela romántica y de aventuras. El personaje del Capitán dice de Sofía, la sirvienta: “-Su imaginación es a base de ‘Rocamble’ y su geografía la estudió en la revista ‘La Esfera’” (51). Sin embargo Arlt se distancia a través de la ironía, que aparece, por ejemplo, en el parlamento del personaje de Griselda cuando agrega: “Debía (sic) prohibírseles soñar a los pobres...” (52).

El procedimiento constructivo principal de este texto es la coexistencia y el pasaje de dos órdenes de realidad: el plano real empírico y el plano real imaginario o suprarreal, cada uno con sus propias reglas, conectados entre sí por el personaje de Sofía, bivalente en ambos planos. En el plano suprarreal se objetivan los contenidos de la conciencia de Sofía, su actividad psíquica correspondiente al principio expresionista de hacer visible lo invisible, de objetivar la subjetividad. Los personajes de la “zona astral” (plano suprarreal) son “personajes de humo”, fantasmas surgidos de la desolación de Sofía, la protagonista. Estos personajes tienen vida propia y funcionan, junto con Sofía, como actores de un drama- sueño creado por ella en el plano onírico (meta- teatral), mientras ella también debe responder a los llamados del mundo real, constituido por la patrona, el hijo y su condición misma de sirvienta.

Otro componente del expresionismo subjetivo es la corporización de las criaturas imaginarias de la sirvienta, relacionado y combinado con el procedimiento del “personaje autónomo” ya que este personaje soñado tiene una vida independiente a la de su creador.

Esta obra presenta características de la mise en abyme en el segundo nivel de nuestra distinción metodológica, el correspondiente a la autorreferencialidad del enunciado, ya que la pieza evidencia la naturaleza misma del teatro como “drama de la representación” y de la escritura dramática como “drama de la creación”. Creemos que la metáfora de la vida como teatro o del “teatro de la vida” responde a la sensación de que la creación, aunque limitada, es una ilusión benéfica en tanto cosmos mejor ordenado que la vida. Técnicamente esto se logra sustituyendo la convención de cuarta pared por la del teatro dentro del teatro que produce una multiplicación de ficciones, recurso que, en cierta medida, produce también un anti-ilusionismo y un efecto de distanciamiento.

Es interesante el manejo del plano real que realiza Arlt en esta pieza. La realidad sólo se filtra en las escasas interrupciones del sueño por parte de la patrona y su hijo. La

obra comienza con el espacio más irreal de todos, con los personajes de humo en su “zona astral”. Estos personajes aparecen debatiendo sobre el estatuto de su “ser”, sobre su motivo de existencia y su funcionalidad en la vida de los hombres: “fantasmas de sus sueños”, según el personaje del Demonio; los encargados de “representar lo deseos del hombre”, como lo aclara Rocambole. La conclusión a la que llegan es que son “actores”, fantasmas de materia amorfa que se “formaliza” en los personajes que imaginan los soñadores:

“Galán: -Realmente uno hace todos los papeles.
Reina Bizantina: -Igual que los artistas” (19).

Los fantasmas -personajes de los sueños de los hombres-, sienten, en realidad, que son actores de un drama-sueño en el que desempeñan “roles artísticos”. Los sueños que proyectan los hombres son concebidos como obras teatrales, en consecuencia, Arlt presenta así al sueño de la sirvienta. Por eso el personaje del Hombre Cúbico envidia el papel afortunado del “Galán” y reclama:

“Hombre cúbico: -Me gustaría estar en la piel del Galán. Es más divertido que pasarse las horas con un geómetra imbécil” (22).

Rocambole va más allá, él es personaje de una novela de cuarenta tomos “escritos por el ilustre señor Ponson du Terrail” (22). Evidentemente, Arlt creía en la potencia, en el real poder creativo de la imaginación como acto mágico:

“Galán: -Si el hombre supiera que todo lo que sueña queda impreso en esta zona astral se espantaría. No podría creer en el poder de su imaginación.
Rocambole: -Yo creo que hay hombres cuya imaginación fabrica mundos y humanidades en los espacios” (25).

En estas primeras líneas de su dramaturgia Arlt declara toda su teoría teatral.

Las acotaciones escenográficas del primer cuadro del Acto Primero, plantean un espacio literaturizado del cuarto de la sirvienta, es decir, del único espacio “real” de la obra: “El cuatrujo, encalado de verde claro, tiene desolada perspectiva de policromía de una novela de entregas por Luis de Val” (28). El hablante dramático básico distingue entre personajes “reales” y “de humo”, aclara: “personaje real: Sirvienta, personajes de

humo: La muerte, Rocambole” (28); pero no dice de éstos últimos que sean “irreales”, Arlt se cuida de calificarlos de esa manera.

El primer diálogo del “personaje real” es con un personaje supra-real, “La Muerte”. Se trata de un diálogo pedestre, coloquial, íntimo. Tan descarnado como la imagen misma de la sirvienta desnuda ante “La Muerte” y tan surreal como el gesto de escurrirse a través de un “muro de papel”; así soluciona Arlt la salida de escena del personaje fantasmagórico.

En el primer encuentro de la Sirvienta con Rocambole, ésta exclama: “Usted en persona... ¡Qué maravilla!” (33). Estos dos personajes se conectan a través de la literatura. Así, Arlt concibe a la literatura como “mundo posible”. Pero va un paso más allá, ese mundo posible es siempre representación teatral a la vez, porque: “cuando un ángel terrestre llora por el destino de un fantasma, el fantasma cobra vida, su sangre son lágrimas...” (33), dice Rocambole a la Sirvienta. Y Arlt corrobora su “existencia”, más allá de su “realidad”: “Sirvienta: -¡Qué raro! Pero, a ver. Déjeme que lo toque. (Se acerca y le palpa los hombros.) Efectivamente, usted existe. ¿Por qué va tan vestido a la antigua?” (33).

En la construcción de existencias más allá de lo real, Arlt diseña toda una escena (escena II, segundo cuadro, primer acto), conformada por un diálogo alrededor de un paisaje invisible para el espectador, que deberá imaginar a través del discurso de los personajes que lo observan: “En la posición que están colocados ambos el paisaje es invisible, pero ellos actúan como si estuviera allí ante sus ojos, prestigiándose de ese modo la maravilla de la imaginación creadora y el poder soñador de la Sirvienta” (38).

Un nuevo nivel de autorreferencialidad del enunciado se da en la escena amorosa entre la Sirvienta y el Galán, (escena III, cuadro segundo, primer acto), cuando ambos cuestionan la forma de actuación y el guión de lo que debieran interpretar para la representación del sueño. Toda la escena tiene el carácter performático del ensayo teatral:

“Sirvienta: -¿Por qué no habla de otra manera? Si yo fuera hombre me declararía de otra forma...

Galán: -(Malhumorado) ¿Puede decirme qué papel hago yo aquí? ¿Soy yo o es usted la que se tiene que declarar?

Sirvienta: -¡No se enoje hombre!... Pero usted es bastante estúpido como galán. A quién se le ocurre decirle a una mujer: ¡Te amo! Eso se dice en el teatro; en la realidad se procede de otra manera (...)” (44).

Cuando la Sirvienta toma el rol del Galán para indicarle el modo de actuación, la performance se profundiza más aún. El desajuste discursivo entre los actores de la representación llega a su límite: el Galán tiene un discurso literaturizado –de folletín rosa-, lejano del lenguaje coloquial, prosaico que pretende Sofía:

“Galán: -Mi vida se desenvuelve bajo un signo fatal. Me persigue el homicida amor de una gitana...

Sirvienta: -¡Joróbese, por sonso!...

Galán: (Iracundo) –Esto es imposible... Usted me echa a perder los efectos.

Sirvienta: -Cálmese; le voy a seguir el juego... (Haciendo gestos de primera actriz) -¿Cómo..., tú me eres infiel?” (46).

En la escena IV el hablante dramático básico acota: “luego se doblan a las exigencias de la comedia” (50) para referirse a los personajes de humo que se integran en esta escena fingida dentro de la ficción: el Capitán, Azucena y Griselda.

El mundo surreal de los personajes astrales parece tener existencia más allá de los sueños de Sofía, ya que cuando ella sale del recinto de su cuarto, respondiendo al llamado de la Patrona, los personajes de humo continúan dialogando por su cuenta, al igual que en el Prólogo. Esto puede leerse claramente es la acotación que señala que se trata de una escena en ausencia de Sofía: “Suena repetidamente el timbre del servicio, y la sirvienta pasa a su cuarto y hace mutis. La iluminación del barco decrece y los personajes continúan el diálogo en escena por su cuenta” (59).

Los niveles autorreferenciales están distribuidos equilibradamente a lo largo de toda la pieza, y con mayor definición en el primer y tercer acto. En el acto tercero, en el diálogo de Sofía y su hija (escena II), es interesante la modalidad especial del recurso del “aparte”, muy poco utilizado por Arlt en general en su dramaturgia, pero al que echa mano aquí porque evidentemente es operativo a su intención metateatral:

“Hija: (Arrodillándose al lado) –Te voy a contar, mamita... (*Súbita transición*). Es obligatorio que una hija se arrodille al lado de la madre para contarle que está enamorada... (78) (La cursiva es nuestra).

Y más adelante:

“Sirvienta: (*Aparte*) –A veces los autores le tienen envidia a sus personajes. Quisieran destruirlos”. (79) (La cursiva es nuestra).

Lo llamativo del tratamiento del aparte en estos fragmentos es la habilidad de Arlt para manejar lo que Bajtin (1968) llamó “palabra bivocal”, en el sentido de introducir un tercer tipo de discurso en el cual se manifiesta una dualidad entre la voz del personaje, propia del aparte, y la voz del autor, es decir, que la voz del personaje en el aparte parece coincidir con la voz del autor, o incluirla. Es un procedimiento discursivo que va más allá de las funciones del hablante dramático básico en el texto secundario. Su efectividad para realizar referencias metalingüísticas es notable, y por ello llegamos aquí al tercer nivel de autorreferencialidad, el de la enunciación, en tanto el enunciado se abisma refiriendo marcas de la enunciación.

Otra forma más sutil aún de este tercer tipo de autorreferencialidad se da en la literaturización de las acotaciones:

“La Sirvienta mira con un gesto de extrañeza dolorosa el fante humano que le pide placer en el instante que ella bendice en su ensueño la felicidad de una hija que no existe, y a medida que la luz disminuye en la escena se hace más nítido en el rojo cristal del ventanillo el mascarón del ebrio atenaceado por la rija” (81).

Aún después de muerta Sofía, permanece el equilibrio entre el mundo real y el fantástico. Mientras se oyen los reclamos sexuales de Hijo de la Patrona y se observa su silueta tras el vidrio de la puerta, Rocambole realiza una plegaria ante el cadáver de la Sirvienta. Esta necesidad de igualar las jerarquías de los planos real e irreal para no privilegiar ninguno ni subordinar uno a otro, se observa especialmente en la actitud de los personajes “fabulados” quienes permanentemente imaginan, refieren un mundo objetivo donde habita su realidad. De esta manera, Arlt plantea el problema de la autonomía del personaje de una forma cercana a la pirandelliana. Rocambole se afirma como autónomo. “Yo soy Rocambole desde que tengo uso de inteligencia”. El doble recurso para otorgar “realidad”, para “verosimilizar” a los personajes de humo, se completa con la permanente intención de hacer prosaicas las acciones de estos personajes; como cuando Rocambole pide a la Sirvienta la firma del recibo por los 300.000.000 millones que le entrega en concepto de herencia; o la negativa del personaje de “La muerte” de sentarse en la cama de la mucama porque “puede tener pulgas”, o su insistente recriminación a la muchacha por no comer “jamón del diablo”.

Este texto dramático de Arlt es paradigmático dentro de la obra del autor, porque además de ser su primer estreno teatral, significa la presentación y experimentación de un estilo que será reconocible en el resto de los textos que constituirán su obra dramática.

3.1.3. *La juerga de los polichinelas*

Se trata de un drama breve, en tres escenas, del año 1934 que al igual que las piezas *Un hombre sensible* (1934) y *La isla desierta* (1937) Arlt califica como “burlería”. Castagnino (1964) ha dicho que esa denominación no había sido empleada por ningún dramaturgo argentino, antes de Arlt. La burlería en la tradición literaria es una especie de cuento fabuloso o conseja de viejas. En el dramaturgo que nos ocupa, esta especie incluye sus piezas cortas de tono cómico y con personajes y situaciones desopilantes, en los que se evidencian elementos grotescos y absurdos. El absurdo aparece en tanto los personajes rompen el accionar lógico y convencional. Así, la intriga dramática se estructura sobre los procedimientos de la parodia y la sátira.

La inversión de los mecanismos lógicos de conducta genera que en *La juerga de los polichinelas* un marido engañado termine por bendecir la unión de su esposa con el amante al que había ido a matar. Contra todo pronóstico esperable, el marido promueve que el amante se case con la esposa adúltera para reestablecer el honor de la misma. La trama remite a la temática de los grotescos italianos *La maschera e il volto*, de Luigi Chiarelli y al *Il berretto a sonagli* de Luigi Pirandello.

“Marido: (...) –Este joven es mi amigo, Jenaro. Mi querido amigo. Se casará con mi dulcísima esposa, que Dios bendiga. Vamos, Jenaro, abrázalo en señal de reconocimiento y cordialidad. (Jenaro se acerca y abraza torpemente al novio).
Galancete: -No sé si estoy soñando o me he vuelto loco...” (43).

Al igual que en el resto de su producción dramática “seria”, los personajes arltianos de estas burlerías -aunque desde el registro de la comedia-, siguen evidenciando niveles de delirio, locura o ensueño. En esta pieza Arlt introduce “aportes” en los parlamentos de los personajes, recurso que utiliza para reforzar el efecto cómico.

“Galancete: -Mi razón vacila en sus cimientos. ¿No me habré convertido en un personaje de “Las mil y una noches”?” (51).

El hablante dramático básico denomina a los tres personajes de esta pieza como “triumvirato fantástico” (53) en las acotaciones. Esa es la manera en que el dramaturgo se refiere al carácter insólito de sus criaturas.

Cuando se descubre que el marido y su ayudante en realidad eran internos que se habían fugado de un neuropsiquiátrico, se comprende que todo había sido una performance inconciente parte del delirio de los “locoides”, quienes al integrarse al mundo “normal” ensayan la simulación de la cordura. Observamos entonces, nuevamente la recurrencia procedimental propia de Arlt en el segundo nivel de autorreferencialidad del enunciado, que se abisma en la metateatralidad de la representación.

3.1.4. *Un hombre sensible*

Un hombre sensible es otra pieza breve que se emparenta con sus *Aguafuertes porteñas*, al retomar el personaje de Rosma. La trama presenta a un “hombre sensible” a las durezas del trabajo alienante en las oficinas. Así, “el Rentista” llega a una oficina en la cual los trabajadores no tienen patrón, por tratarse de una “compañía anónima” – guiño irónico del autor-. Al igual que en la pieza anterior, Arlt recurre al procedimiento de irrupción imprevista del personaje dislocado en medio de una escena cotidiana realista. En esta situación los oficinistas dudan si están siendo objeto de una burla o si el sujeto que aparece está realmente loco.

Rosma es empleado de una empresa, su amigo el Rentista en tono de burla hace una crítica al trabajo alienante en la oficina y a la vida explotada de la clase trabajadora. Es un “hombre sensible”, por eso “se pone en el lugar de”, pero en realidad Arlt muestra que es un burgués aburrido en su propia comodidad, que está extralimitado, al borde de la locura por su propio aburrimiento:

“Rosma: -¿Decime... me has traído al café para divertirme a mi costa?

Rentista: - No, porque te miro como a un hermano. ¿Y un hermano se podría divertir a costa de su otro hermano? No. Lo que pasa es que soy un hombre sensible, Rosma. Por ejemplo: esta tarde. Esta tarde hace un calor terrible. Yo se que vos pasarías la tarde sentado

aquí oyendo como aún cantan los pajaritos. Sin embargo, como tenés que trabajar no podés quedarte escuchando los pajaritos e iras a embutirte en la abominable cueva. Yo, en cambio tomaré un automóvil y me iré a Palermo. No me interrumpás, escuchame. Yo podría vivir sumamente feliz si vos no existieras sobre el planeta. Pero pienso: ‘Rosma, con el cogote sudoroso, con los sesos abombados de cifras, se derretirá sobre una planilla inmensa como una sábana y entonces se me amarga la felicidad de escuchar el canto de los pajaritos en lo verde y pienso que debías morirme, Rosma...’ (75).

Ambas burlerías hasta aquí reseñadas, se caracterizan por tener un texto segundo (acotaciones) literaturizado y en tono cómico.

En 1934 Roberto Arlt publica ambas burlerías y también el esbozo dramático “Escenas de un grotesco”. En estos tres trabajos se observa el mismo interés por la temática de la locura burguesa y la burla a la clase proletaria motivada por el aburrimiento. El dramaturgo interrumpe su escritura al viajar a España en 1935 y la reanuda a su regreso en 1936 con *Saverio el cruel*¹⁸, obra donde los intentos anteriores sobre las temáticas y procedimientos apuntados verán su plena concreción.

3.1.5. *Saverio el cruel*

Esta pieza, estrenada el 04 de septiembre de 1936 en el Teatro del Pueblo, bajo la dirección de Leónidas Barletta, es un texto paradigmático dentro de la producción arltiana que sintetiza su modelo dramático inicial.

Así como lo hiciera en *Trescientos millones*, en *Saverio el cruel* Arlt recrea una situación pirandelliana; la de un personaje que debe representar una comedia pero en este caso se trata de un personaje engañado, porque la comedia es apócrifa. La falsa comedia tramada por los personajes que circundan a Saverio funciona como una ficción paralela, compensadora de su realidad hostil, mentira en la cual él también termina creyendo, y que consiste en inventar-actuar una posición de poder social y política que no posee.

¹⁸ Puede calcularse para esta pieza un tiempo de elaboración de por lo menos dos años si se tiene en cuenta que los primeros esbozos dramáticos y borradores datan de 1934. El tema de esta pieza ya había sido diseñado por el autor en *Escenas de un grotesco* publicado en *Gaceta de Buenos Aires* (04/08/1934), donde ya aparece el personaje de Saverio como un pensionista delirante que se cree dictador.

La estructura de la obra responde al modelo de la “mise en abyme”, del teatro dentro del teatro. Al modo de las cajas chinas, la obra inserta dentro de sí otra obra que es jugada por los personajes. Este procedimiento refiere temáticamente al universo de la creación dramática; y como en *Seis personajes en busca de un autor*, de Pirandello, aparecen el drama de la creación y el drama de la representación, tematizados en la obra. En este sentido, podemos hablar en esta pieza de una autorreferencialidad en el primer y segundo nivel de la metodología propuesta. De esta manera, el teatro se refleja a sí mismo como tema y como estructura formal. Los personajes de la obra están jugando una farsa en la cual ellos mismos, a su vez, aparecen como “fantasmas”; personajes nacidos de esa segunda ficción.

Un rasgo fundamental de teatralidad en la obra es la constante relativización de la realidad en la que se van incorporando diversos niveles de fantasía generados desde el pensar soñante de Saverio, hasta llegar a integrar ambos planos al mismo universo, cuestionando los límites entre ficción y realidad: En el plano imaginario se objetivan los contenidos de la conciencia del personaje, su actividad psíquica correspondiente al principio expresionista de hacer visible lo invisible, de objetivar la subjetividad. La corporización de las criaturas imaginarias del mantequero, se encuentra relacionada y combinada con el procedimiento del “personaje autónomo” que es aquí un personaje soñado, Irving, el vendedor de armamentos. Este personaje, entonces, funciona como actor del drama-sueño creado por Saverio en el plano onírico; mientras que también deberá responder –como la Sirvienta de *Trescientos millones*- al mundo “real”, constituido en la pieza que nos ocupa por el nivel metateatral del engaño. Este nivel se encuentra conformado, a su vez, por dos instancias: la comedia en ensayo y la comedia en estado de representación. Los procedimientos expresionistas consisten en la creación de un espacio onírico que constituye una sub-realidad incluida en la realidad primaria de la trama. Esta segunda realidad se logra a partir del recurso de autorreferencialidad en segundo nivel, que permite el desdoblamiento de los personajes en su desempeño de roles dramáticos incluidos o abismados en la trama matriz.

En cuanto al género, la obra corresponde a la farsa trágica. La forma binaria o compuesta que presenta este subgénero permite al autor introducir elementos del grotesco en una intriga de final trágico y con una concepción negativa de la realidad. La palabra “farsa” es repetida reiteradamente en el discurso de los personajes, tanto para referirse al engaño a Saverio (en el plano “real”), como para denominar la historia que están representando con Saverio como actor (en el plano metateatral). Desde un

principio, los personajes enuncian en sus discursos, alusiones a la farsa: “Juan: (a Susana) -¡Bonita farsa la tuya!” (39). “Saverio: -¿Y cuál es el objeto de la farsa, doctor?” (51). La farsa teatral es, por consiguiente, una mentira y una ilusión más. El tratamiento temático del teatro como mentira refiere, en definitiva a la dualidad vida-arte y registra el primer nivel de autorreferencialidad del código, o sea el abismarse del enunciado tomando al mismo código teatral como tema de la obra.

Por otro lado, Susana aparece como el personaje-autor¹⁹ que concibe la farsa a representar. Este es el intento de Susana por “drenar” su locura. Saverio ha caído en la hamartía griega o error del héroe trágico, que lo lleva a perder noción de las fronteras entre cordura y locura. Cabe recordar que en la versión preliminar de *Saverio el cruel*, Arlt había ubicado la acción del drama en un manicomio. Los personajes eran dementes que “representaban” personas cuerdas, parodiaban a los “normales” de la sociedad. Barletta incidió para que el dramaturgo ambientara la acción en una casa de familia de clase alta para así explicitar una crítica a la burguesía de la época.

Analizando la estructura profunda de la obra, podemos decir que el sujeto de la acción es Saverio, cuyo objeto de deseo –como en toda la dramaturgia arltiana- no es algo concreto sino una entidad abstracta que funciona simbólicamente: la concreción de un sueño de grandeza, la abolición del mundo real. El destinador es el disconformismo individual-social y el destinatario, el mismo Saverio, y representada en él, la clase trabajadora. En esta línea, el modelo del texto dramático concedía –aunque limitada- una tesis realista al proyecto ideológico de Barletta y del Teatro del Pueblo.

Al final de la obra advertimos que el título de la pieza: *Saverio el cruel*, se ha construido a partir del recurso de la ironía. El epíteto “cruel”, adjudicado al personaje de Saverio, se instaura lingüísticamente a través de dos procedimientos: la inversión y la transferencia de opuestos. En primer lugar, la inversión radica en que las características psicológicas del personaje son exactamente contrarias al significado de “crueldad”, al menos de la personalidad exterior de Saverio al comenzar la trama. Sin embargo, semánticamente el epíteto es coherente dentro del universo dramático ya que se encuentra relacionado con el rol que Saverio desempeñará dentro de la farsa que los

¹⁹ Según Mirta Arlt (2000), el dramaturgo diseñó un “personaje autor” en la mayoría de sus textos dramáticos, que funcionaría como una especie de doble del autor real que intenta participar de su ficción. Esta idea profundiza aún más el grado de teatralidad de la producción arltiana, al abismarse el mismo enunciador literario en la propia obra.

personajes planean montar (farsa dentro de la farsa o teatro dentro del teatro, donde Saverio interpreta el personaje de un coronel tirano). En segundo lugar, la transferencia de opuestos opera entre personajes: las características de Susana, son transferidas a Saverio, personajes opuestos relacionamente en la acción de la pieza.

Sin embargo, al desempeñarse en la trama, Saverio comienza a desarrollar la faceta obsesiva de la personalidad que conlleva la disposición inherente para crear mundos de fantasía. Como señala Woodyard (1983: 90) “Saverio se siente tan obsesionado con su nueva identidad que lo creen loco. Trastornado con el poder, inventa una jerarquía de ministros, obispos y jefes de estado en sus monólogos y visiones. El afán de controlar también hace resaltar los aspectos negativos, y revela el lado maquiavélico de su carácter. Saverio el mantequero llega a ser Saverio el cruel, traicionado por sus ilusiones de grandeza, convertido en un instrumento de terror, como la guillotina que hace traer a su miserable pensión”.

Y así, lo que para los jóvenes burgueses es un pasatiempo sencillo, para Saverio se convierte en la realidad. Arlt habla de esta manera de la relatividad de la verdad; de la vida como una des-ilusión, y lo hace con combinación de elementos trágicos y grotescos, juegos entre cordura y locura, entre lo consciente y lo inconsciente. El contraste entre la verdadera posición social del mantequero y la desmesura de sus expectativas de poder, es un procedimiento típico de la dramaturgia de Arlt. Este procedimiento aparece modelizado con rasgos del grotesco en tanto fusión de lo trágico y lo cómico en el personaje y en la situación. La dualidad entre rostro-máscara que experimentan los seres arltianos comienza en el espacio psíquico como resultado de un conflicto interior entre “ser” y “parecer”, y entre “tener” y “desear”. Los personajes aparecen con las contradicciones del grotesco, pero con una lucidez trágica en el momento de la caída de la máscara, llegan al reconocimiento aristotélico de su propia realidad, del fracaso de sus sueños.

La crítica tradicionalmente ha interpretado la presentación de Saverio como Coronel golpista en tanto crítica de Arlt al régimen fascista. Nosotros estamos más cerca de leerlo como una expresión del pulso de época, porque “las ensoñaciones arltianas unen la fantasía reparadora del folletín decimonónico (riqueza, amor, gloria) con las figuraciones modernas de la técnica y las estrategias, también modernas, de una política extremista” (Sarlo, 2007: 59). Por otra parte, Arlt independiente siempre de posturas de izquierda o de derecha, critica tanto a los dictadores, como a la masa que se deja engañar por ese régimen.

El sistema de personajes de la pieza está constituido por dos grandes categorías: “personajes farsantes”, “personajes sufrientes”, que a su vez contienen otras. Todos los personajes, menos Julia -hermana de Susana- y Simona -la mucama-, pertenecen a la categoría de los farsantes, ya que desempeñan un rol en la comedia que se monta dentro de la trama dramática. A su vez, todos estos personajes se desempeñan falsamente desde la otra “farsa”, el engaño a Saverio en el plano real no ficcional de la pieza. Saverio atraviesa permanentemente los dos polos, farsante-sufriente, ya que forma parte de la comedia que están representando y al mismo tiempo es engañado en la trama principal de la obra. Dentro de los farsantes observamos en los personajes protagónicos una nueva polarización: locos-cuerdos: Susana-Saverio.

El problema existencial del vendedor de manteca es el de una personalidad comprimida dentro de los parámetros de su contexto económico-social. La falta de movilidad social y de posibilidades, es devastadora de su capacidad de crecimiento y por lo tanto de su libertad. Esta personalidad estalla cuando se encuentra dentro de la ficción que debe representar. La destrucción final es inevitable, Saverio termina siendo víctima del aburrimiento burgués pero también una víctima del “sin-sentido” y además, víctima “sin sentido”. En este aspecto Arlt adelanta la temática del absurdo²⁰ en nuestro teatro.

La crítica social a la alta burguesía está presente en el ideologema de la obra: La marginación social, el desprecio por las clases obreras quienes aparecen como víctimas del aburrimiento burgués. La sociedad porteña de la época se encuentra aludida en el contexto referencial de la diégesis. Al comenzar el segundo acto, en el cuarto de pensión de Saverio, el personaje de Simona, la criada -que funciona dentro de la acción como un oponente del sueño de Saverio-, expresa en su discurso un contenido social, con tono de denuncia:

“Simona: (a Saverio) -La mesa servida no es para todos, señor” (61).

En la tercera escena del segundo acto, la didascalia presenta a Saverio en estado onírico: “Durante un minuto Saverio permanece en actitud de un hombre que sueña”.

²⁰ Introduce el absurdo más a nivel temático que en el lenguaje. Esto se da, en la pieza que analizamos, en forma intuitiva e incipiente, y sólo a nivel semántico sin llegar a formularse en el nivel de la acción ni en el plano verbal.

(61). En esta secuencia comenzarán a aparecer los personajes del sueño, de su propia ficción: El vendedor de armamentos “Irving”, aparece con una máscara. Desde de este momento de la pieza observamos una paulatina incorporación de la ficción teatralizada en la realidad de Saverio a partir de su rol actoral:

“Saverio: (a Ernestina) –Es cuestión de posesionarse, señorita. Nuestra época abunda de tantos ejemplos de hombres que no eran nada y terminaron siendo todo, que no me llama la atención vivir hoy dentro de la piel de un coronel” (65).

En efecto, el drama de Saverio -como muchos de los personajes arltianos, humillados, ofendidos, resentidos, se genera bajo la inconsciente necesidad de “no poder continuar siendo un imbécil” (84).

Volviendo al sistema de personajes de la obra, observamos que se establece otro eje estructurante que complejiza el sistema de personajes, en relación con los planos de la obra: personajes reales-personajes ficticiales, correspondientes al plano de realidad y al de ficción u onírico. El plano onírico-ficcional, aparece sutilmente aludido en los personajes que irrumpen dentro del delirio actoral de Saverio. Durante los ensayos de su personaje mientras experimenta sueños de grandeza, aparecen los típicos “fantasmas” arltianos, ya presentes en *Trescientos millones*, herederos del Pirandello de *Seis personajes en busca de un autor*, y del Unamuno de *Niebla*. En este punto, Arlt abisma un nivel más la metateatralidad de la pieza. Al teatro dentro del teatro y a la presunta locura-delirio dentro de esa representación, se suma ahora la representación del sueño, con el procedimiento del personaje autónomo. La ficción teatral es una forma de concretar el “sueño”, forma de evasión de la realidad. Es así como Saverio comienza a entrar en el circo demente de la “supuesta locura” de Susana, apoyado por los personajes cómplices de la burla de la que es objeto:

“Ernestina: -Escuchándole, quién se imagina que usted es un simple vendedor de manteca” (67).

Las escenas de voz en off -voces que oye Saverio- verifican su delirio de grandeza. Pero el lector-espectador no sabe si sólo las escucha Saverio o si ya se han corporizado como ficción-real. Ésta es una línea muy delgada que Arlt trabaja magistralmente. Para concretar esta semiosis, nuestro dramaturgo pone en funcionamiento el recurso de “efecto de simultaneidad” a través del cual se teatraliza el

tiempo subjetivo, en este caso, el proceso psíquico de Saverio al soñar ser rey. En este momento de corte sintagmático, se presentan los personajes “soñados”, pertenecientes al mundo ficcional del personaje sufriente. Esto permite abrir la focalización y los puntos de vista de la lectura. Todos estos procedimientos pertenecen a la semántica del expresionismo subjetivo que recaló, como lo señalara Williams (1981: 163), en “la dramatización del aislamiento y la vulnerabilidad: el grito del individuo extraviado en un mundo sin sentido”.

El mantequero, ahora “compenetrado” Coronel, pide armamentos “reales” para la farsa ante el asombro de sus victimarios:

“Saverio: -Señorita Luisa, ¿es un reino el nuestro o no lo es?

Pedro: (conciliador) –Lo es, Saverio, pero de farsa.

Saverio: -Entendámonos... de farsa para los otros pero real para nosotros” (68).

En el final del segundo acto la confusión ficción-realidad / locura-cordura, está reforzada a nivel estructural por la alternancia de escenas. En el acto tercero el decorado ya es deliberadamente teatral correspondiente a la farsa que han montado. Teatro dentro del teatro, la locura fingida sería otro nivel de teatralidad dentro de la farsa. El diseño espacial arltiano va in crescendo y corresponde a los distintos momentos de la teatralidad dentro de la pieza. En el primer acto encontramos la ficción representada con escenografía despojada, correspondiente a la locura simulada de Susana; en el segundo acto, semi-montaje en la habitación de Saverio en el momento del “ensayo” de la comedia; y en el tercero, aparece una escenografía realista del siglo XVIII para la “puesta en escena” de la farsa apócrifa que representan los personajes.

Durante la preparación de la inminente comedia que desarrollarán los personajes-actores, advertimos una intertextualidad explícita con *El Quijote* de Cervantes: Un personaje hace alusión a que la escena que están montando le recuerda a un capítulo del Quijote en que Sancho Panza “actúa” como gobernador de la ínsula de Barataria, ante los duques. Intertexto que pone en duda el estatuto ficcional e invierte los supuestos roles de locos y cuerdos. En *Saverio el cruel*, como en *El Quijote*, el cuerdo (Saverio / Sancho) “representa” a un personaje dentro de la ficción incluida y el loco (Susana / Quijote) “representa” esa ficción como parte de su realidad. Aunque Arlt dará una vuelta de tuerca y hará participar también a Saverio de la locura de la ficción como realidad.

Desde su última intervención en el primer acto, recién en el acto final vuelve a aparecer Susana, quien ahora se presenta como “autora de una obra”. Con un estilo pirandelliano, Arlt presenta los primeros resortes evidentes de la locura del personaje. El dramaturgo maneja hábilmente el suspenso de la trama, retaceando información acerca de la verdadera índole psíquica²¹ de los personajes protagónicos Saverio y Susana. El juego entre rostro y máscara de cada uno de estos personajes alimenta la sospecha sobre la presunta locura de Saverio. En la última escena, el personaje de Saverio es portador del discurso con mirada final, donde realiza una explicación de su situación psíquica al entrar en el juego de la farsa. Al finalizar la pieza advertimos que los roles se han invertido: Susana es una farsante apócrifa, y en realidad está loca. Saverio que ejecutaba la farsa desde lo verdadero, se instala en el eje de la cordura. La cómica en principio, termina siendo la cruel burladora y demente asesina; y quien desempeñaba el rol de victimario en la farsa montada dentro de la pieza, será finalmente la ingenua víctima.

La ficción vivida dentro de la ficción abisma los niveles de teatralidad de la pieza y nos habla, desde el aspecto semántico, de la añoranza de una existencia más benéfica y su choque con la mezquina realidad. El conflicto arltiano por excelencia: la angustiante desilusión ante el fracaso, aparece verbalizado en el discurso de Saverio, quien en uno de sus parlamentos finales expresa en amarga síntesis: “Qué triste es analizar un sueño muerto” (83).

²¹ Dentro del manejo del suspenso, hay indicios de la locura en los personajes desde el comienzo de la pieza que el lector atento puede percibir y finalmente cohesionar en la interpretación total del drama. Por ejemplo, el sonido del tambor, que supuestamente oye Susana en su locura fingida, es el anclaje entre realidad y ficción-realidad y está anticipando este defasaje. Otro indicio se da en la ingenua pero acertada percepción de locura de Susana, de parte de Saverio: “Saverio: (...) (ingenuamente a Pedro). Dígame doctor, ¿y ese señor que hace el papel de pastor desconocido... el Conde... *también* está loco?” (51) (La cursiva es nuestra). La línea de suspenso que mantiene la incertidumbre del lector-espectador sobre cuál es el verdadero estado de Saverio, está ampliamente desarrollada en el caso de este personaje de quien se muestra su evolución psíquica. En el caso del personaje de Susana hay menos indicios, pero uno fuertemente marcado se da al final del primer acto, en la descripción de la mirada “abstraída” con la que ha quedado después de su representación inicial para engañar a Saverio. La didascalía final ofrece un guiño al lector para develar el trasfondo psíquico de Susana: “Los tres se quedan un instante contemplándola, admirados, mientras ella, absorta, mira el vacío con las manos apoyadas en el canto de la mesa” (57).

3.1.6. *El fabricante de fantasmas*

Estrenada en 1936, esta pieza significó su primer y único estreno fuera del Teatro del Pueblo, en una compañía profesional, la de Milagros de la Vega y Carlos Perelli.

La trama de este drama en tres actos dividido en seis cuadros, presenta como protagonista a un autor teatral cuyos personajes dramáticos adquieren una vida independiente a sus designios, y que –como en *Niebla* de Unamuno- también quieren darle muerte, encolerizados por la miserabilidad de su humillante condición. Los personajes de esta pieza, al igual que los “seis personajes” de Pirandello reclaman su existencia al autor. La galería de personajes miserables: Jorobado, Verdugo, Ciega, Coja, Prostituta, son corporizaciones de los remordimientos del dramaturgo –Pedro- por el crimen de su esposa y a la vez son retomados por éste de su propia obra teatral aludida dentro de la ficción. Se da en este procedimiento, además, una ficcionalización del autor real -Arlt- ya que estos personajes meta-ficcionales coinciden con los de las novelas arltianas²², lo cual implica un nivel aún más profundo de autorreferencialidad, un abismarse intertextualmente en la obra novelística del propio Arlt. Procedimiento correspondiente al tercer nivel de nuestra distinción metodológica: autorreferencialidad de la enunciación.

Es decir, en la base del procedimiento metateatral de “autonomía del personaje”²³ se encuentra otro mayor: la metateatralidad estructural de la pieza, ambos procedimientos, a su vez, responden al más amplio de autorreferencialidad. Esta autorreferencialidad se da en forma especial en *El fabricante de fantasmas* ya que abarca los tres niveles: 1- autorreferencialidad del código: en tanto se toma a la creación dramática y teatral como tema de la trama; 2- autorreferencialidad del enunciado: representaciones incluidas de los personajes fantasmáticos en relación con el

²² “Los espantables personajes que animan el drama, el Jorobado, la Ciega, el Leproso y la Coja, aparte de que en germen se encuentran en mis novelas *Los siete locos* y *El Jorobadito*, son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles: Goya, Durero y Brueghel, El Viejo, quienes con sus farsas de la locura y de la muerte reactivaron en mi sentido teatral la afición a lo maravilloso (...). Si alguien me pregunta por que le he dado una representación física tan espantable a los remordimientos de un criminal, debo confesar que es porque el Remordimiento fue conceptuado antaño por los teólogos y hoy por los psicoanalistas, como uno de los más enérgicos elementos que provocan la descomposición psíquica del sujeto arrastrándolo hasta la locura y el suicidio.” Arlt, Roberto, *El Mundo*, 7 de octubre de 1936.

²³ Procedimiento literario que consiste en la desvinculación e independencia de los personajes respecto a su creador, dando lugar a ficciones incluidas dentro de la diégesis.

procedimiento del personaje autónomo; 3- autorreferencialidad de la enunciación: intertextualidad interna (con la obra narrativa del propio Arlt) y externa (alusiones a la novela de Dostoievsky). Hay intertextualidad explícita en la alusión a *Crimen y Castigo* de Dostoievsky:

Juez: -“(...) Usted pertenece a esa magnífica escuela que en el siglo pasado comenzó con el sagacísimo Dostoievsky el análisis de la personalidad del degenerado” (148).

“Pedro: -Usted viene a mi casa plagiando el procedimiento del juez de *Crimen y castigo*.

Juez: -(...) Creo que el sistema es distinto al que se pone en práctica en *Crimen y castigo*. (150-151).

Podemos leer estas referencias intertextuales como confesiones que el dramaturgo quiso hacer explícitas sobre algunas líneas intertextuales evidentes de su literatura y que, de hecho, eran conocidas desde su novela.

Por su estructura y niveles del conflicto, esta obra presenta las características del teatro dentro del teatro, en el que se pretende evidenciar la naturaleza misma del teatro como “drama de la representación” y de la escritura dramática como “drama de la creación”. En los distintos niveles ficcionales de la pieza existen referencias metateatrales. Por ejemplo, las situaciones en las cuales los personajes fantasmáticos o meta-ficcionales dialogan con el personaje del autor acerca la obra que ésta estrena en la trama principal o “real”, surgiendo cuestiones teatrales, dramáticas y de recepción.

El teatro como tema y como metáfora de la vida se plantea desde el comienzo de la pieza, como en el diálogo inicial del dramaturgo con la amiga de su mujer, y futura esposa:

“Martina: -¿Cómo marchan sus ensayos teatrales?

Pedro: -Mal, mal, mal. No se toman en serio. Y, sin embargo, sólo en el teatro de mi vida podría encontrar una explicación adecuada. (Con intimidad) Aunque no lo crea soy un personaje verídicamente teatral. Pero yo no tengo nada que hacer en el teatro. Para mí el teatro es un medio de plantearle problemas a la humanidad... en este caso, mis problemas. Necesito urgentemente subir a un escenario y decirle a un público cuya cara sea invisible en la oscuridad: ‘Me pasa esto, aquello, lo otro. ¿Cómo resuelvo los enigmas que bailan en mi conciencia?’ Ya ve, los otros quieren llegar al escenario para darle una satisfacción a su vanidad... Yo no... Es un problema

personal..., auténticamente personal. Cuando haya resuelto mi problema mandaré al diablo el teatro. ¿Qué me importa a mí el teatro? El teatro es un pretexto... Mejor dicho: un medio para llegar a un fin” (123). (La cursiva es nuestra).

A través del discurso de Pedro se lee el ideario teatral de Arlt, por eso puede considerarse como un personaje portavoz del autor. Solapadamente, Arlt critica a la dramaturgia y al público de la época como consumidor pasivo de los lugares comunes propios de ciertos géneros²⁴. Así, Pedro le dice a un personaje fantasmático, en alusión al teatro realista, relativizando los parámetros de “lo real”:

“Pedro: -¿Te das cuenta? Para muchos hombres, cortos de imaginación, únicamente pueden existir conflictos teatrales entre cuerpos de carne y hueso... ¡qué ciegos! Todavía no han comprendido que el hombre de carne y hueso es sobre la tierra un fantasma tan vano como la sombra que se mueve en la pared” (128).

Pero los fantasmas aquí ya no representan dramas de la literatura folletinesca como en sus piezas anteriores, sino que recrean los deseos, la vida oculta del propio dramaturgo. Como en la pieza *El hombre y sus fantasmas* de Lenormand²⁵, en la obra de Arlt asistimos a la dramatización de la psiquis profunda del personaje (cuadro segundo, escena I). Otro nivel más del abismo de autorreferencialidad arltiano en el que el personaje de la Conciencia, se manifiesta autónomamente a los mandatos concientes de Pedro, aparece sin ser llamada y discute independientemente.

Los personajes meta-ficcionales aparecen para reclamar el destino que Pedro escribió para ellos y también le enrostran su origen: “Verdugo: - somos tus hijos, los hijos de tus crímenes” (160). Estos fantasmas actúan como “personajes-hijos” de un

²⁴ Berg (2001) relaciona la dramaturgia arltiana – específicamente las piezas *El fabricante de fantasmas* y *Saverio el cruel*- con el teatro de la crueldad de Antonin Artaud, postulando que el dramaturgo francés había publicado un artículo sobre su teoría teatral, “El teatro alquímico”, en la revista *Sur* en el año 1932. Suponiendo que Arlt conocía dicho artículo, encuentra homologías entre ciertas ideas de ese texto con las piezas del dramaturgo argentino. Sobre todo en las ideas metateatrales expuestas por el dramaturgo ficcional Pedro acerca del teatro realista y su público. Según Berg (2001: 145) Arlt denuncia el mimetismo tradicional de los autores que se someten a la demanda del público: “parece que Arlt –a la par de Artaud-, intenta revalorizar el concepto de alquimia. No cabe duda de que para Arlt también, el dramaturgo –real o ficcional, no importa demasiado- es un “alquimista”. En tal sentido es también un ‘fabricante de fantasmas’.”

²⁵ Profundizamos a este autor francés como modelo de la textualidad arltiana en el próximo Capítulo.

“padre-autor” que no quiere reconocerlos y que los detesta. El suicidio final de Pedro es en realidad un parricidio: los personajes-hijos torturan y provocan la muerte del padre-autor, fabricante de los fantasmas que terminan por destruirlo. La base psicoanalítica indudable de esta obra de Arlt radica en la concepción del hombre como víctima de sus miedos, de sus propios procesos psíquicos.

La obra que el dramaturgo ha estrenado dentro de la trama matriz y a la cual asisten los personajes, es autorreferencial de la misma y recrea el asesinato de Pedro a su esposa. En el acto segundo, después de haber presenciado la obra teatral de Pedro, se presenta ante éste el personaje del Juez que lo había encontrado inocente del asesinato, pero que después de ver la pieza se da cuenta de que en realidad Pedro era el culpable. En el discurso del Juez se realiza una alusión a Freud:

“Juez: -Pues el pasado no existe. El juez bruscamente se presenta en este hogar dichoso y comienza a interrogar al presunto delincuente sobre circunstancias del crimen que el autor ha tratado de olvidar, porque, de acuerdo con la tesis de Freud, se olvida todo aquello que es desagradable ¿no es así?” (149).

Son múltiples los procedimientos que Arlt usa para hacer visible en escena los procesos psíquicos de Pedro. Por ejemplo, los momentos alucinatorios introducidos “transversalmente” en las situaciones de sueño y que implican un nivel de irrealidad en la irrealidad. El personaje de Pedro, al igual que Sofía de TM y Saverio de SEC, cae en la locura y se involucra en el desencadenamiento trágico que termina con su vida.

Se introduce una nueva variante en los personajes fantasmáticos: los fantasmas-reales (no meta-ficcionales), es decir, aquellos que Pedro evoca desde su imaginación pero que corresponden a personajes reales: Martina, por ejemplo. En la escena VI (primer acto) Pedro hace aparecer con su pensamiento a los fantasmas de Martina y del Sustituto (su alter ego) para concretar su deseo amoroso. Martina aparece envuelta en “una vestidura blanca con alas de luz violácea”, El Sustituto, “con el rostro cubierto enteramente por un antifaz negro” (125). Los fantasmas hablan con su autor y luego representan, improvisan una escena que es aprovechada por Pedro para su dramaturgia. La escena jugada por los fantasmas parodia las novelas sentimentales, el melodrama, en un tipo de actuación performática.

Un nivel performático también aparece en la escena de la fiesta de Carnaval (Acto tercero, cuadro primero, escena I) y significa una variante en la presentación de

los planos ficcionales en la dramaturgia arltiana, porque realidad e irrealidad ya no están diferenciadas como en las escenas anteriores. Se muestra el creciente desequilibrio psíquico del personaje: sueño, delirio, borrachera, a partir del cual todo parece ser posible... el personaje no sabe si está despierto o si sueña. Pedro cree ver a su mujer muerta en el rostro de una desconocida que participa del carnaval: “Pedro: -¿Sueño o no sueño? ¿Estoy despierto o dormido? ¿Son mis sesos los que desvarían o es la crueldad?” (173). Arlt nos deja la duda sobre si estos personajes son en realidad fantasmas o son delirios del protagonista: cuando Pedro comienza a quitar sucesivas caretas al personaje del Faraón, aparecen primero el Juez, luego el Verdugo y la situación se hace aún más ambigua con el parlamento del Faraón:

“Faraón: (poniéndose de pie, con La Desconocida tomada del brazo)
-Querido imbécil, no sigas descubriendo, porque si no, vas a terminar por descubrir el infierno” (175).

Por otro lado, la sucesión de máscaras es una nueva forma de abismar la metateatralidad casi hasta el infinito, o hasta “el infierno”, como anuncia el personaje del Faraón. Zayas de Lima y Trastoy (2006: 128) en su estudio sobre la máscara y escritura dramática en el teatro argentino encuentran en este pasaje:

“Un ejemplo curioso de la utilización de la máscara en tanto objeto, aunque con un evidente valor metafórico (...). La fiesta de Carnaval en una ciudad europea ofrece una variante de interés. Pedro, el dramaturgo uxoricida, cree ver en medio de una borrachera al fantasma de su esposa en una desconocida que, como ella, se llama Eloísa, y, en su acompañante, disfrazado de Faraón, el rostro del Juez y del Jorobado, sucesivamente. *El hecho inhabitual de que el desconocido lleve dos máscaras superpuestas acrecienta la ambigüedad semántica de la secuencia: ¿se trata, acaso, de un delirio alcohólico, de la fantasía del escritor, de un mero sueño o de un posible desequilibrio psíquico?*” (La cursiva es nuestra).

Hacia el desenlace, el drama del incesto, se presenta en una forma doméstica y es concebido finalmente como espectáculo:

“Jorobado: -¡Qué espectáculo te proporcionan, Pedro: la hermana acaricia al hermano en la punta del lecho en que la hija tienta al padre. Es el aquelarre. (Sobreviene una total oscuridad en el escenario. Nuevamente se abre un muro y aparece en el fondo un nuevo escenario)” (182).

Una nueva alucinación de Pedro corta el ritmo de la escena de los fantasmas. Arlt marca los cambios de los niveles metateatrales y metaficcionales con apagones.

La obra es profundamente autorreferencial, no sólo por sus niveles incluidos de metateatralidad sino por ser la obra en que Arlt dramaturgo vuelca su propio ideario teatral, su concepción sobre la escritura dramática y –tácitamente- su opinión sobre el teatro de la época.

Con esta pieza finaliza la etapa “de experimentación” y metateatralidad de la dramaturgia arltiana para dar paso a la segunda etapa “de transición” iniciada por su próxima obra teatral: *La isla desierta*.

3.2. La ventana posible

3.2.1. *La isla desierta*

Pieza breve, en un acto estrenada el 30 de diciembre de 1937 en el Teatro del Pueblo bajo la dirección de Leónidas Barletta, que plantea el conflicto entre lo real y lo improbable. Se trata de una obra clave en la producción dramática de Arlt ya que funciona como anclaje entre el modelo inicial propio de su primera etapa, sustentado en la metateatralidad, y la introducción de variantes que limitan la metateatralidad en su procedimiento del teatro dentro del teatro para profundizar otras formas autorreferenciales como los mundos posibles y la performance, tendientes a concretar un modelo de “ficciones de lo real”.

En la obra los “mundos posibles” aparecen en tramas o realidades paralelas establecidas desde planos meta-ficcionales, correspondiente al segundo nivel de autorreferencialidad, distinguido en nuestro modelo de análisis.

En *La isla desierta* Arlt introduce con más contundencia elementos farsescos y rasgos expresionistas. La trama presenta personajes que intentan huir de la opresión laboral alienante en busca de mundos más benéficos. Pero los mundos posibles, vehiculizados desde la probabilidad de lo improbable que ofrece la farsa, se presentan en esta pieza en forma diversa a las de la primera etapa; ya no irrumpen desde la ensoñación o la locura, en LID éstos surgen desde la realidad misma:

“Manuel: -Ahora, lo que hay que buscar es la isla desierta.
Tenedor de libros: -¿Hay todavía islas desiertas?”

Mulato: Sí las hay. Vaya si las hay. Grandes islas. Y con árboles de pan. Y con plátanos. Y con pájaros de colores. Y con sol desde la mañana a la noche” (27).

Arlt denominó esta pieza “burlería”, y en efecto, su significación de relato maravilloso se da plenamente a través del personaje del Mulato, especie de mago-relator que permite drenar el mundo de la fantasía como posibilidad real. Éste es el típico personaje de la farsa expresionista, que funciona como anclaje entre el plano real y el plano del mundo posible, es un personaje puente y a la vez desestabilizante. A través de él la acción vira del realismo a la farsa, que es la especie dramática que elige Arlt para vehicular la fantasía, para introducir los elementos surrealistas propios de su dramaturgia. A partir de la farsa como está trabajada en esta obra breve se establece más claramente el expresionismo en Arlt, que continuará en sobretodo en *La fiesta del hierro*.

La obra comienza con un texto secundario en el cual el hablante dramático básico describe el espacio ficcional: “oficina rectangular blanquísima, con ventanal a todo lo ancho del salón enmarcando un cielo infinito caldeado en azul” (17). La ventana funcionará como vehículo de escape de las condiciones alienantes del trabajo en la oficina, será el motivo de “distracción” y causa de los errores en el trabajo rutinario. Esta “gran ventana” como espacio de ficción evoca la metáfora de la pantalla de cinematográfica por sus exageradas dimensiones de toda una pared y por su cualidad de proyectar mundos posibles. Contrasta con ella, la oficina-cárcel, donde la claridad vehiculiza un duro contrapunto y donde el empleado es, según el parlamento de Manuel: “una lombriz solitaria en un intestino de cemento” (25). Luego de haber estado trabajando por años en un sótano, el traslado a la nueva oficina con la gran ventana-pantalla que muestra el mundo exterior del puerto, se hace inevitable en los oficinistas la pregunta sobre la languidez de su existencia hasta el momento:

“Manuel: (...) Pero entonces, ¿existía el cielo? Pero entonces, ¿existían los buques? ¿Y las nubes existían? ¿Y uno, por qué no viajó? Por miedo. Por cobardía” (25).

El texto dramático es fragmentario pues se estructura a partir de cortes e interrupciones en la trama. Los personajes que irrumpen con entradas y salidas y cambian el sentido de la acción son el jefe, el director y el mulato. El sujeto de la acción es Cipriano, el mulato, que intenta instaurar el mundo posible; el objeto de deseo es

liberar a los oficinistas; el destinador es su fantasía y el destinatario, él mismo y los oficinistas; como oponentes se desempeñan el jefe y el director, y como ayudantes los propios oficinistas.

El sistema de personajes de esta pieza responde al modelo de la farsa expresionista que coloca al personaje sufriente en el centro dramático y también al personaje soñador. Las instancias “sufriente” y “soñador” en el teatro de Arlt a veces coinciden en un mismo personaje (Sofía de TM); a veces son intercambiables (Saverio y Susana en SEC) y otras aparecen diferenciadas como en la pieza que nos ocupa, donde la instancia “soñante” es fundamentalmente ocupada por Cipriano, el mulato, y la “sufriente” por Manuel, el oficinista. Como Saverio, este es un personaje que intenta salir de la situación hostil y denigrante que entierra su verdadera personalidad, por eso su acción principal es desenmascarante. Los personajes oponentes, el jefe y el director de la empresa, representan el status quo de la burguesía establecida y cómoda, son personajes estereotipados, casi fantasmas, porque no tienen alma sufriente.

La temática de la pieza está en consonancia con los planteos del teatro expresionista alemán de Georg Kaiser y Ernst Toller. En sus piezas²⁶, estos dramaturgos presentan al empleado como víctima de la maquinaria burocrática.

Otros elementos expresionistas lo constituyen la antítesis en los caracteres: Cipriano en relación a todos los demás, Manuel en relación al resto de los oficinistas y el jefe y el director en oposición a todos; el esquematismo de los personajes, personajes estereotipados o personajes tipo; la inestabilidad propia de personajes contradictorios porque están rompiendo con leyes internas y externas que quiebran su personalidad; los cambios abruptos en el ritmo de la acción consecuencia del fragmentarismo en la estructura superficial; a nivel semántico la mostración del aislamiento y la incompreensión entre los hombres, con una crítica a la vida rutinaria y a la alienación producida por las condiciones inhumanas del trabajo en la sociedad moderna, temática que Arlt retomará en su obra póstuma *El desierto entra a la ciudad*.

El sueño de libertad es encarnado por el personaje del mulato que irrumpe en la situación de una gris oficina. Y también será la interrupción del jefe la que constituya el desvanecimiento del sueño. El relato-representación que hace el mulato es evocación y performance a la vez: ejecuta música negra, hace percusión con la tapa de una máquina

²⁶ En el Capítulo VII nos referimos a las obras teatrales de estos autores y su funcionamiento como modelos de la dramaturgia arltiana.

de escribir, emulando la música de los negros de las islas que conoció. La performance tiene la función de provocar el “ensueño en vigilia” o el “soñar despierto” en los oficinistas que bailan al compás de la música quitándose sus ropas. Así, de la oficina se pasa sin transiciones a la exótica isla, con el efecto desopilante propio de la dramaturgia arltiana. De esta manera, la farsa contribuye a desenmascarar la realidad, la desnuda con su improbabilidad. Esta farsa de tipo expresionista conlleva una crítica al status quo, es un grito de rebeldía basado en la exageración. En este sentido, podemos decir que la farsa arltiana es una especie basada en lo desproporcionado, en lo hiperbólico.

En el desenlace de la pieza aparecen parlamentos de los personajes que exponen la mirada final y en cierta manera son portadores de una módica tesis. Arlt introduce este procedimiento seguramente para cumplir las expectativas realistas-didácticas de Barletta. Así, el texto se vuelve ingenuo hacia final. No obstante, Arlt siempre evidencia en sus obras la preocupación por estilizar los atisbos del “drama social” que practicaba Barletta. Por eso a partir del modelo que le brinda la farsa y a través del procedimiento de autorreferencialidad, con la introducción de la performance y de los mundos posibles, Arlt rompe el modelo del realismo. En consecuencia, el planteo realista social se ve superado por el planteo existencial y metafísico, porque el “compromiso” en Arlt es siempre más humano que político.

3.2.2. *África*

África es la octava obra dramática de Roberto Arlt, y su sexto estreno teatral²⁷. Su puesta en escena²⁸ tuvo lugar el 17 de marzo de 1938, en el Teatro del Pueblo bajo la dirección de Leónidas Barletta. Junto con *Trescientos millones* constituye su segundo trabajo dramático relacionado con su labor periodística. Las intrigas de estas piezas tuvieron su germen en las crónicas periodísticas de Arlt –la primera policial y la segunda de viajes- o sea que el punto de partida fueran sucesos reales. En el caso de *África* la trama está basada en las historias escuchadas por Arlt en Marruecos, en su

²⁷ Teniendo en cuenta el estreno de *Prueba de amor* (1932), y que sus piezas breves *La juerga de los polichinelas* (1934) y *Un hombre sensible* (1934), no se estrenaron en vida del autor.

²⁸ Durante los ensayos Barletta recomendó al dramaturgo que suprimiera el acto final considerando que la obra se cerraba en el quinto acto. Primeramente Arlt se resistió pero antes del estreno accede a la sugerencia del director. El texto que ha llegado a nosotros es efectivamente el de su estreno.

viaje por Tánger y Tetuán, fruto de sus paseos por los zocos árabes. De ese viaje que duró más de un año -febrero de 1935 a mayo de 1936- por España y África como cronista de *El Mundo*, Arlt escribe, además, de la pieza teatral que nos ocupa, las *Aguafuertes españolas y africanas* y el volumen de cuentos *El criador de gorilas*. Dos relatos de ese libro contienen la trama de la pieza: “Rahutia, la bailarina” y “La aventura de Baba en Dimisch esh Sham”.

En esta obra predomina el aguafuertista de lo exótico, lo pintoresco y lo sensacionalista. Se trata de un drama de enredos y no de caracteres. Arlt introduce el paratexto aclaratorio: “Drama en cinco actos y un exordio al uso oriental”. El “exordio”, hace referencia al preámbulo de estilo narrativo con el que se inicia la pieza, además de indicar el carácter oral o de “conversación” que funciona como principio constructivo en el nivel verbal de la obra.

En el discurso secundario el hablante dramático básico ubica la acción en “Tetuán, Marruecos. Época actual” (197). Es la única pieza de Arlt en que el espacio y el tiempo están determinados, es decir, se da una referencialidad espacio-temporal.

Si bien la crítica la ha señalado como la pieza menos representativa de su estilo dramático -y en cierto modo es así porque el conflicto y los resortes psicológicos se diluyen en el extremo pintoresquismo y color local-, creemos que contiene un aspecto clave en la transición de Arlt dramaturgo a nuevos procedimientos. En cuanto a la señalada “diferencia” de esta pieza dentro del conjunto de la dramática arltiana, Mirta Arlt (1971) consideró como un factor decisivo del cambio de la estética arltiana, su viaje a España y África en 1935-1936: “España y Marruecos, ese mundo ajeno y enigmático, donde todo se enreda, se funde y se confunde, cambian definitivamente a Arlt. Cuando regresa sus preferencias artísticas, sus gustos cotidianos, su sensibilidad, sus aspiraciones, su escritura, sus preocupaciones sociales ya no son los de antes”. Pero esta obra, además de testimoniar el impacto profundo del mundo árabe en Arlt, funciona dentro de su dramaturgia como anclaje definitivo de lo fantástico en lo real. No obstante, como es previsible en Arlt no se trata de lo real “realista”, correspondiente al realismo social, sino de una zona intermedia con lo fantástico. En este sentido es iluminador el metatexto del autor publicado en vísperas del estreno:

“Todo autor que escribe una obra en seis actos *se propone demostrar algo*, pero yo, aparte de la conclusión de carácter psicológico (...) lo que he querido es *exaltar la maravillosa fiesta* de colorido que deslumbra al turista cuando pone los pies en

Marruecos (...) África es la luna. Así como suena. La luna por la diversidad fabulosa de tipos humanos, por el primitivismo de sus costumbres, por el régimen de la Edad Media sirviendo de fondo a las más perfectas organizaciones industriales modernas, lo que *determina continuados contrastes que dejan atónito al viajero y espectador*²⁹ (Reproducido en Castagnino, Raúl (1964: 65), (La cursiva es nuestra).

De lo que se deduce que el teatro era para Arlt la vía para representar una “fiesta de colorido” y que ese paisaje era percibido por él como teatral, como “espectáculo” que “deja atónito al viajero y espectador”. Esta es una explicación del por qué nuestro dramaturgo en esta pieza no utiliza tantos procedimientos de metateatralidad como en sus obras anteriores: la materia misma de la trama ya le parecía al autor suficientemente “espectacular”. Por otra parte, queda claro en este metatexto que Arlt no sólo no se proponía un teatro didáctico, tampoco pretendía demostrar una tesis realista. Arlt se opone así, abiertamente, a los postulados de Barletta.

La autorreferencialidad que en su producción dramática inicial es recurrente, en este nuevo texto aparece limitada, sin embargo está presente de forma significativa en dos momentos: en el inicio, con el exordio que introduce la trama como relato incluido y en la autorreferencialidad de la voz del autor en uno de los personajes:

“El Hermano: -Singularidades de la fatalidad. Él me entrega a su mujer y a mi vez yo lo entrego a él a Hussein. (Silencio. Meneando

²⁹ Adjuntamos la continuación de este artículo por ser de interés la descripción que el autor realiza de su obra: Después de vivir cierto tiempo en Tetuán y Tánger, llegué a la conclusión de que las películas que trataban de Marruecos o África no reflejaban nunca la maravilla de su paisaje (falta de color, ligeramente alcanzado en El jardín de Alá), ni tampoco reproducían el espíritu de su gente, la dramática capacidad de sus intrigas. Un conocedor de literatura inglesa me manifestó que en los Estados Unidos e Inglaterra el público no experimentaba interés por las obras de ambiente oriental en las cuales no figuraban estrechamente ligados a la trama personajes europeos. Quizá esta conducta prive a las películas de ambiente exótico de su verdadero interés psicológico y social. Por mi parte creo haber resuelto el problema sin necesidad de injertar en el argumento de *África* personajes europeos. En cambio, desfilan a través de sus seis actos, personajes de la más diversa calidad social, desde el “xej-el-clam”, o sea “jefe de conversación”, que en los zocos relata historias de un dramático tenor primitivista, hasta figuras de conspiradores panislamistas. En *África* se mueve una muchedumbre espesa y pintoresca, suelta de boca, materialista, poética, cruel y con rasgos de extraña generosidad. Podría decir que el argumento central de estos seis actos es la persecución de una venganza: el cumplimiento del clásico “ojo por ojo, diente por diente” oriental.” (Reproducido en Castagnino, Raúl (1964: 65).

la cabeza). *Ni un jefe de conversación podría imaginar una trama mejor.*" (254), (La cursiva es nuestra).

El personaje portavoz del autor expresa la preocupación estética por la eficacia de la construcción dramática alabando la simetría de la pieza. Nos encontramos ante el tercer nivel autorreferencial: enunciado que remite a la enunciación, al acto de la escritura. Por otra parte, este enunciado funciona como guiño irónico del autor para comentar al lector-espectador el agrado que le provoca la perfección de su propia obra. En definitiva, un gesto narcisista más propio del procedimiento autorreferencial.

El primer momento autorreferencial, es como dijimos, el relato del ciego Baba, jefe de conversación musulmán, quien va a contar una historia al modo del juglar medieval. Lo rodea el público transeúnte como eventual espectador. Una vez ubicados el relator y sus oyentes-espectadores, todos son "desplazados" a la periferia del lugar por la policía. En el primer acto de la pieza propiamente dicha, comienza a presentarse teatralmente lo que el anciano había comenzado a relatar. Así, la escena que está narrando el jefe de conversación se independiza y comienza a presentarse en forma directa, escenificada. La obra comienza, entonces, a partir del segundo nivel de autorreferencialidad: como relato incluido en la trama mayor. Pero no se trata de una trama enmarcada, porque el desenlace queda inmerso en la ficción que se había comenzado a narrar, nunca más se introducirá el recurso del relator a lo largo de la intriga, a costa –por cierto- de restar cohesión a la misma. Es más, el relator -Baba el ciego-, en medio de trama la será incluido como personaje.

Al presentar la trama como relato incluido se filtran las ideas que Arlt tenía sobre la literatura y el teatro de su época:

"es en el 'exordio al uso oriental' –reescritura del cuento 'La aventura de Baba en Dimisch Esh Sham' –en donde Arlt explicita la función ennoblecedora de la literatura y, por ende del teatro, especialmente entre el público menos culto, al que quería llegar y conmover (...). El cuento de Baba –la literatura, el teatro- es capaz de elevar a todo aquel que se disponga a escuchar el relato; esto es, a ver la obra que de inmediato se desarrollará ante los ojos del espectador (...) la literatura (dramática), nos dice Arlt, es mejor que escupir sobre la cabeza de los vecinos o sacarse los piojos de la barba; no obstante, aún se le retacea el lugar central que le corresponde. En efecto, cuando está por comenzar el relato en sí –la representación escénica- un gendarme le recuerda al ciego la prohibición de provocar tumultos en la Puerta de Bab el Estha y lo obliga a ubicarse junto con su auditorio, a un costado, cerca de la

fuente. En ese forzado corrimiento se iconizan no sólo la transición de la diégesis a la mimesis y los deslizamientos intergenéricos de los textos africanos de Arlt, sino también el inicuo arrinconamiento del teatro de arte de los grupos independientes de la época en la periferia de la cultura”. (Trastoy, 2000: 93-94).

Retomando, el relato del ciego Baba no cierra la pieza, en efecto, la trama no se estructura como una ficción enmarcada por el acto de narración oral. La historia que el juglar árabe comenzó a contar cobró vida propia en la escena, creó su propio verosímil y el “mundo narrado” se convierte así en “mundo posible”.

En síntesis, esta es una pieza singular en el teatro de Arlt, su cosmovisión ya no pertenece al existencialismo occidental, ni a las preocupaciones por el ser dual, poli-psíquico y escindido. Los personajes de *África* son mucho más simples, sus acciones son lineales, sus deseos, concretos: la posesión de riquezas, la compra de mujeres, la consecución de la venganza. Pieza de anclaje, de viraje experimental de Arlt hacia otros rumbos, en un intento por madurar su rol dramático. Ensayo con ella el alejamiento del teatro psicologista y surrealista, para acentuar una línea que transite por un aparente cauce realista, que incluya lo maravilloso. Y lo maravilloso llega a través de ese recurso tanpreciado por Arlt, el *impromptu*. Así irrumpen sorpresivamente una máquina de coser en pleno harem o la mutilación de un pie –hacha en mano- como venganza del ojo por ojo, diente por diente, y aquí de pierna por pierna, ya que después del sangriento acto de corte del pie, el cojo Hussein recobrará mágicamente la pierna que había quedado renga.

África, en tanto “lo exótico”, es para Arlt, como *La isla desierta*, otra “ventana” a todo lo posible, a lo “extra-ordinario” en su sentido literal. Por eso Arlt dramaturgo ya no necesita aquí abismar infinitos mundos ficcionales y metateatralidades, porque la realidad que se le ofrece es, de por sí, mágica. Tal vez por este motivo, es que el dramaturgo estaba tan contento con esta obra, con el hallazgo su trama, y nunca entendió las duras críticas que recibió por ella. Y es que con *África* Arlt se animó a llevar a escena personajes y situaciones inéditos para el teatro de su época, rompiendo, una vez más, con los gustos del público y de la crítica basados en las normas de la moderación y de lo estatuido como correcto.

Una de las críticas más lúcidas de Arlt, Beatriz Sarlo, ha insistido en señalar como rasgo sobresaliente del escritor su capacidad para usar materiales extraídos de la periferia e ingresarlos en la literatura argentina de modo distinto del que practicaba el

realismo social de Boedo. En este sentido, *África*, leída tradicionalmente como la pieza teatral menos representativa de la escritura arltiana, se nos presenta como un texto altamente significativo tanto de su producción literaria general como de la dramaturgia.

3.3. El disconformismo arltiano o cómo sobrevivir a la modernidad

Entramos a la tercera etapa de la dramaturgia arltiana, representada por sus dos últimas obras *La fiesta del hierro* y *El desierto entra a la ciudad*. Asimismo, las piezas de su segunda etapa - *La isla desierta* y *África* -, por su carácter de transición comparten rasgos semánticos y procedimentales de esta tercera etapa. En esta última fase Arlt concreta su modelo dramaturgico definitivo entrando de lleno en lo que hemos denominado “ficciones de lo real”. Se trata de una fase sincrética porque en ella el autor logra fusionar los procedimientos que venía incorporando desde sus primeras producciones en pos de la consolidación de un estilo.

Dijimos que el principio constructivo del drama arltiano, la teatralidad, característico de su primera etapa dramaturgica continuará funcionando con variantes en las obras de su segunda y tercera etapa. En estas últimas se da un proceso de corrimiento de la autorreferencialidad de tipo metateatral a una de tipo performática. En el nivel semántico estas últimas fases presentan la acentuación del tema de la alienación moderna, que es la piedra de toque en el disconformismo³⁰ basal de los personajes arltianos.

Mirta Arlt (1968) ha señalado con acierto que *La fiesta del hierro* comparte con *La isla desierta* y *El desierto entra a la ciudad*, el descrédito de la sociedad capitalista y de la civilización del dinero. En efecto, puede leerse en dichos dramas la denuncia al culto del dinero que el capitalismo ejerce en desmedro de los valores espirituales.

Pero el caso de Arlt es singular, porque si se enfoca el contenido de denuncia humanista de su obra, bien se lo podría alinear con los escritores que representan la protesta político-social del mundo contemporáneo, y que la estética lukacsiana englobara en el realismo crítico, sin embargo, no es ese el camino estético que eligiera

³⁰ Homero Guglielmini (1927) centra su ensayo sobre el teatro de Pirandello en la idea del “disconformismo” como la fuerza dramática de los personajes. Se trata de una incomodidad del personaje por su ser presente, que se traduce en un imperioso anhelo de transformarse íntimamente en otro, este otro no tiene más que una existencia virtual y potencial, que no es sino la constelación en que cristalizan todos los deseos, todos los fervores, todas las aspiraciones del personaje disconforme (Guglielmini, 1927: 15).

nuestro escritor. Con su producción dramática Arlt se posiciona desde las filas de la vanguardia³¹.

3.3.1. *La fiesta del hierro*

Esta obra fue el último estreno en vida del autor, el 18 de julio de 1940. Su puesta en escena se realizó como la mayoría de sus obras en el Teatro del Pueblo y con la dirección de Barletta. Como era costumbre en Arlt, publica una declaración en vísperas al estreno, con un tipo de discurso aclaratorio y publicitario:

“El mérito de mi nueva farsa dramática consiste en que aunque estuviera mejor o peor escrita, no por ello dejaría de cumplir con la estricta obligación de la obra teatral, consistente: 1° en fijar con rapidez la atención del espectador en una situación a venir, provocada por los personajes; 2° suscitar el creciente movimiento de curiosidad de su intelecto ante las posibles derivaciones de la intriga, 3° en emocionarle por el destino que acecha a los protagonistas. Estoy satisfecho de haber estructurado una acción cuya *congénita dramaticidad* es su más alta virtud. Sorpresa curiosa para el autor! Argumentos hay que nacen completamente anémicos de sustancia dramática; otros, en cambio, aparecen pletóricos de vigor trágico. El autor no elige. La suerte le hace un regalo. El plazo de tiempo en que se cumple el ciclo dramático de esta farsa es breve. Comienza en la mañana de un día, termina en el anochecer del que le sigue. Entre este paréntesis de algunas horas, treinta personajes hilan la trama de la red donde varios de ellos se enganchan los pies y se quiebran espantosamente la cabeza. Son tres actos de dialogación liviana, con los *impromptus característicos a mi forma*. En el primer acto juguetea cierta socarronería amenazante. La farsa va deambulando, amablemente, sorpresas que no se adivina a qué clima de desgracia arrastrará a los alegres irresponsables. La tonalidad del segundo acto admite ya ráfagas de tintas oscuras. La fatalidad, arrebuja en la codicia de los personajes, dibuja un sendero inevitable que continúa desembocando el misterio. No se prevé qué sucederá, tan variadas son aún las posibles combinaciones que tolera este ajedrez humano. En el tercer acto, después de algunos pasos felices, un muñeco se desmorona en la catástrofe. Él arrastra a otros. Si se salvará o no de su tremendo destino es la súbitamente angustiosa *curiosidad que mantendrá ansioso al espectador a su butaca*”. (*El Mundo*, 16-07-1940), (La cursiva es nuestra).

³¹ Con la apropiación de modelos expresionistas, surrealistas y grotescos provenientes del teatro europeo y que analizamos en el Capítulo VII.

Arlt confía en el éxito de la pieza por su calidad constructiva que se encarga de aclarar. En este metatexto del autor se advierten varias claves de su técnica teatral. Arlt es consciente de su escritura y de su estilo: caracteriza su propio discurso dramático con el procedimiento que denomina “impromptus”. Otra clave de su práctica dramaturgica que se desprende, es su escritura “para la escena”, consciente del aspecto teatral o espectacular del texto, teniendo como receptor ideal al espectador “en su butaca”. Como hemos apuntado en varios pasajes, Arlt escribía para la puesta en escena, lo hacia desde el teatro, no desde la literatura. La representación del texto era una realidad concreta a la hora de escribir, y se convertía en su finalidad primera. Además la presencia de lo teatral en la dramaturgia arltiana era muy potente ya que él conocía y estaba en estrecho contacto con la compañía que ejecutaría escénicamente el drama, su director, sus actores, el espacio físico; todos estos pormenores de la puesta se encontraban claros en las condiciones de producción de la obra arltiana. Y desde este lugar es que Arlt escribía para el espectador, pero a diferencia de la ideología estética barlettiana, la conmoción que Arlt buscaba despertar en el espectador no tenía una finalidad didáctica, sino que respondía, más bien, al deseo expresionista de mostración de una aficción o realidad subjetiva a través de la exasperación de la expresión (Fischer-Ogás Puga: 2006).

Cuando se refiere a “congénita dramaticidad” de la pieza, el autor está pensando en el grado de teatralidad de la misma, quedando claro que esta cualidad era la más preciada para el dramaturgo en una obra dramática.

La teatralidad aparece en esta obra como teatralidad de la vida cotidiana, como performance, como representación y como ceremonia. Una vez más, es mediante la autorreferencialidad, en este caso performática, que el dramaturgo exterioriza los procesos interiores de la conciencia y muestra las contradicciones más profundas de sus personajes. Desde la escena I del acto primero, o sea desde el comienzo mismo de la obra, se presenta lo que denominamos “la representación del amor”: los personajes, aburridos de su relación, no saben o no son capaces de expresar sus sentimientos en forma natural y directa. Recurren entonces a la teatralización de sus sentimientos tomando, en este caso, como recurso un lenguaje literaturizado y un referente exótico. Don Carlitos recita a Mariana su amor y ella promueve y dirige la dramatización:

“Mariana: -Di algo. Que sea bonito.

Don Carlitos: (con tono declamatorio de fanteche triste). –Como una reina antigua me atormentas y persigues.

Mariana: -Bien.

Carlitos: -Te deseo y te detesto. Me emborracha el olor de tu carne amarilla y la noche azul de tu cabellera violenta.

(...) Mariana: (aburrída) –El otro día recitaste algo parecido” (97-98).

La autorreferencialidad del enunciado, incluye aquí los procedimientos de reduplicación teatral en la apariencia de una estructura de teatro dentro del teatro, pero en realidad esta situación se halla más cercana a la performance o teatralidad de la vida cotidiana, en tanto la representación de los personajes forma parte de una práctica que se repite como modus operandi de su relación.

En esta pieza, Arlt sitúa la acción por segunda vez en espacios exteriores –la primera vez es en *África*-, que alterna con espacios cerrados. Las escenas de adulterio, de intrigas para el chantaje, los negocios corruptos, se presentan tanto en privado como a la plena luz del día, acentuando la total impunidad de las acciones.

Julio es el sujeto de la acción que con sus intenciones motiva múltiples acciones en los demás personajes que buscan sacar rédito económico de la situación. Todos resultan oponentes de Julio, en tanto la revelación de la verdad no conviene a nadie. Los personajes prefieren el ocultamiento para aprovechar el chantaje y obtener su propio provecho (el cura, Mariana, el criado Ambrosio). Pero el objeto de deseo del niño está lejos de ser puro, fiel reflejo de la comunidad adulta que lo rodea, Julio quiere humillar a Mariana, no sólo por su conducta adúltera sino por sus carencias personales respecto a su analfabetismo encubierto bajo su aspecto de gran señora. El dueño de la fábrica de armas, padre de Julio y esposo de Mariana aparece recién al final de la obra, y no es el destinatario de la acción de Julio, ya que su hijo, en última instancia estaría interesado por reestablecer el honor de su padre.

El discurso verbal es predominantemente conativo, ya que los personajes pretenden impulsar acciones a través de la palabra, funciona así el habla como acto perlocutorio, como instrumento del poder.

Al comienzo, la trama se presenta aparentemente realista, introduce incluso una módica pre-historia del personaje de Mariana, artificio casi nulo en la dramática del autor. Pero pronto irrumpe abruptamente lo fantástico con la intervención de los personajes irreales-simbólicos del Ángel y el Fauno, representantes del Bien y del Mal, como fuerzas superiores que se disputan el accionar de los personajes:

“(…) Súbitamente el Ángel custodio, labrado en mármol, sacude las alas, baja del plinto y se dirige a Don Carlitos” (105).

“(…) En ese mismo momento, el Fauno abandona su pedestal y se dirige al Ángel y a Don Carlitos, que no manifiesta ningún asombro” (106).

Contrasta el realismo descarnado del discurso verbal en los diálogos de la pareja y la sorpresiva irrupción de personajes fantásticos. La intervención del Ángel custodio y del Fauno, funciona a semejanza de la moralidad medieval disputándose la conciencia de los personajes. Cabe destacar que los personajes irreales surgen de la realidad: eran estatuas de mármol que sufren una especie de metamorfosis y desde ahí “se convierten” en personajes fabulosos. La ficción convive así con lo real. El procedimiento de los personajes fantásticos del Ángel, el Fauno y los Diablos, no corresponde al soñar despierto o a estados alucinatorios como las piezas anteriores.

Otro pasaje donde se abisma significativamente la estructura teatral es la escena del Presbítero con el espejo (final del segundo acto, escena X), en la cual también intervienen los personajes fabulosos de los Diablos y el Fauno.

“Mientras el Fauno habla, entran los Diablos vestidos como labriegos, descalzos, con pantalón corto hasta las rodillas, sombrero cónico de ala destrozada, con la cola tiesa por debajo de la chaqueta. Uno trae hábito morado y capelo; otro, un espejo de marco dorado. El presbítero se pone de pie y se endosa el hábito, mientras que el otro diablo sostiene frente a él el alto espejo ovalado” (131).

Esta escena indicada en el texto segundo, como en el “teatro del espejo” pirandelliano, simboliza la contradicción rostro-máscara y el relativismo de la verdadera imagen en relación a la mirada de los otros. El cura se cubre con las vestiduras del poder tentado por el mal y se transforma en ese mal, bajo el disfraz del bien. Otra vez la simulación arltiana intervenida por lo fantástico o surreal. Pero la realidad más descarnada de la trama es en sí misma simulación: todos los personajes de esta pieza simulan ser lo que no son. Todos son falsarios. La oposición rostro-máscara se hace patente también en el discurso de los personajes, a través de los soliloquios: Y así como el Presbítero exclama para sí en la oscuridad: “Qué lástima que el Diablo no exista” (132), la mujer adúltera admite en soledad:

“Mariana: (...) –Y la que parece una mansión creada para albergar la dicha, no deja de ser la engañosa máscara de una cruel caverna donde se arrastran las innobles fieras. Perfectamente, entonces seamos fieras. Pero recubramos previamente nuestro rostro con la mansedumbre de la benevolencia.” (142)

En esta farsa trágica en tres actos todos los personajes son falsos, corruptos y malvados. Todos quieren obtener provecho de las fotografías que comprometen a Mariana y Don Carlitos con su adulterio a través de la extorsión, del chantaje. Como siempre en Arlt, prima el sentido fatalista de la existencia, el triunfo de la maldad. Los deseos de sus héroes fracasan: así el niño Julio, antihéroe que quiere desenmascarar el adulterio de su madrastra, es asesinado por ésta en un filicidio de dimensiones tan monstruosas como el tamaño del ídolo en el que se quema vivo el infante. Se introduce, así, el tópico del filicidio³², que es a su vez, metáfora de un filicidio mayor: la guerra. Hay una fuerte carga referencial, ya que en el año en que se estrena LFH, 1940, el mundo había comenzado a transitar la Segunda Guerra Mundial y Argentina buscaba su propia posición en el conflicto³³.

El símbolo de la guerra se representa con dimensiones espectaculares en la escena arltiana: Baal Moloch, el devorador de hombres, ídolo monstruoso que sintetiza los contravalores de la sociedad capitalista y de la degradación humana. A partir de la introducción de esta divinidad pagana en la obra se establece una intertextualidad con la obra *El hombre masa* de Ernst Toller -que trabajamos en el siguiente capítulo-, y con el

³² Beatriz Trastoy (1987) a propósito de su estudio sobre el parricidio y filicidio en el teatro argentino de los últimos años señala como importante antecedente esta obra: “El crimen se relaciona aquí con el sangriento crimen de Moloch –practicado por los fenicios y los semitas y prohibido, más tarde, con la implantación del monoteísmo- en el que se sacrificaba a los niños cada vez que la ciudad se veía amenazada de graves peligros. En la obra de Arlt, el hijo de un poderoso fabricante de cañones es encerrado accidentalmente en el interior de un ídolo que representa a Baal Moloch, construido para ser incinerado en los festejos del aniversario de la fábrica. Dispuesta a evitar que el niño revele sus amoríos con uno de los jefes de la empresa, su madrastra guarda silencio y permite que la criatura sea inmolada durante la fiesta que se transforma, así, en una satánica misa hereje.” (Trastoy, 1987: 77).

³³ En relación con la Guerra Mundial, la fabricación de armamentos se estimuló desorbitadamente aún en nuestro país: “la guerra estimuló preocupaciones de tipo económico, pues la defensa requería de equipamiento de tipo industrial, y éste de insumos básicos. Desde mediados de la década del '30 el Ejército había montado distintas fábricas de armamentos. Desde 1941, y a través de la Dirección de Fabricaciones Militares, se dedicó a promover industrias, como la del acero, que juzgaba tan “natural” como la alimentaria, e indispensable para garantizar la autarquía” (Larra, 1950: 92).

capítulo “Moloch” de la novela *Salambô* de Gustave Flaubert. Con ésta último, coincide la trama arltiana con el contexto de guerra y el episodio central del sacrificio infanticida de la novela francesa. También aquí Arlt denuncia desde una poética no realista, recurriendo a referencias literarias, y corriendo los hechos hacia lo fantástico con soluciones mágicas: el sacrificio al dios ha provocado la guerra que beneficiará al industrial de armas. El desencadenante es fantástico y remite a la mitología y a la literatura. Esto ocurre en el teatro de Arlt aún en sus piezas con tesis social más marcada. De esta manera, con su propuesta dramática Arlt discute las formas de representación del realismo y se aleja sistemáticamente del programa del Teatro del Pueblo.

La causalidad es mágica, ilógica, es decir, no hay una causalidad lógico-temporal directa sino implícita o indirecta. El fundamento de las acciones y del ritmo se debe a las leyes internas de la textualidad. A este rasgo expresionista se suma la incorporación de personajes tipo y personajes simbólicos; la mostración de los procesos interiores de los personajes a través de los soliloquios; la presentación de escenas de violencia explícita³⁴.

También se hallan procedimientos retomados de la tragedia griega³⁵ como el uso de coros; la emulación de fiesta pagana al dios; el manejo del tiempo en la concentración de la acción dramática y en la idea de fatalidad, precedida de catástrofe. El castigo, es fatal e implacable como en una tragedia griega: “el hombre que creía traficar honrosa y ventajosamente con la muerte es alcanzado en la única muerte del mundo que puede conmover (...) la catástrofe del mundo favorece a la casa del señor Grurt en el momento en el que su propia catástrofe no le permite disfrutarla” (Mirta Arlt, 1968: 93-94).

El momento de mayor teatralidad de la obra es sin dudas la ceremonia sacrificial, el ritual pagano al dios Baal Moloc que el delirio bélico ha creado para

³⁴ Para Bentley (1971) en la farsa expresionista podemos ver una predilección por las imágenes violentas.

³⁵ En una crítica de *La Vanguardia*, Jaime Plaza decía: “El tercero es el gran acto, por la progresión, por su aliento clásico... La simple farsa ha depurado aquí sus elementos para constituir un verdadero auto sacramental moderno, en el cual los personajes comunes anteriores toman contornos de generalización. La mujer adúltera, el criado infiel, el ambicioso sacerdote y hasta las figuras del ángel bueno y el ángel malo, el bien y el mal disputándose las criaturas. Todos se deshumanizan. Y para que la identificación con el auto sea más perfecta, allí está el ídolo de hierro, el “Deus ex machina” de la tragedia clásica y la infalibilidad del castigo” (Citada por Larra, 1950: 81).

animar el festejo de la empresa. El espectáculo del ídolo Moloc y de Don Carlitos como sacerdote oficiante o jefe de ceremonias es performático. La performance incluye baile y caracterización antigua de los bailarines –invitados a la fiesta- y el oficiante –jefe de la fábrica-, y es deliberada emulación paródica de los rituales dionisiacos de la antigüedad pagana y de los rituales sacrificiales a los dioses. Dentro de la performance, la falsedad cambia de signo, y como en el carnaval, es lícito lo que en la vida sería ilícito. Así, el coro de fieles que participa de la ceremonia puede sincerarse, mostrar su rostro y decir:

“Coro de hombres y mujeres: (simultáneamente) -Nosotros estamos orgullosos / de reverenciar tu poder espantoso / nosotros estamos orgullosos / de adorar a los asesinos, / a los hipócritas, / a los impúdicos. / Convierte nuestro candor en astucia, / nuestra justicia en simonía, / nuestra clemencia en ferocidad; / haz que nuestros hijos sean mas canallas que nosotros.”(156).

Y mientras la maldad y la inescrupulosidad potencia su voz, se consume el último resabio de inocencia, el niño Julio muere incinerado como víctima sacrificial.

Para Larra (1950) esta obra tiene un claro sentido antibélico, una innegable intención política. De hecho hay una referencia antifascista en la escena en que un obrero escribe un graffiti, una leyenda sobre el monstruo: “Abajo el fascismo” (137 y 140). Pero más allá de la crítica política está la humana, siempre fatalista de Arlt señalando el inevitable triunfo del mal que es “el triunfo de los logreros, mediocres e incapaces, la falsía del mundo, la crueldad de una vida donde rige, por sobre la capacidad y la comprensión, la sórdida inescrupulosidad de los más fuertes, o de los más cínicos, nunca de los mejores, de los más aptos” (Castagnino, 1964: 77).

El engaño, el materialismo idolatrado, la hipocresía, la búsqueda de prestigio y poder, la ambición del dinero... Todo se transforma en sangre derramada, sacrificada por la guerra. Pero no se trata de una sangre redentora, sino derrochada, sin sentido, absurda y fatal (Fischer-Ogás Puga, 2006). En el desenlace, en medio del brusco silencio tras el descubrimiento de la muerte del niño dentro del monstruo de hierro, suena la sirena que anuncia el estallido de la guerra y con él el beneficio económico de la fábrica. El estruendo de voces y gritos con que termina la pieza es la sordera de una humanidad que se fagocita. El sentido último, acorde con la tendencia existencialista de Arlt, es que el hombre es un ser inevitablemente condenado a lo fatal.

3.3.2. *El desierto entra a la ciudad*

Esta pieza es la última obra teatral de Roberto Arlt, concluida un mes antes de su muerte en 1942. Se trata de una farsa dramática en cuatro actos que el autor estaba corrigiendo al momento de morir. Por cierto quince días antes de su repentino fallecimiento había dejado el manuscrito en manos de su hija Mirta para que ella corrigiera la ortografía y le diera su parecer. El texto se publicó en 1952³⁶ tal como quedara en el original.

Influida por esta circunstancia, la crítica ha señalado hasta el cansancio que se trata de una obra incompleta, con fallas en ciertos aspectos semánticos. Por el contrario, en nuestra lectura encontramos una trama sólida, con un óptimo desarrollo de la acción dramática. El desenlace –imprevisto y fatal- es típico del modelo dramático arltiano y los personajes tienen rasgos que los sustentan, y comparten el paradigma de los seres arltianos. Por ello creemos que la obra a nivel estructural y semántico estaba terminada aunque, obviamente, faltó un ajuste a su estructura externa ya que el último acto quedó muy breve en relación a los tres primeros.

El verdadero título de la pieza es: “*El desierto entra a la ciudad*” y no “en la ciudad”, como se ha corregido sistemáticamente en todas las ediciones posteriores a la primera, la única que lleva el título original elegido por el autor³⁷. Este error editorial se debe a una hipercorrección gramatical, que no contempló la decisión literaria del autor para el título su obra teatral. Por otra parte, la preposición “en” que desplazó a la elegida por Arlt, tiene un matiz de acción terminada o tiempo acabado: “entra EN”; en cambio la preposición “a”, en expresiones como “entra A”, posee un significado de mayor duración, casi de proceso, relacionado con “ir hacia”. Por consiguiente, no es lo mismo decir “entra a” que “entra en”, la primera alude a una acción en proceso y la segunda a una acción terminada, más allá del tiempo verbal en presente. Desde el título Arlt plantea en sentido último de la pieza: así como un golpe del destino –el encuentro con la muerte, en la escena del cadáver del niño indigente- puede hacer cambiar la conciencia de un hombre, así el desierto –con su bandera de vida natural trae a la ciudad el interrogante sobre el sin-sentido del “civilizado” modo de esclavizar al hombre.

³⁶ Ese mismo año se efectuó su estreno por el grupo El Duende bajo la dirección de Luis Diego Pedreira.

³⁷ Esta edición de 1952 de la Editorial Futuro, estuvo al cuidado de Mirta Arlt, quien también la prologó.

En esta obra Arlt introduce la veta metafísica y mística que ya había ensayado en varios textos narrativos. La misma que había abierto su producción en *Las ciencias ocultas en la Ciudad de Buenos Aires* (1920).

El desierto entra a la ciudad es la única obra de Arlt donde la acción se ubica en la “época actual” y donde se hace una referencia explícita al año “1942”, que coincide por cierto con el año de producción real de su escritura. Siguiendo nuestra metodología de análisis, se observa entonces un tercer nivel de autorreferencialidad de la enunciación.

También, como en su obra anterior, *La fiesta del hierro*, el dramaturgo trabaja con espacios exteriores y muestra personajes con poder, a quienes el dinero ha vuelto duros y crueles con el prójimo. En esta pieza Arlt cae sobre la Iglesia, sobre el capitalismo y la vida burguesa.

El sujeto de la acción es César, cuyo objeto es lograr una vida auténtica, independiente del poder económico; el destinador es su aburrimiento burgués, y el destinatario él mismo y en un nivel más abstracto, la humanidad en general. En esta acción arrastra a sus amigos, que desempeñan un módico rol de ayudantes. Como oponentes se desempeñan su amigo Escipión, los parientes y abogados. El personaje del Astrólogo junto a los Tres Reyes Magos funcionan como pseudos-ayudantes en el delirio místico de César, pero manteniendo una distancia irónica. El Astrólogo es desdoblamiento, continuidad del personaje homónimo de *Los siete locos*, y como ha señalado Conteris (2000), no es de extrañar que el personaje del Astrólogo, al igual que en *Los siete locos*, sea en esta pieza el portavoz del discurso ideológico.

Los personajes insólitos –Los Tres Reyes Magos- que César encuentra en el desierto son verosimilizados por Arlt, sin recurrir ya a los procedimientos metateatrales. Como hemos apuntado más arriba, esta es una característica propia de la tercera etapa de la dramaturgia arltiana que introduce lo ficcional directamente en lo real, casi como elemento natural que crea su propio verosímil.

Sin en su pieza anterior LFH sobresalen sus preocupaciones por el coro al estilo de la tragedia griega clásica, en EDC hay una emulación del mundo greco-romano en las situaciones performáticas que juegan los personajes: se recrea la corte romana de los Césares y sus banquetes.

Por otro lado, y al igual que en LFH, esta obra también comienza con una performance: la simulación de un banquete, donde los alimentos son de mampostería, y los personajes de la periferia dramática juegan en su vida real a representar roles en lo

que en realidad es una farsa montada por aburrimiento burgués, como en SEC, César, hastiado de su vida vacía de preocupaciones por su cómoda posición económica, no es feliz entre su riqueza y decide vivir como un monarca de la antigüedad romana, con una corte que lo venera y sirve conformada por sus amigos mantenidos a este fin. Esta situación inicial de la obra de Arlt tiene un llamativo parecido al ambiente de la obra teatral *Calígula* (1941) de Albert Camus, lo que habla de una sensibilidad común en un sincronismo indudable.

La simulación y teatralidad de la vida cotidiana de los personajes es tan grande que cuando César se arrepiente de la vida licenciosa que ha llevado y cambia rotundamente de actitud, movido ahora por una imprevista fe cristiana, el personaje de Escipión duda: “-¿No será una nueva farsa de este gran comediante?” (183). El relativismo arltiano nunca cesa: “Accionista 2º: (...) –Nunca los locos son el ciento por ciento locos, ni los cuerdos el ciento por ciento cuerdos” (194).

En el desarrollo, la trama se sostiene en una presunta simulación, los personajes deben descubrir si César está loco y se cree Jesucristo, si está cuerdo y de ser así, si es un farsante. Como en SEC la isotopía del término “farsa” se repite abundantemente en el texto primero de la pieza:

“Federico: –¿Cómo has venido a meterte en ese hábito disparatado?
¿De modo que es esta la *farsa* que ha inventado ese hijo del infierno?
Invitado 3º: - No escandalices
Federico: - ¿Aún creen ustedes en ese *comediante?*” (203), (La cursiva es nuestra).

Y mas adelante, Escipión, quejándose del nuevo modo de vida ascético al que, como vía expiatoria, los somete César:

“Escipión: (...) –Maldito sea el día en que vine a sepultarme en esta academia de la demencia (...)” (203-204)
“(...) – Estoy desesperado de hacer el loco estando cuerdo”. (205)

César se ha exiliado en el desierto junto a sus seguidores para limpiar su alma en la meditación y la oración. La contraposición entre esta “vida retirada” y “la vida alienante” de la ciudad moderna que abandonaron los personajes se hace patente, al igual que en LID, en el planteo sobre la explotación del trabajo de oficina que aparece aquí expresado a través de algún personaje embrague o portador de la tesis:

“Invitado 2º: -¿Olvidas que padecer en una oficina sin luz, sin aire, sin puesta de sol, sin cantos de pájaros, es infinitamente más horrible que alimentarse de pan o agua o cubrirse con telas bastas?

Escipión: - Esto me imbeciliza.

Invitado 2º: -¿Qué ventajas encuentras en no ser un imbécil?

Escipión: No te entiendo

Invitado 2º: -Elige: imbécil o esclavo ¿Crees que es más fácil ser tenedor de libros que apóstol de una religión? ¡Ingenuo! ¿A qué evangelista lo metieron de joven en una garita de contar dinero que no era de él ni para él, a qué santo lo enterraron en un subsuelo, lejos de todas las manifestaciones de la naturaleza y lo obligaron a enceguecer sobre columnas de cifras, ocho horas por día, durante todos los días de su existencia? ¿A qué beato lo obligaron a viajar colgado como un gorila del pasamanos de un ómnibus, durante cuatro veces al día todos los años de su vida? (...) ¿A qué mártir, te pregunto yo a ti, maestro de adulaciones y de holgazanería, a qué mártir te pregunto yo a ti, ¡oh, inteligente Escipión!, lo tuvieron todas las horas de su existencia amenazado con el infierno de la cesantía, con la tortura de la desocupación?” (206).

Amores de Pagella (1983: 43) vislumbra el tema de la alienación y la opresión del trabajo en *La isla desierta* y *El desierto entra a la ciudad*. En ambas hay una crítica a la vida moderna como elemento fagocitante de la vida humanizada. La ciudad simboliza las presiones que socavan al hombre y ante ella el desierto se abre como esperanza de una vida en libertad. Se alude así a la prisión que significan las divisiones del tiempo impuestas por los horarios y obligaciones que imponen las condiciones del trabajo moderno. La pieza plantea, entonces, la oposición de “la ciudad indeseada, frente al desierto con todas sus penurias, pero con sus anchas posibilidades de libertad”. Se instala así la pregunta arltiana sobre cómo sobrevivir a la modernidad.

Los personajes de los Tres Reyes Magos son presentados a César por el Astrólogo como “astrólogos de Oriente”. También en lo religioso-místico irrumpe lo fantástico: los únicos personajes bíblicos que Arlt introduce en toda su dramaturgia son estos Reyes Magos, personajes que se relacionan con el Astrólogo, en definitiva, con las explicaciones esotéricas, con el pensamiento mágico-religioso. Personajes, a quienes según el Astrólogo:

“(...) el estudio de los astros les permite establecer el advenimiento del nuevo cristo César. Como los Reyes Magos de los tiempos paganos, han abandonado sus patios y estudiosas noches para venir

a ofrecerle presentes al que juzgan que debe ser el guía de la humanidad actual.” (211)

El modelo dramaturgico arltiano prevé la mezcla personajes realistas, farsescos y fantásticos, con sus correspondientes registros lingüísticos en el aspecto verbal, en un diseño que apunta más a un verosímil interno que a la mimesis. Es en este sentido que Arlt se detiene a demostrar la actualidad de estos Reyes Magos del Siglo XX:

“Invitado 5º: -No traen camello.

Astrólogo: -Los reglamentos de tráfico son severos. Hoy los Reyes Magos no podrían transportarse en dromedarios, elefantes, ni camellos, como no demostraran que son empresarios de circo.”
(211)

También hay una deliberada mezcla entre religión cristiana y ciencias ocultas:

“Invitado 3º: -¿Qué indicios hay de que César sea el nuevo Cristo?

Astrólogo: -Primero: en todo el mundo los estudiantes de ciencias ocultas aguardan la aparición de un maestro. Segundo: estas apariciones se producen cuando la tierra abandona la influencia de un signo zodiacal para someterse a otro. Hace dos mil años, la tierra cayó bajo la influencia acuática de Piscis y apareció Jesucristo. Ahora la tierra se aleja de Piscis para entrar en la zona influida por Acuarios, y tiene que aparecer el nuevo maestro, que es César.”
(213)

Si César es o no el nuevo Cristo será develado a partir de la realización del milagro de resucitación de un muerto. El crimen de Federico, quien asesina a César justo antes de que se sepa si obrará el milagro, funciona como un “*deus ex machina*” facilitador del desenlace. Es el recurso del dramaturgo para no resolver el misterio. El cadáver que iba a ser resucitado corresponde a la prima de César, quien se ha suicidado para ofrecerse al experimento. Éste implica otro acto performático sumamente novedoso que propone Arlt, y que se relaciona con lo que las actuales teorías de la antropología de las representaciones conciben como las acciones performáticas del cuerpo.

En la obra póstuma de Arlt, todo es posible, porque todo es representación y performance, abismando ad infinitum las formas de la autorreferencialidad de la creación teatral. Mirta Arlt (1968: 163) ha dicho que esta última obra es simbólica dentro de la obra literaria total de Arlt ya que actúa premonitoriamente, “como si no fuera casual su

carácter de síntesis y de recapitulación de las preocupaciones dominantes en la novela y en el teatro de Arlt’.

Al morir, Roberto Arlt estaba trabajando en una pieza dramática sobre Elena de Troya según refiere a su madre en carta desde Santiago de Chile a fines de 1941, pero nunca se encontraron los manuscritos de esa obra. Evidentemente, el dramaturgo intentaba seguir profundizando la línea del motivo clásico griego. Las formas originalísimas con que lo llevaría a cabo su ya madura dramaturgia quedarán en el más absoluto misterio.

4. Las fronteras invisibles del teatro arltiano

Una característica de los dramas de Roberto Arlt en el tiempo, en su evolución, es que el plano real –que en los primeros dramas (*Trescientos Millones*, *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*) se contrapone con cierta nitidez al plano imaginario-onírico-, en sus obras siguientes irá paulatinamente contaminándose de lo irreal en sus diversas manifestaciones. Y esto sucede así porque en el teatro arltiano lo improbable se vuelve probable.

Desde su segunda etapa, la autorreferencialidad se presenta a nivel de “mundos posibles”, por ejemplo a partir de la intervención de Cipriano en *La isla desierta* y del relato incluido del marroquí en *África*. En *La fiesta del hierro* y en *El desierto entra a la ciudad*, al predominar lo performático, los niveles real-irreal aparecen más fusionados aún. Arlt logra así hacer desaparecer las fronteras entre realidad y sueño. Las acciones transcurren, entonces, a partir de situaciones reales pero estilizadas, como percibidas en visiones.

Como ya analizamos, el dramaturgo concreta sus juegos de planos dobles vehiculizándolos con procedimientos metateatrales como el teatro dentro del teatro y el personaje autónomo. Mirta Arlt (2000: 225-226) ha señalado que los recursos de teatro dentro del teatro y del personaje autónomo estarían en función de un procedimiento mayor, del cual Arlt se sirvió para concretar la escritura dramática en su transición desde la escritura narrativa: “la estrategia de asignar función autoral al personaje, sucedáneo del narrador en la novela y propulsor de la intriga del drama”. Cuestión que se haría patente en sus tres primeras piezas. A partir de *La isla desierta* el autor ya construye la trama sin apelar a los mecanismos citados. En esta pieza, al igual que en *La*

fiesta del hierro, la crítica al capitalismo y la alienación moderna se acentúa cobrando preponderancia sobre el eje metateatral característico de la primera etapa dramatúrgica (TM, SEC, EFF). Las obras de transición (LID y A) a su tercera y última etapa van a estar marcadas por las preocupaciones expresionistas del hombre nuevo y su lucha contra “los poderes hostiles”³⁸. Los elementos oníricos aparecen moderados y se convierten en aspectos simbólicos a través del recurso de la hipérbole.

En LFH y en EDC lo metateatral cede lugar a lo performático: ceremonia ritual del gran ídolo incendiario, en la primera y performance de la vida cotidiana por aburrimiento burgués, en la segunda. Más que “ceder” su lugar para dar paso a lo performático, lo metateatral se intensifica en lo espectacular, en tanto categoría más abarcadora. Pero la metateatralidad en Arlt constituye, por sobre todo, su procedimiento para introducir la ficción en la realidad y mostrar, en definitiva, su concepción relativista del concepto de realidad y su idea sobre el poder que la ficción y las convenciones literarias y teatrales ejercen en nuestras vidas:

“Arlt insist on making us maintain this “bifocal vision” alert as we experience the world of his theatre, a world that is the result of the hermeneutical relationship between the conventions of literary fiction past and present, and Arlt and the world that surrounds him. By calling attention to the fictional nature of his characters, Arlt forces us to consider the possibility of fiction in the reality we live. By presenting imaginary characters that are not only aware of their fictional nature, but also examples of characters affected by other fiction who are struggling to interpret various levels of reality, he is also giving us a look at the insidious ways in which we can be affected by literary conventions in everyday life as well as in our dreams” (Russi, 1990: 66).

El procedimiento arltiano por excelencia es la dualidad de planos reales y fantásticos o meta-ficcionales; pero se trata de una dualidad en convivencia, porque la alternancia de planos se hace inevitable fusión en el destino trágico de los personajes. Las tramas se desenvuelven desde su propio verosímil, ancladas en una realidad inestable con porosidades donde la irrealidad se filtra a través de recursos que van desde el sueño, el delirio, la alucinación, pasando por la alienación y la locura. Esta apertura, esta huída de las formas de representación del realismo, se la permite la subjetividad, el

³⁸ Uno de los tópicos con los que la crítica Ilse T. M. de Brugger (1959) ha caracterizado al expresionismo alemán.

relativismo, el irracionalismo de su escritura. Pero estos rasgos están mucho más acentuados en su dramaturgia que en su novela. Nos preguntamos: ¿qué tipo de novela hubiera escrito Arlt de haber vuelto a la narrativa³⁹ después de la experiencia dramática? Seguramente una novela más cercana al realismo mágico que a la novela psicologista de sus inicios. Porque la dramaturgia arltiana va un paso más adelante que su novela en cuanto a los recursos estilísticos que propone para la ficcionalización. En este sentido, podría decirse que Arlt es el creador del realismo mágico en teatro. Y si Arlt inaugura la tendencia del realismo mágico en el teatro argentino, esto sucedía mucho antes que esta corriente se ensayara en la narrativa latinoamericana conocida como del “boom”. Nuestro dramaturgo termina incorporando lo “irreal” en lo “real”, lo mágico en lo cotidiano, entendiendo anticipadamente que “la realidad es, de suyo, maravillosa”⁴⁰.

Los artificios de la dualidad de planos van variando, del teatro dentro del teatro y el juego entre cordura y locura en *Saverio el cruel*, autonomía del personaje en *Trescientos millones* y *El fabricante de fantasmas*, los mundos posibles en *La isla desierta* y *África*, el ritual y la ceremonia en *La fiesta del hierro*, y la performance metafísica en *El desierto entra a la ciudad*. Como fondo de todos estos recursos el expresionismo y el grotesco: la mostración del rostro sufriente, angustiado del individuo solitario y alienado, junto a la máscara del deber ser social del trabajo, la hipocresía de las convenciones y el poder del dinero. Y sobre esta mueca de frustración individual-colectiva se asienta la crítica social arltiana, sin necesidad de referencias nacionales. Sólo en eso se asienta su denuncia... y eso no es poco. Sus farsas son ese espejo deformante en donde la sociedad puede verse mejor. Es la manera arltiana de decir, “dónde duele”⁴¹.

En la dramaturgia arltiana los personajes logran experimentar la fantasía y transitar “normalmente” lo irreal, por eso el personaje de Saverio dirá: “No he valorado mi capacidad real, para vivir lo irreal...” (84). Ramírez (1989), en su estudio sobre la estructuración de lo real y lo fantástico en la obra de Arlt apunta que “fantástico” proviene del griego imaginar, imaginación; y del verbo: “hacer nacer una idea”,

³⁹ Arlt estuvo seis años dedicado a la novela (1926-1932), desde *El juguete rabioso* a *El amor brujo* y diez años dedicado al teatro (1932-1942), desde *Trescientos millones* a *El desierto entra a la ciudad*.

⁴⁰ Como décadas más tarde lo declararan escritores como Alejo Carpentier y Carlos Fuentes.

⁴¹ El escritor español Pedro Salinas dijo, refiriéndose a los grandes poetas, que “son aquellos que saben decir mejor que nadie dónde les duele”.

asimismo, el vocablo “fantasía”, etimológicamente tiene una significación de imagen, aparición, fantasma. Ramírez demuestra que la psicología de los personajes “fantásticos” de Arlt es muy concreta y cómo en sus dramas todos los personajes animan la dialéctica entre lo real y lo fantástico:

“En *Trescientos millones*, por ejemplo, los personajes en la escena del prólogo son verdaderas apariciones reales (...) Podemos pensar que en la dramaturgia de Arlt, el sueño no se presenta como irreal sino como configurando la realidad interior del hombre. Los personajes del mundo astral se manifiestan en un juego dialéctico de dramatización ya que pueden revelarse como fantasmas o como protagonistas. Cuando el personaje astral no tiene su propia forma que puede determinarse en una personalidad es un fantasma, que es el caso del Hombre Cúbico. Pero, si el personaje adquiere la forma del hombre y actúa de una manera personal, en ese caso, es un protagonista como Rocambole o el Galán. (...) En el acto primero alternan y dialogan los personajes fantásticos con el protagonista real, es decir con Sofía, quien también puede participar en el mundo de lo imaginario o en el de la realidad. Otros personajes, aunque fantásticos, se manifiestan con total realismo (...). El personaje de ficción, al contar su vida de aventuras, hace realidad la historia de su vida. Esta es la manera que tiene de presentarse Rocambole ante Sofía quien, al emocionarse por él, lo vive ya no como un ente de ficción sino como un hombre. Rocambole toma conciencia de esta nueva visión a la que podríamos llamar Vital: ‘Y, cuando un ángel terrestre llora por el destino de un fantasma, el fantasma cobra vida, su sangre son sus lágrimas’” (Ramírez, 1989: 18-20).

La dualidad de planos, entonces, intensifica su bidimensionalidad. El plano real y el plano irreal en Arlt, más que oponerse se superponen; no son dos caras distintas sino que son lo mismo. Conforman un único espacio que llamaremos “para-real”. Como en la metáfora de la “Cinta de Moebius”⁴² -donde anverso y reverso se intercambian sucesivamente y por eso comparten un espacio infinito-, en los dramas arltianos lo fantástico se integra a lo real y viceversa -sin jerarquías-, ambos planos aparecen

⁴² La “Cinta de Moebius” fue descubierta en 1858 por el matemático alemán August Ferdinand Möbius. La cinta o banda de Moebius es una superficie bidimensional con un solo lado –aunque aparente tener dos- y un solo componente de contorno. El descubrimiento corresponde al estudio matemático del comportamiento de las líneas en el espacio. Puede construirse tomando una cinta rectangular de papel y uniéndola los dos extremos de manera que se forme un arco de 180°. Al trazar una trayectoria en la superficie de un lado se pasa a través del punto que se encuentra aparentemente del lado contrario. (Sitio web: <http://es.wikipedia.org>, Captura: 29-06-08).

“entramados” de tal forma que se hace imposible distinguirlos. En un movimiento dialéctico la ficción se verosimiliza, se naturaliza porque surge de la veta más cotidiana y pedestre de la realidad.

Luis Ordaz fue el primero en señalar la habilidad de Arlt para descomponer y recomponer la realidad: “Tenía la virtud de familiarizarnos con lo inaudito y lo sorprendente como si se tratase de lo cotidiano” (Ordaz, 1957: 234). Sus personajes –al igual que el mismo Arlt– son consumidores insaciables de ficciones alucinadas que proyectan mundos reales y se vuelven actores de la teatralidad que crean. La metateatralidad, la simulación, y la performance no son otra cosa que la dramatización de los conflictos psíquicos de los sujetos sufrientes. Por eso Arlt compone personajes de estructura esquizoide que le permite hacerlos transitar con facilidad a mundos fabulados como mundos posibles. Estructura que no hace más que simbolizar al hombre contemporáneo y es la visión que Arlt presenta en toda su literatura. Queda claro que con su elección estética, el escritor no se alejaba de la realidad, participaba de ella con sentido crítico y actitud disconformista. Evidentemente, estaba convencido de que esa irrealidad expresa mejor la realidad.

Recapitulando, vimos a lo largo de este Capítulo cómo lo fantástico-mágico comienza a participar naturalmente de la realidad en *La isla desierta* y en *África*, en la primera, el poder transformador de la imaginación posibilita la irrupción del cambio de actitud repentino de los oficinistas como algo “natural”. En *África*, el suceso del estiramiento repentino de la pierna coja de Hussein después del corte del pie que le efectúa a Mahomet. En *La fiesta del hierro*, el dramaturgo plantea una crítica contundente al fascismo y sobre todo antibélica y antiarmamentista donde un Ángel custodio y un Diablo labriego aparecen como alegorías vivientes del bien y del mal. En *El desierto entra a la ciudad* si bien por primera vez, los personajes de aparición fantástica están ausentes, el tema de la pieza y personajes como el Astrólogo y los Tres Reyes Magos están, de alguna manera, instaurando lo mágico, en este caso, ligado a lo místico-religioso. Es a través de la farsa, como género, y por consiguiente de la hipérbole⁴³ que Arlt logra evidenciar lo fantástico en lo real. Transgrede las reglas de

⁴³ Beatriz Sarlo (2007: 230) ha explicado el procedimiento de la hipérbole como característica de la textualidad arltiana: “la hipérbole, la figura de la exageración, un modo de lenguaje por el cual el escritor renuncia a la verosimilitud para lograr el impacto de una evidencia más allá de todo verosímil (.....) Por la hipérbole, Arlt exhibe y repara una inseguridad radical. Precisamente ésa, evocada tantas veces por él y por sus críticos: la de ser un escritor sin formación literaria, sin los refinamientos de la elite, alguien que

verosimilitud, exagera, deforma, hasta que parezca normal. Surge entonces ese estilo propio, el teatro desafortunado de Roberto Arlt. Su alejamiento del realismo se efectúa en un desplazamiento que va desde lo real a lo fantástico y viceversa. Su “para-realismo”⁴⁴ construye así las “ficciones de lo real” inaugurando esta estética en la dramaturgia argentina y convirtiéndolo aún hoy en ese extraño dramaturgo que la dramaturgia extraña.

A menudo se ha señalado que en su vida, Arlt operaba en forma similar a su literatura... o viceversa. En este sentido, una ficción de lo real en la vida de Roberto Arlt fue su invento para hacer irrompibles las medias de nylon de mujer. Pero el “efecto sorpresivo” de la muerte como un último *impromptus* dramático daba el golpe final a la trama de su vida y nos dejaba con la duda sobre ese nuevo “mundo posible” que anhelaba su imaginación técnica. Y también nos dejaba la incógnita sobre lo que hubiera sido el destino de su obra teatral: “Con el producto de la comercialización de su invento se comprará su teatro propio y ya no tendrá que hacer concesión alguna a estéticas deterministas” (M. Arlt, 2008: 32). ¿Arlt habría seguido, entonces, estrenando en el Teatro del Pueblo? ¿Habría logrado, como planeaba con Pascual Nacaratti –su socio en el invento y actor de Barletta-, establecer su propia agrupación teatral?

Si para Arlt las fronteras de la realidad y la fantasía se diluyen fácilmente, también se harán invisibles los bordes geográficos y sobre todo, aquellos que intentan delimitar una pertenencia. Y esto puede leerse en la universalidad de los modelos de su dramaturgia. A lo largo de esta Tesis venimos señalado que nuestro dramaturgo se encontraba “cercano” a los creadores de la escena moderna universal en un momento en que el teatro europeo estaba intentando escapar del realismo con la introducción de procedimientos vanguardistas; en este sentido, “los dramaturgos europeos estaban empeñados en superar la chatura de la realidad circundante, daban forma y sentido a un

carece de toda seguridad sobre su origen y que duda de su legitimidad simbólica. La hipérbole es el procedimiento de la inseguridad: decir más, para que por lo menos algo de lo dicho sea escuchado. (...) La hipérbole es una marca de clase en la literatura de Arlt. es la marca del escritor pobre. Por la exageración y la radicalidad Arlt busca llenar esa falta original de la cual habló tantas veces: no tener capital en dinero ni capital cultural. Su marginalidad no fue institucional, ya que desde muy joven fue un periodista estrella y un escritor de éxito. Pero, pese a los reconocimientos, Arlt se sentía un recién llegado de apellido impronunciable”. Creemos que Barletta reforzaba hasta el exceso el procedimiento de la hipérbole que caracteriza la escritura de Arlt, y esa era, por cierto, una decisión estética peligrosa porque hiperbolizar la hipérbole podía resultar en una estética kitch o naif.

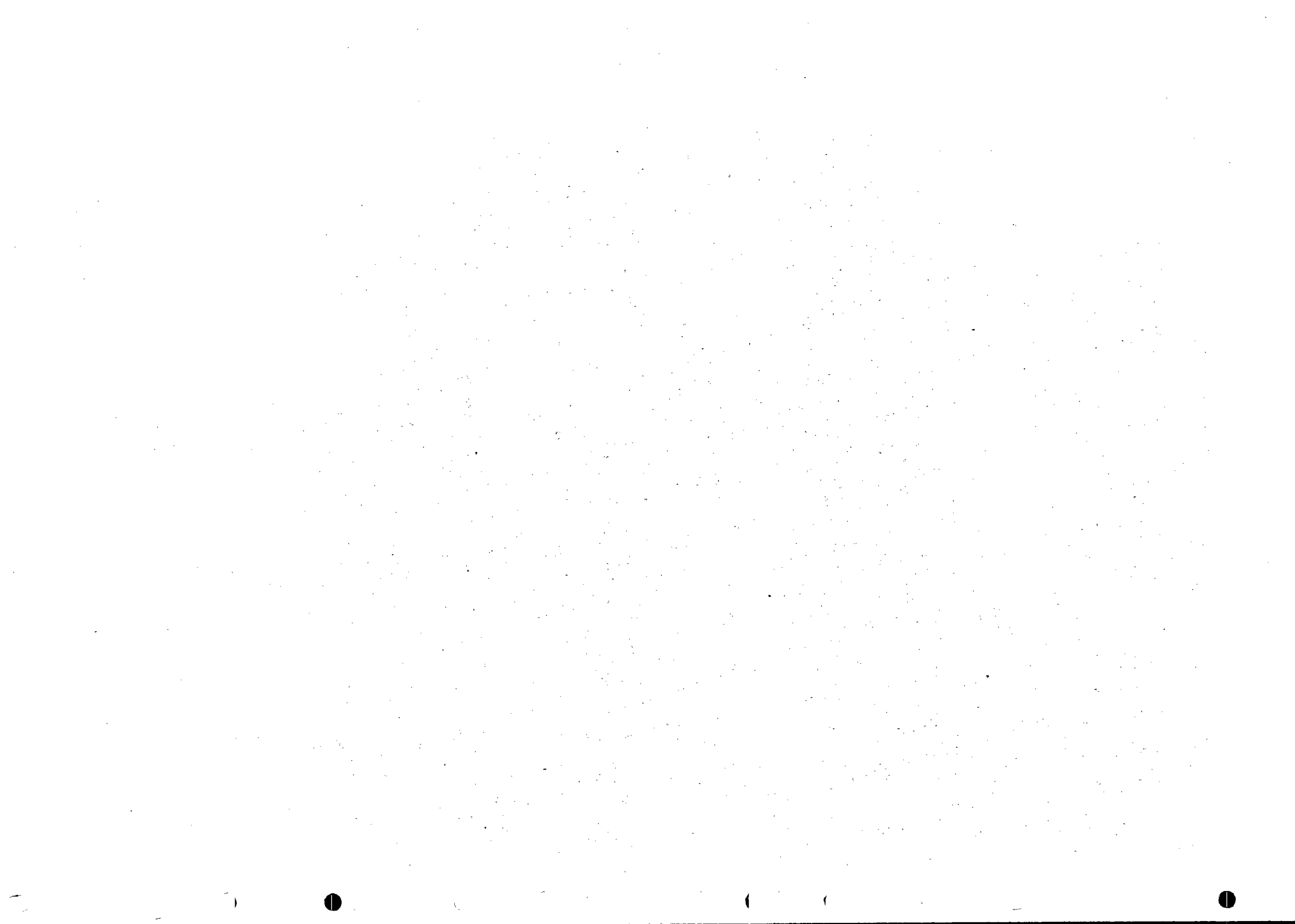
⁴⁴ Término usado por S. Villalva en “Una tragedia operística”, *Revista Ñ*, Diario *Clarín*, Nº 36, 21-06-08.

sin fin de posibilidades por donde el autor podía circular, sin las exigencias formales de lo verosímil, merced al doble plano en el que se desenvolvían los ‘juegos’, para establecer la ‘nueva realidad’ que necesitaban los personajes” (Ordaz, 1992: 54).

En el presente Capítulo nos propusimos analizar la dramaturgia arltiana en forma exclusiva e independiente, aludiendo -pero sin enfocar-, las apropiaciones de los modelos teatrales europeos, que sí profundizamos en el Capítulo siguiente. Porque según nuestra hipótesis, la textualidad dramática de Arlt se posiciona en la línea de la vanguardia teatral europea, que –como dejamos asentado en el Capítulo IV-, circulaba en nuestro país e inevitablemente ejerció su productividad en un escritor de talento renovador como ya lo era Roberto Arlt al momento de iniciar su labor dramática. Después de su rápido pasaje de la narrativa al drama... “lo cierto es que sin lecturas dramáticas o experiencia como espectador (el teatro básicamente se hace con teatro), es inconcebible la madurez de Arlt como dramaturgo” (Dubatti, 1992: 39-48). A este respecto Mirta Arlt (1968: 9) afirmó que: “la calidad de creador intuitivo que se atribuye constantemente a Roberto Arlt no significa de ninguna manera despreocupación de su parte por problemas teórico-formales de la creación. Por el contrario, trataba de descubrir procedimientos y constantes en los autores que más le atraían y los descubrimientos lo llenaban de satisfacción”.

Pero ¿cuál fue la actitud de nuestro escritor ante el descubrimiento de los nuevos modelos?, ¿qué era lo “estéticamente correcto” para un dramaturgo que no pertenecía ni a la estética floridense ni a la del grupo de Boedo?, ¿qué tipo de ansiedad o angustia transitaba el autor durante una creación en la cual “Dios o el diablo están junto a uno dictándole inefables palabras”, como él diría⁴⁵?

⁴⁵ Expresión de Arlt recordada por su hija en un testimonio esclarecedor que ubica la relación de su padre con el teatro de la época y su actitud ante la literatura ajena: “Si bien no era un habitué al teatro veía aquello que le podía interesar, que podía contribuir a su propio enriquecimiento y hallazgo. No sé cuál fue la primera obra que vio en su vida, sólo puedo decir que a mí me llevó por primera vez al teatro mientras se daba *El conventillo de la Paloma*. El sainete no abarcaba los símbolos que a él le interesaban (...) Las piezas representativas del gusto establecido no le interesaban, pues a juzgar por su propio teatro echó a correr para el lado contrario del costumbrismo, el color local y el realismo a menudo melodramático del drama doméstico. (...) lanza entonces sus propios intentos apuntalándose en su propia autoformación y personalidad literarias. Los poetas, dramaturgos y novelistas de su vida anterior están junto a él, porque cuando hay que crear se crea: “Dios o el diablo están junto a uno dictándole inefables palabras” como él diría” (M. Arlt, 1968: 9).



CAPITULO VII

Arlt y el modelo extranjero

“cuando una serpiente devora a otra serpiente se convierte en dragón. Similar es el caso de un sensitivo en quien actúan fantásticas influencias exteriores”. Roberto Arlt, “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires”, Tribuna Libre, 28 de enero de 1920.

1. Arlt y el modelo extranjero o “la angustia de la influencia”

En el presente Capítulo, enfocamos con mayor especificidad la relación de la obra dramática de Roberto Arlt con la de Luigi Pirandello, Henri René Lenormand, Georg Kaiser y Ernst Toller, en tanto sujetos activos que comparten el fluir de un discurso que los involucra a la vez que los excede. En nuestro marco teórico desarrollado en el Capítulo II, reflexionamos sobre la noción de intertextualidad pensando su funcionamiento en el discurso dramático arltiano como un doble proceso relacional donde los intertextos se vinculan con sus paratextos¹ a la vez que vinculan distintos agentes literarios (los autores) en una dimensión comunicativa e intersubjetiva.

Las formas de anclaje que el autor pone en funcionamiento para introducir la palabra ajena y hacerla funcionar como intertexto, de alguna manera “evidencian” su propio estilo. Para pensar estas formas de anclaje o “embragues”, en primer lugar, retomamos la noción de “palabra bivocal” (Bajtín, 1968) la cual implica una doble orientación, hacia el objeto del discurso y hacia el discurso ajeno. De esta manera surge un tercer tipo de discurso, que nosotros definimos como discurso o texto terciario correspondiente a la voz del autor, del dramaturgo, en el interior del texto secundario. Es como una voz subyacente que podemos identificar con la del dramaturgo en un nivel

¹ En el sentido propuesto por Pérez Firmat (1974) referido a “texto original”, o “texto fuente”.

más profundo que su manifestación en las acotaciones, ya que aparece para realizar referencias metalingüísticas o intertextuales. Según Bajtin, éste es el discurso que replica, polemiza, parodia o estiliza el discurso ajeno. Estas operaciones dialógicas se ponen en funcionamiento dentro de la textualidad arltiana con muy diversos grados de evidenciación y ocultamiento. Porque no sólo son prácticas intertextuales las que “reenvían” a un texto anterior en forma estricta, como el caso de la cita.

Enfoques actuales reconocen el fenómeno de “intertextualidad general” (Barei, 1991: 53) que ocurre cuando “el texto anterior se funde con un texto receptor de manera casi indistinguible, constituyendo sus estratos más profundos, aflorando a veces a la superficie, siempre latente, determinando el tono arcaico del texto visible”. Precisamos entonces, que ese “tono arcaico” es el eco que la voz del modelo extranjero (paratexto) dejó en el nuevo texto después de la recepción productiva que lo instalara como una apropiación. La intertextualidad que surge de esa recepción productiva, se define, entonces, como “un proceso general de intercalación, inclusión, absorción y transformación, -lo que equivaldría a mencionar como “apropiación y resemantización”-, de ciertos textos en el cuerpo de otro texto receptor en particular” (Barei, 1991: 56).

Seguimos la metodología propuesta por Barei (1991) para la determinación y análisis de los intertextos, pero agregando la noción de “paratexto” (Pérez Firmat, 1974). Se distinguen así tres momentos o instancias metodológicas²:

1. Determinación del paratexto en el nuevo texto y delimitación del intertexto (o apropiación).
2. Análisis de las transformaciones y desviaciones significativas operadas en el paratexto; mecanismos a través de los cuales el nuevo texto o intertexto es diferente del original (análisis de la apropiación).
3. Evaluación del intertexto o apropiación puesto en relación con un nuevo contexto de enunciados (nueva semantización o resemantización).

En la transformación del paratexto -o modelo-, la textualidad receptora logra producir efectos distintos, nuevos sentidos. La transformación puede operar por sustitución, por elipsis y omisión o por adición, extensión y repetición. A partir de esta metodología de análisis del intertexto podemos determinar su grado de fidelidad o desvío respecto a su paratexto, escala que va desde la cita a la alusión, pasando por

² Cabe aclarar que las instancias metodológicas mencionadas no aparecen aplicadas en forma esquemática en el discurso final de este Capítulo.

formas como la parodia y el pastiche o estilización. Pero la limitación del análisis radica, precisamente, en la especificidad de fenómeno en cuestión: los modos en que puede presentarse la intertextualidad son tan variados como pueda serlo la creatividad de cada escritor puesta en funcionamiento en cada texto. En la dramaturgia arltiana, aparece la parodia cuando la relación intertextual se da con el drama argentino finisecular, predominando, en cambio, la estilización en su relación con los modelos extranjeros. Arlt parodia los géneros y temas del drama argentino finisecular, a la vez que estiliza procedimientos y recursos correspondientes a modelos dramáticos extranjeros. Podemos decir, entonces, que nuestro escritor tiene una actitud paródica hacia la tradición nacional y estilística hacia la extranjera. También pueden observarse formas combinadas de estilización y parodia. En los dramas de Arlt aparecen a menudo mezclados el homenaje y la burla, este procedimiento implica el encuentro, en sus textos, entre convergencia y divergencia, entre fuerzas centrífugas y centrípetas.

El de Arlt es un “intertexto complejo”, y como tal crea dificultades para su reconocimiento. El intertexto simple, en cambio, provoca mayormente actitudes de fácil identificación y satisfacción rápida. El intertexto complejo implica un creciente extrañamiento, una problematización del mundo de la ficción y del discurso cuyas relaciones y orientaciones pertinentes debe determinar el lector.

La “lectura intertextual” puede descubrir, develar, -a través de una escritura que cita, alude, estiliza o parodia a otra- los valores dominantes de dos universos que se superponen, que se implantan intersubjetivamente.

Hacia el final del Capítulo anterior, concluimos con una serie de preguntas que es necesario retomar aquí: ¿cuál fue la actitud de Roberto Arlt ante el descubrimiento de los nuevos modelos?, ¿qué consideraba “estéticamente correcto” un escritor que no respondía a los cánones floridenses ni a los del grupo de Boedo?

Lo “estéticamente correcto” como opción al momento de enfrentar la escritura, implica casi un oxímoron en un escritor como Arlt. Su estética y su ética iban más allá de lo correcto tanto política como literariamente. Ante las alternativas de modelos autorales que ofrecían Florida y Boedo, opta por el sincretismo, “evidentemente, Arlt no acepta quedar etiquetado en uno u otro bando porque, en todo caso, todos esos escritores le interesan de diferente manera (...) Tampoco se emociona con un ‘Ramoncito’ (Gómez de la Serna) como los floridistas, ni con ‘cartas de un terrorista

barbudo' o felicitaciones del 'centro de panaderos checoslovacos', como los boedistas"³ (Romano, 2007: 13). La zona intermedia en la que Arlt se ubica aún no ha sido nombrada, es "la adhesión a una poética del grotesco fiable en el expresionismo"⁴.

En efecto, Arlt se coloca siempre como escritor de síntesis: "en literatura leo sólo a Flaubert y a Dostoievsky", afirma provocativamente, demostrando su no adscripción a ninguno de los dos polos en conflicto (Florida-Boedo). Tal vez por eso, su amigo César Tiempo afirma que "Arlt debió de haber sido del grupo Boedo pero nunca lo fue. Era una polea loca. Era difícil que se asentara en algún lado"⁵. Más adelante, sus propias declaraciones lo ubicarían en el grupo de Boedo (Saítta, 2008: 63).

Si bien Arlt compartía con los escritores de Boedo una temática y unos personajes correspondientes a los sectores populares y marginales de la sociedad⁶,

"lo nuevo y avanzado de su literatura residió en su capacidad para darle consistencia estética a la crisis de la conciencia pequeño-burguesa, urbana y bonaerense, a fines de la década de los veinte, al mismo tiempo que Borges y Güiraldes andaban a la caza de arquetipos de perfiles místicos que congelaran una imagen estereotipada del malevo (Borges) o reafirmaran valores de la mentalidad terrateniente (Güiraldes) (...) Arlt cumplió su cometido mediante una peculiar síntesis artística, como suele ocurrir con los grandes escritores de los países marginales, en la que confluyeron la admiración por Dostoievsky y algunos otros escritores rusos; su aprovechamiento de recursos propios del expresionismo y del grotesco europeos, y su rechazo de la cosmovisión popular vigente en los sainetes y en las letras de tango" (Romano, 1981: 144-145).

³ Esta actitud es una postura temprana en el escritor, como lo señala Romano (2007) en su estudio de las colaboraciones de Arlt a la revista *Don Goyo*, entre fines de 1926 y comienzos de 1927; es decir, anterior a su posicionamiento pleno en el campo literario.

⁴ Para Romano (2007: 15) esta estética "tenía sus equivalentes literarios en la poesía de Nicolás Olivari y en una modalidad del llamado género chico criollo que comenzara con algunas piezas de Carlos Mauricio Pacheco y encontraría en la década del 20 su auge con Alberto Novión o Defilippis Novoa, y su culminación en Armando Discépolo".

⁵ "Los diez centavos fuertes. César tiempo y la bohemia literaria de 1926", en *La Opinión Cultural*, 13 de junio de 1976.

⁶ Los personajes populares y marginales siempre son presentados en forma controvertida por Arlt: prostitutas, ladrones, asesinos, psicópatas, suicidas, bipolares, depresivos, soñadores, estafadores, obreros, explotadores. El objeto de deseo es casi siempre el poder demiurgo de Dios a través del dinero, el sexo o la crueldad, vehiculizados por el sueño o la locura.

La relación de Arlt con la vanguardia ha sido señalada muchas veces, y en este sentido Mirta Arlt apunta que existe vanguardia cuando la actitud del artista “se diferencia de sus coetáneos por sus vivencias de lo histórico y lo estético distanciadas de la norma (...) formas y temáticas cuyos puntos de vista resultan inesperados para la ‘doxa’, ante la cual representan la amenaza de la desestabilización anarquizante de lo legitimado por la autoridad de la costumbre y de los organismos institucionalizados o prestigiados intelectualmente” (2001: 157). La transgresión –en tanto ejercicio de afirmación- permite a Arlt introducir saberes técnicos y toda la serie de discursos marginales que Sarlo (1988) ha dado en llamar “los saberes del pobre”, con los cuales compensa sus carencias de capital cultural y económico. “La contradicción que existe entre su voluntad de literatura y una formación cultural precaria, tiene que resolverse en lo real y en lo simbólico casi del mismo modo. Arlt inventa una ‘respuesta activa’ que desencadena un proceso de apropiación verdaderamente salvaje de los instrumentos culturales y los medios de producción literaria” (Sarlo, 2007: 58). Esta “respuesta activa”, esta apropiación, no es otra que nuestra postulación de la dramaturgia arltiana como una recepción productiva que logra apropiarse los procedimientos vanguardistas europeos al servicio de su proyecto creador.

En el epígrafe del presente Capítulo puede leerse la imagen arltiana del “dragón” como fruto fabuloso, resultado de una fusión de serpientes, donde una “ha devorado” a la otra. Potente imagen que nos remite a la escritura de Arlt como práctica de lectura, al ecléctico material literario del robo⁷ de Silvio Astier a la biblioteca, que ya pintara en el gesto inaugural de su primera novela. De esta manera, el escritor o el “sensitivo” es un dragón porque en él actuaron “fantásticas influencias exteriores”; así los modelos teatrales extranjeros participaron en la fortificación de Arlt, en la constitución del dramaturgo-dragón de fuerza implacable que hoy leemos en su teatro. Porque como ha señalado Sarlo en referencia a la novela (2007: 52) “Arlt echó mano a todo lo que pudo ir recogiendo en un aprendizaje costoso. El folletín, las traducciones españolas de los autores rusos, la novela sentimental, Ponson du Terrail, Dostoievsky, Andreiev, entraban en el proceso gigantesco de canibalización y deformación, de perfeccionamiento y de parodia que es la escritura arltiana”.

⁷ “El robo es, además, revelación de una constante de la vida cotidiana: cómo los hombres se devoran unos a otros. Este hecho es visto por Arlt desde una doble perspectiva: como síntoma existencial y social. Los varios grados de mutilación (el robo diario de un pedazo del otro)” (Merlino, 1981: 138).

El mismo Arlt se encargó de apuntar diseminadamente en sus textos literarios y metaliterarios, el ecléctico corpus de sus lecturas⁸ en hibridación desordenada y permanente: Ponson du Terrail, Dostoievsky, Baudelaire, Xavier de Montepin, Salgari, Carolina de Invernizio, Luis de Val, Pérez Estrich, Nietzsche, Quiroga, Lynch, Discépolo, Pirandello... Respecto a los autores teatrales europeos que funcionaron modélicamente en su dramaturgia, Castagnino (1964: 9) advertía -ya en el primer estudio que se hizo sobre su teatro-, que “fijados los elementos dramáticos que Arlt maneja, a la luz del análisis de fuentes, se descubren ascendientes y se advierte que el mérito estriba en ‘recomponerlos’ más que en crearlos”.

Pero la declaración del dramaturgo antes del estreno de *El fabricante de fantasmas* en *El Mundo* intentará convencer de lo contrario:

“(...) Posiblemente algún crítico excesivamente avisado sitúe mi creación dentro de la técnica pirandelliana (hoy se abusa del término); yo creo que nace de la lectura de Flaubert, en su novela *Las tentaciones de San Antonio* y en *Thais*, de Anatole France. Los espantables personajes que animan el drama, el Jorobado, la Ciega, el Leproso y la Coja, aparte de que en germen se encuentran en mis novelas *Los siete locos* y *El Jorobadito*, son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles: Goya, Durero y Brueghel, El Viejo, quienes con sus farsas de la locura y de la muerte reactivaron en mi sentido teatral la afición (sic) a lo maravilloso que hoy, insisto nuevamente se atribuye con excesiva ligereza a la influencia de Pirandello, como si no existieran los previos antecedentes de la actuación de la fantasmagoría en Calderón de la Barca, Shakespeare y Goethe.” (*El Mundo*, 7 de octubre de 1936).

⁸ Respecto las lecturas de Arlt, su primer biógrafo (Larra, 1992) ha señalado que de niño leía Salgari, de adolescente a Gorki y a Tolstoi, más tarde a Dostoievsky. Nunca leyó en lengua original, se maneja con traducciones españolas muy difundidas. En *El juguete rabioso* el protagonista dice que sueña “ser un poeta genial como Baudelaire y un bandido grande como Rocambole”. Ahí están las lecturas adolescentes de Arlt: los poetas simbolistas y los folletines como el de Ponson du Terrail. Criticó a Joyce en el prólogo a *Los lanzallamas*. Le interesan Proust y el Tomas Mann de *La montaña mágica*. El contacto con Güiraldes lo pone en conocimiento de las novedades de la literatura europea moderna. Mirta Arlt (1963) señala como los libros de cabecera de su padre a Cervantes, Quevedo, Bernal Díaz del Castillo, Homero, Mahoma, Mann, Proust, Baroja. Entre la música que escuchaba mientras escribía se encuentran Debussy, Stravinski, Falla, Ravel.

A propósito de *El fabricante de fantasmas* Castagnino afirmará que Arlt construye “a la manera pirandelliana, aunque lo negara” (1964: 51). Sin embargo en este crítico subyace siempre una visión despectiva o una concepción negativa del fenómeno de apropiación, que él denomina “influencia”⁹. Efectivamente, “la angustia de la influencia”¹⁰ con su carga de prejuicios y reparos, traspasa al autor y afecta también a la crítica:

“Apuntar influencias, rastrear fuentes o citar presencias en la técnica dramática o en la concepción teatral de Roberto Arlt es riesgoso (...) Pero reminiscencias y contagios involuntarios también los hay e indudables. Sé que a Arlt le desagradaba que se le conjeturaran presuntos modelos; que se crispaba a la mención de influencias que condicionaran su teatro a Evreinoff, Andreiev, Lenormand o Pirandello (...) Sin embargo, aunque Arlt no estudiara aquellas dramaturgias, conocía alguna de sus expresiones. Los primeros a través del escenario del Teatro del Pueblo, que los incluía en su repertorio. Los segundos, Lenormand y Pirandello, eran los autores que por los días en que Arlt se acerca al teatro, deslumbraban a quienes, desde aquí seguían el movimiento teatral europeo”. (Castagnino, 1964: 85), (La cursiva es nuestra).

La vacilación del crítico ante los testimonios del dramaturgo lo lleva a calificar de “riesgoso” el estudio de los modelos en la dramaturgia arltiana. Los reparos que el propio Arlt había expresado sobre Pirandello en sus declaraciones condicionaron en gran medida las decisiones de la crítica a este respecto. Nos preguntamos hasta qué punto el investigador, el historiador o el crítico debe considerar los testimonios de los escritores. El caso Arlt es paradigmático en la crítica de su obra, pues no sólo en este tema sino en muchos aspectos del análisis de su literatura, ha sido condicionante la imagen¹¹ que el propio autor se encargó de diseñar sobre sí mismo. Sylvia Saítta demuestra en su biografía sobre el escritor que:

⁹ Castagnino utiliza terminologías como “contaminaciones librescas”, “filiaciones”, “reminiscencias”, etc.

¹⁰ Retomamos esta expresión del ensayo de Harold Bloom, *The anxiety of influence* (1973) donde intenta realizar una historia de las relaciones intrapoéticas.

¹¹ Saítta en su estudio biográfico de Roberto Arlt desmitifica la imagen romántica que desde el propio autor, hasta sus más actuales críticos han construido sobre su persona, sobre todo en relación a la similitud con sus personajes de ficción, pero lo que más nos interesa en nuestra investigación de la contribución de Saítta es su desmitificación en cuanto a su imagen de “escritor advenedizo en la literatura, poco reconocido y relegado por sus pares o por la crítica. Su itinerario profesional exhibe, matizando lo que él mismo señala, que la construcción de su figura pública como la de un escritor

“el testimonio más difícil de abordar ha sido el del propio Arlt. Porque miente, porque no dice todo lo que sabe, porque inventa datos de su biografía, porque está más preocupado por la construcción de una imagen pública acorde a lo que él considera que debe ser el retrato de un escritor, que por dar un testimonio verdadero de su propia vida. Y los críticos literarios han colaborado, durante años, a la mitificación de su figura; han repetido datos que son falsos o, simplemente, le han creído” (Saïtta, 2008: 9).

En la citada declaración aclaratoria del autor sobre *El fabricante de fantasmas* leemos como sintomático que éste prefiriera decir que había encontrado su inspiración en pintores europeos como Goya, Durero, Brueghel padre -hipótesis que también sostiene Woodyard¹² (1983)-; y que, además, se esmerara en citar una cantidad considerable de fuentes provenientes de la tradición literaria universal, antes que aceptar la relación con un contemporáneo como Pirandello. La angustia de la influencia busca sus mejores argumentos.

Por otra parte, además de tratarse de un nombre que contaba con una legitimidad indiscutible¹³, el dramaturgo siciliano -como ya hemos consignado en capítulos anteriores- no era considerado “políticamente correcto” dentro del movimiento del teatro independiente por su pública adhesión al fascismo.

En su alusión a autores como Shakespeare, Calderón o Goethe, lo que está haciendo Arlt, astutamente, es invocar un proceso que efectivamente ocurre en la literatura y que la crítica ha denominado como “paracronismo”. En este sentido, Krynski (1995) aclara que la cuestión del “pirandellismo” circuló como operador identificador de estructuras que Pirandello no creó en absoluto y que de hecho podrían encontrarse en Shakespeare, Calderón, Hugo o Cervantes, pero que, paradójicamente, el dramaturgo italiano reactivó permitiendo una mejor definición de las mismas para el teatro moderno. Este crítico se refiere a los fenómenos que preceden al “pirandellismo” y que considera “paracronismos” pero finalmente reconoce a la obra de Pirandello como

siempre postergado es más imaginaria que real, puesto que su fuerte visibilidad en diarios y revistas de la época, y el temprano reconocimiento de sus pares, desmienten esa versión”. (*N. Revista de cultura*, Buenos Aires, Nº 231, Año V, 1 de marzo de 2008, pp. 20-22).

¹² Este crítico también sostuvo en otros trabajos (2000) que Arlt tenía un amplio conocimiento de la literatura mundial.

¹³ Al momento de emitir Arlt este testimonio (1936), Pirandello, además de la fama mundial de sus puestas en escena, había recibido ya el Premio Nobel de Literatura que le fuera otorgado en 1934.

paradigma de todas las obras precedentes, ya que “resulta totalmente insustancial que dichas obras y dicho procedimiento hayan podido establecerse sin que el propio Pirandello las haya marcado o producido. Son el crítico y el escritor quienes han producido esas asociaciones identificatorias paracrónicas (...) (en función de) la fuerza centrípeta de esta obra en el interior de la crítica del siglo XX” (Krysinski, 1995: 64).

Asimismo, uno de los críticos rioplatenses más lúcidos de Pirandello se anticipa a estas consideraciones al decir que:

“El motivo no es, por cierto, absolutamente nuevo en la historia del teatro. Pero es necesario llegar hasta Pirandello para asistir al momento en que ese eterno drama –el drama esencial de sentir la irrealidad del mundo, el relativismo de nuestra experiencia, la incoercibilidad de la vida- adquiere plena conciencia de sí mismo y se desenvuelve en la plenitud de sus posibilidades artísticas” (Guglielmini, 1927: 35).

En la aguafuerte porteña “Cómo se escribe una novela”, aparecida en *El Mundo* el 14-10-1931 cuando estaba terminando *Los Lanzallamas*, o sea antes de escribir su primera obra teatral, Arlt hace declaraciones donde evidencia que era lector de Pirandello:

“Hay autores que se trazan un plan estricto y no se apartan de él ni por broma. Ejemplo: Flaubert. Otros nunca pueden establecer si su novela terminará en una carnicería o en un casamiento. Ejemplo: Pirandello. Unos son tan ordenados que fijan en su plan datos de esta categoría: ‘El personaje estornudará en la página 92, renglón 7; y otros ignoran todo lo que harán’. (Arlt, Roberto, *El Mundo*, el 14-10-1931).

Si bien se trata de un artículo donde el escritor opina sobre la composición de la novela, igualmente interesa la referencia a Pirandello y su funcionamiento como modelo del teatro de Arlt, ya que el tema del personaje autónomo, por ejemplo, aparecía ya en una novela del siciliano como *El difunto Matías Pascal* de 1904. En esta aguafuerte Arlt se autodefine como novelista “pur sang” que “aborrece cordialmente el método (aunque lo acepte), los planes y todo aquello que signifique sujeción a una determinada conducta”. En una sección interna del texto Arlt analiza los “problemas del autor”; explica la autonomía del personaje como procedimiento a través del cual los personajes proporcionan sorpresas de seres vivientes: hablan al autor, interfieren y opinan sobre la

trama. Arlt aclara que éste es un fenómeno que le ocurre al escritor del tipo “instintivo”, como él mismo se define:

“En el novelista instintivo, los personajes proporcionan sorpresas de seres vivientes. Así por ejemplo: X en un momento dado insultó a N, contra todas las previsiones del escritor (...) Problemas así se presentan a montones en el autor¹⁴ instintivo. En vez de autor, debería ser denominado secretario de personajes invisibles. Hace lo que ellos mandan” (Arlt, Roberto, *El Mundo*, el 14-10-1931).

Aunque resulte “académicamente incorrecto” ante una tradición crítica que prefería eludir los presuntos intertextos en la obra arltiana, afirmamos que sus textos nunca son ingenuos, que tienen un background de lecturas intertextualizadas. Ante la noción romántica del escritor innovador que crea “de la nada”, que aniquila todo lo existente, se levanta la noción de “producción” donde la textualidad del autor

“es legible a partir de otros textos y muestra tanto en su producción como en su lectura una intertextualidad generalizada. No hay primer libro, ni libro independiente totalmente inocente: la novedad, la originalidad en literatura se define siempre por relaciones. El escritor se apodera de toda la tradición literaria, la hace suya, y saltando sobre las formas y los hombres, hace jugar en el espacio del nuevo texto, citas, trozos, páginas que reactivan y certifican que la literatura es un proceso de trabajo” (Zubieta, 1987: 13).

En las negaciones de Arlt subyace, como en toda negación, el deseo y el temor a la vez. Arlt escribía deseando los modelos teatrales europeos, sobre todo los correspondientes a la literatura culta y en este sentido, su escritura está lejos de ser una manifestación aislada y espontánea. Nuestro escritor estaba más cerca de lo que decía de los dramaturgos extranjeros, pero temía que al descubrirlo se devaluara la originalidad de su obra. No obstante, la recepción productiva y la consecuente apropiación también

¹⁴ Otro tipo de autor que distingue es el “autor bricolaje” quien sigue el procedimiento denominado “goma y tijera”: “Terminando el ‘grueso’ de la novela, es decir, lo esencial, el autor que trabaja desordenadamente, como lo hago yo, tiene que abocarse, con paciencia de benedictino, a un caos mayúsculo de papeles, recortes, apuntes, llamadas en lápiz rojo y azul. Comienza la tijera (...) Libros muy buenos se han escrito de la manera que dejé antes narrada. No seré injusto. Los que escribieron libros muy buenos desordenadamente, los habrían escrito mejor quizá, trabajando ordenadamente; pero cada autor tiene su temperamento; y allá él. Lo único que hay derecho a exigirle es que no nos aburra” (Arlt, Roberto, *El Mundo*, el 14-10-1931).

pueden haberse efectuado en Arlt a nivel inconsciente, ya que “una obra puede estar aislada por diversas razones culturales, pero reaparece en lo que anticipa o en su capacidad de ser transcripta, aún sin haber sido leída. En tal sentido, la escritura es transmisión y transcripción; participa de las formas inconscientes del robo” (Merlino, 1981: 131). Por eso -como lo ha señalado la hija del autor-, “Dostoievsky, Pirandello, Joyce, O’Neill, Celine, (...) y demás sucesores de la primera vanguardia, hicieron eco¹⁵ en Arlt a la manera de los armónicos musicales: lo cual produjo en él la apertura de la novela y el teatro a formas y sentidos nuevos de cuño existencial y alcance universal” (Mirta Arlt, 2001: 159).

Onetti ha repetido siempre que Arlt nunca plagió a nadie, que, en cambio, robó sin darse cuenta. La propia ideología estética de Roberto Arlt expuesta en distintos lugares de su literatura y de sus textos periodísticos refutaba la originalidad literaria. Refiriéndose a los libros dice el nuestro autor:

“La gente recibe la mercadería y cree que es materia prima, cuando a penas se trata de una falsificación burda de otras falsificaciones, que también se inspiraron en falsificaciones”¹⁶.

Nos preguntamos con Merlino: “¿es producto del azar que uno de los primeros robos que realizan Silvio Astier y sus compañeros sea una biblioteca y que ese robo permita descubrir los intereses literarios y científicos del narrador autobiográfico?” (1981: 136). El crítico citado señala que Piglia, en su texto “Homenaje a Roberto Arlt” en *Nombre falso*¹⁷, recuerda que Arlt reivindica la escritura como falsificación y, paralelamente, derrumba el mito de la originalidad en la creación literaria.

¹⁵ “El caso es que la mirada de Arlt era atraída por lecturas que atrapaban su imaginación y su fantasía y lo apartaban de eso que sus colegas denominaban “identidad nacional”. Su mirada profunda seguía un trazo espiralado, vuelto hacia el interior de sí mismo, de ese sí mismo que, como diría Rimbaud, ‘es otro’ (...) El aludido cambio direccional de la mirada de Arlt era un hecho similar al que instauró la vanguardia en los expresionistas alemanes, los dadaístas franceses y también los surrealistas europeos, y en Arlt produjo una suerte de iniciación que lo llevó a plantear en la novela y luego en el teatro argentino la mutación producida por la angustia y la desesperación en los individuos de un universo desdivinizado que, como el mismo Arlt, padecían el sistema sociopolítico del capitalismo voraz en las grandes ciudades ‘canallas’ que se preparaban para ingresar a la era de la cibernética y de la guerra total” (Mirta Arlt, 2001: 158-159).

¹⁶ “La inutilidad de los libros”, Aguafuerte porteña, *ElMundo*, 26 de febrero de 1930.

¹⁷ Buenos Aires: Siglo XXI, 1975.

Pero si Arlt pregona una teoría de índole intertextual sobre la literatura en general, la niega, en cambio, cuando debe referirse a la propia escritura. Y es que, como ha explicado Bloom (1977: 13), la apropiación implica las inmensas angustias de sentirse deudor. Para este crítico, la idea de que las influencias poéticas apenas existen, es en sí misma una ilustración de una de las maneras como éstas constituyen una variedad de la melancolía o un principio de angustia. Bloom¹⁸ realiza una reflexión

¹⁸ Las principales fuentes en la teoría de las influencias presentada por Bloom son Nietzsche y Freud. Nietzsche (*Genealogía de la moral*) y su reflexión sobre las tendencias revisionistas y ascéticas del temperamento estético. Por otro lado, las investigaciones llevadas a cabo por Freud acerca de los mecanismos de defensa y sus funcionamientos ambivalentes nos ofrecen analogías que Bloom aplica a los cocientes revisionistas que rigen las relaciones intrapoéticas y que divide en seis tipos: 1- Clinamen: la mala lectura o la mala interpretación poética, desvío brusco de los átomos con el objeto de hacer posible el cambio en el universo. Un poeta se desvía bruscamente de su precursor leyendo el poema de éste de tal modo que ejecuta un clinamen con respecto a él. Esto aparece como un movimiento correctivo en su propio poema, lo cual implica que el poema precursor llegó hasta cierto punto. 2- Tésera: completamiento y antítesis. Un poeta antitéticamente “completa” a su precursor al leer el poema-padre conservando sus términos, pero logrando otros significados, como si el precursor no hubiera ido suficientemente lejos. 3- Kenosis: Mecanismo de ruptura semejante a los mecanismos de defensa que nuestra psiquis emplea contra las compulsiones de repetición, es por lo tanto un movimiento hacia la discontinuidad con respecto al precursor. El poeta posterior, al vaciarse evidentemente de su deidad imaginativa, parece humillarse como si estuviese dejando de ser un poeta; pero esta disminución es realizada en relación a un poema de un precursor de modo tal que el precursor también resulta vaciado y, como por lo tanto, el poema posterior de deflación no es tan absoluto como lo parece. 4- Demonización: Movimiento contra-sublime personalizado, en reacción ante el Sublime del precursor. Un intermediario, ni divino ni humano se mete dentro del adepto para ayudarlo, el poeta posterior se abre a lo que el cree ser un poder del poema-padre que no pertenece al padre propiamente dicho, sino a una escala de seres más allá del precursor. 5- Ascesis: movimiento de autopurgación que tiene como meta lograr un estado de soledad. El poeta posterior no sufre, como en la kenosis, un movimiento revisionista de vaciamiento, sino de privación; renuncia a una parte de sus dotes humanas e imaginativas con el objeto de separarse de las demás, incluso de su precursor, y hace esto en su poema colocándose en relación con el poema-padre de tal modo que el poema sufra también una ascesis; las dotes del precursor también son reducidas. 6- Apófrades: retorno de los muertos. El poeta posterior aplastado por una soledad imaginativa que es casi un solipsismo, mantiene su poema tan abierto a la obra del precursor que, al principio, podríamos pensar que la rueda ha dado una vuelta completa y que nos encontramos de nuevo en el período de inundado aprendizaje del poeta posterior, antes que su fuerza empezara a afirmarse en los cocientes revisionistas. Pero el poema está ahora abierto como antes estaba abierto y el efecto misterioso que resulta de esto es que el nuevo poema nos causa la impresión no de que el precursor lo estuviera escribiendo, sino del que el poeta posterior hubiera escrito la característica obra del precursor (Bloom, 1977: 22-24).

sobre la melancolía desesperada que la idea de “prioridad” ocasiona en la mente creadora y se pregunta: ¿Existe algún *poeta fuerte* que desee darse cuenta de que no ha logrado crearse? El crítico señala que cada “conciencia estética de primer orden” parece estar peculiarmente dotada para “negar” toda obligación a medida que las “hambrientas generaciones” avanzan unas sobre otras. Así, el escritor que encuentra todo el espacio ya lleno con las visiones de su “precursor” recurre al lenguaje del tabú, para desmontar un espacio mental para sí mismo. La angustia a la que se refiere Bloom radica en esta visión del “precursor- padre” como tótem a la vez que como tabú. “Sé yo, pero no yo” es la paradoja que implícitamente le ofrece el precursor al efebo. La perversidad del efebo, su movimiento revisionista, es precisamente lo que posibilita su condición de “análogo” en vez de la de “idéntico”.

Desde un enfoque psicoanalítico, Bloom explica que en el nuevo escritor, el “padre poético” ha sido absorbido por el “ello”, más que por el “superego”. Conceptualmente, el problema básico del rezagado es necesariamente el de la “repetición”, ya que la repetición dialécticamente elevada a la recreación es el camino que lo conduce al éxito, apartándolo del horror de descubrir que sólo es una copia o réplica. El “poeta fuerte” sobrevive porque vive la discontinuidad de una repetición que “deshace” y “aisla”; pero dejaría de ser poeta a menos de seguir viviendo la continuidad de “recordar hacia adelante”, de irrumpir en un mundo nuevo que sin embargo repite los logros de su precursor. El mecanismo del “deshacer” se encuentra fácilmente disponible, como es el caso de todas las defensas psíquicas; pero el proceso de repetir mediante recuerdos hacia adelante no se aprende fácilmente (1977: 94-97). Como ha señalado Zubieta (1987: 13) refiriéndose a *Los siete locos*, Arlt “construye una constelación discursiva en la que se entretajan múltiples discursos y los cohesiona de tal modo que el texto puede ser vinculado con otros textos, con otros discursos y no ser, al mismo tiempo, asimilado a ninguno, alcanzando un alto grado de especificidad”.

La noción de “influencia” en el sentido de Bloom, es concebida como camino hacia la autorrealización, cercano a la máxima de Kierkegaard: “Quien está dispuesto a trabajar, engendra su propio padre”. De hecho, “influencia”, además de su significado cercano a “lo que viene de afuera”, también tiene un sentido etimológico de “fluir hacia adentro”. Desde esta perspectiva, las influencias poéticas –cuando tienen que ver con dos poetas “fuertes” y auténticos-, al decir de Bloom, siempre proceden debido a una

“lectura errónea” del poeta anterior, gracias a un acto de corrección creadora. La tesis de Bloom es que la historia de las influencias poéticas fructíferas -lo cual quiere decir la principal tradición de la literatura actual desde el Renacimiento-, es una historia de angustias y caricaturas autoprotectoras, de deformaciones, de un perverso y voluntarioso revisionismo, sin el cual la literatura moderna como tal no podría existir (1977: 41). El “clinamen” o desvío brusco es necesariamente el concepto básico de la teoría de las influencias poéticas, puesto que lo que separa a cada escritor de su Padre Poético (y lo salva, por medio de esa separación) es una instancia de revisionismo creador (1977: 53).

Por cierto, Arlt sintió el escalofrío de verse oscurecido por la sombra de un precursor. Sombra que era también su propio reflejo, porque como explica Bloom, los modelos son, en definitiva, espejos del ser y recuerda la postulación de Goethe: “Ser amado por lo que se es constituye la gran excepción. La gran mayoría ama en otro ser sólo lo que le presta, su propio ser, su versión de él (...) Todo lo que es grande nos modela desde el momento en que nos damos cuenta de él (1977: 63). Por eso en Arlt la imagen inconciente del “dragón”, es el resultado de una cópula.

Bloom ha explicado a través de Freud, que la angustia “ante” algo es evidentemente un tipo de expectativa, como el “deseo”. La angustia de la influencia es la angustia ante la expectativa de “ser inundado” (1977: 69). Lo que en el modelo del romance familiar sería la paternidad fálica, entre los escritores sería la “prioridad” ya que la mercancía en la que trafica el poeta, su autoridad, su propiedad, gira en torno de la prioridad. Y en esa relación con el Padre, todos los instintos, los amorosos, los agradecidos, los sensuales, los desafiantes, los autoafirmativos y los independientes son gratificados en el deseo de convertirse en “padre de uno mismo”. En definitiva, estas búsquedas son el intento de reengendrar el propio ser para que éste se vuelva el gran original (1977: 77-78).

Si todo invento es una respuesta, toda nueva obra literaria es un diálogo. Por eso para la crítica antitética¹⁹ que propone Bloom el significado de un poema sólo puede ser

¹⁹ Bloom explica la crítica antitética como teoría para evitar el reduccionismo. “La crítica retórica, la aristotélica, la fenomenológica y la estructuralista todo lo reducen, ya sea a imágenes o a ideas, a cosas dadas o a fonemas. Nosotros, cuando reducimos algo, lo reducimos a otro poema. El significado de un poema puede solamente ser otro poema (...) La verdadera historia de la poesía es la historia de cómo los poetas, en su calidad de poetas, han sufrido a otros poetas, así como cualquier biografía verdadera es la historia de cómo cualquier persona sufrió su propia familia (...) La poesía es la angustia de las influencias, es la interpretación errónea, es una perversidad disciplinada. (...). La poesía (el romance) es

un poema, pero “otro poema” distinto del poema. Y no un poema escogido con arbitrariedad total, sino cualquier poema central de un precursor indudable, aun cuando el “efebo” no haya leído nunca ese poema (1977: 83). Pero inmerso en el horror de la comunicación que implica la literatura como diálogo, Arlt entró en rebelión contra sus propios modelos y se instaló en la obligación fantasmática de luchar contra los “poderosos muertos”. La mayor rebeldía de Arlt fue, entonces, contra sus modelos, sin saber que en él se cumpliría la máxima de Kierkegaard: “quien está dispuesto a trabajar da a luz a su propio padre”.

Arlt, -como dijo Bloom sobre Stevens- se convirtió en una asombrosa mezcla de tensiones poéticas, extranjeras y nativas. En el caso de los modelos nacionales, que Arlt no admira, el escritor realiza un procedimiento de “perversión”. “Perverso” quiere decir literalmente, “estar vuelto hacia el lado equivocado”. Bloom (1977: 99) señala que el verbo inglés “to swerve” tiene un uso actual de “desviarse bruscamente con respecto a una línea recta, o con respecto a la ley, el deber o la costumbre”. La rebeldía de Arlt en este sentido es su defensa contra la repetición traducida en discontinuidad.

Respecto a los modelos extranjeros, cabe decir que no deben haber sido percibidos por Arlt con un gran nivel de extrañamiento ni como algo tan ajeno para alguien que “desde la infancia fue extranjero en su casa y fuera de ella (...)” (Mirta Arlt, 2000: 223). El idioma que se hablaba en la casa de los Arlt era el alemán, que nunca quiso terminar de aprender. Por eso en Arlt el “vos”, el “tu”, el “mi” se mezclan en su habla porteña. Su hija ha referido²⁰ que el padre tenía expresiones como “Tú decime qué te parece esta prueba”, o “Mi soy un genio”.

El problema de las influencias genera una serie de cuestiones que Bloom enumera así:

¿Por qué son las influencias, que podrían ser consideradas saludables, motivo de angustia en lo tocante a los poetas fuertes?
¿Ganan o pierden más los poetas fuertes, *como poetas*, en su lucha con sus fantasmales padres? ¿El *clinamen*, la *tésera*, la *kenosis* y todos los demás cocientes revisionistas que malinterpretan o metamorfosean a los precursores ayudan a los poetas a individuarse, a ser verdaderamente sí mismos? ¿O deforman a los hijos poéticos en la misma proporción que éstos deforman a sus padres? Afirmo

un romance familiar. La poesía es el encanto del incesto, disciplinado por la resistencia a ese encanto (1977: 110-111).

²⁰ Entrevista personal a Mirta Arlt, 08-06-2008.

que estos cocientes revisionistas desempeñan la misma función en las relaciones intrapoéticas que la desempeñada por los mecanismos de defensa en nuestra vida psíquica. ¿Los mecanismos de defensa en nuestra vida diaria, nos dañan más que las compulsiones de repetición de las que tratan de defendernos? (Bloom, 1977: 103).

Coincidimos con el crítico citado en que es necesario dejar de pensar en cualquier escritor como si fuera un ego autónomo, por más original que sea la creación de los escritores más individuales o personales. Todo escritor es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, repetición, desvío, comunicación) con otro u otros escritores a partir de procesos de dialogismo e intertextualidad.

La manera humana que conduce al hombre a través de la negación es un acto primario, el acto de represión en el que el sujeto sigue deseando, sigue teniendo un propósito, pero le niega al deseo o al propósito todo tipo de aceptación consciente en su mente. “La negación sólo ayuda a deshacer una de las consecuencias de la represión: el hecho de que el tema de la imagen en cuestión sea incapaz de entrar en la conciencia. El resultado de esto es cierto tipo de aceptación intelectual de lo que es reprimido, aun cuando la represión persista en todas sus características esenciales” (Bloom, 1977:118). Roberto Arlt pudo haber negado inconscientemente, pudo haber “olvidado”, pero según la visión freudiana de la represión, el olvido es todo, menos un proceso liberador. En Arlt las angustias de su ego acerca de la prioridad y la originalidad fueron provocadas por la absorción o apropiación, llevada a cabo por su ello, de sus precursores.

Los cocientes revisionistas según Bloom (1977: 140), que nosotros denominamos formas de apropiación, se mueven en un espectro que va desde el “clinamen” y la “tésera” que luchan para corregir o para completar a los precursores, la “kenosis” y la “demonización” que se esfuerzan para reprimir su recuerdo, hasta la “ascesis” o “purgación” que es la contienda propiamente dicha, el combate-a-muerte con los muertos. La “apófrades” o el retorno de los muertos, se explica porque es posible que una vida sea el castigo de otra, como la vida del hijo lo es de la del padre:

“los días desgraciados o aciagos en los que los muertos regresan a habitar sus antiguas casas, les llegan a los poetas más fuertes, pero en el caso de los poetas particularmente más fuertes aparece un movimiento revisionista final que los purifica hasta de este último influjo. Este astutísimo cociente revisionista, logra un estilo que capta y extrañamente conserva una prioridad sobre sus precursores, de modo que tal tiranía del tiempo casi resulta trastornada, causándonos la sensación, durante unos pocos momentos

asombrosos, de que son ellos los que son *imitados por sus antepasados*, o lo que es lo mismo, quienes escribieron la obra de su precursor” (Bloom, 1977: 165).

Borges observó ingeniosamente en sus ficciones que los artistas crean a sus precursores. Pero a lo que Bloom se refiere es al triunfo de haber colocado al precursor de tal manera, dentro de la propia obra, que ciertos pasajes de la obra del precursor parecen no presagios del advenimiento posterior, sino más bien pasajes endeudados con el texto posterior y, por lo tanto, inferiores ante el esplendor mayor. “Los muertos poderosos retornan, es verdad, pero retornan con nuestros colores y hablando nuestras voces, al menos parcialmente, al menos en ciertos momentos, momentos que atestiguan nuestra persistencia y no la suya. Si regresan totalmente gracias a su propia fuerza, entonces es suyo el triunfo” (1977: 165). Por eso para nuestro dramaturgo, fiel a la apófrades, ante la literatura ya escrita que funciona como condición de producción, uno de los operadores fundamentales de intertextualidad será la estilización, que implica casi un perfeccionamiento de la escritura del precursor.

En consecuencia, veremos en la obra dramática arltiana, primero el grotesco pirandelliano combinado con el suprarrealismo de Lenormand en piezas como *Trescientos millones*, *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*. Los elementos expresionistas introducidos desde TM se irán profundizando al promediar su producción en *La isla desierta*, *La fiesta del hierro* y *El desierto entra a la ciudad*, con los modelos de los alemanes Kaiser y Toller. Esta combinación de textualidades se conjuga en el tono existencialista contundente que caracteriza su propio modelo dramático. La perspectiva múltiple dentro de una ficción en la que participan personajes angustiados y disconformes, anticipa textualidades existencialistas y absurdistas posteriores.

El existencialismo es en Arlt, además de una poética, un sentimiento, su respiración íntima, el lenguaje de su personalidad exasperada tanto por su mundo interno como por el afuera. En este sentido, “Arlt era un producto de su tiempo, un paradigma del hombre del siglo XX, no sólo de la Argentina sino en contacto con el mundo. Así su escritura es paradigmática de la angustia existencial del hombre moderno que ha perdido sus certezas religiosas, políticas. Si Arlt no hubiera optado por la escritura hubiera sido uno de *Los siete locos* o un soñante alienado como *Saverio* o como la Sofía de *Trescientos millones*.”²¹

²¹ Entrevista personal a Mirta Arlt, Buenos Aires, 23-09-2007.

2. El modelo nacional: Armando Discépolo.

Uno de los documentos más significativos de la actitud de Roberto Arlt ante los modelos teatrales argentinos lo constituyen los testimonios de sus lecturas y de su experiencia como espectador teatral dispersos en sus “aguafuertes”²². En el año 1933 Arlt comienza a escribir en el diario *El Mundo* la columna “Aguafuertes teatrales” en la sección “Vida Teatral”. Esto ocurría después de su debut como autor teatral en el Teatro del Pueblo en 1932²³. Pero debido a su estilo frontal y lapidario Arlt deberá abandonar pronto esta columna.

“Me he convertido en el hombre de la calle que pasa ante un teatro y, atraído por los títulos de los carteles, se detiene un instante. Luego entra, se arrellana en una butaca y cuando el telón se levanta sobre el iluminado mundo del tablado, se olvida de Strimberg (sic), de Ibsen, de Bernstein y Pirandello. Lo único que desea... es percibir con toda claridad la misteriosa vida que el autor le va a entregar en los personajes, de los cuales sólo exige que sean de

²² La lista completa de los textos referidos al teatro, además de los publicados en la sección “Vida Teatral”, son los siguientes: “Música y poesías populares”, *El Mundo*, Buenos Aires, 3 de noviembre, 1928; “Críticos teatrales”, *El Mundo*, Buenos Aires, 2 de junio, 1929; “Estéfano o el músico fracasado”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 5 de junio, 1930; “Ocaso y generación de la ‘claque’”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 23 de agosto, 1930; “Teatro de cámara o taxi colectivo”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 13 de noviembre, 1930; “Baile de teatro”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 17 de febrero, 1931; “Lo que vi en el Colón”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 30 de noviembre, 1931; “La mula de lo gauchesco”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 24 de noviembre, 1932; “Muebles buenos y obras malas”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 6 de abril, 1933; “La compañera de Sirio”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 2 de abril, 1933; “Las contradicciones de Otto Klein”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 4 de abril, 1933; “18.000 serie A en la Ópera”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 10 de abril, 1933; “Si me das un beso te digo que sí en el Liceo”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 13 de abril, 1933; “Ausencia en el T. Corrientes”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 17 de abril, 1933; “La llama sagrada en el T. Corrientes”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 22 de abril, 1933; “Como bola sin manija en el Nacional”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 24 de abril, 1933; “La República de la Boca en el Monumental”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 7 de mayo, 1933; “Inútil sacrificio de Toller”, *El Mundo*, Buenos Aires, 31 de julio, 1940.

²³ Para Saïtta (2000) el cambio periodístico surgido en el año 1933 cuando el Arlt de la página cuatro de las aguafuertes porteñas pasa a escribir en la sección Vida Teatral del diario *El Mundo*, sin dudas tuvo que ver con su incursión como autor dramático del Teatro del Pueblo.

carne y hueso, como usted, como yo. De allí que antenoche entré al Liceo. (...)”²⁴

Como ha señalado Saítta (2000: 113) en su estudio de la escritura periodística arltiana, dentro del panorama teatral el único dramaturgo del campo teatral argentino de la época que Arlt rescata y admira es Armando Discépolo. Por cierto, dedica varias aguafuertes teatrales a sus estrenos, especialmente a *Babilonia* y *Stéfano*. Inclusive Arlt se reconoce cercano al modelo de Discépolo, a nivel semántico, cuando dice que sus grotescos criollos son aguafuertes porteñas²⁵. Viñas (1997), uno de los críticos que analiza la relación entre estos autores, ha hecho un paralelismo entre ellos y ha señalado las equivalencias entre la novelística de Arlt y el teatro de Discépolo reclamado para el teatro de Discépolo un lugar a la altura de la importancia de la novelística de Arlt. Creemos que la misma relación puede establecerse, sin trabas, con el teatro arltiano. El teatro de Discépolo y el de Arlt son dos instancias de la misma preocupación ideológica con ciertos procedimientos compartidos: “De ahí que del diálogo externo el deslizamiento se oriente hacia los monólogos encarnado en el silboteo que termina por petrificarse aún más en los delirios de los personajes totalmente aislados o en los sueños estremecidos por alucinaciones. Lenguaje de situaciones límite que llega hasta una de las más notorias: la locura” (Viñas, 1997: 13). Pero llegados al momento del teatro de Arlt que empalma con el final del de Discépolo, se limita el cuadro social porteño al desterritorializarlo, y así, proyectarlo al plano universal. También en los personajes de ambos autores “rencor y dinero se superponen como garantía, inmovilidad creciente y aburrimiento” (Viñas, 1997: 14). En ambos hay, en definitiva, el sentimiento del disconformismo que Guglielmini (1927) señaló para el teatro de Pirandello.

Según los datos recogidos por Saítta (2000: 114) en el año 1929 Arlt asiste a cuatro o cinco representaciones de *Babilonia* y a la puesta en escena de *Stéfano*. Arlt define el grotresco de *Babilonia* como:

“drama cómico entre hombres de cavernas (...) lo bufó es el claro fondo donde se animan estas almas ruines y... simpáticas al mismo tiempo (...) la ferocidad que hay escondida en todos esos fantoches

²⁴ “La compañera de Sirio”, *El Mundo*, 02-04-1933.

²⁵ “Estéfano o el músico fracasado”, *El Mundo*, 05-06-1929.

vivientes, con los que nos codeamos en el club, en las fiestas de caridad y en los balnearios”²⁶.

En esta declaración se hace patente el entendimiento del grotesco en tanto género que fusiona lo trágico y lo cómico. En otras aguafuertes Arlt también hace referencia a las piezas de Discépolo *Mateo* y *Stéfano* haciendo hincapié en la construcción de los personajes de las madres de ambos textos. A Arlt le interesan los personajes de Discépolo, con sus facetas duales entre lo serio y lo cómico, cercanos al ridículo. En este sentido decimos que Arlt recibe la veta grotesca discepoliana a la vez que la pirandelliana.

Stéfano contiene un núcleo semántico que Arlt trabaja insistentemente en su literatura, el del artista / inventor fracasado, ya no de inmigrante fracasado, como bien apunta Saítta (2000: 114).

“el espectador piensa con espanto en la vida de Estéfano perdida por un sueño, en la vida de la esposa de Estéfano perdida por otro sueño... son cinco vidas arruinadas por una quimera. Da miedo; creo que esto es lo mejor elogio que puede hacersele a un autor que no necesita elogios. Y basta”.²⁷

Los temas del fracaso de los sueños, el desencanto y el disconformismo ante la mediocre realidad, claves del teatro arltiano, son los mismos tópicos que el “Arlt crítico” reconoce en Discépolo. A diferencia de éste, que recalca en lo grotesco, nuestro dramaturgo trascenderá del grotesco hacia la farsa a través de la hipérbole que exagera el plano de la fantasía. Pero una fantasía de contraste irónico, tan disparatada como absurda.

Por otra parte, no deja de hacerse notar en estos textos testimoniales arltianos²⁸, la dura crítica hacia el teatro comercial²⁹, cuyas obras no duda en calificar como

²⁶ “Un collar de ruindades”, *El Mundo*, 10-03-1929.

²⁷ “Estéfano o el músico fracasado”, *El Mundo*, 05-06-1929.

²⁸ Para profundizar en la experiencia de Arlt como espectador y lector de teatro en sus Aguafuertes porteñas ver Daniel C. Scroggins, “Las lecturas de Roberto Arlt documentadas en las aguafuertes porteñas”, en *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, pp. 21-125, Buenos Aires, ECA, 1981.

²⁹ Algunos de estos textos publicados en *El Mundo* son: “Las contradicciones de Otto Klein”, 04-04-1933, crítica de la comedia de José Bughiot Rafael de Rosa, en el teatro de la Comedia por la Compañía Arata-Simari-Franco. “18.000 serie A, en el Opera” 10-04-1933, crítica a la tragicomedia de A. Colatuoni en el

“bodrios”. Aunque rescata actuaciones de actores populares como la de Luis Arata -evidentemente por estar ligado al sistema del grotesco, tanto pirandelliano como discepoliano-, sus comentarios hacia el teatro popular-comercial son lapidarios y apuntan tanto a la dramaturgia como a la actuación. Las obras que Arlt sí valora son las de autor extranjero, como el caso de la pieza *La llama sagrada* de Sommerset Maughan, puesta en escena por la Compañía de Blanca Podestá. Arlt aprecia la solidez constructiva de la trama, el suspenso que logra el autor, cuestiones que remarca como cualidades hallables por pertenecer a un autor extranjero.

Además de las ya citadas piezas de Discépolo, la única que critica positivamente es la comedia *Si me das un beso te digo que sí*, de A. de Benedetti. Arlt resalta el estilo farsesco de la obra y la destreza del autor, que “a pesar de ser argentino”, no introduce groserías, ni excesos. Destaca la actuación de Paulina Singerman, donde se trasluce su admiración a la interpretación culta de la actriz a través de la utilización del método de la dicción interpretativa.

El desprecio de Arlt por el sainete en tanto forma teatral y por el teatro popular y comercial de su época se suma a la visión negativa que tenía de los productos culturales populares y nacionales en general, como el radioteatro, las letras del tango y el fútbol. El primero, por considerar que sus oyentes, en su mayoría mujeres, estaban muy por debajo del nivel cultural esperado. Del segundo, el tango, critica solamente las letras, no así su música, que sí valora, considerando, nuevamente la gran diferencia que media entre los letristas nacionales de los de las músicas extranjeras (Saítta, 2000: 121).

“En los tangos, la letra es estúpida, grosera (...) Es tonta, mentirosa, falsa, contradictoria (...) allí todo está cargado de grosería de cosas tan inmediatas y repulsivas a veces que son de imposible reproducción. Y lo que ocurre es esto; que los compositores de letras son unos burros. Esa es la verdad”³⁰.

Teatro Opera. “Ausencia, en el T. Corrientes” 17-04-1933, crítica del drama de Román Gómez en el Teatro Corrientes. “Como bola sin manija, en el Nacional” 24-04-1933, crítica a una pieza de Darthes y Damel. “La República de la Boca”, crítica a la pieza de Florencio Chiarello, en el Teatro Monumental, esta última es una de las críticas más contundentemente ácida e irónica, y también la última antes de regresar a su habitual página del periódico.

³⁰ “Músicas y poesías populares” en El Mundo, 03-11-1928.

Coincidimos con Saítta (2000: 122) en postular que “su postura frente al teatro nacional, entonces, y salvo sus favorables opiniones con respecto a la dramaturgia de Armando Discépolo, no es un hecho aislado sino que inscribe a Roberto Arlt dentro de un arco ideológico cercano a las visiones antipopulistas y no nacionalistas de la cultura y del arte” (Saítta, 2000: 122).

Si nos detenemos en su aguafuerte “Un collar de ruindades”³¹, observamos que Arlt declara haber asistido a la puesta de *Babilonia* de Armando Discépolo más de cuatro veces. A partir del análisis comparativo de *Trescientos millones* con *Babilonia* estamos en condiciones de afirmar que nuestro dramaturgo toma el modelo de la sirvienta inmigrante española de la citada pieza de Discépolo. En esta última la mucama es un personaje que sufre la nostalgia de la España natal y aparece ubicada en la periferia dramática, junto a otros personajes inmigrantes. Sofía³², el personaje de Arlt, sufre la misma angustia que la inmigrante discepoliana, sus mismas frustraciones y desencantos, pero Arlt la coloca en el centro de la acción dramática. La sirvienta arltiana resultante no posee una personalidad lineal como la mucama discepoliana sino más compleja y facetada. Al introducir procedimientos suprarrealistas en sus obras la percepción de la realidad y la personalidad misma de los personajes estallan en miles de aristas.

Trescientos millones coincide con *Babilonia* en el planteo de la aniquilación del inmigrante explotado y la demostración de las diferencias entre clases sociales alta y baja. La sirvienta representa, en ambas piezas, la mano de obra barata, la explotación del más débil, la prostitución del desposeído. Pero en Arlt aparece descontextualizada, o desterritorializada –en términos delleuzianos–; ya que nuestro escritor limpia al personaje de toda referencia contextual. Además realiza una pronunciada elipsis de la prehistoria de la mucama española de la cual conocemos más por sus metatextos.

En su aguafuerte “Usura transatlántica”, Arlt relata la estafa que los traficantes de la inmigración realizaban a las muchachas españolas a quienes les conseguían empleo de domésticas en Buenos Aires, costo que debían amortizar con la hipoteca de un bien familiar:

³¹ *El Mundo*, 30 de marzo de 1929.

³² Otro antecedente del personaje puede ser la Hipólita de *Los siete locos*, en su pasado de sirvienta que también soñaba para evadirse de su realidad.

“(…) muchachas españolas que vienen a la Argentina para trabajar de sirvientas, llegan al país endeudadas hasta los ojos (...) Hay en España, sobre todo en los pueblos de Galicia, prestamistas que trabajan en combinación con algunos agentes de compañías de navegación. Estos prestamistas le adelantan el dinero al padre de la muchacha que quiera venir a América, sobre la hacienda. (...) Un olivar de mala muerte, algunos cerdos, dos vacas y una parcela (...) estos roquedales cubiertos de tierra y estas bestias que los hombres cuidan más que a los cristianos, son hipotecadas al usurero mediante este convenio: el usurero facilita el pasaje (...)”.³³

En esta aguafuerte el escritor ya vislumbraba la posibilidad de trabajar estos asuntos en sus futuras ficciones literarias y, además es conciente de que se trata de un material marginal³⁴, diferente a las temáticas preferidas por los escritores argentinos del momento:

“Hace un año, como cronista policial, me tocó intervenir en un suceso que me impresionó extraordinariamente. Una sirvienta, después de permanecer toda la noche despierta, al amanecer bajó de su cuarto, fue hasta la mitad de la cuadra y, en circunstancias en que pasaba rápidamente un tranvía, se arrojó bajo las ruedas del coche, muriendo casi instantáneamente. (...) Esto me ha dado algunos conocimientos respecto al ambiente del llamado servicio doméstico, *ambiente que algún día explotaré, y me ha dado a conocer detalles de psicología que los escritores argentinos jamás han explotado. Bueno; lo cierto es que ellos también se considerarían avergonzados de tocar un tema como el de la sirvienta. A los escritores argentinos les interesan las cosas superfinas (...)*”.³⁵ (La cursiva es nuestra).

Este personaje y este tema, que aparecen esbozados en el texto del aguafuerte, a su vez, fueron retomados por Arlt de la crónica policial que escribió sobre el suicidio de una mucama española para el diario *Crítica* en 1927. Arlt alude a este suceso en el prólogo de *Trescientos millones* y a la profunda impresión emocional que le causara la

³³ “Usura transatlántica”, *El Mundo*, 06 de julio, 1929.

³⁴ Respecto a los nuevos temas marginales que incluían personajes inéditos en la literatura argentina Sarlo (2007: 184) explica que autores como Roberto Mariani y los hermanos Tuñón, además de Arlt trabajaron con esos materiales periféricos: “(...) en Buenos Aires había pobres y muchachas que se perdían por las luces del centro, pero resultan tan interesantes para este núcleo de escritores recién llegados al campo intelectual porque pueden convertirse en personajes de un movimiento de reivindicación de nuevos territorios literarios propios y no abordados desde otras posiciones del espacio cultural”.

³⁵ “Usura transatlántica”, *El Mundo*, 06 de julio, 1929.

situación de ese suicidio, pero, en cambio, no alude al presunto modelo de la mucama discepoliana de la pieza que por esos mismos años había presenciado cuatro o cinco veces. Así, el dramaturgo hace referencia sólo a la “realidad” como materia de su creación, pero en su escritura predominará, por cierto, la irrealidad vehiculizada a partir de estrategias autorreferenciales metaficcionales y metateatrales, como explicamos en profundidad en el Capítulo VI de este trabajo.

Un dato importante lo constituye el hecho de que esta aguafuerte es tres meses posterior al texto periodístico donde Arlt se refiere a su experiencia como espectador de la pieza de Discépolo. En el texto de la aguafuerte “Usura transatlántica” hay una fuerte coincidencia con *Babilonia* en el pasaje donde Arlt presenta a una mucama que canta y baila una jota junto a la escalera, al igual que lo hace la muchacha de *Babilonia*:

“(…) Una mañana -en la pensión donde yo vivía- al bajar por una escalera, sentí que alguien cantaba una jota en voz baja. Y, ¿saben quien era? Una sirvienta nueva, llegada hacía un mes de España. Se había detenido en la mitad de la escalera que barría, y la escoba estaba abandonada junto al pasamanos, mientras que ella, con los brazos en alto, cantando, marcaba el ritmo de la danza. Me quedé espiándola, y durante un rato estuvo así, cantando y haciendo gestos en el aire, como si presenciara en la realidad lo que tan sólo era un recuerdo”.

El relato continúa y Arlt refiere que le pregunta a la criada cuánto le debe al prestamista de su viaje transatlántico: “seiscientas pesetas... trescientos pesos de aquí”. En su pieza teatral de 1932, Arlt le hará heredar en sueños a su mucama nada menos que trescientos millones, “porque el ciudadano que soñando que puede ganar trescientos millones sueña que gana treinta o trescientos, merece que lo fusilen por la espalda”.

Como escritor proteico que era, Arlt retoma material tanto de la realidad como de la ficción, por eso tal vez ambas facetas se entrelazan tan particularmente en su dramaturgia. “Trescientos millones” es la herencia que recibe Sofía, que como todos sus desgraciados personajes vive a la espera del “hecho maravilloso” que implica el rotundo cambio de suerte.

Finalmente, en los tres paratextos en juego: la crónica policial, el aguafuerte y *Babilonia* de Discépolo, está fuertemente marcado el carácter inmigrante de la sirvienta doméstica, pero en *Trescientos millones* los elementos contextuales se desdibujan en pos de un estilo renovador y universalista. Una vez más Arlt escapa de las técnicas del teatro realista que consideraba agotado.

La crítica³⁶ ha señalado el parentesco del personaje de Saverio en *Saverio el cruel*, con personajes centrales de los grotescos discepolianos como Mateo y Stéfano de las piezas homónimas. Si bien es posible establecer una relación entre ellos, se ve mucho más clara la semejanza en cuanto a la construcción del personaje delirante y alienado de Arlt, con el protagonista de *Despertate Cipriano*, de Defilippis Novoa. Como ya adelantamos en el Capítulo IV de la presente Tesis, Defilippis Novoa también formó parte, junto con Discépolo del sistema teatral del grotesco criollo, y perfectamente Arlt pudo haber tenido acceso a sus textos dramáticos así como a sus puestas en escena. La hipótesis de que el personaje de Saverio presenta rasgos semejantes a los del Cipriano de Defilippis, puede corroborarse aún más claramente en la lectura del boceto teatral *Escenas de un grotesco*, -protodrama de *Saverio el cruel*- donde Saverio aparece con características coincidentes al personaje de Defilippis que luego se suavizan en la pieza definitiva: en este texto genético la locura del personaje se plantea desde un comienzo. Al igual que en la obra de Defilippis, el personaje delirante se encuentra inserto en el ámbito familiar. Aparecen la esposa y el hijo como testigos del deteriorado estado psíquico del personaje, quienes reclaman cordura al igual que ocurre con Cipriano y su entorno familiar.

Pero a diferencia de Arlt, Defilippis compartía una tendencia generalizada en los dramaturgos cultos de la época a extender los parlamentos, resultando un teatro de la palabra, un teatro de fuerte impronta literaria, introduciendo lirismo y prevaleciendo la función poética. A diferencia de ellos Arlt practicó un diálogo más breve y en consecuencia más ágil, predominando la función apelativa y en consecuencia, sumando vitalidad a la acción y en definitiva, aportando teatralidad.

Ciertamente, el modelo nacional y en particular el del grotesco discepoliano se presenta como sustrato en la dramaturgia arltiana. Las transgresiones de este autor casi siempre se concretan sobre los artificios de los géneros finiseculares a los cuales les cambia su funcionalidad, como ocurre con el tratamiento del concepto de tesis realista y los artificios del encuentro personal y el melodrama. Pero en el caso de la intertextualidad con Discépolo, la inestabilidad emotiva del protagonista, su confusión psíquica es la nota distintiva del antihéroe del grotesco criollo en los personajes

³⁶ Golluscio: 1998.

arltianos. Creemos que esta es una persistencia en la obra de Arlt de la textualidad de Discépolo.

Volviendo a la relación señalada entre *Saverio el cruel* y los grotoscos discepolianos, otra intertextualidad entre Saverio y los protagonistas de Discépolo radica en el manejo de lo que Golluscio (1998)³⁷ llama “lenguaje contrastivo”. La tesis de Golluscio postula la existencia de un “principio contrastivo” aplicado a los lenguajes escénicos cuyo uso fue efectuado por el teatro argentino desde sus primeros tiempos. La autora afirma que uno de los factores para la utilización de este procedimiento es el componente inmigratorio en nuestro país y sus efectos en el lenguaje y la comunicación, ya que el “juego lingüístico contrastivo” de las obras dramáticas –que consiste en presentar al mismo tiempo un aspecto cómico y otro serio (exposición de problemáticas existenciales, junto a una forma lingüística de comicidad directa)-, se estructuraba en muchos casos a partir de la contraposición en escena del lenguaje del cocoliche junto al porteño. Estamos de acuerdo en que un claro ejemplo lo constituye el grotosco criollo donde los protagonistas expresan temas relacionados a la angustia existencial a través un cocoliche “de textura espesa y suntuosa” cuyo contrapunto es el lunfardo y el castellano rioplatense. De esta manera “la gravedad de la palabra (...) es exhibida materialmente a través de la puesta en contraste de los lenguajes escénicos” (1998: 19).

Golluscio hace el rastreo de este procedimiento contrastivo en *Saverio el cruel* concibiendo esta obra como continuadora³⁸ de la línea de grotosco criollo discepoliano. Para la autora el lenguaje funciona como herramienta escénica en tanto se convierte en “máscara lingüística” de los personajes, cumpliendo una función semiótica de metateatralidad. Los personajes dentro de la obra “asumen” un nuevo lenguaje como personajes de la comedia que representarán dentro de la trama, en la cual son, a su vez,

³⁷ Golluscio de Montoya, Eva, 1998, “La palabra en contraste: una constante del teatro rioplatense”, *Revista Teatro XXI*, Año IV, N° 6, p. 18-23. Según esta autora, la puesta en contraste de lenguajes escénicos es un componente inconfundible de nuestra escena. El “procedimiento contrastivo” sería un resorte básico del teatro rioplatense. “Dicho procedimiento está presente desde fines del siglo XVIII en piezas de teatro gauchesco primitivo, en el drama gauchesco y el sainete finiseculares, en sainetes de la época de oro, en grotoscos criollos (como Stéfano (1928) de Discépolo), en farsas y obras de teatro independientes como *Saverio el cruel* (1936) de Arlt y en piezas de autores más recientes (*Lejana tierra prometida*, de Ricardo Halac o *Gris de ausencia*, de Roberto Cossa, ambas del primer ciclo de Teatro Abierto)” (1998: 18).

³⁸ Para la autora Arlt renueva el teatro pero advierte que “los lazos entre el teatro tradicional y este teatro renovador son fuertes; simplemente la continuidad no aparece tal como se la podría esperar” (1998: 19).

personajes³⁹. También relaciona el tipo de personaje de Arlt con el italiano protagonista de los grotescos criollos, como “un enclave literario fácilmente reconocible”. Para Golluscio, aunque su “moderno autor” no declara la nacionalidad del personaje, se trata de un italiano, “el personaje reenvía al inmigrante del sainete y del grotesco”. La autora argumenta esta arriesgada hipótesis a partir de la descripción física y de actitudes que realiza en la obra el hablante dramático básico. Este rasgo del personaje es para Golluscio una herencia de la tradición teatral nacional. Las coincidencias con el modelo teatral de personaje “inmigrante italiano” serían entonces: la procedencia italiana del nombre de “Saverio”; la vestimenta con camisa rojiza; el rasgo físico del bigote para atusar; la gestualidad del personaje, por ejemplo los gestos de timidez y torpeza.

De esta manera, la “estirpe grotesca” queda señalada por las descripciones físicas y psicológicas del protagonista, a cargo tanto de las acotaciones como del discurso de los personajes. Se trata de aquellas imágenes que evocan el contraste grotesco entre lo que Golluscio enuncia como “lo humano y lo animal; la risa y el llanto; lo animado y lo inanimado”, y que ejemplifica con la didascalia inicial donde se describe a Saverio con “expresión de perro que busca simpatía”; o bien con las declaraciones de los personajes sobre el aspecto de Saverio: “tiene el físico del dramático inesperado”; “fantoche serio”; “ángel disfrazado de mantequero”.

Según Golluscio el efecto contrastivo a partir del lenguaje utilizado por los personajes –que alternan entre su habla coloquial y un registro de español propio de las novelas de caballería- es la “máscara lingüística” que manifiesta y esconde el carácter escindido de los personajes. La retórica del discurso “ficcional” de los personajes pertenece a la novela de caballería, y es en cierto sentido, -como en el Quijote- una parodia de ese discurso. También de la novela de aventuras, ambas circulaban en el formato del folletín del cual Arlt era un asiduo lector. Golluscio hace un paralelismo entre el español caballeresco de *Saverio el cruel* y el cocoliche en el grotesco discepoliano, que para la autora cumplen la misma función contrastiva.

La autora encuentra otro paralelismo entre el personaje de Arlt y los personajes discepolianos: en ambos casos hay una utilización del discurso monológico para la expresión de temas trascendentales: “Stéfano: -Sí, e triste mirar atrás. Por eso que mirar

³⁹ Golluscio ve en el personaje de Saverio la representación de los militares argentinos y de dictadores europeos como Hitler y Mussolini, alusiones que de hecho eran significativas para la izquierda argentina de la época, potencial espectadora de los estrenos arltianos en el Teatro del Pueblo.

adelanta incanta... Como la ostra pegada al nácar. Cosa inexplicable la tristeza de la ostra. Tiene la aurora adentro, y el mar y el cielo, y está triste... como una ostra". (Stéfano, I). Otro ejemplo es el conocido monólogo de Miguel en *Mateo*: "-Qué oscuridá.... Qué silencio... qué frío... Hay que enterare amigo... Soy yo. Yo mismo... Parece mentira. ¿No estaremos soñando?... (Mateo, II).

Otro paralelismo, esta vez espacial: el cuartito de conventillo se convierte en *Saverio el cruel* en una pieza de pensión:

"Ha sido borrado el remanido choque entre criollos e inmigrantes, pero encontramos el choque entre los niños bien y la gente modesta. El protagonista no está presentado como un italiano pero se llama "Saverio", se viste mal, usa camisas de color chillón y bigotes que pueden ser atusados. Tampoco hay aquí "tanos" que hablen en el ya consabido cocoliche escénico pero se emplea ese castellano de España que "hace extranjero" y contrasta con el castellano de Buenos Aires" (Golluscio: 1998: 23).

De esta manera, el contraste que en el grotesco discepoliano se daba entre los distintos lenguajes hablados por distintos personajes, en *Saverio el cruel* se interioriza y opera dentro del mismo personaje. Para la autora Saverio tiene un referente teatral rioplatense muy claro ya que "reenvía al personaje del inmigrante italiano de las piezas de sainete y grotesco criollos, géneros del teatro popular que para los años treinta habían dado sus mejores obras. No es un personaje creado de la nada, tiene detrás de sí a decenas de italianos de teatro, pobres, cómicos, torpes, mal vestidos, feos, ridículos, y finalmente adorables en los que los distintos autores de ese teatro popular y comercial concentraron la comicidad y la verdad" (Golluscio, 1998: 238). Si bien las coincidencias señaladas por la autora son verificables, como ya adelantamos desde el Capítulo I, no creemos que una obra original como *Saverio el cruel* pueda diseñarse sólo "continuando" la línea nacional discepoliana y se calque sobre ese modelo como una transparencia. Arlt no sólo conocía a Discépolo, también conoció a Pirandello.

Sintetizando, Arlt realiza una fusión entre el modelo del grotesco criollo y del "grotesco" pirandelliano en *Saverio el cruel*. El personaje de Saverio no termina de conocer su problema, es inconciente y por eso ridículo y esto lo acerca a los personajes del grotesco criollo. En cambio el personaje de Susana oculta deliberadamente su verdadero rostro de locura tras la máscara de la cordura. De esta manera, Arlt incluye ambos modelos en una misma obra, el del grotesco criollo y el del grotesco

pirandelliano, distribuidos en cada uno de los personajes protagónicos: Saverio presenta una máscara involuntaria, como la de *Stéfano*, y por eso más cercana al grotesco criollo; Susana, en cambio, aunque desde su locura, ha tomado “voluntariamente” su máscara y en este sentido se acerca al modelo del personaje grotesco pirandelliano. La simulación de la cordura de este personaje es una estrategia arltiana que permite articular ambos modelos en la pieza. Veremos en el siguiente apartado cómo esta simulación está basada en la inversión del procedimiento de la simulación de la locura que Pirandello usa para el personaje de Enrique en su pieza *Enrique IV*. Éste es uno de los hallazgos arltianos que demuestran la profunda fusión que lograba de los modelos a partir de su contundente capacidad modernizadora.

3. Más allá de los modelos extranjeros

3.1. Apropiación del grotesco pirandelliano

La recepción productiva que Arlt realizó conciente o inconscientemente del modelo pirandelliano ha sido siempre un tema controvertido para la crítica, tal vez porque lo fuera primero para el propio autor. Pese a las declaraciones de su padre, Mirta Arlt ha consignado refiriéndose a las visitas de Pirandello a la Argentina, que “en la década del treinta, autores como Roberto Arlt y otros, absorbieron y refuncionalizaron los diversos elementos del maestro italiano a quien quizá no conocieron en su primera visita” (1994: 78). Y agrega que Pirandello produjo la reactivación del desarrollo troncal (desde el grotesco) de un teatro amenazado por la caída en la comicidad fácil y vulgar, y que su presencia indujo a los creadores a atreverse con formas y matices de sentido que él mismo no utilizaba. Tal ocurrió en el caso de un dramaturgo como Roberto Arlt, a quien le interesaba en particular la materialización de los fantasmas del inconsciente (que le permitían el liberador juego teatral) que se evidencia en piezas como *Trescientos millones*, *Saverio el cruel* o *El fabricante de fantasmas*. (Mirta Arlt, 1994: 80).

Siguiendo estas premisas, analizamos la apropiación arltiana del modelo del grotesco pirandelliano en sus tres primeras piezas largas: *Trescientos millones* (1932) y *Saverio el cruel* (1936) y *El fabricante de fantasmas* (1936) para detenernos específicamente en sus relaciones intertextuales con las obras *Seis personajes en busca de autor* y *Enrique IV* de Luigi Pirandello.

A través de un particular uso del grotesco, Pirandello expresó los grandes contrastes de la existencia humana. Según Pavis (1998: 227) “es grotesco todo aquello que resulta cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño. Lo grotesco es visto como la deformación significativa de una forma conocida y reconocida como norma”. Ampliamos esta definición –que se acerca más a la parodia- en función de las características específicas del grotesco pirandelliano, consistente en la fusión de lo trágico y lo cómico, que implica un desfase entre lo individual y lo social, entre el rostro y la máscara, evidenciando el choque entre apariencia y realidad. El rostro, representa el sufrimiento individual en toda su complejidad. La máscara, refleja las formas externas y las leyes sociales. Dicho esto, y retomando la conceptualización de Pavis, consideramos lo grotesco como deformación significativa a veces caricaturesca y paródica en la que se produce una fusión dialéctica de lo trágico y lo cómico, produciendo un efecto también dialéctico entre la risa y la conmoción⁴⁰.

La introducción del grotesco en Arlt se corresponde con su pesimismo existencial y su propia visión relativista del hombre y del mundo. El grotesco, en tanto deformación cómica que no hace reír, funciona en la dramaturgia arltiana como modalidad coherente con la visión de mundo del dramaturgo. Lo grotesco en Arlt representa su recurso contra la desesperación. Aceptación irónica de la existencia y su representación estética, el grotesco aparece en sus obras en tanto forma de percepción del mundo. Al igual que los personajes pirandellianos los del dramaturgo argentino desean vivir una vida autónoma en el arte, en el teatro, o en una ficción, pero esta posibilidad ficcional de reparación se vuelve otra máscara, más grotesca y frustrante que la de la vida real. Es por eso que en la dramaturgia arltiana, al igual que en *Seis personajes en busca de un autor* el juego del teatro dentro del teatro aparece modelizado con rasgos del grotesco pirandelliano como la mencionada fusión de lo trágico y lo cómico y la dualidad entre rostro-máscara.

Tanto en *Trescientos millones* como en *Saverio el cruel* y en *El fabricante de fantasmas* la estructura dramática descansa sobre la modalidad del teatro en el teatro, o en términos de Lucien Dälembach (1977) de “mise en abyme”. Al modo de las cajas chinas, la obra inserta dentro de sí otra obra que es jugada por los personajes. Este

⁴⁰ Lo grotesco no es una alternancia de lo trágico y lo cómico como el drama romántico de Víctor Hugo, sino la fusión o mezcla de los elementos cómico y trágico en una bivalencia. Esta simultaneidad es el rasgo definidor del grotesco pirandelliano.

procedimiento refiere temáticamente y formalmente al universo de la creación dramática. Como en la famosa obra de Pirandello, en *Saverio el cruel* y en el *Fabricante de fantasmas* aparece el teatro tematizado en el drama. En el Capítulo VI de la presente Tesis distinguimos en este tipo de piezas una autorreferencialidad teatral, procedimiento discursivo a través del cual el teatro se refleja a sí mismo como tema y como estructura formal.

En las tres piezas citadas Arlt recrea una situación pirandelliana; la de un personaje que construye una “vida-ficción” paralela, que intenta completar y compensar las carencias sufridas en la “vida-real”. Esta dualidad del personaje se da en el espacio psíquico en tanto es el resultado de un conflicto interior entre el “ser” y el “parecer”. De esta manera se abre en las tramas un juego metateatral deliberado, donde los personajes intercambian roles propios del quehacer teatral. En *Trescientos millones*, por ejemplo:

“The duplicity becomes even more involved when the servant and the "galán" change roles: "Haga de cuenta que yo soy el hombre y usted la mujer," she says. Now the "galán" has become the audience and the servant the character. This inversion specifically recalls *Sei personaggi . . .* and *Ciascuno a suo modo*. In the former play we see the characters amuse themselves as the actors attempt to act out their tragedy; in the latter the public attacks the actors whom they feel are falsifying the drama of their real lives.” (Troyano, 1974: 38).

Otro rasgo pirandelliano de las obras en cuestión es la constante relativización de la realidad. En el nivel real se van filtrando diversos niveles de fantasía provenientes de la imaginación de los personajes, hasta llegar a homologar completamente ambos universos. Debemos mencionar que esto se logra en Arlt a partir de la inclusión de procedimientos expresionistas consistentes en la creación de un espacio onírico que constituye la subrealidad incluida en la realidad primaria de la trama (factor que estudiamos en los apartados siguientes, correspondiente a la apropiación de la semántica del suprarrealismo a partir del modelo de Lenormand y del expresionismo a partir de las textualidades alemanas de Kaiser y Toller).

En el sistema de personajes de las obras arltianas observamos que se establece un eje estructurante que lo complejiza en relación con los planos presentados: personajes reales - personajes ficcionales, correspondientes al plano de realidad y al de la irrealidad, ficcional u onírico, respectivamente. El plano irreal-onírico-ficcional es atravesado, por ejemplo, por los personajes que irrumpen dentro del delirio actoral de

Saverio en *Saverio el cruel* o del drama sueño de Sofía en *Trescientos millones* o de las creaciones dramáticas de Pedro en *El fabricante de fantasmas*. En esas secuencias aparecen los típicos “fantasmas” arltianos, herederos de los paradigmáticos “seis personajes” del dramaturgo italiano. Pero se trata en Arlt de fantasmas “soñados”, provenientes del delirio y habitantes de un mundo surreal aunque en convivencia con el real. Para concretar esta semiosis, Arlt pone en funcionamiento el recurso de “efecto de simultaneidad” a través del cual se teatraliza el tiempo subjetivo. Es en estos cortes sintagmáticos de la sub-realidad, el momento en que se presentan los personajes “soñados”, pertenecientes al mundo ficcional del personaje protagonista sufriente. Esto permite abrir la focalización y los puntos de vista de la lectura. En Arlt las obras chocan con el deseo de la verdad. Como en Pirandello, la búsqueda compulsiva de lo verdadero se ve minada por la conciencia de lo radicalmente falso, de la inautenticidad y de la máscara. El despliegue de los roles ficticios o reales no es más que un retorno incesante a la teatralidad social mediatizado por las máscaras. La finalidad de este teatro es minar las apariencias de las convenciones, revelar la fragilidad de los roles sociales, develar el verdadero rostro del ser humano socialmente determinado y subvertir, por último, la monotonía del teatro como imitación de las acciones humanas.

La dramaturgia de Roberto Arlt evidencia un grado profundo de resemantización de la textualidad pirandelliana. Si bien Arlt también retoma elementos compositivos y exteriores de la dramaturgia pirandelliana, al mismo tiempo profundiza ideologemas semánticos como la alineación, que provocan conflictos originales en el sujeto, interviniendo así en el nivel de la acción o estructura profunda de las piezas dramáticas. En diálogo crítico con Pellettieri (1991)⁴¹ sostenemos que la intertextualidad pirandelliana funciona en varios niveles de la obra arltiana, además del semántico que distingue este investigador. Por cierto, detectamos apropiaciones arltianas del modelo pirandelliano tanto a nivel de la intriga como de la acción. Asimismo no sólo aparece una intertextualidad en el texto primario correspondiente a los diálogos de los personajes, sino también y sobre todo, en el texto secundario o didascalias, o sea, en la entrega de mundo que hace el hablante dramático básico.

⁴¹ En su artículo “El intertexto de Pirandello en el teatro de Roberto Arlt”, en *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna, 1991.

Una de las variantes que realiza sobre el modelo pirandelliano es la inversión del procedimiento de la simulación de la locura. En *Enrique IV* de Pirandello en protagonista “simula locura”, en *Saverio el cruel*, la Susana “simula cordura”.

Otra variante radical ejecutada por Arlt es la que realiza sobre el procedimiento del personaje autónomo: mientras Pirandello presenta a los “seis personajes” como seres metateatrales, Arlt presenta a los suyos como entidades subjetivas del inconsciente, aunque dentro de la obra esto pueda leerse, en definitiva, como un procedimiento de metateatralidad. En Arlt los llamados “personajes de humo” de *Trescientos millones*, por ejemplo, son seres creados y dominados por un “autor” que a su vez es personaje de la trama principal. En Pirandello, el mítico “autor” de los seis personajes no participa de la trama. El único momento de la obra del italiano en que un personaje aparece evocado por otro es el pasaje de Madame Paz, personaje que se filtra en escena por voluntad de la conciencia de otros personajes, para desempeñar una breve y única escena. Podría pensarse que Arlt basó el principio constructivo de su *Trescientos millones* en ese mínimo detalle procedimental de Pirandello. Como sustrato de TM se lee que los personajes creados por otros personajes operan como fantoches que parodian el drama de los hombres, problemática clave en la pieza del autor italiano.

En Arlt, procedimientos como el “teatro dentro del teatro” producen la desestructuración de la noción de personaje, y en este sentido coincide con la finalidad pirandelliana de los procedimientos del teatro dentro del teatro y la autonomía del personaje en tanto “cuestionamiento de las convenciones teatrales” (López, 1997). Todo esto dentro de la vinculación entre la problemática de la existencia humana y la de la creación artística. Por medio del procedimiento del teatro en el teatro, se significa el conflicto arte-vida. Asimismo, coincide con el autor italiano en los problemas derivados del relativismo, como la imposibilidad del conocimiento humano y la indeterminación de los límites entre realidad y apariencia en el ser, es decir, los conflictos gnoseológicos y ontológicos.

En cuanto a la desestructuración de la noción de personaje en Arlt, es vital la introducción del grotesco, ya que el tópico de éste es el “engaño” que posibilita la vida y que sumerge al personaje en su autocontemplación de su ser “uno y múltiple”. Un personaje cuyo motor de acción es el disimulo, el autoengaño y la mentira, y que a la vez padece ese no saber relativo. Por eso su máscara social se transforma en “verdad” y puesto que el esquema funcionaba como verdad, “así era, si así parecía”.

Este tema está relacionado con el tópico del “teatro del espejo”⁴² que aparece en *Enrique IV* de Pirandello representado en los cuadros que congelan la imagen de juventud de los personajes. En ellos, los personajes proyectaron la imagen apócrifa del disfraz que portaban para la cabalgata que organizaron como divertimento burgués en pos de animar a personajes poderosos de la historia. En *Saverio el cruel*, el motivo del espejo aparece cuando Saverio ensaya frente a un espejo en su cuarto de pensión el papel de Coronel Golpista. En ambas piezas la instancia del cuadro-espejo se presenta ante la personalidad escindida por el disfraz. Esta escena funciona en la pieza de Arlt como anclaje, ya que a partir de ese momento de la trama Saverio comienza a experimentar los primeros resortes de su delirio. El texto segundo de la acotación indica las alucinaciones experimentadas por el personaje a partir de su estado de ensoñación, que genera la consecuente aparición de personajes fantásticos:

“durante un minuto Saverio permanece en la actitud del hombre que sueña. De pronto aparece el vendedor de armamentos, revela su condición de personaje fantástico llevando el rostro cubierto por una máscara de calavera. Viste a lo jugador de golf, pantalón de fuelles y gorra a cuadros. Lo sigue un caddie con el estuche de los palos a la espalda” (escena 3 del acto II. 1968: 61-62).

Cuando Saverio vuelve a quedar solo en su cuarto con la guillotina (escena 9, acto II) que le han vendido los personajes de sus ensueños, escucha voces a través de altoparlantes, las luces de reflectores cruzan el escenario, su figura queda en sombra: se ha instalado la dimensión sub-real de la inconsciencia. De esta manera, el “espejo” funciona en la pieza arltiana como metáfora del desdoblamiento de la personalidad y también como introductor de nuevos mundos irreales.

En *La fiesta del hierro* Arlt también introduce este artificio cuando el sacerdote se viste frente a un espejo con las ropas cardenalicias. El sema pirandelliano del espejo como metáfora de la “falsa imagen” es coherente con la falsedad de este personaje que, lleno de codicia, se aleja de la doctrina que predica. Y a la vez, también se observa la

⁴² En Pirandello el motivo del espejo proviene del dualismo vida-forma, tal como aparece en una pieza como *Così è (si ve pare)* donde directamente aparece un espejo en el escenario, o como en *Enrique IV* donde un retrato oficia de espejo. En *Seis personajes...* la representación que del drama de los personajes realizan los actores, funciona como espejo.

variante arltiana del espejo como introductor de lo fantástico, pues en el caso de esta pieza, irrumpen en la escena del sacerdote los demonios o faunos que lo incitan al mal.

El llamado “teatro del espejo”, se advierte en *El fabricante de fantasmas* en la escena en que Pedro hace representar al Sustituto su propia situación.

De esta manera, vemos como en ambas textualidades comparadas, a la angustia psíquica y moral de vivir, se suma otra angustia metafísica: la de verse vivir. El tópico del “teatro del espejo” tanto en Pirandello como en Arlt representa, entonces, esta angustia de vivir y “verse vivir”. La imagen resultante de ese “espejo” es una imagen turbia, desfiguradora, y por lo tanto fallida, errónea. Porque en la doble mirada que implica -la propia y la de los demás-, ninguna acierta a ver la realidad. La autocontemplación es engañosa porque la propia conciencia lo es. No hay posibilidad de conocerse ni de conocer. El drama gnoseológico surge, así, del privilegio humano de pensar la propia vida, que en los dramaturgos en cuestión se vuelve patético y conlleva la desventura del personaje. No obstante, si bien la tragedia del teatro de Pirandello se sitúa en el “verse vivir” de los personajes, éstos se resignan, jamás se matan como los personajes del drama arltiano. Arlt profundiza aún más en lo patético, en lo trágico.

Como señaló Guglielmini (1927) los personajes de Pirandello tienen un “doble”, ese doble no es sino la dirección de su voluntad -de su voluntad oscura y de su voluntad racional- que se concreta en una proyección invisible pero eficiente, en razón de la cual giran todos sus actos. Los personajes arltianos también poseen su doble, que responden al deseo de “ser otro”: Sofía la heredera de una fortuna es la doble de la Sofía sirvienta; Saverio, el cruel coronel golpista es el doble de Saverio, el mantequero humilde; los fantasmas dramáticos creados por Pedro dramaturgo son el doble del Pedro asesino. Ese mecanismo del doble se convierte en el engranaje que hace funcionar el motor de la acción, como los personajes pirandellianos “la aspiración substancial, vital del personaje, consiste en salir de sí mismo para volcarse en ese molde ilusorio y constituye en verdad el motor de su acción dramática” (Guglielmini, 1927: 25).

El tema del dualismo o escisión de la conciencia, el ser uno y múltiple que Pirandello propone en obras como *Seis personajes en busca de autor*, *La señora Morli, una y dos*, *Cada cual a su modo*, *Así es, si os parece* y *Enrique IV*, subyace como el sustento del relativismo y del grotesco de casi toda la producción arltiana, pero se hace patente en *Trescientos millones*, *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*. De esta forma, Roberto Arlt logra romper la unidad de carácter de los personajes propia del

realismo-naturalismo para decir que cada ser no es uno sino muchos en el fluir del tiempo, y postular, al fin, que “no somos ininterrumpidamente los mismos”.

3.1.1. *Seis personajes en busca de autor* y el teatro de Arlt

En *Seis personajes...* y en *El fabricante de fantasmas* existen dos problemas estéticos centrales: la autonomía del personaje y el proceso de creación de la obra artística. Al tema del personaje y de la obra dramática como problemas estéticos, se le suma en EFF el tema de la personalidad como problema ontológico.

“*El fabricante de fantasmas* is the play most strongly influenced by Pirandello, again particularly compared to *Ciascuno a suo modo* and *Sei personaggi...* The play concerns a dramatist who murders his wife and is consequently pursued by his own characters and led to his death. Arlt's relationship with Pirandello can be noted in these elements: self-conscious theatre, the play-within-a-play technique, commentary and criticism of the inner play, a breakdown of aesthetic distance, the creation of different levels of reality, and a fixed but autonomous role for the characters. Similar to Pirandello in his self-conscious theatre, Arlt concerns himself with the creative process in *El fabricante de fantasmas*. The protagonist compares himself to a character in a play and actually presents his real life in the play-within-a-play: *Los jueces ciegos*. This leads one to draw an immediate parallel with *Ciascuno a suo modo* in which Pirandello similarly creates a situation in which art imitates a real life occurrence.” (Troyano, 1974: 40).

Si bien la obra del dramaturgo italiano es anterior a la del porteño, Arlt y Pirandello fueron casi contemporáneos. Como señalábamos en el apartado 1. de este Capítulo, el dramaturgo argentino no puede reconocer o admitir a un precursor tan “cercano”. Pirandello escapa a la figura de padre mítico o simbólico que sí pueden revestir nombres como Cervantes o Shakespeare, que significan un dominio casi universal y público de temas y convenciones que justifican la influencia como “herencia” inevitable, que no tiene, en cambio, la apropiación de Pirandello.

Sin embargo, un tópico como el incesto, tema central del melodrama de la comedia “incluida” de los fanticos metateatrales de Pirandello en *Seis personajes...*, es también el drama oculto y final que plantean los personajes ficcionales de *El fabricante de fantasmas* a su autor, Pedro. Solo que Arlt profundiza aún más el nivel metateatral, mezcla los planos de manera más decisiva haciendo que el dramaturgo y sus personajes

—en tanto hijos- compartan el mismo drama doméstico. La tentación incestuosa aparecerá, finalmente, entre el personaje de La Coja —hija- y el dramaturgo —padre-, correspondientes —en principio- a diferentes niveles metaficcionales.

Por otro lado, los desdichados personajes pirandellianos —desde su nivel metateatral⁴³- compiten entre sí ante el personaje del Director por mostrar su drama y comparan su estatuto dramático, su nivel de “realización” dramática, como cuando dice el Hijo al Director:

“(…) ¡Señor, lo que yo experimento, lo que yo siento no puedo ni quiero expresarlo! Cuando más, podría confiarlo, y no quisiera hacerlo ni aún a mi mismo. Mi intervención pues, señor, como usted ve, no le daría motivo para ninguna acción. ¡Créame, créame señor, que yo soy un personaje no “realizado” dramáticamente; y que estoy mal, muy mal, en compañía de ellos! ¡Déjenme tranquilo!” (1964: 272-273) (La cursiva es nuestra).

Asimismo en *Trescientos millones*, los personajes irreales arltianos discuten sobre el rol dramático que les toca representar. Mientras el Hombre Cúbico no tiene contundencia dramática por ser la creación aburrida de un geómetra, Rocambole es el protagonista de cuarenta tomos de Ponson du Terrail y es por ese motivo, un personaje contundente, de gran vigor. Por su parte, el Hombre Cúbico envidia la suerte del Galán, que participa de escenas de amor, siendo adorado por las mujeres. En *El fabricante de fantasmas*, los personajes⁴⁴ también se quejan a su “autor”, quien los ha creado perversos y deformes. Pero a pesar de su diferente grado de “presencia dramática”, en todos los casos se trata de personajes independientes. Por ejemplo, en *Trescientos millones*: “The characters which emanate from the servant's prolific imagination have much in common with Pirandello's *Sei personaggi in cerca d'autore*: they must play fixed roles which are imagined by their creators and, in addition, they maintain independent identities outside the sphere of their creator's influence” (Troyano, 1974: 37).

⁴³ Con el pseudoensayo de la comedia de los seis personajes Pirandello está proponiendo un recurso novedoso para el teatro de la época: la dramaturgia de actor. Pirandello en *Seis personajes* propone personajes vivos.

⁴⁴ Arlt mezcla personajes de la literatura, como Rocambole, con personajes evocados por la sirvienta de sus propios sueños.

Los personajes arltianos, sin mayores explicaciones, actúan para las representaciones oníricas de Sofía, esa es la función y la razón de su existencia: la teatral; son, como lo dice el personaje del Padre al director en *Seis personajes en busca de autor*, “nacidos para la escena”. Así como los personajes de Pirandello se vuelven actores y ensayan ante el director su drama, los personajes arltianos están permanentemente ensayando sus performances ante otros personajes que funcionan alternadamente como directores-autores⁴⁵. En la trilogía TM, SEC y EFF, existen ficciones incluidas con diferentes niveles de irrealidad; metaficciones que en las obras de la segunda y tercera fase arltiana, se irán desficcionalizando para incluirse en forma más contundente a la trama real. Como ya hemos apuntado en el Capítulo VI, esto lo logra el autor a partir de la inclusión de “mundos posibles” y de la teatralidad de la performance.

La relatividad del concepto de realidad está planteada en la obra de Pirandello a partir de la oposición del personaje-actor y de la desestabilización de esa oposición; por eso el Padre, puede decir al Director:

“Un personaje, señor, puede preguntarle a un hombre quién es. Por que un personaje posee, verdaderamente, una vida suya con caracteres propios, por los cuales siempre es “alguien”. Mientras que un “hombre” ..., no digo usted, ahora, sino un hombre así en general, puede no ser “nadie”. (...) si nosotros (señala nuevamente a sí mismo y a los otros personajes) fuera de la ilusión, no tenemos otra realidad, es conveniente que usted también desconfíe de su realidad (...)” (1964: 294).

La “realidad” del personaje es más verdadera, no varía porque está fijada en el tiempo, siempre se repite de la misma manera; en cambio la vida de los hombres se modifica constantemente, es fluir en el tiempo. Mientras la realidad es fijeza, la vida es tiempo, fluir. Es así que, en la oposición vida-realidad, los personajes resultan más reales que los hombres:

“El Director: -¿Más real que yo?

El Padre: - Sí, sí; su realidad puede cambiar de hoy a mañana...

El Director: -Es sabido que puede cambiar, es natural... cambia continuamente; ¡Cómo la de todos!

⁴⁵ Los personajes de Pirandello también se dirigen actoralmente entre sí.

El Padre: (con un grito) -¡Pero la nuestra no, señor! ¿Ve? ¡La diferencia es ésta! No cambia, no puede cambiar, ni ser otra, nunca; porque ya está fijada así, es esta para siempre. ¡Es terrible, señor! Realidad inmutable, que debería producirles escalofrío al acercárenos!” (1964: 295).

Como en *Saverio el cruel* cuando Saverio responde a los farsantes ante la comedia que van a representar:

“Saverio: -Señorita Luisa, ¿es un reino el nuestro o no lo es?

Pedro: (conciliador) -Lo es, Saverio, pero de farsa.

Saverio: -Entendámonos... de farsa para los otros pero real para nosotros...” (1968: 68).

La autorreferencialidad teatral aparece en Pirandello como aparecerá en Arlt, como una solapada crítica a las convenciones teatrales y dramáticas de la época, sobre todo las correspondientes al realismo:

“El Director: -Yo quisiera saber, sin embargo, ¿cuándo se ha visto a un personaje que, saliendo de su parte, se haya puesto a perorar así, como lo hace usted, a proponer, a explicar? ¿Lo ha visto usted? ¡Yo no lo he visto nunca!

El Padre: -No lo ha visto nunca, señor, porque los autores acostumbran a ocultar el esfuerzo de su creación. Cuando los personajes son vivos, verdaderamente vivos ante su autor, este no hace mas que seguirlos en la acción, en las palabras, en los gestos que, precisamente, ellos le proponen (...)” (1964: 295).

En *El fabricante de fantasmas* Pedro comenta que los dramaturgos de la época no han advertido aún las posibilidades creativas de trabajar con personajes irreales.

“Pedro: -¿Te das cuenta? Para muchos hombres, cortos de imaginación, únicamente pueden existir conflictos teatrales entre cuerpos de carne y hueso... ¡qué ciegos! Todavía no han comprendido que el hombre de carne y hueso es sobre la tierra un fantasma tan vano como la sombra que se mueve en la pared” (128).

Los personajes fantasmáticos que representan los remordimientos del dramaturgo Pedro, se le “aparecen” para reclamar, con el mismo procedimiento de los seis personajes y que explica el propio Padre al Director en la obra del dramaturgo italiano:

“¿Entonces, por qué se asombra de nosotros? Imagínese usted, para un personaje, la desgracia que le he dicho: Haber nacido vivo de la fantasía de un autor, que después ha querido negarle la vida; y díganos si ese personaje dejado así, vivo y sin vida no tiene razón si hace lo que estamos haciendo nosotros ahora, aquí, delante de ustedes, después de haberlo hecho durante mucho tiempo ante él para persuadirlo, para incitarlo, apareciéndole ora yo, ora ella (señalando a la hijastra), ora aquella pobre madre...” (1964: 295).

Una coincidencia muy llamativa la constituye el personaje de la hijastra -en *Seis personajes*- y el personaje de La Coja-hija del dramaturgo Pedro de *El fabricante de fantasmas*: los seis personajes pirandellianos relatan el acoso al que han sometido al creador-autor. El personaje de la hijastra evoca la manera de “tentar” al autor de su “vida-drama”:

“Yo también, señor, para tentarlo, tantas veces, en la melancolía de aquel escritorio suyo, a la hora del crepúsculo, cuando él, dejándose estar en su sillón, no sabía decidirse a dar vuelta la llave de la luz, y dejaba que la sombra invadiese a la habitación, y en la sombra, nos agitábamos nosotros, que íbamos a tentarlo...(como si viese todavía aquel escritorio y la presencia de los actores la fastidiase) (...) y yo lo tentaba mas que nadie!” (1964: 295-296).

Y el fantasma del incesto que se insinúa con el autor, se concreta en la obra de Pirandello con el personaje del Padre. Asimismo, el personaje de La Coja se le insinúa sexualmente al dramaturgo-padre en el acto final de *El fabricante de fantasmas*. La escenificación del incesto es censurada por el Director en *Seis personajes*; Arlt en cambio, va más allá con esta escena, y coloca a los personajes en una cama casi orgiástica. Por cierto, la puesta en escena de esta pieza en Buenos Aires por la Compañía de Milagros de la Vega y Carlos Perelli en el año 1936, no fue bien acogida por el público de la época y una vez más Arlt fue acusado de “mal gusto” al transgredir los criterios teatrales y morales sobre lo “representable”.

Hacia el final de *Seis personajes*... el Hijo Menor muere de un disparo que debía ser ficcional. En SEC el personaje de Saverio muere tras el disparo que le da Susana, con el revolver que -preparado para la comedia- debía tener balas falsas. Por eso, las exclamaciones finales de los actores ante la muerte “real” del personaje de ficción serán: “ficción? ¡realidad! ¡realidad!” (1964: 302).

“Padre: (levantándose y gritando entre ellos) Pero, que ficción...!
...¡Realidad, señores! ¡Realidad! (y desaparece él también,
desesperadamente detrás del telón)” (1964: 302).

La variante arltiana radica en la fusión de planos, donde interactúan los personajes reales y los ficcionales, volviéndola más profunda y logrando que las acciones de los personajes ficcionales repercutan en la realidad y la modifiquen (muertes de Pedro, de Sofia, de Saverio). En cambio, en la obra italiana, las acciones trágicas recaen sobre los mismos personajes metaficcionales, no hay mayores consecuencias en el plano primario o real, de la intervención metateatral.

La originalidad arltiana respecto al modelo pirandelliano radica en la introducción de lo onírico, del sueño y de la locura como disparadores poderosos de la fantasía y de la irrealidad, que el autor argentino juega siempre en clave metateatral. De esta manera, Arlt introduce como innovación una efectiva coexistencia de planos que se involucran y se modifican permanentemente entre sí.

3.1.2. La representación de la locura: *Enrique IV*, de Pirandello y *Saverio el cruel*, de Arlt.

Si en *Enrique IV* los personajes participan de la simulación de la locura con una supuesta finalidad seria –la curación de la demencia de Enrique-, en *Saverio el cruel* los personajes parten de la broma, del juego cínico profundizando la veta de humor negro propia del dramaturgo Argentino. La curación de la locura de Susana, será entonces en la obra de Arlt, la excusa de los personajes burgueses para montar una comedia y burlarse de la ingenuidad del personaje asalariado, a costa de su humillación. Pero la locura de Susana termina siendo real y trágica, mientras que la de Enrique resulta ser apócrifa, pero igualmente fatal.

Arlt gusta de las inversiones en su apropiación del modelo dramático pirandelliano, y también de la extensión o ampliación del detalle mínimo⁴⁶.

En la obra de Pirandello el protagonista, que en un principio sí habría estado loco, una vez recuperado finge seguir estándolo para divertirse a costa de quienes creen que lo está, pero sobre todo, para mantener un estado de cosas que sería imposible

⁴⁶ Como vimos en el apartado 3.1. de este Capítulo, al analizar el intertexto procedimental de Arlt con la escena de Madame Paz, en cuanto a la aparición de personajes irreales desde la evocación.

resguardar desde la cordura, como el paso del tiempo⁴⁷. Al igual que Susana en *Saverio el cruel* que desde la lucidez de su locura simula cordura ante sus amigos pero también simula locura para burlarse de Saverio. La única diferencia es que sus amigos creen que está sana y en cambio el séquito de Enrique lo supone insano.

“All Susana's friends play roles in order to lure Saverio into Susana's farce, in the same way that Henry's employees act out his fantasy in *Enrique IV*. The principal difference is that Arlt initially maintains the illusion of Susana's sanity while Pirandello insists at first that Henry is deranged. Arlt's play, however, becomes increasingly complicated as Saverio apparently begins to accept his role of coronel as reality. He not only acts out the role alone, but with the servant, Simona, and Susana's friends. The dairyman, as coronel, even purchases a guillotine in order to maintain his power by eliminating his enemies. Thus, an apparently rational person has become insane in *Saverio el cruel* while an obviously deranged person changes to normal in *Enrique IV*.” (Troyano, 1974: 42).

En el caso de los personajes protagónicos de *Saverio el cruel*: Saverio y Susana, el juego entre rostro y máscara de cada uno alimenta la sospecha sobre su presunta locura, tal como Pirandello estructura la personalidad de su personaje Enrique, quien supuestamente cree ser el monarca Enrique IV. Para explicar el tema de la alineación en Pirandello, Krysinski (1995) retoma el concepto de Michael Foucault, quien señala que la locura en los personajes contemporáneos ya no sigue el modelo del clásico insensato, sino del “loco moderno”, el alienado, en el que prima la subjetividad con el consiguiente relativismo sobre la certeza de su locura. La locura de los protagonistas -en las piezas *Enrique IV* y *Saverio el cruel*- es ambigua, queda relativizada ante la irrupción de la duda sobre el verdadero estado de sus facultades mentales. Esta vertiente semántica de la textualidad pirandelliana ofrece una multiplicidad de puntos de vista en el acceso, siempre relativo, a la verdad.

Roberto Arlt en *Saverio el cruel* sigue la línea semántica y composicional del relativismo pirandelliano, y al mismo tiempo expone a nivel de discurso los códigos sociales vinculados a la realidad social porteña, intentando introducir lo peculiar

⁴⁷ En Pirandello vida y tiempo, son términos equivalentes, así como vida y forma son opuestos. El personaje no ha podido vivir porque ha quedado fijado en una forma y la vida exige la destrucción de las formas que se desvanecen en el fluir del tiempo, que son perecederas. La forma, entonces, inmoviliza el tiempo y destruye la vida; en otras palabras, genera la “inmovilidad negadora de la vida”.

argentino. Así, los procedimientos pirandellianos que proyecta aparecen refuncionalizados al servicio de una módica tesis realista, concretando variantes del modelo italiano.

En ambos casos hay simulación de la locura. Esta simulación se ejecuta en las piezas desde una trama ficcional “representada” a través del disfraz (máscara) que oculta el verdadero estado mental (rostro). En este juego, el protagonista de Pirandello terminó por creer que era lo que aparentaba su traje-disfraz de monarca. Igualmente, Saverio, también “se cree” su personaje de Coronel. Los enfermeros de Enrique se disfrazan de cortesanos, al igual que en SEC, el entorno de Saverio se disfraza para jugar la farsa alrededor de la idea de Susana, pero en este caso sin saber de la locura de ésta. Aparece en ambas piezas la personalidad manipuladora de la locura. Enrique, al igual que Susana ejerce gran dominio sobre quienes lo rodean, los personajes de la periferia dramática.

Que *Enrique IV* es el modelo de *Saverio el cruel*, se comprueba con mayor claridad en la lectura del texto genético de esta pieza: *Escenas de un grotesco*⁴⁸, en el cual Arlt presentaba el delirio del personaje desde el comienzo, como sucede en la obra del dramaturgo italiano. Coincide además con éste último en el entorno terapéutico, al introducir la trama en las instalaciones de un Instituto Neuropsiquiátrico.

En la obra de Pirandello la representación de la locura encuentra su mayor vehículo en el aspecto verbal, en los parlamentos del personaje:

“Enrique: -Callad. Callad. (A Bertoldo) ¿Tú no te ríes? ¿Estás ofendido aún? Vamos. No te lo decía a ti, ¿sabes? A todos les conviene hacer creer que algunos están locos para tener la excusa de encerrarlos, ¿comprendes? ¿Sabes por qué? Porque oírles hablar es

⁴⁸ Es significativo el hecho de que el primer borrador de esta pieza fuera titulado por el dramaturgo como “Escenas de un grotesco” y más aún que luego Arlt nombrara “farsa” a una obra con evidentes resortes grotescos como *Saverio el cruel*. En este sentido, Ordaz (2005) afirmó que con Arlt se inicia la etapa de la dramaturgia moderna de nuestro país en la línea coherente aunque no homogénea, que se mantiene hasta la actualidad. Y esa línea es el nuevo sentido que le otorgó al grotesco –aunque Arlt nunca usó esa denominación. “No se trata ya del problema del inmigrante discepoliano en sus pobres sueños y anhelos, ni del simple triángulo pasional a lo Pirandello. A lo que pudo seguir siendo grotesco por las individualidades en crisis que quedaban al desnudo, se les llamó farsas o se les dio otras denominaciones. Así fueron apareciendo ‘farsas trascendentes’, según la consideración pirandelliana, con influencias o incidencias posibles, pero no siempre claras, del expresionismo alemán, del propio grotesco italiano y de los esperpentos de Valle-Inclán.” (Ordaz: 2005, 150).

irresistible ¿Qué digo yo de esos que se fueron? ¡Ella es una zorra, él un libertino sucio, y el otro un impostor! ¡No es cierto! ¡Nadie puede creerlo! Pero todos escuchan muy asustados. Y yo quisiera saber por qué, si no es cierto. No se puede creer en lo que dicen los locos. Y sin embargo, ahí se quedan escuchando, con los ojos dilatados de espanto. ¿Por qué? Dime, tú, dime, ¿por qué? Estoy sereno ¿ves?” (1964: 344).

Pero Arlt pone acción donde Pirandello dilata con explicación. Dentro de la técnica dramática de Pirandello se encuentra el diálogo abundante por ser teatro de ideas, ideas que a menudo los personajes exponen en forma de disertación. Por eso, las teorizaciones en boca de los personajes pirandellianos que exponen la tesis son el fundamento que Arlt toma para construir la acción, así sus personajes ya no necesitan explicar lo que pormenorizaron sus antecesores:

“Enrique: (...) –Porque ¿sabes qué significa hallarse ante un loco? significa hallarse ante uno que sacude desde sus fundamentos todo cuanto habéis construido en vosotros: la lógica, la lógica de todas vuestras construcciones. Y... ¿qué queréis? Los locos, benditos sean, construyen sin lógica. O con una lógica propia que vuela como una pluma ¡Volubles! ¡Volubles! ...Decís vosotros: “esto no puede ser!” ... Y para ellos todo puede ser (...) Yo se que a mí, siendo niño, me parecía verdadera la luna reflejada en el pozo. ¡Y cuántas cosas me parecían verdaderas! Y creía en todas las que me decían, y era dichoso. Porque pobres de vosotros si no os aferráis tenazmente a lo que os parece verdad hoy, y a lo que os parecerá verdad mañana, aunque sea opuesta a la de ayer.” (1964: 345).

La trama de *Saverio el cruel* se construye a partir del segundo acto de *Enrique IV*, en el cual se produce el desenmascaramiento de Enrique y éste decide seguir simulando la locura ante los visitantes. A nivel verbal hay en este acto ciertos parlamentos de gran coincidencia lingüística y semántica como:

“Enrique: -¿Que la representación de esta comedia nuestra era sólo una burla?...

Landolfo: -Porque creíamos...

Airaldo: (acudiendo en su ayuda) -Sí, claro... que era en serio.

Enrique: -¿Y cómo es? ¿Os parece que no es en serio?

Landolfo: -Oh, si dice usted que...

Enrique: -Digo que sois tontos. Habríais debido saber construir el engaño para vosotros mismos; no para representarlo ante mí, ante los que vienen acá de visita de vez en cuando, sino así..., para como sois vosotros naturalmente, todos los días, a vuestros mismos ojos... para

ti, ¿comprendes?, que en esta tu ficción podrías comer, y dormir, y hasta rascarte un hombro si sintieras picazón; sintiéndose vivos, verdaderamente vivos en la historia de mil ciento, aquí en la corte de vuestro empleador Enrique IV (...)" (1964: 346).

Arlt sintetiza y hace decir al mantequero, ahora "compenetrado" Coronel, cuando pide armamentos "reales" para la farsa ante el asombro de sus victimarios:

"Saverio: -Señorita Luisa, ¿es un reino el nuestro o no lo es?
Pedro: (conciliador) -Lo es, Saverio, pero de farsa.
Saverio: -Entendámonos... de farsa para los otros pero real para nosotros" (1968: 68).

Como siempre, Pirandello es más verborrágico y los parlamentos de los personajes tienden a ser expositivos de la tesis:

"Enrique: (...) - ¿No comprendes? ¿No ves cómo los separo, cómo los junto, cómo los traigo a mi presencia a esos bufones llenos de miedo? ¿Y sabes lo único que les espanta?: que pueda yo arrancarles sus más caras bufonescas y descubrir que están disfrazados; como si yo mismo no los obligara a disfrazarse para darme este gusto de simular que estoy loco!" (1964: 342)

Al final del segundo acto cuando Enrique ya se ha sincerado ante sus súbditos, llega a la corte apócrifa un hombre contratado por ésta para que todas las noches hiciera el papel de fraile ante el Emperador Enrique. Los fingidos lacayos se entusiasman por la burla que podrán jugarle -ahora que ellos saben la verdad- al inocente Juan:

"Airaldo: (contentísimo por la broma que aún podría hacersele): -Oh, es Juan, que viene como todas las noches a hacer de monjecito!
Ordulfo: (restregándose las manos): -Sí, sí, dejemos que lo haga; dejemos que lo haga.
Enrique: (severo): -¿Veis? ¿Por qué? ¿Para burlaros de un pobre viejo, que recita su monjecito por cariño a mí?
Landolfo: (a Ordulfo): -¡Debe ser como de veras! ¿No comprendes?
Enrique: -Justamente. Como de veras. Porque sólo así deja de ser burla de verdad. (Va a abrir la puerta y hace entrar al frailecito humilde, que trae un rollo de pergamino bajo el brazo)" (1964: 347).

La participación del mantequero Saverio en la farsa montada por Susana en su simulación de la locura, podría estar sostenida en esta mínima intromisión del personaje

humilde que es convocado para desempeñar un papel en la farsa. Así como toda la evocación de los personajes soñados por la Sofía de *Trescientos millones* pudo surgir del procedimiento de la aparición por evocación de la Madame Paz⁴⁹ de *Seis personajes en busca de autor*. Dos personajes menores, con mínimas intervenciones en la trama de ambas obras de Pirandello y que han sido retomados con inteligencia por Roberto Arlt.

Como explicamos detenidamente en el Capítulo VI, en SEC se da la inversión cuerdos-locos, burladores-burlados, como también se evidencia en la pieza de Pirandello:

“Enrique: (...) –Estoy curado, sí, señores: porque sé perfectamente que, acá, finjo estar loco; y lo hago...tranquilo...Penoso es para ustedes que viven con tanta agitación, y sin ver, sin saber, su propia locura...

Belcredi: –¡Oh, mira, hemos llegado a la conclusión de que ahora los locos somos nosotros! (1964: 354).

En la dinámica de una acción tan similar, es lógico encontrar también analogía en el desenlace de ambos dramas: Enrique -loco-cuerdo y cuerdo-loco-, como Susana, asesina a Belcredi, como aquella asesinará a Saverio ante la consternación de los personajes de la periferia dramática; y la Matilde de Pirandello exclamará, con las mismas palabras de los amigos de Susana: “¡Está loco! ¡Está loco!” (1964: 356).

También en Pirandello: locura, ficción y representación se relacionan dialécticamente:

“Enrique: (que ha quedado en escena entre Andolfo, Arialdo y Ordulfo. Con los ojos desorbitados, aterrorizados ante la vida que se ha cobrado su ficción que en un instante lo empujó al delito): -Ahora sí...por fuerza... (los llama junto a sí, como para ampararse entre ellos). – Aquí, junto a mí...aquí, junto a mí...y para siempre. TELON” (1964: 356).

En Arlt la representación, en tanto creación, está ligada a la idea de “vida”; por eso el dramaturgo expresa la concepción de la verdadera vida como aquella que es

⁴⁹ Por cierto, Madame Paz es el “séptimo personaje” de Pirandello, “prodigio de una realidad que nace evocada, atraída, engendrada por la escena misma”. Igual que los personajes de humo de *Trescientos millones*, que nacen de la evocación del personaje de la sirvienta. Podemos decir que Arlt retoma el procedimiento de una minucia de Pirandello: su séptimo personaje.

capaz de soñar. Pirandello parte de la misma concepción al referirse al tipo de personalidad de Enrique antes del accidente que lo trastornara:

“Matilde: -¡Era naturalmente así doctor! Un tanto extraño, sí; pero como estaba lleno de vida, fantaseaba” (1964: 319).

La capacidad de imaginación está en ambos autores relacionada a la capacidad de representación y ésta con la locura:

“Matilde: (...) -porque esa súbita lucidez de representación, de pronto lo ponía fuera de toda intimidad con su propio sentimiento, no fingido, puesto que era sincero (...)”. (1964: 319).

De la misma manera, en SEC se observan las insinuaciones del delirio con la incorporación de la ficción teatralizada en la realidad de Saverio a partir de su rol actoral:

“Saverio: (a Ernestina) -Es cuestión de posesionarse, señorita. Nuestra época abunda de tantos ejemplos de hombres que no eran nada y terminaron siendo todo, que no me llama la atención vivir hoy dentro de la piel de un coronel” (1968:65).

Y cuando Saverio comienza a entrar en el circo demente de la “supuesta locura” de Susana, los personajes cómplices de la burla de la que es objeto se asombran de su inesperada capacidad actoral:

“Ernestina: -Escuchándole, quién se imagina que usted es un simple vendedor de manteca” (1968: 67).

Por eso, se podría decir de Susana y Saverio, lo mismo que se dice de Enrique, en la obra de Pirandello:

“Di Nolti: -Y con la locura se ha transformado en un actor magnífico y terrible...” (1964: 320).

Resumiendo, diremos que las semejanzas entre *Enrique IV* y *Saverio el cruel*, superan el nivel compositivo. Nivel en el que Pellettieri (1990) advierte ciertas coincidencias: en ambas se trata de un drama en tres actos, la trama gira en torno a una

cura terapéutica de la locura, seriamente en Enrique IV y apócrifamente en Saverio el cruel. (Pellettieri, 1990; Neglia, 1970). Pero niega que haya coincidencia en la fábula, porque “a lo sumo, Enrique IV puede funcionar como fuente, pero no como intertexto, ya que ninguna porción de su fábula aparece en Saverio el cruel como presencia discursiva, cristalizada en determinado discurso, citada o transformada” (1990: 126). En nuestra investigación verificamos que sí existe un intertexto pirandelliano, desde una visión amplia de esta noción tal como la plantea Kristeva (1969: 146):

“Tout texte se construit comme mosaïque de citations, tout texte est absorption et transformation d’un autre texte. A la place de la notion d’intersubjectivité s’installe cette d’intertextualité, et le langage poétique se lit, au moins, como double”.

Como expusimos en el marco teórico-metodológico en el Capítulo II, creemos que el modelo de intertextualidad diseñado por Pérez Firmat (1978) propone categorías estrictas que no contribuyen a la observación de un fenómeno intersubjetivo como el que nos ocupa. Considerar intertexto sólo aquellos textos que apunten “de manera inequívoca” a un paratexto (Pérez Firmat, 1978: 9), es una pretensión que está lejos de los propósitos y de la ideología de la presente Tesis. No nos interesa “reconstruir” intertextualmente a un texto primero en uno posterior, buscando correspondencias “literales”, citas explícitas, en definitiva, una intertextualidad estricta. Profundizamos, en cambio, el diálogo intersubjetivo entre modelos que pueden o no funcionar intertextualmente en forma explícita. En este último tipo de intertexto la mostración del paratexto es directa, y hay una intención –conciente o inconsciente- de “mostración” del modelo. Por el contrario, estrategias intertextuales como la extensión, la complementariedad, la inversión, el desvío y hasta la elisión –mecanismos todos que intentan conciente o inconscientemente ocultar el modelo- forman parte de la intertextualidad implícita a la que nos referimos. Si a lo largo de esta Tesis problematizamos la noción de intertexto reflexionando sobre la factibilidad de que el modelo funcionara o no como intertexto, en este punto del trabajo, podemos concluir que un modelo funciona siempre en el discurso apropiador de manera intertextual.

Insistimos en que resemantización que logra Roberto Arlt del intertexto pirandelliano se asienta en la introducción del elemento onírico que está totalmente ausente en Pirandello. El dramaturgo argentino hace funcionar el grotesco pirandelliano en el mundo surreal de personajes que conviven con su delirio dentro de una sociedad

injusta que los expulsa y humilla. De este análisis se deduce, entonces, la modernización arltiana a partir de la apropiación altamente creativa del modelo pirandelliano.

3.2. Apropiación del psicologismo y del suprarrealismo: Lenormand.

El principio constructivo de *Trescientos millones* y de *El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt es la corporización de los personajes imaginarios: de la sirvienta, en el primer caso y del dramaturgo uxoricida en el segundo. Se trata de un procedimiento propio del expresionismo subjetivo que Lenormand practicó a partir del suprarrealismo y que responde al principio expresionista de objetivar la subjetividad, de hacer visible lo invisible. En Lenormand los personajes fantasmales corporizados en escena representan los deseos ocultos de los protagonistas, su actividad psíquica inconsciente o lo que el psicoanálisis freudiano denominó el “soñar despierto”.

En la dramaturgia de Roberto Arlt, este procedimiento de corporización de las “criaturas de humo” –como él mismo las denomina–, se encuentra relacionado con otro más amplio, el procedimiento expresionista de coexistencia de planos de realidad e irrealidad.

En el apartado anterior llegamos a la conclusión de que el anclaje principal de Arlt para la resemantización del intertexto pirandelliano es el elemento onírico. Por cierto, el eje transversal del teatro arltiano es la expresión de un espacio liminal entre el sueño y la vigilia, la inestabilidad de la frontera entre realidad y sueño. En este sentido, Arlt compuso toda su dramaturgia centrándola en el problema clave del teatro europeo, problema que acertadamente distinguiera Adriano Tilgher⁵⁰: “El problema central del teatro europeo del cual todos los demás no son sino momentos o aspectos subordinados y en el cual todos convergen y se resuelven, es hoy el siguiente: ¿Qué es lo que distingue la realidad del sueño, de la ficción, de la fantasía, de la ilusión? ¿Qué es lo que hace que la realidad sea realidad, y la fantasía sea fantasía?”. Coincidimos con Guglielmini (1927: 42) en que es el disconformismo existencial de los personajes lo que ocasiona la imposibilidad de discriminar entre la realidad y lo que no lo es.

Otros procedimientos arltianos apropiados del suprarrealismo y del psicologismo de Lenormand pueden relacionarse con el desarrollo del tema del mal tal como lo

⁵⁰ “Studi sul teatro contemporáneo”, 1923: 56, citado por Guglielmini, 1927: 39.

plantea el dramaturgo francés en su pieza *A la sombra del mal* (1922). Lenormand sitúa la acción en África⁵¹; al igual que en la obra del mismo nombre de Roberto Arlt, en la que el escritor argentino también desarrolla el tema del mal según la religión e idiosincrasia musulmán. En ambos textos aparece la voluntad del mal como rectora de la ley del hombre a partir de una sucesión de injusticias que hacen que el linaje humano viva a la sombra del mal incoercible y triunfe finalmente la destrucción.

Encontramos ciertas analogías en la caracterización de los protagonistas de dos piezas de los autores que nos ocupan: Pedro (*El fabricante de fantasmas*) y Roger (*El hombre y sus fantasmas*), sobre todo en su cinismo y capacidad manipuladora. Si bien son personajes que no experimentan culpa alguna por sus acciones y crímenes en el nivel consciente, ambos son perseguidos por sus propios remordimientos a nivel inconsciente. Por lo general, los personajes lenormandianos son seres enfermizos o perturbados mentales, como Nico de *El tiempo es un sueño*; o deshonestos y viciosos como los personajes de *A la sombra del mal*; o perversos sexuales como el donjuanismo homosexual de Roger en *El hombre y sus fantasmas*. En Arlt –ya desde su novela– se advierte la predilección por personajes borders, al límite de la locura, autodestructivos, con un precario equilibrio psíquico y más cerca de las soluciones por intermedio del mal que de las opciones constructivas. Los personajes teatrales de Arlt, en línea coherente con los de su novela, buscan, la mayoría de las veces, la autoafirmación por el mal.

Pero más allá de las apropiaciones deliberadas o “casuales”, la relación Lenormand-Arlt se establece, sin dudas, en la dimensión psicoanalítica de sus planteos, en la observación de los procesos psíquicos de los personajes, el gusto por el ocultismo y la coincidencia posterior en el exotismo africano.

En una pieza temprana de Lenormand como *El tiempo es un sueño* (1919) el dramaturgo ya planteaba de lleno la preocupación gnoseológica y ontológica, que luego desarrollará a fondo a lo largo de su producción.

“Nico: -No creo ya en las nubes, Saïdyah... No creo ya en la luz...; no existen...; o si existe algo que corresponde a lo que llamamos nubes...; luz...; no podemos conocerlo... No podremos jamás conocer nada de lo que ven nuestros ojos, nada de lo que escuchan nuestros oídos, nada de lo que atraviesa por nuestros cerebros... ¡Ah!... Saïdyah, soñar no es nada. Lo espantoso es saber que

⁵¹ Al igual que Arlt, el escritor francés habría escrito sus dramas luego de sus viajes a África. Sobre el exotismo en Lenormand remitimos a Monner Sans (1937: 75-78).

soñamos...; es andar y saber que el suelo desaparece bajo nuestros pasos. Es extender los brazos y saber que no pueden estrechar nada...porque todo es fantasmas y reflejos de fantasmas... Dime: si existiera un camino hacia la certidumbre, hacia la realidad, ¿no lo tomarías alegremente? (1960: 203).

La imposibilidad de conocer el alma humana aún a través de la psicología y el fracaso del autoconocimiento, se relacionarán en *El hombre y sus fantasmas* con la inevitable consecuencia de una vida equívoca, como la homosexualidad reprimida en el donjuanismo de Roger. El resultado de la búsqueda de la verdad en el afán gnoseológico y ontológico fruto de la angustia existencial será siempre fatal. Así, el develamiento de la psiquis profunda a partir de la ciencia psicoanalítica termina sin ofrecer verdaderas soluciones, como en *El devorador de sueños*. Igualmente sucederá con los poderes mentales de la videncia y de las anticipaciones en el tiempo como se da en *El tiempo es un sueño*.

El universo del psicologismo y del suprarrealismo en Lenormand, es en última instancia, un recurso para mostrar el conflicto existencial del hombre contemporáneo, su imposibilidad de conocerse y conocer el sentido de la vida.

3.2.1. *El hombre y sus fantasmas* de Lenormand y *El fabricante de fantasmas* de Arlt.

El texto dramático de Lenormand -drama en 4 actos y 17 cuadros-, plantea desde el comienzo de la trama, en forma analéptica, los remordimientos que acosarán al personaje de “el Hombre”⁵². Pero la efectiva corporización de esos remordimientos en los fantasmas comenzará recién al promediar la trama. La primera anticipación de la trama se da en el segundo cuadro del acto I, cuando una de las amantes de Roger, Alberta, relata la historia de un hombre que muere igual que su víctima, suicidándose:

“La muerta le hizo tomar el camino que antes había tomado ella misma: se ahogó en el torrente” (1960: 19)

Igual suerte correrá el personaje de *El fabricante de fantasmas*, Pedro, quien terminará arrojándose al vacío por la ventana como su esposa.

⁵² Recurso expresionista de denominar “el Hombre” al personaje Roger.

En el acto III de la pieza de Lenormand, se presenta una sesión de espiritismo, donde se manifiesta el espíritu de una de las amantes del protagonista y que en el acto IV es explicado por el personaje de Luc De Bronte (especie de médico psiquiatra) como un “remordimiento proveniente del inconciente”. El sustrato psicoanalítico de la pieza de Lenormand ronda también, como en Pirandello y como en Arlt, el planteo ontológico y gnoseológico como sentido último:

“Luc De Bronte: -No es usted el primer hombre que se engaña a sí mismo por ignorancia de sí mismo. Vive un ser en usted, de quien no conoce ni la astucia, ni el poder, ni los deseos. Este ser ha despertado.” (1960: 72)

El intertexto freudiano también está presente en EFF, por ejemplo, en el diálogo de Pedro y el Juez:

Juez: -“(...) Usted pertenece a esa magnífica escuela que en el siglo pasado comenzó con el sagacísimo Dostoievsky el análisis de la personalidad del degenerado” (1968: 148).

“Juez: -Pues el pasado no existe. El juez bruscamente se presenta en este hogar dichoso y comienza a interrogar al presunto delincuente sobre circunstancias del crimen que el autor ha tratado de olvidar, porque, de acuerdo con la tesis de Freud, se olvida todo aquello que es desagradable ¿no es así?” (1968: 149).

Otra coincidencia a nivel de la intriga es la apelación al “viaje” como mecanismo de evasión. Trastoy (1993: 44) refiere que viaje y teatro se vuelven metáforas significativas en ambas piezas: “En la obra de Lenormand Roger viaja permanentemente (...) viaja para huir de sí mismo, del fantasma que más lo aterroriza: su propia homosexualidad. Pedro viaja tratando inútilmente de resolver sus contradicciones interiores: ama y odia a Martina, la necesita y le rehuye, la busca y la humilla con su alejamiento”.

En la obra de Arlt se le aparece a Pedro el espíritu de su esposa muerta. El tópico del ocultismo característico en Lenormand, es en *El fabricante de fantasmas* y también en *El desierto entra a la ciudad*, ampliamente productivo, así como lo fuera en la literatura arltiana en general. Pero mientras en Lenormand los personajes fantasmales provienen efectivamente del más allá al ser espíritus de muertos reales, en la obra de

Arlt provienen –salvo el de la esposa asesinada- de la mente y la ficción de Pedro, aunque, por cierto, no dejan de ser menos reales por las acciones que desencadenan en la trama de la obra. En la corporización del fantasma de la esposa de Pedro, Arlt utiliza recursos del expresionismo y del simbolismo:

“el fantasma de Martina aparece en el marco de la ventana quiméricamente envuelto en una vestidura blanca con alas de luz violácea” (1968: 125).

Asimismo el personaje de la Conciencia es descrito como: “personaje ceniciento, revestido el cuerpo de malla gris” (1968: 132)

Al final del acto IV y último de la pieza de Lenormand, la aparición del fantasma de Alberta se describe en el texto secundario como el de una máscara carnavalesca, que está entre el grotesco y el expresionismo. A la imagen del fantasma se suma la del disfraz:

“el fantasma de Alberta asoma la cabeza por encima de los escombros. Lleva una máscara con los colores de la vida, pero distendida, deformada por un odio salvaje. Él mira en silencio la aparición, luego agarra el candelabro y lo arroja sobre el fantasma. Estrépito. La cabeza asoma siempre por los escombros, con un macilento resplandor.” (1960: 81).

Hasta ese momento no es posible establecer si las manifestaciones fantasmagóricas de la sesión de espiritismo y las relatadas por Roger son reales o alucinaciones producto de su psiquis. Recién en el desenlace, el personaje se verá rodeado por fantasmas corporizados escénicamente. En cambio en *El fabricante de fantasmas*, los seres fantasmagóricos aparecen corporizados desde el comienzo de la obra. De esta manera, Arlt profundiza y extiende este procedimiento lenormandiano.

Los fantasmas de Roger, como los de Pedro, recriminan al personaje sufriente, antihéroe. Y también lo llevan a la muerte:

“Los fantasmas rodean al Hombre. El de Alberta hace girar una cuerda por encima de él, como un lazo”. (1960: 85)

En ambas obras dramáticas los personajes fantasmáticos son remordimientos por una culpa cometida y su función es la expiación. El giro original introducido por Arlt a

este procedimiento es que, aparte del fantasma “real” de la esposa muerta, los demás fantasmas de su pieza son personajes teatrales que se niegan a obedecer a su autor. El recurso de visualización escénica de personajes fantasmagóricos –en tanto remordimientos acosadores- es análogo en los dos textos, pero Arlt lo introduce dentro del procedimiento más amplio de metateatralidad, aspecto que no aparece de ninguna manera en la pieza de Lenormand.

Cuando Pedro, dramaturgo, comenta a Martina el significado que para él tiene el teatro dirá:

“Pedro: - (...) Para mí el teatro es un medio de plantearle problemas a la humanidad... en este caso, mis problemas. Necesito urgentemente subir a un escenario y decirle a un público cuya cara sea invisible en la oscuridad: ‘Me pasa esto, aquello, lo otro. ¿Cómo resuelvo los enigmas que bailan en mi conciencia?’ Ya ve, los otros quieren llegar al escenario para darle una satisfacción a su vanidad... Yo no... Es un problema personal..., auténticamente personal. Cuando haya resuelto mi problema mandaré al diablo el teatro. ¿Qué me importa a mí el teatro? El teatro es un pretexto... Mejor dicho: un medio para llegar a un fin” (1968: 123).

El teatro es aquí, como apunta acertadamente Trastoy (1993: 41) parodia de una sesión psicoanalítica. De esta manera, “Arlt sintetiza la preocupación ética de Lenormand y las reflexiones estético-existenciales de Pirandello”. En definitiva, el dramaturgo argentino combina la metateatralidad central de Pirandello con la objetivación de los procesos psíquicos de Lenormand.

Con su intensificación autorreferencial y metateatral permanente, Roberto Arlt quiere decir que la creación literaria no funciona como exorcismo. Así como el sueño no salva en *Trescientos millones* sino que profundiza el fracaso, también Pedro sucumbirá entre sus personajes, como Sofía. Esta fatalidad de la literatura, de la creación, puede enunciarse en Arlt, entonces, como “el abismo de la representación”.

3.3. Apropiación del expresionismo alemán

Si Arlt desnaturaliza la realidad a través del grotesco y del suprarrealismo, también apelará al expresionismo para presentar su particular visión del hombre y del mundo. Raúl Castagnino (1964: 77) ha dicho que en el teatro de este dramaturgo “no hay un solo ser noble; sin embargo, todos son, comprensiblemente, criaturas humanas

frente a cuya desoladora humanidad acuden a la mente, sin que ello reporte una filiación, el recuerdo de ciertos módulos del teatro expresionista, sea *Gas* de Kaiser; *Los destructores de máquinas* de Toller; o *R.U.R.* de Karen Kapek”.

No son muchos los investigadores que vinculan puntualmente el teatro de Roberto Arlt con el de los expresionistas alemanes. En la mayoría de los casos –salvo los trabajos de Dubatti (1991 y 1994)-, la relación es siempre sugerida o relativizada – como en el citado caso de Castagnino-, y nunca profundizada: no se delimitan claramente los alcances intertextuales de ese vínculo. Luis Ordaz (1987: 4) señaló algunas relaciones generales sin sistematizar su tipo: “En su teatro conducía a los personajes con una técnica y procederes que se acercan al expresionismo (...) En abreviado abanico podrían ser nombrados Strinberg y Wedekind hasta Kaiser y O’Neill”.

Lo cierto es que a partir de la segunda etapa⁵³ de la producción dramática del autor, encontramos una apropiación creciente de procedimientos expresionistas, que, sin embargo, ya venía siendo esbozada en las obras de su primera fase y que se extenderá luego a lo largo de la tercera y última etapa de su dramaturgia. A nivel semántico lo que se observa a partir de una pieza como *La isla desierta* es que el disconformismo de los personajes arltianos ya no se manifiesta sólo en sus propias quimeras expresadas en un mundo onírico, sino que los personajes salen de ese mundo interior pasando a experimentar una angustia más ligada a las condiciones desafortunadas del medio social, del momento histórico. De alguna manera están más en contacto con el afuera y desde allí parte su disconformismo feroz. Se trata, como antes, de personajes vulgares, sin rasgos distinguidos de espiritualidad, pero que sufren tortuosamente por preocupaciones existenciales. Por eso Arlt recurre aún más en estas piezas a los procedimientos expresionistas en pos de “la dramatización del aislamiento y de la vulnerabilidad: el grito del individuo extraviado en un mundo sin sentido”, cuestión que Williams (1981: 163) ha llamado “expresionismo subjetivo”.

La dramaturgia de Arlt se enmarca dentro de las dos líneas expresionistas que ha distinguido Brugger (1968): una línea militante, de crítica social (*La isla desierta*) y una línea metafísica-ética (*El desierto entra a la ciudad*) donde se da la fusión de ambas líneas en tanto se valoriza lo divino, celestial, lo trascendente –en definitiva la línea metafísica-, y se critica negativamente el aspecto social presentado. Es así que las piezas

⁵³ Distinguímos como segunda etapa, de transición, a las obras *La isla desierta* y *África*.

a las que nos referimos se convierten, a menudo, en un alegato contra la sociedad actual; por ejemplo, las deshumanizadas y alienantes condiciones del trabajo a costa del descanso y la alegría en *La isla desierta*, o la necesidad de volver a una vida espiritual y natural ligada a los valores humanos trascendentes como se expresa en *El desierto entra a la ciudad*. Esta tendencia social del expresionismo predica el advenimiento del “hombre nuevo”, hace causa común con los humillados y ofendidos, condena del horror bélico y el capitalismo (*La fiesta del hierro*).

La irrealidad en la realidad tal como se presenta en la dramática de nuestro autor corresponde a uno de los principios claves de la estética del expresionismo donde “la realidad se articula en dos planos, de modo tal que detrás del normal de todos los días se advertirá la presencia de una dimensión trascendente” (Lafforgue, 1970: 27). Este principio constructivo aparece en Arlt ligado al procedimiento de la “inestabilidad de la conciencia” (Gravier, 1967: 118) en los personajes, quienes no tienen una noción bien delimitada de su identidad; su conciencia es borrosa, desconocen sus límites y alcances; no manejan su prehistoria, no perciben correctamente los datos de la realidad. Otro procedimiento expresionista clave y que Arlt retoma es el desdoblamiento de los personajes, combinado con la tendencia expresionista de focalizar patologías, o predisposiciones patológicas. Recurso que, relacionado con el artificio de la conciencia borrosa o inestable, implica renunciar a la psicología tradicional y al tratamiento externo en la construcción del personaje. Como todo personaje expresionista, el personaje arltiano es un “alma” de difícil comprensión. Por eso el dramaturgo recurre a menudo a la “alucinación” o al “delirio” como forma de expresión casi normal de sus seres. Los actos de sus personajes no requerirán, entonces, una justificación racional, todo puede suceder de improviso, de ahí que el diálogo se vuelva “nervioso” y la acción se concentre. Como ya señalamos en el Capítulo VI, la farsa será la especie dramática adecuada para este teatro, en ella las acciones hiperbólicas y la irrealidad quedan exentas de toda traba de verosimilitud y pueden alcanzar fácilmente los extremos del absurdo.

De la tensión entre la realidad y la irrealidad, nace la obra arltiana, como esfuerzo constante por captar el valor metafísico y el valor ético que se esconde tras los datos inmediatos de lo cotidiano. El grito expresionista es en Arlt el grito de rebelión que el autor canaliza en formas expresivas de exasperada y exasperante emotividad, violentando las leyes “objetivas” en pos del ritmo de la propia visión.

En este sentido, el expresionismo aportó una gran diversidad de recursos dramáticos y esceno-técnicos⁵⁴ para agudizar la “expresividad” escénica e introdujo entre los dramaturgos la necesidad de crear signos nuevos. Entre estas novedades Arlt incorporó el recurso del escenario abstracto en el comienzo de *Trescientos millones* (el conciliábulo de personajes de humo). En el caso de sus tres primeras piezas largas: TM, SEC y EFF lo abstracto afecta también la concepción de la extraescena, que se “desrealiza”, tornándose indefinida. La base de todos estos procedimientos responde al hecho de que Arlt trabaja con estructuras simbólicas no referenciales.

Otro procedimiento escénico es el juego con la iluminación de colores y los efectos de humo que aparecen señalados a menudo en el texto secundario o acotaciones arltianas. Asimismo, vemos en nuestro autor el trabajo con utilería invisible, o con el “objeto imaginario” y la experimentación en la esfera de los recursos sonoros desrealizantes: ecos, voces, altoparlantes, etc. La escenificación⁵⁵ tiende a la estilización porque no interesa el “individuo” sino el “hombre” en su carácter esencial. Se recurre a elementos utilizados en el teatro griego como la máscara y el coro: Arlt introduce máscaras en los personajes que se le aparecen a Saverio en SEC y coros de hombres y mujeres en el ritual pagano de Baal Moloch en LFH.

Los nombres de los personajes en el expresionismo muchas veces son genéricos, indicadores de su función, de su situación anímica o de su destino: como el

⁵⁴ La técnica teatral expresionista presenta una amplia diversidad de recursos: mezcla de planos reales e irreales; expresión del estado anímico de los personajes en detrimento del ritmo de la acción; escenario despojado con marcación lumínica del espacio y de las acciones; musicalización y sonido simbólico: utilización de altoparlantes; introducción de proyecciones cinematográficas; tratamiento abstracto del tiempo y del espacio; la luz como refuerzo de la expresión del estado anímico del personaje y como elemento co-partícipe de la acción; telón levantado permanentemente, a diferencia del teatro realista tradicional que utiliza el telón de boca como refuerzo de la cuarta pared y del efecto ilusionista (Amores de Pagella, 1965).

⁵⁵ Algunos recursos de presentación escenográfica cooperan a materializar emblemáticamente las ideas de cada autor. Por ejemplo, en *El mono velludo* de O'Neill, la jaula de gorila donde muere Yank. En *El emperador Jones*, la selva que se cierra para aprisionar al negro fugitivo. En *Todos los hijos de Dios tienen alas*, la habitación que se achica gradualmente en ancho, profundidad y altura como si quisiera asfixiar a Jim Harris. En *La máquina de calcular*, la larga cinta de papel que llena la habitación sin dejar espacio ni resquicios libres. En *Cabezas de recambio* (1926) de Pellerin, la súbita transformación del despacho de Ixe cuando éste se siente comerciante y corta, según riguroso horario, su metódico ocio.

“Hinkemann” (Hombre Cojo), de Ernst Toller o “El Ingeniero” y “El Hijo del Multimillonario”, de Georg Kaiser. En los dramas de Roberto Arlt aparecerán entre otros: “La Coja” y “El Verdugo”, en EFF; “El Hombre Cúbico” y “El Galán”, en TM; “los oficinistas” en LID; “los obreros de la fábrica” en LFH. No son caracteres individuales y tampoco típicos, sino que aparecen como corporizaciones de ideas que el autor pretende exponer.

Si tomamos una obra como *La isla desierta* para el análisis de sus elementos expresionistas veremos con Pellettieri (1997) que todos ellos giran en torno al objetivo de mostrar al empleado como un engranaje de la maquinaria burocrática. El personaje de Cipriano muestra los beneficios que, para el expresionismo, da la vida: el acabar con la rutina y la exaltación de la juventud perdida. Los signos expresionistas arltianos son aquí: la ventana de la oficina, exageradamente grande⁵⁶ y, al mismo tiempo, la oficina como cárcel, donde la claridad vehiculiza un duro contrapunto; los tatuajes de Cipriano como anclaje de lo prohibido.

En el sistema de personajes Arlt presenta antítesis en los caracteres: Cipriano en relación a todos los demás, los oficinistas entre sí; Manuel en relación al resto de los oficinistas; los oficinistas en relación al jefe y al director.

En cuanto a la organización de la trama hay rupturas y faltas de transición en el desarrollo y el desenlace. La presencia de la ruptura o cambio abrupto que marca los distintos momentos de la estructura superficial –el principio, con las equivocaciones de los empleados; el enlace, con los empleados solos y el comienzo del desenmascaramiento de Manuel; el desarrollo, con la entrada de Cipriano, el desenmascaramiento total de Manuel y la ruptura colectiva; y en el desenlace, la entrada del director y del jefe con el regreso al estado de cosas inicial.

A nivel verbal se observa, sobre todo en el desarrollo, la mostración del aislamiento, la soledad, la incomunicación, que se maneja alrededor de una retórica expresionista: interrogaciones constantes, discurso ritualizado y exclamaciones.

Después de lo dicho, podemos coincidir en que “sin la lectura de los textos dramáticos expresionistas sería inconcebible la acendrada reelaboración arltiana de las novedades del teatro europeo” (Dubatti, 1994: 34).

⁵⁶ La ventana funciona en esta pieza como espacio de ficción, como gran pantalla cinematográfica vehículo de mundos posibles.

3.3.1. El intertexto “Kaiser”

3.3.1.1. *Un día de octubre*

El intertexto kaiseriano tiene una impronta fundamental en la dramaturgia de Roberto Arlt desde su primera obra. *Trescientos millones* se estrena en 1932, un año después del estreno en Buenos Aires de *Un día de octubre*, de Kaiser por la Compañía de Berta Singerman. A partir de esta circunstancia Dubatti (1991 y 1994) observa que es posible que Arlt haya compuesto los resortes de la dramatización del sueño en su personaje de la sirvienta a partir del modelo del personaje de Catalina en su ensoñación del amante Teniente Jean Marc Marrien. Argumenta el crítico, señalando que este procedimiento no se encontraba en la génesis de la composición de la pieza ya que no lo declara en la aguafuerte que explica la génesis del drama “Usura transatlántica” (*El Mundo*, 06 de julio de 1929): “Lo que nos sugiere que *Un día de octubre* haya influido en la creación de *Trescientos millones* es que en el aguafuerte el personaje de la sirvienta no se ha constituido todavía en un sujeto soñador” (Dubatti, 1994: 31). Creemos que aún si esta hipótesis fuera errónea –porque en el momento de la escritura del aguafuerte Arlt aún no haya tenido proyectado dedicarse al teatro, por ejemplo-, igualmente se confirma la productividad de la obra de Kaiser al analizar los diferentes niveles en que aparece el paratexto alemán. En la estructura de superficie puede señalarse una coincidencia muy general: el uso de procedimientos teatralistas, no ilusionistas, en el marco de una matriz ilusionista y con vistas a producir una tesis realista (Dubatti, 1994). En la estructura externa ambas piezas se encuentran organizadas en tres actos.

Un día de octubre es una comedia farsesca donde todo es real e irreal al mismo tiempo. Kaiser plantea una fuerte relatividad de las situaciones según la perspectiva de cada personaje, al punto de no poder establecerse cuál es la realidad auténtica. A partir de esto surge el interrogante sobre a qué aplicamos el nombre de realidad: ¿A los hechos exteriores cuya certeza relativa depende de los ojos que los miran? ¿O se llama realidad a lo que es apenas proyección del sentir íntimo?

Los personajes de la pieza de Kaiser deliberan sobre este asunto, a partir de las impresiones de Catalina:

Coste: -Ella le amó a usted enseguida, dominada por el sentimiento de que había encontrado en usted su destino. Y ya bajo esta impresión, ocurrió una serie de acontecimientos de análogo sentido: el imaginario cambio de anillos en la joyería...

Teniente: -Nuestra promesa de novios...

Coste: -La estancia al mismo tiempo en la iglesia. La bendición nupcial...

Teniente: -¡El cura nos dio la bendición!

Coste: -La función de ópera, que ustedes presenciaron juntos desde un palco, dio pretexto a la fiesta de boda...

Teniente: -¡En presencia de miles de espectadores que llenaban la sala!

Coste: -“Todo es real e irreal al mismo tiempo”. (1938: 138).

Si bien el principio constructivo de *Trescientos millones* –el pasaje y la tensión entre espacio real y espacio imaginario- no es el mismo que en *Un día de octubre*, hay una marcada coincidencia en el nivel de la estructura profunda y del sistema de personajes en ambas obras los sujetos de la acción son mujeres (Catalina/Sofía) cuya característica sobresaliente es su capacidad para la creación de mundos representados a través del poder de la imaginación. En ambas, los sujetos tienen estatuto de “soñadores”: Sofía busca construir el sueño que le permita compensar imaginariamente sus carencias sociales, afectivas y económicas; Catalina sueña y da realidad, desde el plano de la imaginación, a su relación con el Teniente Marrien; puede decirse que “instrumenta imaginariamente” a Lerguerche (Dubatti: 1994). En ambas piezas triunfa la realidad sobre el sueño a partir de desenlaces fatalistas (muerte de Sofía y Lerguerche):

Coste: -“Teniente Marrien, todas las transformaciones de la verdad han llegado a su límite. El sueño más profundo desemboca en la muerte” (1938: 140).

En definitiva, la base del procedimiento de las protagonistas Catalina y Sofía, de vivir sus fantasías con poder demiúrgico es el mismo, sólo que Arlt en *Trescientos millones* pone al desnudo el mecanismo, al insertarlo en forma metateatral, autorreferencialmente⁵⁷.

⁵⁷ Tal como lo explicamos en el apartado 3.1.2. del Capítulo VI.

3.3.1.2. *De la mañana a la medianoche*

Las características expresionistas también se hacen patentes en *De la mañana a la media noche* de Georg Kaiser: distorsión de lo real, abstracción filosófica, automatismo arbitrario del inconsciente, inverosimilitud y ruptura de las leyes lógicas, ataque al régimen capitalista, ideología comunista, personajes tipo sin descripción de caracteres individuales, recursos de simbolización externa y escenografía con introducción de elementos relacionados con la producción tecnológica⁵⁸. Todos estos rasgos y procedimientos aparecen con variantes en diversas piezas arltianas.

La trama de esta “comedia en dos partes” puede resumirse en un parlamento del protagonista, donde sintetiza su propia peripecia:

“El Cajero: (...) -A la mañana, un probo empleado. Se me confían intereses de consideración. La Sociedad de Construcción deja en mis manos sumas enormes. Al mediodía, un canalla astuto que conoce todas las tretas, que ha aprendido hasta el último detalle la técnica de la fuga” (1938: 191).

Kaiser realiza en esta obra una crítica a la organización laboral moderna que aprisiona al hombre. Pero un día éste intentará romper con el sistema:

“El Cajero: (...) -Tratan de amarrar a uno... ¡De engancharle con las uñas! De acorralarle, de ponerle vallas... ¡Debe reinar el orden! ¡Igualdad para todos!... pero de un salto audaz... ¡Fuera de la valla! ¡Fuera de la red! ¡Un golpe de mano, y aquí estoy! Detrás de mí, nada... y ¿delante de mí?” (1938: 202).

Dentro del engranaje de la máquina social moderna no hay escapatoria. Así, en el funcionamiento de esa vida rutinaria la muerte es sólo un día más. Tanto la vida como la muerte son una sumatoria de costumbres y convenciones sociales:

“El Cajero: -Estufa de azulejos; cocina, diario condumio. Café por la mañana, chuletas al mediodía. Alcoba..., camas.... Entrar...salir. Deliciosa intimidad. Y que, al remate, boca arriba... Pálido, estirado...la mesa, que no se arrima a la pared... un ataúd amarillo en medio...la guarnición es desmontable...alrededor del quinqué, un

⁵⁸ Algunas de las introducciones arltianas más originales en el nivel escénico relacionadas con el universo tecnológico son la guillotina de *Saverio el cruel*, la máquina de coser en el harén de *África* y la pira funeraria-horno de una fábrica de *La fiesta del hierro*.

poco de crespón...durante un año nadie se sienta al piano” (1938: 204).

En las diversas situaciones y peripecias que atraviesa el protagonista está presente la parodia al melodrama; el uso de sus convenciones para mostrar su vaciedad. Por otra parte, el protagonista es un antihéroe que desempeña a su vez la función de personaje embrague, portavoz de la tesis:

“El Cajero: (...) –Desde la mañana estoy buscando. Sentí la necesidad de buscar algo. Fue una salida definitiva, sin posible regreso... fue romper todos los puentes. Así peregriné yo desde la mañana” (1938: 243).

La estructura de “salvación” de esta pieza es similar a la presentada en *Trescientos millones* en tanto que el ritmo de las peripecias que debe sortear el personaje de Sofía consiste en el paso por diversas “estaciones” o “momentos” propios de este tipo de dramas expresionistas.

También podría pensarse un paralelismo análogo entre las situaciones desencadenantes de la acción en ambas tramas: robo del dinero, en la pieza alemana / sueño compensatorio, en la argentina. La similitud a nivel semántico es evidente, porque son conflictos producidos por la disconformidad de los personajes inmersos en la injusticia social de la sociedad burguesa.

Ambas obras presentan en la estructuración de la intriga una mirada final (anticlímax que sigue al desenlace), elaborada relacionando elementos simbólicos (estallido de las lámparas y cajero en la Cruz, en *De la mañana...* / danza macabra de los personajes de humo, en TM) y realistas: prolongación de la situación realista indiferente al conflicto de los protagonistas (la entrada del oficial y el cortocircuito / los llamados imperativos del hijo de la patrona), (Dubatti, 1991: 157).

Esta pieza de Kaiser también funciona intertextualmente en *La isla desierta*. A nivel semántico, aparece, como en la obra del dramaturgo porteño, la crítica a la alienación por la rutina laboral y el discurso contra el capitalismo:

“(...) Yo me escondo, confieso. Con el dinero de todos los bancos del mundo, no pude comprarme nada que valga la pena. Se compra siempre algo menos de lo que se paga. Y cuanto más se paga, menos vale la mercancía. El dinero empeora el valor. El dinero encubre lo auténtico...el dinero es la trampa más pobre de todas” (1938: 244).

A nivel actancial, en las dos piezas irrumpe en medio de la rutina del ámbito laboral el personaje desestabilizador: la dama refinada, en la obra de Kaiser y el mulato en la de Arlt. Personajes que implican la posibilidad de liberar el deseo: el poder del dinero, en el primer caso o el viaje a lugares exóticos, en el segundo. Esto se sustenta en la idea expresionista del “hombre nuevo”, que puede llegar a serlo si surge algo imprevisto, un paso decisivo que cambie radicalmente su vida. Como los personajes arltianos el de Kaiser sueña con un hecho que cambiará su vida para siempre, ese giro de la suerte... pero el protagonista termina por perder todas sus ilusiones. Como en *La isla desierta*, el protagonista de *De la mañana a la media noche*, es un pequeño empleado en cuyo mundo irrumpe un día “lo imprevisto deseado”, un elemento perturbador, que provoca el sueño, que alimenta la utopía.

La metateatralidad -que en Arlt es el principio constructivo sobre el cual se asientan los procedimientos expresionistas-, en esta pieza de Kaiser se hace presente, aunque limitada a una única situación dramática. Se trata de una escena que funciona simbólicamente, donde el protagonista ingresa a un prostíbulo y las prostitutas se presentan como máscaras teatrales, disfrazadas de arlequines, con antifaces que esconden su decadencia.

En este texto el dramaturgo alemán alterna los elementos simbólicos con una fuerte impronta de referencialidad. Por ejemplo: la mostración de las consecuencias humanas de la posguerra con la introducción de soldados, mutilados, lisiados, etc., acercándose así a los planteos de ciertas producciones de Ernst Toller como *Hinkemann* y *Los destructores de máquinas*.

3.3.1.3. Gas

En esta pieza⁵⁹, que desarrolla el tema la salvación del hombre del maquinismo y sus peligros, toda la industria de armas está organizada a base del gas. Pero un día la fábrica de gas sufre una explosión y ni los funcionarios del gobierno ni los obreros escuchan la arenga del “Hijo del Multimillonario”, dueño de la fábrica, que pretende cerrarla. Sólo escuchan al Ingeniero que ordena reconstruirla. El Hijo del

⁵⁹ Integra una trilogía de drama social con las obras *Coral e Infierno, camino y tierra*.

Multimillonario luego de la explosión no quiere reconstruir su fábrica, pese a la presión de la huelga de los obreros que reclaman por su trabajo. Propone, en cambio, una nueva alternativa, la del “hombre nuevo”, alejado de los peligros de la tecnología y del sistema capitalista. Ya en su fábrica había instaurado el método de hacer a los obreros partícipes de las ganancias:

“Hijo del Multimillonario: (...) –Pero no hice sino correr más de prisa que vosotros el camino que todos habéis de recorrer un día: ¡La ganancia de todos en manos de todos!”. (1938: 55).

La ideología de Kaiser en *Gas* parece ser el sustento de obras como *La isla desierta* y *La fiesta del hierro*; sólo que las piezas de Arlt transforman en acción las explicaciones discursivas que de la tesis social hacen los personales del dramaturgo alemán:

“Hijo del Multimillonario: (vacilante, en la tribuna) -¡No matéis al hombre! ¡No más mutilaciones! ¡Tú, hermano, eres algo más que una mano! ¡Tú, hermano, eres algo más que unos ojos! ¡Tú, marido, vives algo más que un día! Eternos y perfectos sois todos, desde la cuna...no os mutiléis. Ambicionad más... para vosotros mismos. ¡Para vosotros! (la sala está vacía, más enérgico) ¡He visto al hombre... y debo protegerlo contra él mismo!” (1938: 76).

La fiesta del hierro de Arlt empieza donde *Gas* de Kaiser termina: en el final del último acto se descubren los motivos de la necesidad de la fabricación de gas para sustentar la política armamentista del gobierno:

“Representante del gobierno: –Toda la industria de armas está organizada a base de gas. La falta de este perjudicaría, de un modo muy sensible, la fabricación del material de armamento. Estamos ante una guerra. Sin la primaria energía del gas sería irrealizable el programa del armamento. Por razón tan grave, el Gobierno no puede permitir una interrupción más larga en el suministro de gas a las fábricas de armas.” (1938: 83-84).

La fábrica de armas de LFH y su crítica anti-bélica y anti-armamentista tienen en Arlt plena vigencia en el momento de su escritura respecto al contexto de la Segunda Guerra Mundial; como en *Gas* lo tenía la Europa de la Primera Guerra. Los obreros de la fábrica de Kaiser son hombres mutilados por la guerra, fragmentos de hombre cuya

única mano, único pie, único ojo, son utilizados por el sistema industrial del trabajo. La crítica kaiseriana al trabajo moderno alienante, de cohorte capitalista, también está presente en *La isla desierta* de Arlt. Hay en *Gas* de Kaiser una crítica al trabajo mecanizado que mutila la vida del hombre:

“Muchacha: (sale de la tribuna y levanta los brazos) -¡Yo! (silencio) Hablo de mi hermano. No sabía que tuviese un hermano. Un hombre se fue por la mañana de la casa, vino por la noche y durmió. O se fue de noche y volvió por la mañana y durmió... una mano era grande... la otra pequeña. La mano grande no dormía; ésta se agitaba en todas direcciones, día y noche. Le consumió, creció a costa de todo su vigor. ¡Esta mano era el hombre! ¿Dónde quedó mi mano? ¿Aquel que jugaba junto a mí, que construía castillos de arena con las dos manos? Se derrumbó en el trabajo. Este solo le exigía una de las manos..., la que apretaba y alzaba la palanca, minuto tras minuto, hacia arriba y hacia abajo, contados al segundo. Ningún movimiento dejó de producirse. Puntualmente apuntó con su palanca ante la cual permanecía como un muerto. Ningún error; jamás se equivocó en la numeración. La mano contaba con la cabeza, que solo obedecía a la mano... ¡eso quedó de mi hermano! ¿Eso quedó? Cierta mediodía cayó el rayo. Por todas las grietas y agujeros se filtró la corriente de fuego. Entonces la mano fue también deshecha por la explosión. ¡Mi hermano había dado ya lo último!... ¿Es demasiado poco? ¿Había mi hermano regateado el precio cuando se necesitó tu mano para mover la palanca? ¿No se desprendió voluntariamente de sí mismo...y se arrugó en la mano que contaba?...¿No pagó, además, por fin, la mano?. Es el pago demasiado mezquino..., para pedir al ingeniero? ¡Mi hermano es mi voz! ¡No trabajéis mientras el ingeniero no salga de la fábrica! ¡No trabajéis! ¡Es la voz de mi hermano! (1938: 59-60).

(...)

“Madre: (...) -¿A mi hijo? Yo no le conocí...le enterré una mañana muy temprano, la primera vez que marchó a la fábrica. Dos ojos que quedan rígidos de mirar el manómetro, ¿Son un hijo?” (1938: 60).

Lo que en *La isla desierta* es la intrusión del mulato Cipriano, en *Gas* de Kaiser lo es la explosión. Ésta desestabiliza la rutina de trabajo mecánico en serie y, al mismo tiempo, en el sistema de personajes, el Hijo del Multimillonario es quien incita al cambio a los obreros:

“Hombres sois, en unidad y plenitud, para el mañana... Anchos prados verdes son vuestro nuevo territorio. Por encima de escombros y de ruinas esparcidos se extiende la colina. Os habéis despedido de

la esclavitud y del porcentaje. Sois colonizadores con el mínimo de pretensión y el máximo de futuro, ¡Hombre! (silencio)” (1938: 71).

La intertextualidad de esta pieza con *La fiesta del hierro* de Arlt se hace patente, en primer lugar, a nivel semántico en el planteo anti-tecnocrático y anti-armamentista, contra el maquinismo y su opresión. Kaiser propone un conjunto de personajes simbólicos de diferente calidad ontológica, por ejemplo, el Señor Blanco y los Señores Negros. En *Gas* los individuos tienen un valor positivo y los grupos humanos (obreros, familiares de los obreros, gobierno) representan los valores negativos. Roberto Arlt parece realizar una “recepción selectiva” de *Gas* (Dubatti, 1994: 33). Concuere con el alegato anti-armamentista pero no construye un sistema maniqueo de personajes positivos y negativos. Por otra parte, en *La fiesta del hierro* no se plantea una posibilidad de salida al conflicto. “Arlt ‘se queda’ únicamente con los oponentes del Hijo del Multimillonario de Kaiser y los muestra en la plenitud de su descaro y poder”⁶⁰. Las únicas oposiciones de cambio son el graffiti anti-nazi y el asistente a la fiesta aniversario de la fábrica que se retira en el momento del ritual pagano por considerarlo una herejía. Arlt también denuncia el modus operandi de los poderosos (Iglesia, dirigentes políticos): la corrupción, la falsedad, la injusticia y la forma en que este accionar se propaga a las clases asalariadas (criados), pero no así a los empleados de la fábrica; Arlt excluye a los obreros de la cadena de contaminación inmoral.

Entre los aspectos formales-semánticos comunes reconocemos la introducción escénica de artefactos tecnológicos de gran impacto, propio de la puesta en escena expresionista. Artefactos de simbología tecnocrática: la fábrica de gas / el gran horno de hierro - pira funeraria en honor al ídolo Baal Moloch. La “fábrica”, espacio central de la escena en *Gas*, se encuentra en la extraescena de LFH.

Hay una llamativa coincidencia respecto de la introducción del mismo personaje: el “hijo del Multimillonario” que en ambas piezas funciona como personaje desenmascarador, que “sabe”, que conoce la información no conveniente a los poderosos. También coinciden los personajes de “doble vida”, como Mariana y el Cura en la pieza de Arlt y el Oficial en la de Kaiser. Además, ambos dramaturgos trabajan con personajes-masa (poderosos en Arlt y obreros y gobierno en Kaiser).

Vemos entonces que el “intertexto Kaiser” sufrió una recepción productiva en el teatro arltiano funcionando al servicio del proyecto creador del dramaturgo porteño, ya

⁶⁰ Dubatti, 1994: 33.

que éste logra resemantizar el modelo kaiseriano a partir de apropiación selectiva y profundizadora de procedimientos y semas en función de los motivos típicos arltianos.

3.3.2. El intertexto “Toller”

3.3.2.1. *Hinkemann*

Esta obra que Ernst Toller escribe en prisión, trasunta una profunda angustia existencial. El dramaturgo alemán traspasado por las consecuencias físicas, psicológicas y morales de la guerra, presenta al hombre de la posguerra como un ser cuyas capacidades han quedado mutiladas; por eso el protagonista, “Hinkemann”, lleva un nombre simbólico desde la literalidad de su significado: “hombre cojo o rengo”. En esta pieza el dramaturgo utiliza nombres de personajes que hacen referencia a las características morales o físicas de los mismos. Hinkemann, representa, entonces, al hombre de la posguerra que ha quedado fragmentado, mutilado, dañado por sus terribles efectos. Pero luego del fratricidio, asecha un nuevo mal igualmente destructivo: la máquina y las consecuencias de la tecnología y la ciencia al servicio del capital y el poder:

“Hinkemann: -Cuando se constituya la sociedad futura pueden existir ya tales mutilados. Además, nos puede pillar la máquina y dejarnos sin órganos sexuales...¿Cómo es posible entonces hacernos felices?” (1931: 22)

El fantasma de muerte que había dejado la guerra, se anuncia de nuevo con la máquina y junto a ella una nueva forma de destrucción:

“Hinkemann: -Luchar por los hombres... Pero... ¿y las máquinas que nos trituran los huesos? Le temo a cada nuevo día de trabajo. Cuando, por la mañana, comienzo a trabajar y pienso que tengo que resistir durante todo el día...cuando, por la tarde, pita la sirena de la fábrica, me lanzo a la calle... corro como un loco.

Pablo: -A mí no me causa pavor la máquina... junto a ella siento una alegría diabólica... le hago saber que soy el amo... la pongo en marcha...y gime...aúlla...grita hasta dar su rendimiento máximo... hasta que suda sangre...grito: ¡Animalejo, tienes que obedecerme...! Eugenio, pórtate como yo, ¡como un hombre!, y serás un amo...” (1931: 23).

Así como en Pirandello y en Lenormand aparecía la pregunta por el sentido del ser y su existencia en el mundo y por la relatividad del conocimiento humano, en este expresionista alemán el problema ontológico y gnoseológico subyace siempre como el conflicto clave de la posguerra:

“Hinkemann: -Es natural. Mira; desde que me hirieron en la frente no razono como es debido. Todos los días, al levantarme, tengo que hacer un esfuerzo extraordinario para poder pronunciar dos palabras seguidas, para poder ordenar un poco mis ideas...la vida es muy rara. Nos torturan tantas cosas, que no acertamos a comprender. Comprender la vida... he aquí algo imposible...tan imposible como secar el mar o como conocerse a sí mismo. Intentaré explicarme con más claridad. La guerra mutiló a muchos hombres... ¿Qué será de ellos el día que se establezca la nueva organización social?” (1931: 51).

Las palabras finales Hinkemann que cierran la pieza, cuando este se enfrenta al cadáver de su esposa que se ha suicidado, expresan la desesperanza ante el incierto destino del hombre:

“Hinkemann: (...) la suerte es ciega: a ese le toca, a ese le toca y a ese no le toca...¿Qué somos nosotros? ¿De dónde venimos? ¿Hacia donde vamos...? Cada día puede traernos el Paraíso Terrenal; cada noche, el Diluvio universal...” (1931: 90)

De esta manera, se plantea que el destino trágico, lo fatal del hombre, consiste justamente en pretender “saber”, en comprender lo incomprendible. Esa “comprensión” del alma del hombre es la infelicidad de Hinkemann.

Más allá de una coincidencia general en ciertos temas de cohorte existencialista entre Arlt y Toller, lo que más los acerca es la introducción de lo fantástico con matices oníricos. Esto aparece en la pieza del dramaturgo alemán en la escena primera del tercer acto, donde la acotación o texto secundario expresa:

“(...) Desde este momento, hasta la escena segunda, todo ha de suceder como si se tratara de una pesadilla de Hinkemann (...)” (1931: 70).

3.3.2.2. *Los destructores de máquinas y El hombre masa*

Estos textos dramáticos de Toller fueron intertextualizados en *La fiesta del hierro* de Roberto Arlt y sus apropiaciones pueden leerse en diversos niveles de la pieza del autor argentino.

En el caso de *Los destructores de máquinas* se trata de un sombrío drama desde el cual se enjuicia al sistema capitalista a partir de una revuelta del asalariado contra quienes detentan los medios de producción y de destrucción a través de máquinas y armas. La trama presenta una revolución obrera que planea la destrucción de la máquina que reemplaza el trabajo manual. La obra es una crítica a la civilización mecánica como factor de la perversión del hombre. Asimismo, como en *La fiesta del hierro* critica a las máquinas bélicas y la ambición material a costa del fratricidio de la guerra. Por eso uno de los líderes del grupo obrero increpa al dueño de la fábrica textil que ha introducido la máquina:

“Jimmy: - Usted es quien enciende la tea de la discordia. Usted, quien convierte la Tierra en un continuo campo de batalla. Su ley es la de los fuertes que oprimen a los débiles, la de los ladinos a los que pervierten a los hombres puros, la de los cobardes que compran asesinos. Su ley llama ilusos a los caídos, y a los opresores, héroes” (1931: 178).

El trasfondo queda claro en el discurso del personaje embrague, expositivo de la tesis que plantea la obra, y que postula el dinero y la cultura material como causa de todos los males sociales:

“Jimmy: -Usted personaliza la ley del más fuerte, la ley del dinero. Quien tiene dinero puede comprar trabajo y hacerse dueño de los hombres. Solo existe una ambición: el oro. Y usted, que hace poco se titulaba hombre libre, no es sino un esclavo sin voluntad, porque el dinero traza a todos –maniatados- un camino rectilíneo. El dinero obliga a ser cruel, a destrozarse pueblos enteros, a intoxicar con opio países de ensueño. Como China. Como India. Lo que usted llama ley natural y derecho del más fuerte es el nombre de vuestra profunda desgracia, de la esclavitud a que os somete vuestro propio dinero. Es el instrumento del mismísimo demonio, que de la guerra os empuja a la guerra. A la guerra fratricida. A la guerra. A la guerra. A la guerra de los pueblos contra los pueblos. A la guerra de los continentes contra los continentes. A la guerra de todos contra todos. A la guerra contra vosotros mismos” (1931: 181).

Y ante esta cultura material, se presenta la alternativa de regreso a la vida campestre, natural, también planteado por Arlt en *El desierto entra a la ciudad*, como contrapartida del capitalismo y del aburrimiento burgués en las grandes ciudades. Toller hace hablar al obrero luego de que su hijo ha muerto de hambre:

“Ned Lud: (gritando, en medio de la escena lleno de dolor) ¡La desgracia nos idiotiza! He aquí la máquina... ¡Qué razón tenía Jimmy cuando nos dijo que debíamos de volver todos al campo! Por nuestras venas corre envenenada, la sangre de las grandes ciudades. Las grandes ciudades no creen en Dios. Es preciso vivir cerca de la madre tierra. Es preciso clavarse como una estaca en el suelo. Somos unos leprosos... Somos árboles cuyas raíces han sido cortadas, que tienen que resistir la violencia del huracán... hasta pudrirse” (1931: 196).

Si bien la temática de estas piezas de Toller corresponde a los tópicos del expresionismo alemán de posguerra, su técnica escénica es menos expresionista que la de Arlt. Una sola escena de *Los destructores de máquinas* está indicada en forma irrealista: precisamente la acotación de la escena primera del quinto acto:

“crepúsculo vespertino. Los contornos de las casas borrosos, esfumados. Transcurre esta escena como la llama de una antorcha fantasmal.” (1931: 197).

Como vimos a lo largo del Capítulo VI, Arlt profundiza a nivel formal el procedimiento de presentación onírica en toda su dramaturgia.

En *La fiesta del hierro* nuestro autor coincide con Toller en la presentación hiperbólica de la máquina. En *Los destructores...* la visión de la máquina es monstruosa, percibida como un devorador de hombres:

“Una Voz: -*He aquí el monstruo de hierro.* (la muchedumbre contempla sobrecogida la máquina. Se hace un silencio de muerte.)
El Capataz: -Señor Ingeniero, Señor Ingeniero. Dios mío. El patrón me matará.
El Ingeniero: -¡Parad la máquina! (subiéndose al puente de la máquina) ¿Qué pretendéis? Antes trabajabais como bestias en los telares. Ahora la máquina los ha redimido. Mirad que fácil: con un pequeño movimiento se pone todo en marcha... (comienza a andar la máquina. Las ruedas giran con un lamento casi humano en los goznes)” (1931: 211). (La cursiva es nuestra).

Así como en la obra alemana la máquina mata a un obrero, en el drama argentino se presenta la misma cualidad antropofágica para el ídolo de hierro “Baal Moloch” de la fábrica de Arlt. La figura del Ingeniero en la pieza de Toller, también presente en de Arlt, alienta la vida de la máquina cuando los obreros intentan destruirla:

“Ingeniero: (desde el puente con gestos dislocados). Ji, ji, ji...! ¡La máquina no ha muerto! ¡Vive, vive aún! ¿No veis como clava sus garras en vuestros corazones? Ji...ji...ji...ji....Contra los pueblos en paz van los ejércitos, cuyo aliento emponzoñado marchita las flores y las plantas. La Humanidad es ya un enorme aparato de relojería. ¡Tic, tac; por la mañana; tic tac por la tarde; tic tac por la noche! ¡Un hombre es el brazo; otro, la pierna; otro...es el cerebro; pero el alma...el alma ha muerto!” (1931: 217).

Este parlamento es casi un alegato a favor de la destrucción del hombre y de los valores humanitarios, al igual que las letanías en la alabanza a Baal Moloch que pronuncia el coro de hombres en *La fiesta del hierro* de Arlt⁶¹.

Es llamativa la coincidencia en un detalle fundamental, entre la citada pieza de Arlt y otra obra dramática de Toller: *El hombre masa*. En ambas aparece el ídolo pagano Baal Moloch. El “hombre nuevo” de la obra de Arlt, representado en el hijo del ingeniero dueño de la fábrica –el niño Julio-, es aniquilado entre las llamas de Moloch. Esta divinidad pagana aparece aludida en la mencionada pieza de Toller, y también los personajes se refieren a él como un monstruo asesino. En Arlt el planteo es insoluble, como en *El hombre masa* de Toller:

“La mujer: -(...) ningún hombre debe matar a los hombres por una causa. Es impía toda causa que lo exija. Quien pide sangre humana por él mismo es Moloc. Dios fue Moloc. El estado fue Moloc. La masa fue Moloc”.⁶²

En la obra de Toller, el personaje de la mujer, a diferencia del personaje del Hijo del multimillonario, de Kaiser, ya no tiene esperanzas en que puedan ser reversibles las consecuencias de la industrialización:

⁶¹ Ver fragmentos de *La fiesta del hierro* citados en el Capítulo VI de la presente Tesis.

⁶² Toller, Ernst, *Masse-Mensch. Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts*, Kiepenheuer, Berlin, 1930. Citado por de Brugger, Ilse T. M., *El teatro alemán expresionista*, Buenos Aires: La mandrágora.

“La Mujer: -Es un sueño el que estorba vuestras miradas, un sueño de niños asustados por la noche. Pues mirad: vivimos en el siglo XX. Esto es lo que sabemos: La fábrica ya no es destructible. Tomad la dinamita que hay en toda la tierra, y dejad que en una noche de acción se hagan volar las fábricas”.⁶³

Arlt se acerca más a esta postura de pesimismo radical de Toller. En nuestro dramaturgo ya casi no aparece la voz reformadora del expresionismo representada a través del “hombre nuevo”, como en Kaiser. La postura “rebelde” de Arlt tanto en la literatura como en la política lo alejaba de pretensiones didactistas o reformistas. Porque como ha señalado Sarlo en relación a la postura extremista de nuestro escritor:

“nunca ha tenido mucho sentido la discusión sobre el contenido ideológico de la ficción arltiana. El extremismo es de izquierda o de derecha; no habla tanto de contenidos sino de situaciones de crisis que provocan la acción y anuncian la inminencia del cambio. Es una forma. El extremismo arltiano es la ideología de quien desprecia a las ideologías por reformistas, ellas también modos de ensoñación consoladora de masas” (Sarlo, 2007: 234).

Más allá de las ideologías, lo cierto es que desde la Argentina de los años ‘30 y ‘40, en su apropiación de los modelos teatrales extranjeros el dramaturgo porteño sintonizaba con el mundo. Su literatura (1920-1942)⁶⁴ -que no en vano estuvo enmarcada por el período de entreguerras mundiales (1918-1945)⁶⁵-, respondió intuitiva pero también conscientemente, a las preocupaciones ideológicas y estéticas universales en un contexto internacional. Así Arlt se convierte no sólo en el primer expresionista del teatro argentino, sino también en el primer existencialista, anticipándose inclusive a las especulaciones sartreanas.

Su escritura resulta, entonces, abierta, universal y dialógica con las nuevas poéticas del teatro moderno europeo.

⁶³ Op cit.

⁶⁴ Desde *Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires* (1920), hasta su última pieza teatral *El desierto entra a la ciudad* (1942).

⁶⁵ El período mencionado se encuentra entre el final de la Primera Guerra (1914-1918), pasando por la Guerra Civil Española de 1936, hasta el final de la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

Conclusiones

1. El modelo de la modernización

Cada uno de los capítulos en los que se desarrolló la presente Tesis Doctoral esbozó una conclusión parcial intentando delinear respuestas, las cuales generaron, indefectiblemente, nuevos planteos, nuevos interrogantes. Por eso las líneas finales de cada capítulo formularon preguntas que se intentó responder en capítulos posteriores y que ahora retomamos en las consideraciones finales que cierran este trabajo.

En la primera parte de la investigación “Antecedentes y perspectivas teóricas” nos enfrentamos a una tradición crítica de la dramaturgia arltiana (capítulo I) que coincidía en reiterar la imagen del Arlt “torturado e ingenuo” de Larra y precursor de una línea de teatro realista social y testimonial, continuando la lectura de Ordaz (1947), que así lo definiera por considerar su producción sólo ligada al Teatro del Pueblo, incluyéndolo, erróneamente, en el programa didáctico y social que esgrimía Barletta. Se generaron así una serie de lecturas que, por cierto, no evaluaron la dimensión existencial y dialógica de su dramática desde otros enfoques.

Ya en el Capítulo II, nos preguntábamos si es posible pensar la modernización de la dramaturgia arltiana en función de la discutida noción de “modelo extranjero” y su funcionamiento como intertexto, y concluimos en la factibilidad de este abordaje, en tanto Arlt practica una escritura dramática que flexibiliza las fronteras y hace porosos los diversos modelos nacionales y extranjeros, para, en última instancia, transgredir las normas de “la academia”, discutir el concepto de teatro argentino de su tiempo como discurso autónomo y aislado, cuestionando el canon y la tradición nacional. En su juego intertextual con los modelos extranjeros en mezcla con la dramática argentina, Arlt traspasa las fronteras histórico-geográficas y nos obliga a buscar no sólo sus filiaciones o voces más evidentes o sonoras, sino todo aquello que susurra tenuemente en su

discurso; en palabras de Foucault: “la existencia remanente en el campo de una memoria”¹. Pero el desafío era develar de qué manera nuestro escritor conjuga y plasma en la escritura los contenidos de su memoria literaria.

La modernización teatral de 1930, cuyo representante canónico fue Roberto Arlt, estuvo ligada a la noción de ruptura y fue concretada, necesariamente, a partir de las nuevas textualidades europeas como representantes de “lo nuevo” en franca transgresión a los procedimientos del realismo-costumbrista finisecular. A partir de esta hipótesis pudimos concretar la segunda parte del trabajo “Recepción productiva, dramaturgia y modernización” (capítulos III y IV) y entender la dialéctica entre esos tres términos y su funcionamiento en el teatro del Buenos Aires de la época, desde donde el autor produce su dramaturgia bajo el impacto de una modernización estética y urbana². Pero Arlt, a pesar suyo, a pesar de ser plenamente moderno y participar de los resortes de una inevitable modernización tecnológica y literaria (en tanto inventor y en tanto escritor), descreía de la modernidad como horizonte salvador y no abonaba su utopía como Barletta, sino que –desde su pesimismo existencial- vislumbraba “las sombras de la modernidad” (Saítta: 2008) adelantándose, así, por su particular visión apocalíptica, a las tendencias posmodernas.

La modernización teatral se asentó, entonces, en tres factores relacionados:

- 1- la circulación y recepción productiva en Buenos Aires de modelos teatrales extranjeros, provenientes de Europa (Italia, Francia y Alemania);
- 2- la instauración del movimiento teatral independiente a partir de la fundación de Teatro del Pueblo, que difundió textualidades extranjeras y nacionales correspondientes a la tendencia del “teatro culto moderno”, a la vez que promovió la dramaturgia de autores argentinos noveles en el género como Roberto Arlt;
- 3- la textualidad arltiana resultante de los dos factores anteriores, de tendencia intertextual con los modelos extranjeros de Luigi Pirandello, Henri-René Lenormand, Ernst Toller y Georg Kaiser, que concreta formas de vanguardia³.

¹ Foucault, M., 1985. *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI, p. 46.

² Tal como lo desarrollamos en el Capítulo III: “Arlt, Buenos Aires y la modernización”, a partir del análisis de la representación discursiva de lo social en sus “Aguafuertes porteñas”.

³ Es una renovación estética con síntomas de vanguardia pero, como bien ha señalado Sarlo (2007: 103) “esta vanguardia argentina no tiene a la voluntad experimental en su centro, si se la compara con la producción de Huidobro o la de los brasileños. Su intervención en la coyuntura estética se define por la ‘diferencia’ respecto al modernismo (...)” en poesía o respecto al realismo en teatro. Lo nuevo como

En este sentido, concluimos que la expresión dramática arltiana rompe las formas establecidas por la norma, inaugura rupturas con el status quo, generando una distancia estética en la recepción de su obra en el público y la crítica de la época, e inclusive, en un director como Barletta.

A partir del incuestionable carácter modernizador de la dramaturgia arltiana, encaramos la tercera parte de nuestra Tesis “El teatro arltiano” analizando en primer lugar (capítulo V) su relación con el Teatro del Pueblo y con su director, Leónidas Barletta cuestionando si esta agrupación concretó una verdadera modernización a nivel estético a partir de las puestas de los textos arltianos.

Se ha dicho que el proyecto creador del teatro de Barletta y el de Arlt como dramaturgo no coincidían (Pellettieri: 2000; Juárez: 2002). Y esto sucedía a nuestro entender en los niveles más profundos, tanto estéticos como ideológicos. Pellettieri (2000) ha demostrado con su reconstrucción de la puesta de *La isla desierta* por el Teatro del Pueblo a partir de los apuntes de ensayos de Barletta, la forma en que el director clarificaba la tesis realista llegando a comunicar de un modo contenidista, siguiendo la estética del realismo ingenuo, intentando evidenciar el “mensaje” de la obra de un modo muy distinto al que el propio texto dramático proponía para su decodificación. Es por esta razón que hemos prescindido de un análisis pormenorizado de las puestas en escena de los dramas arltianos por el Teatro del Pueblo, ya que no sumaron ningún valor estético a los textos ni dialogaron artísticamente con los mismos. Por otra parte, el cosmopolitismo de Barletta se fundaba básicamente en la revolución rusa y en los escritores europeos que la defendían. En cambio el cosmopolitismo de Arlt no era político sino profundamente estético, y en los resortes más elementales, respondía a su espíritu independiente y universalista.

Al analizar el contenido de nuestra “Cronología de estrenos”⁴, observamos que, en realidad, el teatro independiente de la época, en particular el Teatro del Pueblo, prácticamente no estrenó a los autores extranjeros del nuevo teatro, salvo la compañía

fundamento de valor en la vanguardia, es también la resemantización de las formas teatrales finiseculares, es la reelaboración del teatro de Discépolo y la recepción productiva de las textualidades dramáticas extranjeras que estaban funcionando como el discurso de “lo moderno”. Sarlo (2007: 112) explica que dentro del proceso de la “renovación” las instancias de “modernización” y de “ruptura” –representada para ella, por ejemplo, por Güiraldes y Arlt, respectivamente- son en definitiva un terreno común dentro del continuum de la vanguardia.

⁴ En el apartado nº 4 del Capítulo IV.

independiente Teatro Proletario dirigida por Ricardo Passano que en 1933 puso en escena *Hinkemann*⁵ de Ernst Toller y el elenco de la agrupación Juan B. Justo que en 1938 representó *Un día de octubre*, de Georg Kaiser. Las textualidades modernas europeas en general eran representadas en las compañías –cultas o populares- pero del teatro profesional comercial.

En el análisis exhaustivo de la obra dramática arltiana (capítulo VI) descubrimos los principios constructivos de su poética: la teatralidad y la metateatralidad (desde la representación a la performance); lo onírico como mundo posible; la simultaneidad de planos reales-irreales; el disconformismo existencial de sus personajes. Pero se imponía la búsqueda comparada, el develamiento de los anclajes arltianos en la intertextualización de las poéticas del teatro moderno europeo. Los interrogantes finales de este capítulo plantearon, entonces, la urgencia por conocer cuál fue la actitud de nuestro escritor ante el descubrimiento de los nuevos modelos, y qué tipo de ansiedad o angustia transitó durante este proceso? Cuestiones que desarrollamos en el Capítulo VII y último del trabajo: “Arlt y el modelo extranjero”. El estudio del modelo extranjero en la dramaturgia de Roberto Arlt no constituyó una finalidad en sí misma, sino un espacio proteico desde donde analizar el funcionamiento del drama arltiano en diálogo con el teatro moderno de su época en un contexto internacional.

La dialéctica entre lo extranjero y lo propio según las prácticas de resemantización arltianas, otorgaron un nuevo significado a los procedimientos apropiados ya que hicieron funcionar los intertextos extranjeros en un campo teatral y cultural peculiar. Hacia el final de Capítulo V nos preguntamos ¿cuál fue el anclaje que eligió Arlt para la incorporación de los nuevos modelos, cuál el modo en el que interactúa en su dramaturgia el intertexto europeo vanguardista con la tradición teatral nacional? Porque, si bien Arlt recurría a la estilización, no se apartaba del interés por el contexto social en tanto proponía una profunda crítica. ¿Cómo logró, entonces, tal sincretismo que otorga a su obra ese carácter nacional y fuertemente original? Concluimos que Arlt practicó una actitud paródica hacia el teatro nacional y una estilizadora de las textualidades extranjeras.

En cuanto a la relación de Roberto Arlt con el sistema teatral argentino se observan transgresiones al realismo finisecular, al modelo de la comedia blanca, que por lo general se concretan a partir del cambio de funcionalidad de los procedimientos,

⁵ Con versión de Elías Castelnuovo en el Teatro Marconi.

como ocurre con el tratamiento de la tesis realista, del encuentro personal y con los artificios del melodrama, trascendidos por el dramaturgo a partir de la parodia de lo sentimental. La identificación positiva con el personaje humillado⁶ es relativa y en comparación con el grotesco criollo aparece en menor grado. El encuentro personal - principio constructivo del realismo psicológico-, también se encuentra radicalmente transgredido, ya que es uno de los ejes de imposibilidad más profundo entre los personajes: la negación de la comunicación y del encuentro. La tesis realista es módica y limitadamente referencial.

El pesimismo arltiano traducido en la visión desahuciada del mundo y del hombre, representada en los conflictos ontológicos y gnoseológicos existenciales, se oponía ideológica y formalmente al optimismo social de Barletta y su idea de progreso. El realismo ingenuo del Teatro del Pueblo postulaba que en toda obra hay personajes positivos y negativos. El verosímil de este realismo es el de la doxa, el de la opinión común y el de los saberes propios de la época. Es por este motivo que el realismo no coincide cabalmente con la cosmovisión y la antropovisión arltiana, que de hecho, está adelantada a su tiempo. Por eso Arlt necesita incorporar tendencias estéticas que trabajan con la verosimilitud de género⁷ como el expresionismo y el surrealismo.

Los personajes arltianos no son enteramente buenos o malos, porque están coyunturalmente escindidos, y manifiestan quiebres en su personalidad de tipo bipolar. Son personajes contradictorios, con las disyuntivas propias del grotesco, pero con una lucidez trágica por la cual llegan al reconocimiento del fracaso de sus sueños. El nihilismo del personaje central –“soñador contradictorio”- excede la desesperanza del personaje discepoliano. Está en crisis desde el comienzo, y en este sentido, supera el

⁶ La actitud del autor ante los personajes humillados y ofendidos no es compasiva sino más bien crítica. Si se focaliza un personaje como Saverio, el asalariado que está siendo el centro de una burla cruel urdida por los personajes de clase alta, vemos que Arlt lo presenta como víctima pero también como un posible victimario. Al posesionarse de su papel de Coronel Golpista, Saverio descarga su resentimiento acumulado y aspira, también él, a ser poderoso y “cruel”. Como explica Masotta (1965), los humillados en la obra de Arlt forman parte de una escala social por la cual no desean sino ascender para luego ejercer su poder hacia abajo.

⁷ Hay leyes internas del texto que –aunque se superpongan con la realidad- son verosímiles dentro del género. El único género que no se adapta a una verosimilitud de género es el realismo porque persigue la verosimilitud de la opinión común. Por ese motivo el realismo está atado a la concepción de verdad y de realidad que tiene la época; y es siempre ideológico.

proceso grotesco de anagnórisis y consecuente caída de la máscara que se observa en las piezas grotescas de Discépolo.

En los gestos primigenios de modernización, a mediados de la década del '20, la recepción productiva del modelo pirandelliano tomó aspectos exteriores o superficiales de esa textualidad, sobre todo los relativos a la tematización de la problemática teatral, limitándose a reiterar con mínimas variantes los procedimientos compositivos como "el teatro dentro del teatro"; caso Martínez Cuitiño, por ejemplo. Luego, la dramaturgia de Roberto Arlt evidencia un grado más profundo de resemantización de la textualidad pirandelliana. Si bien Arlt también retoma elementos exteriores de ésta, al mismo tiempo profundiza ideologemas semánticos como la alineación⁸, que provocan conflictos originales en el sujeto, interviniendo así en el nivel de la acción o estructura profunda de sus piezas dramáticas. Además, la corporización de los procesos psíquicos, procedimiento fundamental en el teatro de Arlt, no se encuentra en Defilippis Novoa ni en los otros dramaturgos precursores de la modernización.

Consideramos que en un primer momento, a mediados de la década del '20, la recepción productiva inmediata de los modelos teatrales extranjeros tomó, en general, aspectos semánticos de esas textualidades, sobre todo los relativos a la tematización de la teatralidad y de los problemas de la personalidad, ejecutando, con moderadas variantes, procedimientos compositivos como "el teatro dentro del teatro" y el "personaje autónomo", a partir de la autorreferencialidad como forma de resemantización del intertexto extranjero. En el teatro de Roberto Arlt se percibe un grado más profundo de resemantización de esos mismos modelos.

Arlt significa el triunfo de la modernidad porque pudo concretar la utopía máxima de la modernización: independizarse, en la forma más radical posible, de los modelos nacionales finiseculares. Es por eso que en su escritura, insertada dentro del contexto del teatro independiente, se produce la fase canónica de esta modernización: el desplazamiento de lo finisecular por la vanguardia, de las formas estereotipadas de un teatro que se repetía hasta el cansancio, por la originalidad⁹.

⁸ La representación de la locura y de la marginalidad en los dramas Arlt, opera siempre desde procedimientos vanguardistas.

⁹ A partir de Arlt como autor canónico del teatro independiente, comenzará una verdadera tradición de teatro culto moderno en nuestro sistema teatral, la definitiva remanencia del sistema viejo del realismo-costumbrismo y la desaparición del teatro popular (Pellettieri, 1990: 120).

De esta manera, llegamos a la conclusión de que las convenciones que rigen la apropiación de los modelos extranjeros en su mezcla con las textualidades argentinas finiseculares generan procedimientos constructivos que aportan a la literatura dramática arltiana las herramientas para la creación de una nueva textualidad, que funcionará en nuestro sistema teatral como primer modelo de drama moderno. Es por ello que nuestra tesis insta a Roberto Arlt en tanto primer dramaturgo modernizador del teatro argentino.

Haciendo una abstracción general de los rasgos distintivos de la poética arltiana describimos el modelo del texto dramático del autor:

- En la intriga se altera el modelo aristotélico de principio-medio-fin. Las secuencias son breves, presentadas en cuadros; como en el expresionismo, la trama tiene una organización fragmentaria.
- La prehistoria es limitada, no hay indicios de ella ni desde el texto primario o discurso de los personajes ni desde el texto secundario del hablante dramático básico en las acotaciones. La diégesis se presenta abrupta como un recorte dentro de una realidad externa desconocida. Si bien el texto mantiene una línea temporal cronológica sin adelantos ni retrocesos en la acción dramática, las escenas se suceden sin una concatenación explícita, presentando el procedimiento de la elipsis para el transcurso temporal.
- La causalidad es implícita, debiéndose conocer las reglas del género.
- Los procedimientos grotescos -especialmente los que intensifican la dicotomía locura-cordura, individuo-sociedad, rostro-máscara, están al servicio de una limitada tesis social.
- La tesis realista está presente, aunque no siempre, en la enunciación del personaje embrague. Si bien cuestiona un contexto social injusto y reaccionario, lo hace tratando de superar el costumbrismo y el efecto melodramático. Privilegia lo social por sobre lo sentimental.
- El procedimiento suprarrealista de la dualidad de planos real-irreal, es la base sobre la cual se combinan los recursos del soñar despierto, el personaje autónomo, el desdoblamiento de la personalidad y la corporización de los procesos psíquicos.
- Inclusión del efecto de simultaneidad, por medio del cual se teatraliza el tiempo subjetivo concretando una diversidad de puntos de vista que transmiten el estado anímico de los personajes.

- La autorreferencialidad es el procedimiento global que vehiculiza la teatralidad, la metateatralidad, los mundos posibles y la performance, y que funciona como principio constructivo de su poética dramática.

- En el nivel de la acción encontramos un sujeto cuyo objeto de deseo es por lo general una abstracción, una entidad o idea que funciona simbólicamente: la concreción de un sueño de grandeza, la abolición del mundo real. El destinatario es el fracaso individual-social y el destinatario, el mismo sujeto y representado en él la clase trabajadora de la época. En esta línea, el modelo del texto dramático concedía una limitada tesis realista al proyecto¹⁰ ideológico y al realismo social de Barletta y del Teatro del Pueblo. En otras palabras, el motor de la acción es el sueño del protagonista de un cambio radical en las condiciones de su vida, promovido a su vez por la reacción ante las injustas circunstancias presentadas por una sociedad de clases. Sujeto que se mueve en función de lograr un objeto que pueda ser definido como una reivindicación social: la libertad, la huelga, el poder o la resistencia. El oponente se concreta en ciertos roles sociales como el patrón injusto, las clases pudientes, los dueños de la tierra, la policía, la ley y las convenciones sociales. La actancia ayudante en general es ineficaz en su tarea.

- En el sistema de personajes se estructura mediante los pares “sufrientes-farsantes”, “simbólicos-personajes tipo”, “reales-fantásticos”; el protagonista es un antihéroe que sueña pero no actúa o su accionar tiene poco efecto. El personaje soñador se encuentra en el centro dramático, creando una realidad subjetiva alternativa que se enfrenta a la realidad social. Este personaje antihéroe sufriente, típicamente expresionista, intenta saber por qué ha vivido tan mal y lo hace con una actitud desenmascarante. En la periferia dramática se ubican los personajes “fantoques”, los “pequeño-burgueses” acomodaticios que se adaptan al status quo.

- En el aspecto verbal, los personajes pertenecientes a la alta burguesía hacen uso del código lingüístico propio de esta clase; aparece también el código de la clase media con la introducción de un lenguaje ciudadano, urbano. Desaparece el nivel de lengua rural,

¹⁰ En el proyecto teatral didáctico de Barletta para su Teatro del Pueblo, donde debía primar el aspecto pedagógico, se privilegiaba el mensajismo a partir de la exposición una clara tesis realista.

mostrando así la negación costumbrista. Predominancia de oralidad¹¹ en el discurso de los personajes, agilidad de los diálogos. Lenguaje¹² híbrido, vocabulario aluvional.

- A nivel semántico, se verifica el expresionismo subjetivo a partir de la expresión exasperada del disconformismo de los personajes. El patetismo deviene de los males sociales, como la explotación de los poderosos que aniquila a los desposeídos, con su consecuente abuso y humillación. Las preocupaciones existenciales y la crítica a la burguesía ya venían de su narrativa, lo nuevo en el teatro es su preocupación autorreferencial, metateatral, el drama de la creación, de la representación y los conflictos co-relacionados de arte-vida; locura-cordura; sueño-realidad.

- Desenlace trágico luego del develamiento de la realidad por parte de los personajes portadores del sueño-ilusión-locura. Abundan los desenlaces fatales e imprevistos (*Trescientos millones*, *Saverio el cruel*, *El fabricante de fantasmas*, *La fiesta del hierro*, *El desierto entra a la ciudad*).

- Apelación al “giro inesperado” de la acción o “impromptus”, según la propia denominación de Arlt. Rasgo distintivo de su estilo dramático, se trata de un recurso que otorga intensidad y densidad teatral. En palabras de Larra (1950: 76): “lo patético inesperado”, “lo patético sorpresivo” como final de todas sus farsas.

- Búsqueda del efecto dramático de conmoción en el espectador, en el sentido catártico, para luchar contra el “aburrimento” del lector espectador¹³.

¹¹ Esta es una característica de la escrita arltiana, tanto en el teatro como en la novela donde ya ensayaba el estilo directo. Roberto Mariani ha dicho que Arlt escribía como hablaba (Larra, 1950: 34).

¹² Arlt siempre abogó por un lenguaje vivo tanto desde su propio estilo literario como en sus opiniones explícitas sobre el tema, desarrolladas desde la crítica periodística, por ejemplo en el aguafuerte “El idioma de los argentinos” donde refuta a José María Monner Sans su ataque al lunfardo. Por otra parte, las traducciones españolas le aportan ese sello castizo que gusta alternar y combinar con el propio lunfardo. “Como no hereda un idioma –en su hogar se hablaba un castellano bastardeado de voces alemanas e italianas- su lenguaje de escritor se nutrirá de vocablos aluvionales. Incluso su propio acento hablado tiene algo de extranjero” (Larra, 1950: 37). Se le ha criticado a Arlt su falta de ortografía que se hizo popular en las redacciones periodísticas donde trabajó. Al parecer las cometía solo al usar el teclado –que no llegó a dominar nunca- y no así en sus textos manuscritos. Para Barletta “todos los que alguna vez se sintieron paternales porque le corrigieron faltas de ortografía deberían saber que ese abandono gramatical fue una de sus posturas agresivas contra el adocenamiento de sus colegas” (Larra, 1950: 37).

¹³ En ocasión del estreno de *La fiesta del hierro*, el periódico *El Mundo* (16 de julio de 1940) incluyó en su publicación un anuncio del estreno en el que figuraba el siguiente metatexto a cargo del propio autor, en el que expresaba lo que denominaba “la estricta obligación de la obra teatral: 1-fijar con rapidez la atención del espectador con una situación a venir creada por los personajes. 2-suscitar un creciente

- Utilización moderada de la “mirada final” posterior al desenlace. Con este recurso Arlt cae a menudo en la evidenciación de los sentidos de la pieza, en desmedro de la apertura a una lectura plurisignificativa del signo dramático. El objetivo de esta práctica es casi “explicativo”, se intenta poner en claro la tesis social. Sabemos que desde la puesta en escena, Barletta intervino para reforzar el signo teatral con esta finalidad. La mayoría de los textos dramáticos del autor quedaron fijados después de su estreno con las adaptaciones que habían sufrido durante los ensayos. Se trata, entonces de una “mirada final” o “exposición de la tesis”, que se da en algunos personajes embragues portadores de la voz del autor, y que el dramaturgo utiliza para conciliar su poética con el proyecto teatral de Barletta.

- Escasa autorreferencia biográfica del escritor. Mientras que en su narrativa lo autobiográfico está presente¹⁴, en el drama esa línea es mucho más débil. No hay “dobles directos” del escritor, como Erdosain o Balder. La ficcionalización del autor en su literatura es marcada en la novela y en el drama se hace más abstracta, aunque existen personajes que pueden considerarse “dobles indirectos” del “autor dramático” (no del escritor) por la función autoral que desempeñan dentro de la trama, como Susana, Sofía o Pedro.

La originalidad de Arlt radica en la síntesis que logró de los ejes realidad-ilusión, vida-teatro, cordura-locura. La dramaturgia arltiana se articula en tres planos: uno que denominamos “real”, a falta de un mejor término, otro “onírico” o “irreal” y un tercero “metateatral”. Planos que maneja con mecanismos de alternancia, oposición, simultaneidad y fusión¹⁵, en grados variados. Esta forma dramática aparece por primera vez en el teatro argentino.

movimiento de curiosidad en su intelecto ante las posibles derivaciones de la intriga. 3-emocionarle por el destino que acecha a los protagonistas”. Creemos que, si bien estas condiciones se cumplen en la pieza de Arlt, el modo de dirigir de Barletta contradecía los postulados arltianos, en tanto sus puestas en escena se alejaban de la idea de generar emoción y curiosidad en el espectador. Su afán esclarecedor -puesto en evidencia, sobre todo en un modo de hablar enfático y retórico, en la repetición de frases que aseguraran que el público haya entendido la tesis y en el uso redundante de los signos escénicos- anulaban, de algún modo, la ambigüedad, el posible suspenso y la pretendida emoción.

¹⁴ Los trabajos de su adolescencia los registra en *El juguete rabioso* y muchas de sus experiencias están volcadas en sus otras tres novelas.

¹⁵ Como analizamos en el apartado 4. del Capítulo VI: “Las fronteras invisibles del teatro arriano”.

La poética dramática de Roberto Arlt es fundamentalmente expresionista y suprarrealista, y junto a la profundización del pesimismo del grotesco evolucionó hacia una variante existencialista. Por eso el expresionismo suprarreal arltiano es diferente del alemán; Arlt apropia e intertextualiza los modelos desde su personal estilo logrando variantes altamente innovadoras.

El modelo de su obra dramática es fruto de la notable capacidad de síntesis que convierte a su drama en la primera textualidad moderna argentina¹⁶. Su profunda hibridación es la causa de la gran originalidad con la que apropió los modelos nacionales y extranjeros. Con su capacidad modernizadora borra todas las huellas –las de la admiración y las del rechazo–, presentando una textualidad inaugural y una dramaturgia “rebelde”.

2. Roberto Arlt, una dramaturgia rebelde

“ese infierno voluntario en permanente rebelión (...) ese anarquismo en busca de praxis nihilistas o fascistas”. Julio Cortázar, “Apuntes de relectura”, Prólogo a Obras Completas de R. Arlt, 1981.

Hacia el final del Capítulo III nos preguntábamos si cabría calificar a Roberto Arlt como un moderno desterritorializado, pensando que fue acaso, a partir de su posición (auto) marginal y ajena respecto al campo político-intelectual, a la lengua y a la literatura de su época, que logró producir lo que denominamos “una dramaturgia rebelde”. La actitud de rebeldía, responde a una iracundia definida por negación, un estado que lo rechaza todo. Por eso su producción resulta “emergente” en tanto genera nuevos significados y valores, nuevas prácticas, nuevas relaciones y tipos de relaciones. Sin embargo, como ha señalado Williams (1981: 145) “resulta excepcionalmente difícil distinguir entre los elementos que constituyen efectivamente una nueva fase de la cultura dominante y los elementos que son esencialmente alternativos o de oposición a

¹⁶ Y por eso lo concebimos como el modelo de la primera modernización teatral argentina. Entendiendo aquí como “modelo” la simbolización de los rasgos distintivos del sistema, siempre en relación con sus variantes.

ella". Pero siguiendo a este crítico, vemos que lo alternativo de Arlt está insertado en áreas significativas de lo dominante, funcionando como una instancia de oposición. Su "oposición" se ejecutaba en forma general y partía, por cierto, de su propio temperamento anárquico e individualista:

"Arlt, un poco por su desordenada formación y quizás mucho por su propio temperamento, actúa como un anárquico (no necesariamente "anarquista"), con un exacerbado individualismo pero a la vez con una fuerte conciencia social. Aspira a un cambio radical, a la revolución, aún sin saber cuál será el detonante ni el contenido ideológico de esa revolución. Simpatiza con el marxismo y mantiene contactos con el Partido Comunista argentino sin afiliarse a él, aunque colabora con *Bandera Roja*, el órgano oficial del partido. Parece descreer de la democracia como sistema de elección y de gobierno (...) pero a la vez, hay indicaciones en su obra teatral y periodística de que rechaza también la solución fascista". (Conteris, 2000: 13).

Ese "espíritu revolucionario" correspondía a un "espíritu individualista" porque a Arlt no le interesaba cambiar el mundo, no compartía la utopía de progreso del partido comunista. Por eso si bien pudo esporádicamente adherir a algunos conceptos del comunismo, nunca pudo ser parte de él. Porque Arlt es sinónimo de real independencia, un creador exclusivo, único, poseedor de "esa libertad que no se condiciona a nada ni pide permiso ni disculpas ni notas laudatorias. De la libertad a secas"¹⁷.

Por estas mismas razones nunca le conformó el didactismo de Barletta. A este respecto Mirta Arlt (2000: 23) ha referido que a su padre "que era un ser de izquierda sentimental, le molestaba profundamente la sujeción a una estética heterónoma y mensajista (...) Con ser como era ya significaba en su función autor una actitud revolucionaria específica". Desde su labor en el Teatro del Pueblo, el dramaturgo era concebido de igual manera. Pascual Naccarati -actor de sus obras y amigo y socio de Arlt en el proyecto de vulcanización de medias femeninas-, tenía un conocimiento de su dramaturgia desde la escena misma, y por ello su testimonio tiene un particular valor: "El teatro de Roberto Arlt está al margen de toda clasificación, porque rompiendo con todas las ligaduras normativas y dejando de lado todos los preceptos y todos los

¹⁷ Viñas, 1954 "Arlt y los comunistas", Revista *Contorno*, N° 2, (mayo).

cánones, nos da un teatro puro y vigoroso. Un teatro que es consecuencia absoluta del acto vital que lo genera y que desconoce por lo mismo toda supeditación”¹⁸.

Es ya famosa la declaración de Arlt en el prólogo de *Los Lanzallamas* (1931), un año antes del estreno de su primera pieza teatral:

“El futuro es nuestro, por prepotencia de trabajo. 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’. El porvenir es triunfantemente nuestro (...) Y que el futuro diga” (Roberto Arlt, 1981: 310). (La cursiva es nuestra).

Arlt siempre buscó la palabra como golpe, como “cross a la mandíbula”, como provocación, pero también como castigo. La explicación más profunda y casi psicoanalítica del Arlt díscolo, radica en la relación con su padre, marcada por una infancia de violencia y humillación en medio de la pobreza y el desamparo afectivo. Pero también, y por extensión, se explica por su relación con una patria-madre ajena y doble: la europea heredada desde la casa familiar y la argentina de la calle, los amigos y el trabajo. Por eso Mirta Arlt ha dicho que su padre “se ha negado a ser un mero ‘existente’ y se ha modelado a sí mismo escritor desde su despojada existencia de inmigrante, sin el idioma y las costumbres del hogar europeo de sus padres” (2008: 32). Cabe retomar aquí declaraciones de una de las entrevistas que para la presente investigación realizamos a su hija:

“Mi viejo era un tipo fuera de contexto, y era el típico argentino, fruto de la inmigración, estaba como insertado en esta sociedad y la miraba desde afuera. Salía de un hogar alemán donde se hablaba solamente este idioma y se desdeñaba la cultura argentina. Padres que nunca se adaptaron a la cultura argentina, vivían en una especie de burbuja. Por eso Arlt funcionaba como un gajo, un injerto (...) Su casa era europea y desde ahí salía a mirar el mundo exterior, que era Argentina. Hay un paralelo entre la vida y obra de Arlt y la de Kafka, en cuanto a su relación con el padre y con el entorno. Relaciones problemáticas de inclusión-exclusión, de identificación-rebelde”¹⁹.

¹⁸ Naccarati, 1945, “Conferencia”, Revista *Trompo*, N° 1, (septiembre).

¹⁹ Entrevista personal a Mirta Arlt, Buenos Aires, 27 de febrero de 2005.

La identificación y la rebeldía son en Arlt las caras de una misma moneda, la de la culpa. A propósito del aguafuerte *“Yo no tengo la culpa”* en la cual declara irónicamente no ser responsable de que “una vocal y tres consonantes” sean su nombre, Alan Pauls se pregunta qué hay en el apellido “Arlt”: “Su nombre es el emblema de una extranjería o el tatuaje en el que un origen remoto sobrevive. Antes que como prueba del arraigo en una tradición registrada, el nombre actúa como una marca, huella dactilar o cicatriz, que delata la opaca prehistoria del hijo del destierro” (Pauls, 1989: 309). El crítico señala que es notable todo lo que Arlt intuye en las cuatro letras de su apellido, la “máquina” de su literatura. La máquina literaria del “escritor bricoleur” que no opera con materias primas, sino con materiales ya elaborados, con fragmentos de obras, con sobrantes y trozos²⁰; con intertextualizaciones abiertas a la rueda infinita del sentido, de la literatura como producción, como trabajo.

Su posición en el campo intelectual a partir de un origen popular e inmigratorio, fue, por cierto, diferente a la del escritor proveniente de familias criollas, poseedoras de tierras, cercanos a la burguesía aristócrata. En este sentido, Arlt siempre se sintió, como dice Sarlo “un recién llegado de apellido impronunciable”, y tampoco en su dramaturgia pretendió arraigarse ni pertenecer. Su actitud ante los modelos tanto nacionales como extranjeros fue la del rebelde, que toma y deja, que desea y teme. Su natural “independencia” como sujeto creador le permitió una escritura dramática desafiliada, que borra las huellas; exclusiva, en su profundo bricolaje²¹.

A lo largo de los capítulos de esta Tesis intentamos demostrar la forma en que Roberto Arlt construye un drama disconformista, anticonvencional, transgresor; y esta estética surge de su actitud disidente. En este sentido decimos que produjo una dramaturgia rebelde, difícil de gobernar, de dominar por el status quo y por las normas de los modelos establecidos. Arlt se niega a obedecer, opone resistencia, da pelea o propina un “cross a la mandíbula”.

²⁰ Op cit.

²¹ “El producto del bricolaje es siempre excéntrico y original, porque ha sido armado con lo que se tiene a mano, reemplazando las partes ausentes (paratextos) con fragmentos análogos (texto nuevo) pero no iguales (apropiación). Por eso el bricolaje es inestable y parece tener algo de casual y de milagroso. La máquina armada por bricolaje es demasiado compleja, a veces excesiva. Siempre le falta o le sobra una pieza. Arlt percibía esa inadecuación de su literatura a la Literatura. Hoy es su marca de originalidad” (Sarlo, 2007: 236).

Una dramaturgia rebelde, en tanto fue rebelde con el director del Teatro del Pueblo, fue rebelde con los modelos de la tradición teatral nacional que parodiaba, rebelde también con los nuevos modelos extranjeros que apropiaba desde la estilización. Doble actitud de parodia y estilización que, ciertamente, posibilitó que concretara variantes altamente originales. Pero cómo se analiza la productividad de un modelo cuando el nivel de apropiación en el texto receptor es tan profundo como en los de Arlt, y por eso, tan imperceptible? ¿Cómo hace una dramaturgia rebelde para incorporar textualidades cuando un “modelo a seguir” sería casi un gesto contradictorio de su propia independencia? Por esos motivos es que Arlt negaba tales modelos, cuestión que profundizamos en el apartado 1º del Capítulo VII.

Rebelde, independiente y original, fueron las tres cualidades concatenadas que definen su escritura, una, causa y consecuencia de la otra. Se trató, en definitiva, de una auténtica actitud rupturista. El anclaje de los nuevos procedimientos vanguardistas, los del grotesco, los suprarrealistas, los expresionistas, en la dramaturgia arltiana fue la fusión de lo fantástico y lo real, y en este espacio mixto, la presentación de lo esencial del ser, su existencia interior, en relación inarmónica con lo social. La preocupación ontológica sobre el yo profundo del hombre y su desquiciada búsqueda de sentido en la sociedad moderna, presentadas desde resortes expresionistas, surrealistas y grotescos fue su personal propuesta de un “nuevo” compromiso social. Las miserias humanas representadas en la ambición, la envidia y el resentimiento por la humillación de clase, son el motor de los personajes y el problema, en el fondo ético, que plantea nuestro autor. Arlt supo, al igual que Pirandello, balancear la problemática ética con la preocupación estética. La permanente autorreferencialidad dramática, los procedimientos metateatrales y de deconstrucción de la teatralidad son otra permanente (auto)-crítica, esta vez a la creación dramática y a los circuitos de producción espectacular de la época. Esa es la forma “moderna”, -en tanto se alejaba de las convenciones del realismo- en que un dramaturgo como Arlt realiza la crítica del hombre, del arte y de la sociedad de su tiempo.

Con la resemantización de procedimientos expresionistas, surrealistas y grotescos Arlt intentaba distanciarse de la estética realista-naturalista, nativista-costumbrista, así como del modelo del sainete y la comedia asainetada. De esta manera logró transgredir dichos modelos a partir de la incorporación selectiva y productiva de las nuevas poéticas de vanguardia.

Dijimos que escritor se posiciona predominantemente desde un lugar expresionista en su dramaturgia. Expresionista es todo el arte que “subvierta los medios tradicionales, turbando el equilibrio psíquico del lector a través de un lenguaje que busca el éxtasis abstracto e interiorizado; el escritor expresionista intenta conferir a los propios sentimientos la fuerza del alarido desgarrador”²² o del “cross a la mandíbula”, como lo señaló el propio Arlt. La suya es una escritura violenta que siempre busca confrontar, oponer; romper. Confronta con los temas establecidos del teatro argentino del momento, con el supuesto gusto del público, y hasta con los postulados didáctico-moralizantes de la agrupación independiente que estaba poniendo en escena sus obras. Pero lo más novedoso, no es su ruptura con el modelo nacional, popular de su país o con el mismo teatro independiente, lo realmente interesante y singular es que Arlt también rompe el modelo extranjero, lo aceptado como culto, como vanguardista, porque lo usa y lo desecha; finalmente, lo trasciende y lo niega.

Rebelde por naturaleza, Arlt lo niega todo. Su actitud como dramaturgo es la rebeldía. Así como se opuso a la gramática del buen decir con un lenguaje²³ plebeyo, híbrido profundo, su postura revulsiva confrontó también la ideología de lo más alternativo o experimental del teatro de su momento: el Teatro del Pueblo; y no conforme, tampoco reconoció a los popes del teatro moderno europeo como Pirandello. Y pudo hacer esto porque, de hecho, con su obra original estaba permanentemente transgrediendo esos modelos y creando un nuevo espacio dramático.

La dramaturgia rebelde de Roberto Arlt no es otra que la de un teatro disidente; con su actitud distinta, agresiva, transgresora y contestataria de todo lo que implica tradición, en definitiva, de todo “padre-autor”, de toda autoridad.

²² Lafforgue, 1970: 27.

²³ “(...) Su lenguaje abigarrado, indiferente a los ideales de escritura correcta y elegante, o su asimilación del lunfardo, del léxico folletinesco de las traducciones baratas, lo sindicaban también como un escritor revolucionario” (Romano, 1981: 147).

Corpus y Fuentes

En una primera instancia exploratoria y descriptiva relevamos información sobre la producción teatral de la época a partir de fuentes periodísticas, históricas y comentarios críticos en distintos archivos públicos y privados. Asimismo, realizamos entrevistas a informantes calificados. Se procedió así, en primer lugar, a la recopilación de los textos dramáticos y espectaculares que conformaron el universo del cual se extrajo el corpus a estudiar, y en segundo lugar, a la reconstrucción de las condiciones de producción y recepción de los textos en relación al contexto sociopolítico y al campo intelectual-teatral de la época.

En la recopilación de los textos dramáticos contamos con un fácil acceso ya que en su mayoría se encuentran en bibliotecas especializadas como la del INET (Instituto de Estudios Teatrales), la biblioteca de ARGENTORES y la del GETEA (Grupo de Estudios de Teatro Argentino e Iberoamericano) que cuenta con el archivo periodístico y bibliográfico donación del historiador teatral Luis Ordaz. En cuanto a la puesta en escena, por tratarse de un período perteneciente al pasado, analizamos el espectáculo como “reconstrucción histórica” a partir de documentos propios de la representación (fotografías, programas, libretos, bocetos), testimonios de los participantes y críticas periodísticas y de investigadores especializados.

1. Corpus de textos dramáticos y textos espectaculares

Textos dramáticos argentinos

Armando Discépolo: *Muñeca* (1922).

Vicente Martínez Cuitiño: *Café con leche* (1926), *El espectador o la cuarta realidad* (1928), *Muñecos de ocasión* (1928).

Francisco Defilippis Novoa: *Tu honra y la mía* (1925), *María la tonta* (1927), *Despertate Cipriano* (1929), *He visto a Dios* (1930).

Julio Traversa: *Un autor en busca de seis personajes* (1924).

Alejandro Berruti: *Tres personajes a la pesca de un autor* (1927).

Antonio Cunill Cabanellas: *Comedia sin título* (1927).

Ezequiel Martínez Estrada: *Títeres de pies ligeros* (1929).

César Tiempo: *El teatro soy yo* (1933).

Enzo Aloisi: *Nada de Pirandello ¡por favor!* (1937).

Raúl Doblaz y Mario Bellini: *La rebelión de los fenómenos* (1939).

Roberto Arlt: *Trescientos millones* (1932), *Prueba de amor* (1932), *Escenas de un grotesco* (1934), *El fabricante de fantasmas* (1936), *Saverio el cruel* (1936), *La isla desierta* (1938), *África* (1938), *Separación feroz* (1938), *La juerga de los polichinelas* (1939), *Un hombre sensible* (1939), *La fiesta del hierro* (1940), *El desierto entra a la ciudad* (1942).

Textos espectaculares de obras argentinas

Puestas en escena de obras de Roberto Arlt en el Teatro del Pueblo, dirección de Leónidas Barletta: *El humillado* (1931), *Trescientos millones* (1932); *Saverio, el cruel* (1936); *La isla desierta* (1938); *África* (1938); *La fiesta del hierro* (1940).

Puesta en escena de la Compañía de Teatro de Milagros de la Vega y Carlos Perelli: *El fabricante de fantasmas*, de Roberto Arlt, (1936).

Muñeca, de Armando Discépolo, Compañía Pascual Carcavallo, Teatro Nacional (1924).

Babilonia, de Armando Discépolo, Compañía Pascual Carcavallo (1925).

Tu honra y la mía, de Francisco Defilippis Novoa, Compañía Enrique de Rosa (1925).

María la tonta, de Francisco Defilippis Novoa, Compañía de Gloria Ferrandiz (1927).

El espectador o la cuarta realidad, de Vicente Martínez Cuitiño, Teatro de la Comedia, Compañía Rivera-De Rosas-Franco (1928).

Stéfano, de Armando Discépolo, Compañía Luis Arata, (1928).

Despertate Cipriano, de Francisco Defilippis Novoa, Compañía Ratti (1929).

He visto a Dios, Francisco Defilippis Novoa, Compañía Luis Arata (1930).

Títeres de pies ligeros, de Ezequiel Martínez, Teatro del Pueblo (1930).

Nada de Pirandello, ¡por favor!, de Enzo Aloisi, Teatro Moderno de Buenos Aires, Compañía Teatro Libre, dirección de Orestes Caviglia (1937).

Textos dramáticos extranjeros

Luigi Chiarelli: *La máscara y el rostro* (1916).

Luigi Pirandello: *El gorro de cascabeles* (1917), *Seis personajes en busca de autor* (1921), *Enrique IV* (1922), *Cada cual a su modo* (1924), *El juego de las partes* (1926), *Esta noche se recita improvisando* (1930).

Henri-René Lenormand: *El tiempo es un sueño* (1919), *El devorador de sueños* (1922), *El hombre y sus fantasmas* (1924).

Georg Kaiser: *De la mañana a la media noche* (1916), *Gas I* (1918), *Gas II* (1920), *Un día de octubre* (1928).

Ernst Toller: *Hombre-masa* (1920), *Los destructores de máquinas* (1922), *Hinkemann* (1923).

Textos espectaculares de obras extranjeras (estrenados en Buenos Aires)

La maschera e il volto, de Luigi Chiarelli, Compañía Clara della Guardia (1918).

Sei personaggi in cerca d'autore, de Luigi Pirandello, Compañía de Darío Niccodemi (1922).

Ciascuno a suo modo, de Luigi Pirandello, Compañía de Darío Niccodemi (1925).

Enrique IV, de Luigi Pirandello, Compañía Teatro d'Arte di Roma, dirigida por Luigi Pirandello, (1927).

El gorro de cascabeles, de Luigi Pirandello, Compañía de Luis Arata (1933).

Il berretto a sonagli, de Luigi Pirandello, Compañía Teatro d'Arte di Roma, dirección Luigi Pirandello (1927).

Un día de octubre, de Georg Kaiser, Compañía de Berta Singerman, (con Orestes Caviglia y Guillermo Battaglia), Teatro San Martín (1931).

Un día de octubre, de Georg Kaiser, Compañía Argentina de Repertorio Universal, Teatro Cómico (1931).

El gorro de cascabeles, de Luigi Pirandello, traducción de Bronemberg y Pellas Compañía Arata-Simari-Franco, Teatro de la Comedia (1933).

Cuando se es alguien, de Luigi Pirandello, traducción de Homero Guglielmini, dirección de Luigi Pirandello, Teatro Odeón (1933).

Hinkemann, de Ernst Toller, versión de Elías Castelnuovo, dirigida por Ricardo Passano, elenco Teatro Proletario, Teatro Marconi (1933).

Crepúsculo del teatro, de Henri-René Lenormand, traducción de Edmundo Guibourg, Compañía de Camila Quiroga, Teatro San Martín (1935).

Un día de octubre, de Georg Kaiser, Teatro Independiente "Juan B. Justo" (1938).

2. Periódicos, revistas y archivos consultados

- Revistas de Teatro que publicaban obras dramáticas: *La Escena: Revista Teatral*, *Bambalinas*, *Teatro Nacional*, *El Teatro Argentino*, *Argentares: Revista Teatral*, *El Teatro del Pueblo*.

- Críticas teatrales en periodísticos y revistas: *La Nación*, *La Prensa*, *Crítica*, *Clarín*, *Noticias Graficas*, *El Mundo*, *Propósitos*, *Ultima Hora*, *El Hogar*, *Caras y Caretas*, *Talia*, *Comoedia*, *Metrópolis*, *Conducta*, *Sur*, *Argentina Libre*, *Bandera Roja*, *El Litoral*, *Extrema Izquierda*, *La Hora*, *La Vanguardia*, *La Literatura Argentina*, *Claridad*.

- Fotografías y programas de las puestas en escena: Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET); Archivo General de la Nación (AGN); Archivo de Argentares y Archivo "Luis Ordaz" de GETEA, Instituto de Historia de Arte Lat. y Argentino.

-Instituciones consultadas: Argentores; Instituto Nacional de Estudios de Teatro (INET); Hemeroteca de la Biblioteca Nacional; Archivo General de la Nación (AGN); Hemeroteca de la Biblioteca del Congreso de la Nación; Biblioteca Central y de los Institutos de Literatura Argentina "Ricardo Rojas" y de Historia del Arte Latinoamericano y Argentino, GETEA, de la Facultad de Filosofía y Letras (UBA); Asociación Dante Alighieri de Buenos Aires; Alianza Francesa de Buenos Aires.

-Entrevistas personales a la Sra. Mirta Arlt, realizadas en la ciudad de Buenos Aires, durante los años 2003 - 2008.

Bibliografía

1. Bibliografía de Roberto Arlt

1. 1. Ediciones de la obra dramática

1932. *Trescientos Millones y Prueba de amor*, (Prólogo de Cayetano Córdova Iturburu), Buenos Aires: Rañó.
1934. *La juerga de los polichinelas*. (Burlería), *La Nación*, Buenos Aires, 2ª sección, p. 3, (25 de marzo).
1934. *Un hombre sensible*. (Burlería), *La Nación*, Buenos Aires, 2ª sección, p. 3, (13 de mayo).
1934. *Escenas de un grotresco** (Farsa teatral), *Gaceta de Buenos Aires*, Buenos Aires, nº 2, (4 de agosto). Reproducida en *Revista Proa. En las Letras y en las Artes*, Nº 30, (julio-agosto), pp. 41-49, 1997.
1938. *Separación feroz** (Obra dramática), *El Litoral*, Santa Fe, (1 de enero). Reproducido en la revista *Punto y aparte*, Santa Fe, septiembre, 1957.
1950. *Saverio el cruel, El fabricante de fantasmas, La isla desierta, Trescientos Millones, Prueba de amor*, (Prólogo Raúl Larra), Buenos Aires: Futuro.
1952. *El desierto entra a la ciudad*, (Prólogo de Mirta Arlt), Buenos Aires: Futuro.
1965. *Saverio el cruel. La isla desierta*, (Prólogo de Mirta Arlt), Buenos Aires: EUDEBA.
1968. *Teatro Completo*, 2 vol. (Prólogo Mirta Arlt), Buenos Aires: Schapire, Vol I: *Prueba de amor. Trescientos Millones. El fabricante de fantasmas. África*. Vol II: *La isla desierta. Saverio el cruel. La fiesta del hierro. El desierto entra en la ciudad* (sic).
1968. *Prueba de amor. Trescientos millones. El fabricante de fantasmas. África*, Buenos Aires: Fabril.
1972. *La juerga de los polichinelas y Un hombre sensible*, (Prólogo de Alberto Vanasco), en *Roberto Arlt. Regreso*, Buenos Aires: Corregidor.
1974. *Saverio el cruel. La isla desierta*, (Prólogo de Mirta Arlt), Buenos Aires: Kapelusz.
1982. *Trescientos Millones y La juerga de los polichinelas*, (Prólogo de Mirta Arlt), Buenos Aires: Huemul.

1983. *Saverio el cruel*, en *Tres dramaturgos rioplatenses. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*, Vol. IV, (edición, estudio y bibliografía: Frank Dauster, Leon Lyday y George Woodyard, Ottawa: Girol Books.
1981. *Obras Completas*, (2 Vol.), Prefacio de Julio Cortázar. Vol. II: (Junto con “Las ciencias ocultas en la ciudad de Buenos Aires” y con “Aguafuertes porteñas”) *Prueba de amor. Trescientos millones. Saverio el cruel. El fabricante de fantasmas. La isla desierta. África. La fiesta del hierro. El desierto entra en la ciudad (sic). La juerga de los polichinelas. Un hombre sensible*, Buenos Aires: Carlos Lohlé.
1991. *Obras Completas*, (3 vol.), Prefacio de Julio Cortázar. Vol. III: *Prueba de amor. Trescientos millones. Saverio el cruel. El fabricante de fantasmas. La isla desierta. África. La fiesta del hierro. El desierto entra en la ciudad (sic). La juerga de los polichinelas. Un hombre sensible*, Buenos Aires: Planeta / Carlos Lohlé.

* Textos dramáticos no editados posteriormente entre los volúmenes de sus obras.

Ediciones recientes de sus piezas teatrales por Losada

1998. *Saverio el cruel. La isla desierta*, (prólogo de Mirta Arlt), Buenos Aires: Losada.
2004. *El fabricante de fantasmas. Prueba de amor*, Buenos Aires: Losada.
2004. *África. La juerga de los polichinelas. Un hombre sensible*, Buenos Aires: Losada.
2004. *La fiesta del hierro. El desierto entra en la ciudad (sic)*, Buenos Aires: Losada.
2005. *Trescientos Millones*, Buenos Aires: Losada.

Ediciones citadas en la presente tesis

1932. *Trescientos Millones y Prueba de amor*, (Prólogo de Cayetano Córdova Iturburu), Buenos Aires: Rañó.
1952. *El desierto entra a la ciudad*, (Prólogo de Mirta Arlt), Buenos Aires: Futuro.
1968. *El fabricante de fantasmas. África*. Vol I.; *La isla desierta. Saverio el cruel. La fiesta del hierro*. Vol II, *Teatro Completo*, (Prólogo Mirta Arlt), Buenos Aires: Schapire.
1972. *La juerga de los polichinelas y Un hombre sensible*, (Prólogo de Alberto Vanasco), en *Roberto Arlt. Regreso*, Buenos Aires: Corregidor.
1981. *Obra completa (3 vol)*, (Prólogo de Julio Cortázar), Buenos Aires: Carlos Lohlé.
1994. *Aguafuertes porteñas: cultura y política*, Silvia Saítta (ed.), Buenos Aires: Losada.
1997. *Escenas de un grotesco*, Revista *Proa. En las Letras y en las Artes*, Nº 30, (julio-agosto), pp. 41-49.
1998. *Aguafuertes porteñas. Roberto Arlt: Obras Completas. Tomo II*, Buenos Aires: Losada.

1. 2. Artículos periodísticos sobre teatro y literatura

- “Críticos teatrales”, *El Mundo*, Buenos Aires, 2 de junio, 1929.
- “Estéfano o el músico fracasado”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 5 de junio, 1930.
- “Ocaso y generación de la ‘claque’”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 23 de agosto, 1930.
- “Teatro de cámara o taxi colectivo”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 13 de noviembre, 1930.

- “Por quiénes votarán los autores ajenos al concurso municipal de 1930”, *La literatura argentina*, Buenos Aires, año 3 n° 31, marzo, pp. 214, 1931.
- “Baile de teatro”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 17 de febrero, 1931.
- “Lo que vi en el Colón”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 30 de noviembre, 1931.
- “El Teatro del Pueblo”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 21 de junio, 1931.
- “Los atorrantes de Facio Hebecquer”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 1 de julio, 1931.
- “Trescientos millones en el Teatro del Pueblo”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 15 de junio, 1932.
- “La mula de lo gauchesco”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 24 de noviembre, 1932.
- “Muebles buenos y obras malas”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 6 de abril, 1933.
- “La compañera de Sirio”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 2 de abril, 1933.
- “Las contradicciones de Otto Klein”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 4 de abril, 1933.
- “18.000 serie A en la Ópera”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 10 de abril, 1933.
- “Si me das un beso te digo que si en el Liceo”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 13 de abril, 1933.
- “Ausencia en el T. Corrientes”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 17 de abril, 1933.
- “La llama sagrada en el T. Corrientes”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 22 de abril, 1933.
- “Como bola sin manija en el Nacional”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 24 de abril, 1933.
- “La República de la Boca en el Monumental”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 7 de mayo, 1933.
- “Declaraciones sobre *El fabricante de fantasmas*, la víspera del estreno en el Teatro Argentino”, *El Mundo*, Buenos Aires, 7 de octubre, 1936.
- “El Teatro del Pueblo va al Teatro Corrientes”, en *El Mundo*, Buenos Aires, 21 de mayo, 1937.
- “Habla Roberto Arlt sobre la obra que estrenará el jueves”, *El Mundo*, Buenos Aires, 16 de julio, 1940, (sobre el estreno de *La fiesta del hierro*).
- “Inútil sacrificio de Toller”, *El Mundo*, Buenos Aires, 31 de julio, 1940.
- “Los autores independientes en los teatros comerciales”, *La Hora*, Buenos Aires, 2 de diciembre, 1941.
- “Pequeña historia del Teatro del Pueblo”, (Conferencia leída el 3 de marzo de 1932 en el Teatro del Pueblo) y reproducida en *Conducta*, Buenos Aires, n° 21, (julio-agosto), 1942.

2. Bibliografía sobre Roberto Arlt

2. 1. Biografía, narrativa y periodismo

- Amícola, José, 1984. *Astrología y fascismo en la obra de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Weimar Ediciones.
- Arlt, Mirta, 1963. “Prólogo”, en Roberto Arlt, *Novelas Completas y Cuentos*, Buenos Aires: Fabril.
- , 1971. “Arlt en España”, *Macedonio*, Buenos Aires, N° 11, (invierno), pp. 69-73.
- , 1985. *Prólogos a la obra de mi padre*, Buenos Aires: Torres Agüero.
- Borré, Omar, 1985. *Para leer a Roberto Arlt*, Buenos Aires: Torres Agüero Editor.
- Barletta, Leónidas, 1926. “Roberto Arlt”, *Nosotros*, Buenos Aires, N° 211, pp.553-554, (diciembre).

- , 1932. "Crítica y ensayos. El amor brujo de Roberto Arlt", *El Hogar*, Buenos Aires, 16 de septiembre, p.16.
- Becco, Horacio Jorge y Masotta, Oscar, 1959. *Roberto Arlt, estudio bibliográfico*, Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", Universidad de Buenos Aires.
- , 1961. "En torno a Roberto Arlt", *Casa de las Américas*, I, N° 5, (marzo-abril), La Habana, pp. 45-57.
- Borré, Omar, 1996. *Arlt y la crítica (1926-1990)*, Buenos Aires: América Libre.
- , 2000. *Roberto Arlt: su vida y su obra*, Buenos Aires: Planeta.
- Close, Glen S., 2000. *La imprenta enterrada. Baroja, Arlt y el imaginario anarquista*, Rosario: Beatriz Viterbo.
- Córdova Iturburu, C., 1930. "Libros. Los siete locos", *Argentina*, Buenos Aires, Año 1 N° 1 p. 8.
- , 1930. "Resumen de un nuevo novelista argentino: Roberto Arlt", *La literatura argentina. Revista bibliográfica*, Buenos Aires, N° 23-24 (julio - agosto), p. 329.
- , 1932. "Un nuevo novelista argentino: Roberto Arlt", *Revista Jurídica y de Ciencias Sociales*, Buenos Aires, Año 49, N° 1, pp. 30-58 (mayo).
- , 1946. "Evocación de Roberto Arlt", *Cabalgata*, Buenos Aires, N°s 1 y 2, (1 y 15 de octubre).
- Correas, Carlos, 1995. *Arlt literato*, Buenos Aires: Atuel.
- Cortázar, Julio, 1981. Prólogo "Apuntes de relectura", en *Obras Completas*, 3 vol., vol I., Buenos Aires: Carlos Lohlé.
- Drukaroff, Elsa, 1998. *El profeta del miedo*, Buenos Aires: Catálogos.
- Etchenique, Nira, 1962. *Roberto Arlt*, Buenos Aires: La Mandrágora.
- Giordano, Jaime, 1970. "Roberto Arlt: escritura expresionista", *Revista de Estudios Hispánicos*, 19:1, 55-70.
- Gnutzmann, Rita, 1984. *Roberto Arlt, o el arte del calidoscopio*, Bilbao: Universidad del País Vasco.
- , 2000. "Bibliografía", en *Homenaje a Roberto Arlt*, Madrid: Cervantes Virtual.
- , 2004. *Roberto Arlt. Innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística*, Murcia: Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos- Universidad de Lleida.
- Goldar, Ernesto, 1985. *Proceso a Roberto Arlt*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- Goloboff, Gerardo M, 1988. *Genio y figura de Roberto Arlt*, Buenos Aires: EUDEBA.
- González Lanuza, Eduardo, 1971. *Roberto Arlt*, Buenos Aires: CEAL.
- González, Horacio, 1996. *Arlt. Política y locura*, Buenos Aires: Colihue.
- Gostautas, Stasys, 1977. *Buenos Aires y Arlt (Dostoievsky, Martínez Estrada y Escalabrini (sic) Ortiz*, Madrid: Ínsula.
- Gregorich, Luis, 1965. *Oscar Masotta, sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- , 1967. "La novela moderna: Roberto Arlt", *Historia de la Literatura Argentina*, Buenos Aires: CEAL.
- Guerrero, Diana, 1972. *Roberto Arlt: el habitante solitario*, Buenos Aires: Granica Editor.
- Hernández, Domingo L., 1995. *Roberto Arlt: la sombra pronunciada*, Barcelona: Montesinos.
- Jitrik, Noé, 1967. "Arlt, El juguete rabioso", *El escritor argentino. Dependencia o libertad*, Buenos Aires: Ediciones del Candil.
- Larra, Raúl, 1950. *Roberto Arlt, el torturado*, Buenos Aires: Futuro.
- Ludmer, Josefina, 1999. *El cuerpo del delito, un manual*, Buenos Aires: Perfil.
- Maldavsky, David, 1968. *Las crisis en la narrativa de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Editorial Escuela.
- Masotta, Oscar, 1965. *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Murena, Héctor, 1951. "Rostro de Roberto Arlt", *La Nación*, p. 1, 11-03-1951, Buenos Aires.
- , 1954. *El pecado original de América*, Buenos Aires: Sur
- , 2006. "Roberto Arlt o el sacrificio del intelecto", extraído de *El pecado original de América Latina*, reproducido en *Radar*, Buenos Aires, 21 de mayo, p. 27.
- Núñez, Ángel, 1968. *La obra narrativa de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Nova.

- Onetti, Juan Carlos, 1972. "Semblanza de un genio rioplatense", *Nueva narrativa latinoamericana*, Jorge Lafforgue (ed), Buenos Aires: Paidós.
- , 1975. "Roberto Arlt", *Réquiem por Faulkner y otros artículos*, Montevideo: Arca.
- Pauls, Alan, 1989. "Arlt: la máquina literaria", en *Historia social de la literatura argentina*, David Viñas (dir), Tomo VII: *Irigoyen entre Borges y Arlt 1916-1930*, Buenos Aires: Contrapunto.
- Petit de Murat, Ulyses, 1930. "Roberto Arlt, novelista", *Síntesis*, Buenos Aires, año 4, N° 41, pp. 161-164, (octubre).
- Piglia, Ricardo, 1973. "Roberto Arlt: una crítica de la economía literaria", *Los Libros*, Buenos Aires, N° 29, pp. 22-27, (marzo-abril).
- , 1974. "Roberto Arlt: la ficción del dinero", *Hispanoamérica*, N° 7, pp. 25-28, College Park, Maryland.
- , 1982. *Respiración artificial*, Buenos Aires: Pomaire.
- , 1993. *La Argentina en pedazos*, Buenos Aires: Ediciones de la Urraca.
- Quiroga, Oscar, 1959. "Un diálogo humano con Mirta Arlt: ¿qué siente la hija de un escritor?", *El Mundo*, Buenos Aires, p. 13, 27 de febrero.
- Rivas Rooney, Octavio, 1928. "Roberto Arlt, el autor de *El juguete rabioso*, está terminando una novela autobiográfica que se titulará *Los siete locos*", *El Mundo*, Buenos Aires, 18 de abril.
- , 1929. "Roberto Arlt sostiene que es de los escritores que van a quedar y hace una inexorable crítica sobre la poca consistencia de la obra de otros", *La literatura argentina. Revista bibliográfica*, Buenos Aires, N° 12, aniversario (agosto).
- Romano, Eduardo, 1981. "Arlt y la vanguardia argentina", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Madrid, N° 373 (julio).
- , 2007. "Roberto Arlt en la revista *Don Goyo*", en *Hispanoamérica. Revista de Literatura*, Maryland, Año XXXVI, N° 108, pp. 3-15.
- Saïtta, Sylvia, 1999. "Prólogo", *Aguafuertes gallegas y asturianas*, Buenos Aires: Losada.
- , 2008. *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires: Debolsillo.
- , 2008. "Arlt o las sombras de la modernidad", *Ñ. Revista de Cultura*, Buenos Aires, Año V, N° 231, pp. 20-22.
- Sanz, María de los Ángeles, 2000. "Bibliografía de Roberto Arlt", en *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires: Galerna / Fundación Roberto Arlt.
- Sarlo, Beatriz, 1988. "Guerra y competencia de los saberes", en *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- , 1992. "Arlt: ciudad real, ciudad imaginaria, ciudad reformada", en *Punto de Vista*, XV, N° 42 (abril).
- , 1992. "Arlt: la técnica en la ciudad", en *La Imagenación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- , 2000. "Un extremista de la literatura", *Clarín*, Suplemento Cultura y Nación, Buenos Aires, 2 de abril.
- , 2007. *Escritos sobre literatura argentina*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Scroggins, Daniel, C., 1981. "Las lecturas de Roberto Arlt documentadas en las aguafuertes porteñas", en *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, (recopilación, estudio y bibliografía), Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Sebreli, Juan José, 1953. "Inocencia y culpabilidad en Roberto Arlt", en *Sur*, N° 223 (julio-agosto).
- Ulquiango Murga, Antonio (seudónimo El Duende), 1930. "Un nuevo novelista argentino: Roberto Arlt", *La Nación*, Buenos Aires, p. 9, 9 de agosto.
- Vanasco, Alberto, 1953. "Roberto Arlt", *Letra y línea*, Buenos Aires, año 1, n° 1, pp. 2-6, (octubre).
- Verbitsky, Bernardo, 1971. "Vigencia de Arlt", en *La Nación*, Buenos Aires, 10 de octubre.
- Viñas, David, 1954. "Arlt. Un escolio", "Arlt y los comunistas", en *Contorno*, Buenos Aires, N° 1 y N° 2, (mayo).

- , 1966, "Arlt: humillar y seducir", *Marcha*, N° 1298, Montevideo (abril). Reproducido en *Clarín*, Buenos Aires, 4ta. Sección, p.4-5, 16 de octubre de 1969.
- , 1971. "El escritor vacilante: Arlt, Boedo, y Discépolo", *Literatura y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*, Buenos Aires: Siglo XX.
- , 1998. "Las aguafuertes como autobiografismo y colección", Ensayo preliminar en Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas II*, Buenos Aires: Losada.
- Zubieta, Ana María, 1987. *El discurso narrativo arltiano. Intertextualidad, grotesco y utopía*, Buenos Aires: Hachette.

Homenajes - Suplementos especiales

- Revista *Contorno*, dirigida por los hermanos David e Ismael Viñas, Número dedicado a Roberto Arlt, año 1, n° 2, (mayo), Buenos Aires, 1954. (Contenido: G. Conte Reyes (seudónimo de Ismael Viñas), "La mentira de Arlt"; I. Viñas, "Una expresión, un signo"; R. Elorde, "Erdosain y el plano oblicuo"; F. J. Solero, "Roberto Arlt y el pecado de todos"; J. J. Gorini (seudónimo de David Viñas), "Arlt y los comunistas"; M. C. Molinari (seud. de Ismael Viñas), "Roberto Arlt: una autobiografía"; F. Kiernan, "Roberto Arlt: periodista"; D. Sánchez Cortés (seud. de David Viñas), "Arlt - un escolio"; J.
- Revista del Teatro del Pueblo *Conducta* n° 21, Buenos Aires, (julio-agosto), 1942. Número dedicado a Roberto Arlt en ocasión de su fallecimiento. Contenido: R. Mariano, "Roberto Arlt"; C. N. Roxlo, "Arlt, el torturado"; O. Rivas Rooney, "Sentido de la vida en Arlt"; N. Olivari, "Roberto Arlt en el cielo"; L. Barletta, "Arlt y nosotros"; A. M. Delfino, "Silencio de Arlt"; B. Guerin, "Epílogo de la triste sorpresa"; poemas de H. Rega Molina, M. Serrano Vernengo, C. Fernández y P. F. Calvo.
- Folleto Roberto Arlt*, Buenos Aires, 1948, editado por grupo de actores en ocasión de la semana de homenaje a Roberto Arlt. Colaboraron: E. Castany; C. Córdoba Iturburu; V. Barbieri; R. Larra; J. Marial; M. Menasché; P. Naccaratti.
- Gaceta de los Independientes*, n° 1, Buenos Aires (mayo-junio), 1955. Escriben: C. Raffo; E. Castany; P. Asquini; R. H. Castagnino; M. Menasché; A. de la Guardia; R. Pesce; E. Aloisi; P. Palant; J. C. Ferrari.
- Macedonio*, Buenos Aires, n° 11, (invierno), 1971. Contenido: J. C. Onetti, "Semblanza de un genio rioplatense"; A. Vanasco, Roberto Arlt o los ruidos del derrumbe"; R. Larra, "Roberto Arlt y el lenguaje"; M. Arlt, "Arlt en España"; H. J. Becco, "Microbibliografía de Roberto Arlt".
- Clarín*, "Roberto Arlt. El escritor rabioso" (Buenos Aires, Suplemento homenaje centenario de su nacimiento, 02-04-2000), Contenido: B. Sarlo, "Roberto Arlt. Un extremista de la literatura"; S. Saitta, "En busca de las pistas falsas"; L. Juárez, "La luz africana"; A. Abos, "El amigo uruguayo".

2. 2. Dramaturgia

- A. V. 1938, "África de Roberto Arlt", *El Mundo*, Buenos Aires, mayo.
- Aisemberg, Alicia, 2000. "Roberto Arlt: teatro y cine", *Roberto Arlt: Dramaturgia y teatro independiente*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna / Fundación Roberto Arlt.
- Arlt, Mirta, 1952. "El teatro de mi padre", prólogo a *El desierto entra a la ciudad*, Buenos Aires: Futuro.
- , 1968. "Presentación y ubicación de Roberto Arlt dramaturgo", en Roberto Arlt, *Teatro completo*, Buenos Aires: Schapire.
- , 1990. "Roberto Arlt: Un creador creado por el Teatro Independiente", *Espacio de crítica e investigación teatral*, Buenos Aires, año 4, N° 8.
- , 1992. "300 Millones: una invitación a la creatividad. La dramaturgia de Roberto Arlt", en Revista *Teatro2*, Teatro Municipal General San Martín, Buenos Aires, Año II, N° 2.

- , 2000. "El encuentro de Roberto Arlt con el teatro", en *Itinerarios del teatro latinoamericano*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna.
- , 2000. "La locura de la realidad en la ficción de Arlt", en *Roberto Arlt. Dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires: Galerna / Fundación Roberto Arlt.
- , 2001. "Formas y signos de la vanguardia literaria en el teatro argentino: Roberto Arlt", en *Escena y realidad*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna.
- , 2008. "Existir y ser en Roberto Arlt", en Revista *Teatro XXI*, Año XIV, N° 26, (otoño), Facultad de Filosofía y Letras de la UBA, Buenos Aires.
- Barletta, Leónidas, 1937. "Cronicón. Teatro 1936", Anuario Socialista, *La Vanguardia*, Buenos Aires, pp.62.
- , 1942. "Arlt y nosotros", *Conducta*, Buenos Aires, N° 21, (julio-agosto).
- , 1952. "Sobre una crítica a Arlt", *Propósitos*, Buenos Aires, Año 1, N° 6, 29 de marzo.
- Berg, Walter Bruno, 2001. "Roberto Arlt ¿autor de un teatro de la crueldad?, en *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert.
- Capdevila, Analía, 1993. "Sobre la teatralidad de la narrativa de Arlt", en *Cuadernos Hispanoamericanos*, Buenos Aires, Suplemento N° 11, 53-57.
- Castagnino, Raúl, 1962. "Recuperación de La fiesta del hierro de Roberto Arlt", *La Prensa*, Buenos Aires, 22 de julio.
- , 1962. "Un boceto olvidado de Roberto Arlt", *Talia*, Buenos Aires, Año 7, N° 23, pp. 2-3.
- , 1964. *El teatro de Roberto Arlt*, La Plata: Universidad Nacional, Facultad de Humanidades y Ciencias de la Comunicación, Departamento de Letras.
- Conteris, Hiber, 2000. "Astrología e ideología en el teatro de Roberto Arlt", *Itinerarios del teatro latinoamericano*, Buenos Aires: Galerna – Fundación Roberto Arlt.
- Córdova Iturburu, C., 1932. "Prólogo a Trescientos Millones" de Roberto Arlt, Buenos Aires: Rañó.
- Corelli, Albino, D., 1938. "Crónica del teatro. África, de Arlt", *Conducta*, Buenos Aires, N° 1, pp. 29-39, (agosto).
- Dubatti, Jorge, 1991. "El teatro de Roberto Arlt: su relación con los dramaturgos expresionistas alemanes", *Actas Octavas Jornadas Universitarias de Literatura Alemana*, Córdoba: Asociación Argentina de Germanistas, pp. 151-162.
- 1992. "Roberto Arlt y la escritura de Trescientos millones", *Espacio*, Buenos Aires, N° 12, año 6, pp. 39-48.
- , 1994. "Circulación y recepción del teatro expresionista alemán en Buenos Aires (1926-1940)", *De Bertolt Bretch a Ricardo Monti. Teatro en lengua alemana y teatro argentino*, Cuadernos de Getea N° 5, O Pellettieri (ed), Buenos Aires: Galerna.
- , 1997. "Escenas de un grotesco, boceto teatral de Roberto Arlt", en *Proa. En las Letras y en las Artes*, Buenos Aires, N° 30 (julio-agosto).
- , 1999. "Roberto Arlt en los noventa: notas sobre la poética teatral de *El pecado que no se puede nombrar*, de Ricardo Bartis", en *Itinerarios. Revista de literatura y artes*, N° 2, Buenos Aires: EUDEBA.
- , 1999. "Roberto Arlt, Ricardo Bartis: *El Pecado que no se puede nombrar*", en *El teatro laberinto*, Buenos Aires: Atuel.
- E. A., 1936, "Espectáculos del Argentino. Mañana iniciará su actuación una compañía nacional. Estrenará *El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt", *La Nación*, Buenos Aires, p. 14, 7 de octubre.
- , 1936. "En el Teatro Argentino se presentará esta noche una Compañía de Comedias", *La Nación*, Buenos Aires, p. 14, 8 de octubre.
- , 1938. "En el Teatro del Pueblo se realizará una polémica esta tarde sobre la pieza *África*", *La Nación*, Buenos Aires, p. 11, 23 de marzo.
- Estrella Gutiérrez, Fermín, 1940. "Estrenan hoy una farsa de Roberto Arlt", *El Mundo*, Buenos Aires, 18 de julio, p. 14. (Sobre *La fiesta del hierro*).
- Foster, David William, 1986. "Popular culture as mediating sign between fantasy and reality in Arlt's Trescientos millones", en *The Argentine teatro independiente 1939 – 1935*, York, South Carolina, Spanish Literature Publishing Company.

- Frega, Graciela, 1998. "Para una ética de la creación. *Maten a Roberto Arlt*, de José Luis Arce", en *El teatro y su crítica*, O. Pellettieri (ed), Buenos Aires: Galerna / FFyL, UBA.
- Golluscio de Montoya, Eva, 1996. "Locura, poder, alturas: una geografía del tablado (Saverio el cruel de Roberto Arlt)", en *Revista Teatro XXI*, Buenos Aires, año II, N° 3, p.13.
- , 1998. "Palabra en contraste: una constante del teatro rioplatense", *Revista Teatro XXI*, Buenos Aires, año IV, N° 6.
- González, Horacio, 2000. "Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt", *Roberto Arlt: Dramaturgia y teatro independiente*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna.
- Juárez, Laura, 2001. "La simulación de Arlt", en *Escena y realidad*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna.
- , 2002. "De escritor fracasado a fabricante de fantasmas: Roberto Arlt, actor dramático", *Revista Teatro XXI*, año VIII n° 14, (otoño), pp. 20-23.
- Lago Fontán, Manuel, 1940. "El teatro de Roberto Arlt por M. L. F.", *El Mundo*, Buenos Aires, p. 18, 19 de julio. (Sobre *La fiesta del hierro*).
- , 1964. "La Nación y su crítica teatral", *Propósitos*, Buenos Aires, N° 41, 2 de julio. (Sobre *La cabeza separada del tronco*).
- Marial, José, 1955. *El teatro independiente*, Buenos Aires: Alpe.
- Mariel Erostarbe, Juan, 1983. *Roberto Arlt: Trescientos millones. Una aproximación*, San Juan: Facultad de Filosofía, Humanidades y Artes, Universidad Nacional de San Juan.
- Matamoro, Blas, 2001. "La Buenos Aires de Borges y de Arlt", *Espacios*, Buenos Aires, N° 27/28, (octubre-nov.), pp. 36-41.
- Maturo, Graciela, 1982. *Saverio el cruel*, en Jornadas de Homenaje a Roberto Arlt, en Cuadernos de la Dirección de Cultura de Rosario, Serie Revistas, N° 12.
- Menasché, Marcelo, 1940. "La fiesta del hierro", *Argentina Libre*, Buenos Aires, año 1, N° 27, p. 13, 5 de septiembre.
- Morales Saravia, José – Schuchard, Bárbara (eds.), 2001. *Roberto Arlt: una modernidad argentina*. Madrid-Frankfurt: Iberoamericana – Vervuert.
- Naccaratti, Pascual, 1945. "El teatro de Roberto Arlt", *Trompo*, Buenos Aires, N° 1, p. 2, (septiembre).
- Nalé Roxlo, Conrado, 1942. "Arlt, el torturado", *Conducta*, Buenos Aires, N° 21, (julio-agosto).
- Neyra, Joaquín, 1955. "Veinte años después en la obra de un autor. Teatro de Arlt", *La Razón*, Buenos Aires, 9 de enero.
- Núñez, Ángel, 1938. "Ofreció ayer su primer espectáculo el Teatro del Pueblo. *África* contiene una sugestiva atmósfera dramática", *La Nación*, Buenos Aires, p. 9, 18 de marzo.
- Ogás Puga, Gisela, 2005. "Lo grotesco en la deformidad de la existencia", en *Teatro XXI*, Buenos Aires, año XI, N° 21 (primavera), pp. 91-93.
- Ogás Puga, Grisby, 2005. "Roberto Arlt: dramaturgo de la teatralidad", en *Teatro, memoria y ficción*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna.
- , 2008. "La crítica y la historiografía teatral ante el problema del modelo extranjero. El caso Roberto Arlt", en *Actas III Coloquio Internacional de Teatro: "Teatro e imaginarios culturales"*, Universidad de la República, Facultad de Humanidades, Montevideo, Uruguay.
- Ordaz, Luis, 1957. "Roberto Arlt", en *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Leviatán. (1ª ed. 1947), pp. 228-235.
- , 1962. "La dramática de Roberto Arlt", en *Ateneo*, Buenos Aires, N° 37, I (marzo).
- , 1987. "Las máscaras dramáticas de Roberto Arlt", en *Revistas de Estudios de Teatro*, Buenos Aires, Tomo VI, N° 15, pp. 3-14.
- , 1992. "La dramática renovadora de Roberto Arlt", en *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, Canadá: Girol Books.
- Pellettieri, Osvaldo, 1990. "El intertexto de Pirandello en el teatro de Roberto Arlt", en *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna.
- , 1990. "Roberto Arlt: una dramática germinal y el Teatro Independiente", en *Clarín, Cultura y Nación*, (5 de abril).
- , 1997. "Roberto Arlt y el teatro independiente", en *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna.

- , 2000, "El Teatro del Pueblo y sus puestas de los textos de Roberto Arlt", en *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires: Galerna / Fundación Roberto Arlt.
- , 2001, "Arlt y el origen de la tradición del autor moderno en la Argentina" en *Espacio*, Buenos Aires, Nº 27/28 (octubre-nov.), pp. 42-46.
- Piña, Cristina, 2001. "Una reinscripción en el canon", *Espacios*, Buenos Aires, Nº 27/28 (octubre-nov.), pp. 84-86.
- Raffo, Carlos, 1938. "Reanudará sus actividades el Teatro del Pueblo. Roberto Arlt expone los elementos de su pieza *África*", *La Nación*, Buenos Aires, p. 11, 16 de marzo.
- Ramírez, Jaime Helios, 1989. "La estructuración de lo real y lo fantástico en la dramaturgia de Roberto Arlt", *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, Buenos Aires: IITCTL: Instituto Internacional de Teoría y Crítica del Teatro Latinoamericano – Galerna.
- Rega Molina, Horacio, 1940. "Representan con éxito una obra de Roberto Arlt", *El Mundo*, Buenos Aires, p. 13, 17 de agosto. (Sobre *La fiesta del hierro*).
- Rela, Walter, 1980. "Argumentos renovadores de Roberto Arlt en el Teatro Argentino Moderno", en *Latin American Theatre Review*, Kansas, USA, Nº 13/ 2 (Spring).
- Rodríguez, Martín, 1999, "*El pecado* después de *El corte*", en *Teatro XXI*, Buenos Aires, año V, Nº 8 (otoño), pp. 51-54.
- Russi, David, 1990. "Methetheatre: Roberto Arlt's vehicle toward the awareness of an art form", en *Latin American Theatre Review*, Kansas, USA, Nº 24 / 1 (Fall).
- Saïtta, Sylvia, 2000. "Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral", en *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires: Galerna / Fundación Roberto Arlt.
- Salzman, Isidro, 2000. "Una lectura de la obra dramática de Roberto Arlt en el contexto de la década del 30", *Roberto Arlt: Dramaturgia y teatro independiente*. O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna / Fundación Roberto Arlt.
- Sikora, Marina – Díaz, Silvina, 2000. "Notas sobre la recepción de la obra dramática de Roberto Arlt en su tiempo", *Roberto Arlt: Dramaturgia y teatro independiente*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna / Fundación Roberto Arlt.
- Tiempo, César, 1964. "Tragicomedia atribuida a Roberto Arlt", *La Nación*, Buenos Aires, p. 11, 1 de julio.
- Trastoy, Beatriz, 1987. "El teatro argentino de los últimos años: del parricidio al filicidio", en *Espacio*, Buenos Aires, Nº 2, (abril), pp. 74-82.
- , 1993. "El fabricante de fantasmas de Roberto Arlt y su relación con el teatro de Lenormand", *De Sarah Bernhardt a Lavelli. El teatro francés y el teatro argentino (1890-1990)*, Cuaderno de Getea Nº3, O. Pellettieri (ed), Buenos Aires: Galerna / Revista Espacio.
- , 2000. "*África*, de Roberto Arlt: lo propio, lo ajeno", O. Pellettieri (ed.), *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires: Galerna / Fundación Roberto Arlt.
- Troiano, James, 1974. "Pirandellism in the theatre of Roberto Arlt", en *Latin American Theatre Review*, Kansas, USA, Nº 8 / 1 (fall), 34-44.
- , 1985. "The relativity of reality and mandes in Arlt's 'Escenas de un grotesco'", *Latin American Theater Review*, Kansas, USA, 19/1 (fall), 49-55.
- , 1986. "Literaty traditions in el fabricante de fantasmas by Roberto Arlt", en *Revista de literatura hispánica*, (fall-spring), 163-172.
- , 1992. "Love and madness in Arlt's: 'La Juega de los Polichinelas'", *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, 6/1 (fall), 135-140.
- Ulquiano Murga, Antonio (seudónimo El Duende), 1936. "Una pieza de valor literario: *El fabricante de fantasmas* en el Argentino", *La Nación*, Buenos Aires, p. 14, 9 de octubre.
- Woodyard, George, 1983. "Roberto Arlt", Prólogo a *Saverio el cruel*, en *Tres dramaturgos rioplatenses. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*, Vol. IV, Ottawa: Girol Books.
- , 2000. "La textualidad dramática de Roberto Arlt: catarsis y sorpresas", *Roberto Arlt: Dramaturgia y teatro independiente*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna / Fundación Roberto Arlt.

3. Bibliografía general por áreas temáticas

3. 1. Estudios histórico-culturales

- Altamirano, Carlos – Sarlo, Beatriz, 1993. *Literatura y sociedad*. Buenos Aires: Edicial.
- Altamirano, Carlos, 1989. “Modernidad” / “Posmoderno” / “Posmodernidad”, en *Diccionario de Ciencias Sociales y Políticas*, Torcuato S. Di Tella (dir.), Buenos Aires: Puntosur, pp. 393-395 y pp. 475-476.
- Barletta, Leónidas, 1967. *Boedo y Florida: Una versión distinta*. Buenos Aires: Ediciones Metrópolis.
- Bauzá, Hugo F., 2004. *El mito del héroe. Morfología y semántica de la figura heroica*, Buenos Aires-México: Fondo de Cultura Económica.
- Berman, Marshall, 1987. *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- Bourdieu, Pierre – Passeron, Jean Claude, 1977. *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza*, Barcelona: Laia.
- , 1967. “Campo intelectual y proyecto creador”, *Problemas del estructuralismo*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- , 1983. *Campo de poder y campo intelectual*. Buenos Aires: Folios.
- , 1985. “The market of symbolic goods”, *Poetics* 14, North Holland.
- , 1990. *Sociología y cultura*, México: Grijalbo.
- Bürger, Peter, 1997. *Teoría de la vanguardia*, Barcelona: Península.
- Casanova, P. 2001. *La república mundial de las letras*. Barcelona: Anagrama.
- Chartier, Roger, 1992. *El mundo como representación*, Barcelona: Gedisa
- Cross, E. 1986. *Literatura, ideología y sociedad*, Gredos: Madrid.
- de Certeau, Michael, 1995, *La invención de lo cotidiano*, México: Universidad Iberoamericana.
- Deleuze, Gilles-Guattari, Félix, 1978. *Kafka. Por una literatura menor*, México: Era.
- Devoto, Fernando, 1996. “Acerca de la construcción de la identidad nacional en un país de inmigrantes. El caso argentino (1852-1930)”, en AAVV, *Historia y presente en América Latina*, Valencia: Fundación Banaixa.
- Madero, Marta, 1999. *Historia de la vida privada en la argentina. Tomo III*, Devoto-Madero (ed.), Buenos Aires: Taurus.
- Eco, Humberto, 1990. *Apocalípticos e integrados*, Barcelona: Lumen.
- Foucault, M. 1985. *La arqueología del saber*, México: Siglo XXI.
- García Canclini, Néstor, 1992. *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Geertz, Clifford, 1987. *La interpretación de las culturas*, México: Gedisa.
- Goldar, E. 1978. *Buenos Aires, vida cotidiana en la década del 50*, Buenos Aires: Plus Ultra.
- Gorelik, Adrián, 1998. *La grilla y el parque. Espacio público y cultura urbana en Buenos Aires 1887-1936*, Buenos Aires: Universidad de Quilmes.
- Gramuglio, M. Teresa, 2001. “Posiciones, transformaciones y debates en la literatura”, en *Nueva historia argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Alejandro Cattaruzza (dir.), Buenos Aires: Sudamericana.
- Grignon, C. – Passeron, J.C., 1991. *Lo culto y lo popular*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Gutiérrez, Alicia, 1994. *Pierre Bourdieu: las prácticas sociales*, Buenos Aires: CEAL.
- Hauser, Arnold, 1979. *Historia social de la literatura y el arte*, Barcelona: Guadarrama.
- Ingenieros, José, 1918. *La simulación de la locura*, Buenos Aires: Talleres Gráficos.
- Jitrik, Noé, 1984. “Lo vivido, lo teórico, la coincidencia. (Esbozo de las relaciones entre dos literaturas)”, *Las armas y las razones*, Buenos Aires: Sudamericana.
- Kayser, Wolfgang, 1964. *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*, Buenos Aires: Nova.
- Mangone, Carlos - Warley, Jorge, 1994. *El discurso político: del foro a la televisión*, Buenos Aires: Biblos.

- Marial, José, 1996. "Boedo Antiguo", en *Teatro XXI*, Buenos Aires, Año II, N° 3, (primavera), pp. 10-12.
- Masiello, Francine, 1986. *Lenguaje e ideología. Las escuelas argentinas de vanguardia*, Buenos Aires: Hachette.
- Pasolini, Ricardo, 1999. "La ópera y el circo en el Buenos Aires de fin de siglo. Consumos teatrales y lenguajes sociales", en *Historia de la vida privada en la argentina. Tomo III*, Devoto-Madero (ed.), Buenos Aires: Taurus.
- Rama, Ángel, 1982. *Transculturación narrativa en América Latina*, México: Siglo XXI
- Romero, José Luis, 1965. *Breve historia de la argentina*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Romero, Luis Alberto, 2001. *Breve historia contemporánea de la argentina*, Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Saitta, Sylvia, 1998. *Regueros de tinta. El diario Crítica en la década de 1920*, Buenos Aires: Sudamericana.
- , 2001. "Entre la cultura y la política: Los escritores de izquierda", en *Nueva historia argentina. Crisis económica, avance del estado e incertidumbre política (1930-1943)*. Alejandro Cattaruzza (dir.), Buenos Aires: Sudamericana.
- Sarlo, Beatriz, 1988. *Una modernidad periférica (1920-1930)*. Buenos Aires: Nueva Visión.
- , 1992. *La imaginación técnica. Sueños modernos de la cultura argentina*. Buenos Aires: Nueva Visión. 1° edición, segunda reimpresión (2004).
- Schechner, Richard, 2000. *Performance. Teoría y prácticas interculturales*, Buenos Aires: Libros del Rojas, UBA.
- Scheinsohn, Daniel, 1993. *Comunicación estratégica*, Buenos Aires: Ediciones Macchi.
- Sebreli, Juan José, 1964. *Buenos Aires, vida cotidiana y alineación*, Buenos Aires: Siglo Veinte.
- Teran, Oscar, 1997. "Modernos intensos en los veinte", en *Prismas*, N° 1, Buenos Aires: Universidad de Quilmes.
- Torres, José Luis, 1973. *La década infame 1930-1940*, Buenos Aires: Freeland.
- Vezzetti, Hugo, 1989. "Estudio preliminar", *Freud en Buenos Aires 1910-1939*, Buenos Aires: Punto Sur.
- Viñas, David, 1997. *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires: Corregidor.
- , 1989. "Florida y Boedo: dos vanguardias que no hacen una", en *Historia social de la literatura argentina. Yrigoyen, entre Borges y Arlt*, Tomo VII, Buenos Aires: Contrapunto.
- Williams, Raymond, 1980. *Marxismo y literatura*, Barcelona: Península.
- , 1981. *Cultura, Sociología de la comunicación y del arte*, Barcelona: Paidós.
- , 2000. *Palabras clave. Un vocabulario de la cultura y la sociedad*, Buenos Aires: Nueva Visión.
- Zaz, Lubrano, 1988. *Nacimiento, vida, muerte y resurrección del grupo de Boedo*, Buenos Aires: Editorial Recate.
- Zubieta, Ana María (comp), 1999. *Letrados iletrados. Apropiaciones y representaciones de lo popular en literatura*, Buenos Aires: EUDEBA.
- , 2000. *Cultura popular y cultura de masas*, Buenos Aires: Paidós.

3. 2. Teoría literaria y análisis del discurso

- AAVV, 1997. *Literaturas comparadas*, número especial de la revista *Filología* (UBA), a. XXX, N° 1-2. Volumen a cargo de Daniel Link.
- Adorno, Theodor W., 1962, *Notas de literatura*, Barcelona: Ariel.
- , 1983. *Teoría estética*, Buenos Aires: Orbis.
- Arnoux y colaboradores, "Curso completo de elementos de semiología y análisis del discurso", Fascículo 4, UBA, s/f.
- Austin, J. L., 1971. *Palabras y acciones*, Buenos Aires: Paidós.
- Bloom, Harold, 1977, *La angustia de las influencias*, Caracas: Monte Ávila.
- , 2005. *El canon occidental. La escuela y los libros de todas las épocas*, Barcelona: Anagrama.
- Borges, Jorge Luis, 1964. *Discusión*, Buenos Aires: Emecé.

- Coseriu, E., 1978. *Sincronía, diacronía e historia*, Madrid: Gredos.
- Cross, E. 1986. *Literatura, ideología y sociedad*, Madrid: Gredos.
- Deleuze, Gilles – Guattari, Félix, 1978. *Kafka. Por una literatura menor*, México: Era.
- Ducrot, O., 1972. *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, Paris: du Seuil.
- , 1982. *Decir y no decir*, Barcelona: Anagrama.
- Eco, Humberto, 1987. *Lector in fabula*, Barcelona: Lumen. (1979)
- , 1968. *La struttura ausente*, Milano: Bompiani.
- , 1984. *Semiótica e filosofia del linguaggio*. Torino: Einaudi.
- Goldmann, Lucien, 1979. *Le dieu caché*, Paris: Gallimad.
- Greimas, A., 1973. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos.
- Guillén, Claudio, 1985. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*, Barcelona: Crítica.
- Jakobson, Roman, 1974. *Lingüística y poética*. Curso de Lingüística General. Barcelona: Seix Barral.
- , 1985. *Ensayos de Lingüística General*, Barcelona: Planeta Agostini.
- Jameson, F., 1980. *La cárcel del lenguaje. Perspectiva crítica del estructuralismo*, Barcelona: Ariel.
- Kerbrat – Orecchioni, C., 1986. *La enunciación: la subjetividad en el discurso*. Buenos Aires: Hachette.
- Lotman, Iuri, 1979. *Semiótica de la cultura*, Madrid: Cátedra.
- , 1988. *Estructura del texto artístico*, Madrid: Itsmo.
- Lukacs, George, 1961. *Kafka*, México: Editorial de los Insurgentes.
- Manguineau, D., 1979. *Introducción a los métodos de análisis del discurso*. Buenos Aires: Hachette.
- Forradellas J., 1994. *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Barcelona: Ariel.
- Parret, H., 1993. *Semiótica y pragmática*. Buenos Aires: Edicial
- Peirce, C., 1978. *Ecrits sur le signe*, Paris: Le Seuil.
- Pichois, Claude y André-M. Rousseau, 1969. *La literatura comparada*, Madrid: Gredos.
- Reisz de Rivarola, S. 1989. *Teoría y análisis del texto literario*. Buenos Aires: Hachette.
- Tinianov, J., 1960. *Tiouttchev et Heine*, Paris: Seuil.
- , 1968. *Avanguardia e tradizione*, Bari: Dedalo Libri
- , 1970. “Sobre la evolución literaria”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. T. Todorov (comp.). Buenos Aires, Signos.
- Todorov, T., 1970. *Teoría de la literatura y de los formalistas rusos*, Buenos Aires: Signos.
- , 1975. *Poética*, Buenos Aires: Losada.
- Van Dijk, A., 1991. *La noticia como discurso. Comprensión, estructura y producción de la información*, Barcelona: Piados.
- Veron, Eliseo, 1993. *Construir el acontecimiento*, Barcelona: Gedisa.
- Vignaux, George, 1976. *La argumentación. Ensayo de lógica discursiva*, Buenos Aires: Hachette.
- Wellek, René y Austin Warren, 1979. “Literatura general, literatura comparada, literatura nacional”, en *Teoría Literaria*, Madrid: Gredos, pp. 57-65.

3. 3. Recepción e intertextualidad

- Bajtín, Mijail, 1974. *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de Francois Rabelais*, Barcelona: Barral.
- , 1987. *Problemas literarios y estéticos*, La Habana.
- , 1979. *Problemas de la poética de Dostoievski*, México: FCE
- , 1982. *Estética de la creación verbal*, México: Siglo XXI.
- Barei, Silvia. 1991. *De la escritura y sus fronteras*. Córdoba: Alción.
- Barko, I. y Burgess, B., 1988. *La dinámica de los puntos de vista en el texto de teatro*, Paris: Lettres Modernes.
- Barthes, R., 1967. *Ensayos críticos*, Barcelona: Seix Barral.

- , 1973. *Le plaisir du texte*, Paris: Seuil.
- Dällembach, Lucien, 1976. "Intertexte et autotexte" en *Poétique*, VII, N° 25, Paris : Seuil.
- , 1977. *Le récit spéculaire*, Paris: Seuil.
- Fowler, A., 1971. "The life and death of literarities forms", *New Literaty History*, II, 2 (winter).
- Gadamer, H., 1975. *Truth and meted*, Londres.
- Genette, Gerard, 1971. *Figures III*, Paris: Seuil.
- , 1982. *Palimpsestos, la literatura al segundo grado*, Paris: Seuil.
- Greimas, A. J., 1971. *Semántica estructural*, Madrid: Gredos
- Grimm, Gunter, 1977. *Rezeptionsgeschichte, Grundlegeng einer Theorie*.
- , 1993. "Campos especiales de la historia de la recepción", *En busca del texto. Teoría de la recepción literaria*, Rall, Dietrich (comp.), México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Heidegger, M., 1962. *Being and time*, Londres.
- , 1971. *Poetry, language, thought*, New York.
- Husserl, E. 1964. *The idea of phenomenology*, La Haya.
- Hutcheon, Linda, 1992. "Ironía, sátira, parodia: Una aproximación pragmática a la ironía" en *De la ironía a lo grotesco*, México: Universidad Autónoma Metropolitana de México.
- Ingarden, Roman, 1971. "Les fonctions du langage au théâtre" en: *Poétique*, N° 8, pp. 531-538.
- , 1973. *The literary work of art*, Evanston: Northwestern University Press.
- Iser, W., 1974. *The implied reader*, Baltimore and London: The John Hopkins University Press.
- , 1978. *The act of reading; the theory of aesthetic response*, Londres: Routledge / Kegan Paul y The John Hopkins University Press.
- Jakobson, R. 1974. "Lingüística y poética", *Curso de lingüística general*, Barcelona: Seix Barral.
- Jauss, Hanz Robert, 1970. "Literary History as challenge to literary theory", *A New Literary History*, II (Autum), pp. 7-37.
- , 1976. *La literatura como provocación*, Barcelona: Península.
- , 1978. *Pour une esthétique de la réception*, Paris: Gallimard.
- , 1981. "Estética de la recepción y comunicación literaria", *Separata de Punto de vista*, IV, número 12 (julio-octubre).
- , 1986. *Experiencias estéticas y hermenéutica literaria*, Madrid: Taurus.
- , 1987. "El lector como instancia de una nueva instancia de la literatura", en *Estética de la recepción*, J.A. Mayoral (ed.), Madrid: Taurus.
- Jauss, Hanz Robert, 1989. "De la Ifigenia de Racine a la Ifigenia de Goethe", *Estética de la recepción*, Warnig, Rainer (ed.), Madrid: Visor
- Kristeva, Julia, 1969. *Semiotiqué. Recherches pour une sémanslyse*, Paris: Seuil.
- , 1978. *Semiótica*, Madrid: Fundamentos.
- , 1982. *Semiótica I y II*, Madrid: Espiral.
- Link, H., 1976. *Rezeptionsforschung*, Stuttgart: Velar Kohlammer.
- Macherey, Pierre, 1966. *Pour une théorie de la production littéraire*, Paris: Maspero.
- Mukarovsky, Jan, 1977. "Función estética, norma y valor estético como hechos sociales", *Escritos de estética y semiótica del arte*, Barcelona: Gustavo Gilli.
- Perez Firmat, G., 1978. "Apuntes para un modelo de la intertextualidad en literatura", *Romanic Review*. LXIX, N° 1-2, (january-march), pp. 1-16, Columbia University, New York.
- Sklovsky, Víctor, 1976. *Teoría della prosa*, Turín: Einaudi.
- Tinianov, J. – Jakobson, R., 1971. "Problemas de los estudios literarios y lingüísticos", *Antología del formalismo ruso*, Buenos Aires: CEAL

3. 4. Teatrología

- Adorno, Theodor et alia, 1992. *El teatro y su crisis actual*, Venezuela: Monte Ávila.
- Alatorre, Claudia Cecilia, 1986. *Análisis del drama*, México: Escenología.
- Barba, E. - Savarese N., 1988. *Anatomía del actor*, México: Ed. Gaceta
- Barko, I. - Burgess, B., 1988. *La dynamique des points de vue dans le texte de theatre*, Paris: Letters Modernes.

- Bentley, E., 1956. *What is theatre*, Boston.
- , 1971. *La vida en el drama*. Buenos Aires: Paidós.
- Bobes, M. del Carmen, 1987. *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Taurus.
- , 1992. *El diálogo*, Madrid, Gredos.
- Boireau, N., 1997. *Drama on drama: dimensions of theatricality on the contemporary British stage*, New York: St-Martin's.
- Brecht, B., 1970. *Escritos sobre teatro*. 3 vol., Buenos Aires: Nueva Visión.
- Carlson, M., 1985. «Theatrical Performance: Illustration, Translation, Fulfillment, or Supplement», *Theatre Journal*, Baltimore, Mars, 5-11.
- , 1995. "Theatre history, methodology and distinctive features", *Theatre Research International*, Ete, 20:2, 90-96.
- Castagnino, R. H., 1968. *Literatura Dramática*, Buenos Aires: Pleamar.
- , 1974. *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires: Nova.
- Cornago Bernal, Oscar, 2004. "La teatralidad en la modernidad. Análisis comparativo de los sistemas estéticos", Conferencia dictada en el Instituto de Historia del Arte Argentino y Latinoamericano, Facultad de Filosofía y Letras, UBA. Sept., 2004.
- De Marinis, Marco, 1986. "Problemas de semiótica teatral: la relación espectáculo-espectador", *Gestos*, 1 (abril), pp. 101-109.
- , 1988. *El nuevo teatro (1947-1970)*, Barcelona: Paidós.
- , 1996. "Repensar el texto dramático", *Conjunto*, N° 102, enero-junio, pp. 4-8.
- , 1997. *Comprender el teatro*, Buenos Aires: Galerna.
- De Toro, Fernando, 1992. *Semiótica del teatro. Del texto a la puesta en escena*, Buenos Aires: Galerna.
- Desuche, J., 1968. *La técnica teatral de Bertolt Brecht*, Barcelona: Oikos-Tau.
- Dubatti, Jorge, 1995. *Teatro comparado. Problemas y conceptos*, Buenos Aires: Universidad Nacional de Lomas de Zamora, Facultad de Ciencias Sociales, Centro de Investigaciones en Literatura Comparada.
- , 1999. *El teatro laberinto. Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires: Atuel.
- , 2002. *El teatro jeroglífico. Herramientas de poética teatral*, Buenos Aires: Atuel.
- , 2007. *Análisis teatral, poética comparada. Filosofía del Teatro II*, Buenos Aires: Atuel.
- Eco, Humberto, 1975. "Elementos preteatrales de una semiótica del teatro". *Semiología del Teatro*. José María Díaz Borque y Luciano Lorenzo (ed) Barcelona: Planeta.
- Evreinoff, N., 1930. *Le theatre dans la vie*, París: Stock.
- Féral, Josette, 1985. "Performance et teatralité: Le sujet demystifié, en Feral-Savona, *Theatralité, Ecriture et mise en scene*, Montreal: Hurtubise.
- , 2003. *Acerca de la teatralidad*. Cuadernos de Teatro XXI, O. Pelletieri (dir.), Buenos Aires: Nueva Generación.
- , 2004. *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*, Buenos Aires: Galerna.
- Fisher-Lichte, E., 1987. «The performance as an interpretant of the drama», *Semiótica*, N° 64: 3-4, 197-212.
- , 1995. "Theatricality introduction: Theatricality: A key concept in the theatre and cultural studies", *Theatre Research International*, Eté, 20:2, 85-89.
- , 1995. "From theatre to theatricality: How to construct reality", *Theatre Research International*, Oxford, Eté, 20:2, 97-105.
- Francisco Javier (seud. De Jorge Lurati), 1984. *Notas para la historia científica de la puesta en escena*, Buenos Aires: Leviatan.
- Kowzan, T., 1976. «L'art en abyme», *Diogene* N° 96, octubre- diciembre.
- Krysinsky, Wladimir, 1982. "Changed textual signs in modern theatricality", *Modern Drama*, Vol. XXXV, N° 1, 3-16.
- Nelson, R., 1958. *Play within the play*, New Heaven: Yale University Press.
- Ogás Puga, Grisby, 2006. "El teatro como práctica social", en *Ceremoniales y Rituales: Los sanjuaninos en el periódico (1920-1944)*, Mosert, Beatriz y Lahoz, Magda (ed). San Juan: Editorial Fundación Universidad Nacional de San Juan.

- Oliva, César y Francisco Torres Monreal, 1990. *Historia básica del arte escénico*, Madrid: Cátedra.
- Pavis, Patrice, 1994. *El teatro y su recepción. Semiología, cruce de culturas y posmodernidad*, La Habana: Casa de las Américas.
- , 1998. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- , 2000. *El análisis de espectáculos*. Barcelona: Paidós.
- Pelletteri, Osvaldo, 1992. "Modelo de periodización del teatro argentino", *Teatro y teatristas*, Buenos Aires: Editorial Galerna/ Facultad de Filosofía y Letras, UBA.
- , 2001. "Introducción", en *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires*, vol. V (Osvaldo Pelletieri, director), Buenos Aires: Galerna/FFyL.
- Schechner, Richard, 1977. "From ritual to theater and back", *Essays on Performance Theory*, USA.
- , 2000. *Performance. Teoría y práctica interculturales*, Buenos Aires: Libros del Rojas.UBA.
- Stanislavski, K., 1960. *Un actor se prepara*, Buenos Aires: Leviatán.
- , 1977. *El Trabajo del actor sobre su papel*, Buenos Aires: Quetzal.
- Taylor, D., Villegas, J. y Lazu, J., 1994. *Negotiating performance: gender, sexuality and theatricality in Latino América*, Durham: Duke up.
- Thoret, Y., 1993. *La théatralité, Etude freudienne*, París: Dunod.
- Turner, V., 1982. *From ritual to theater: the human seriousness of play*, New York: Performing Arts Journal Publications.
- Ubersfeld, A., 1982. *Lire le theater*, Paris: Ed. Sociales.
- , 1989. *Semiótica Teatral*, Madrid: Cátedra.
- , 1981. *L'école du spectateur*, Paris: Ed. Sociales.
- Villegas, J., 1982. *Interpretación y análisis del texto dramático*, Ottawa: Girol Books.
- , 1989. "La historicidad del discurso crítico metateatral", en AA.VV., *Reflexiones sobre el teatro latinoamericano del siglo veinte*, Buenos Aires: Galerna/Lemcke Verlag
- , 1997. *Para un modelo de historia del teatro*, Irvine: Gestos.
- , 2000. *Para una interpretación del teatro como construcción visual*, Irvine: Gestos.
- , 2005, *Historia multicultural del teatro y las teatralidades en América Latina*, Buenos Aires: Galerna.
- Weiger, John, 1978. *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid: Cupsa.

3. 5. Teatro argentino

- AAVV, 1929. "La encuesta de la semana: ¿Qué opina del teatro de vanguardia de la Argentina?". *El Suplemento*, Buenos Aires, 29 de mayo, pp. 4-5.
- AAVV, 1969. *Quién fue quién en el Teatro Nacional*, Buenos Aires: Ediciones Culturales Argentinas.
- Adellach, Alberto, 1972. "¿Qué pasó con el teatro?", *Ensayos argentinos. La Historia Popular*, N° 68, Buenos Aires: CEAL.
- Agilda, Enrique, 1960. *El alma del teatro independiente*. Buenos Aires: Intercop.
- Barletta, Leónidas, 1960. *Viejo y nuevo teatro*, Buenos Aires: Euridia.
- , 1961. *Manual del actor*, Buenos Aires: Ediciones del Teatro del Pueblo.
- , 1969. "Reconstrucción del ensayo de una obra breve, para que sirva de guía e inspiración al principiante", *Manual del director*, Buenos Aires: Editorial Stilcograf.
- Bauzá, Hugo F., 1999. "El reñidero de S. De Cecco y la recreación de un dilema trágico", en *Imagen de la cultura y el arte latinoamericano*, Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Año 1, N° 1, pp. 31-49.
- Berenguer Carisomo, Arturo, 1947. *Las ideas estéticas en el teatro argentino*, Buenos Aires: INET.
- Blanco Amores de Pagella, A., 1961. "El grotesco en la Argentina", *Universidad*, Buenos Aires, (julio/septiembre), pp. 161-175.
- Castagnino, Raúl H., 1950. *Esquema de la literatura dramática argentina (1717-1949)*, Buenos Aires: Instituto de Historia del Teatro Americano.

- , 1968. *Literatura dramática argentina (1717-1967)*, Buenos Aires: Pleamar.
- Cilento, Laura, - Sanz, María de los Ángeles, 2002. "Compañías extranjeras (1884-1930)", *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Vol. II, O. Pellettieri (Dir.), Buenos Aires: Galerna.
- Cornago Bernal, Oscar, 2005, "Biodrama: Sobre el teatro de la vida y la vida del teatro." *Latin American Theatre Review*. 39.1 (fall 2005): 5-27.
- de la Guardia, Alfredo, 1938. "Raíz y espíritu del teatro de Eichelbaum", en Revista *Nosotros*, Buenos Aires, Año III, segunda época, (abril).
- Defilippis Novoa, F., 1967. *Despertate Cipriano y María la tonta en Teatro*, Buenos Aires: EUDEBA.
- , 1980. *María la tonta y He visto a Dios en El Teatro Argentino*, Capítulo N° XIII, Buenos Aires: CEAL.
- De Toro, Fernando, 1989, "La referencialidad especular del discurso en Griselda Gambaro." Pellettieri (ed), *Teatro argentino de los '60*, 193-97.
- Discépolo, A., 1980. *Mateo, Stéfano, Relojero en El Teatro Argentino*, Capítulo N° IX, Buenos Aires: CEAL.
- Dubatti, Jorge, 2002. "Precursores de la modernización del treinta. Concepción de la obra dramática", *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Vol. II, O. Pellettieri (Dir.), Buenos Aires: Galerna.
- Foster, D. W., 1986. *The Argentine Teatro Independiente (1930-1955)*, South Carolina: Spanish Literature Publishing.
- García Velloso, Enrique, 1926. *El arte del comediante*, Buenos Aires: Ángel Estrada.
- Ghiano, Juan Carlos, 1958. "Los grotescos de Armando Discépolo", en A. Discépolo, *Mateo, Stéfano, Relojero*, Buenos Aires: Losada.
- , 1965. *El grotesco en Armando Discépolo*, Buenos Aires: ECA.
- Golluscio, Eva, 1984. "Innovación dentro de la tradición escénica rioplatense: El caso de Nemesio Trejo", en *Boletín del Instituto de Teatro*, UBA, N° 4.
- Kaiser Lenoir, Claudia, 1977. *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, La Habana: Casa de las Américas.
- Larra, Raúl, 1987. *Leónidas Barletta: el hombre de la campana*, Buenos Aires: Edición Homenaje Amigos de Aníbal Ponce.
- Lena Paz, Marta, 1962. "Prefiguraciones del grotesco criollo en Carlos Mauricio Pacheco", *Revista Universidad*, N° 54, Universidad Nacional del Litoral, Santa Fe.
- López, Liliana, 1997. "Pirandello y la dramaturgia culta en Buenos Aires", *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, Cuadernos de Getea N° 8, O. Pellettieri (ed), Buenos Aires: Galerna.
- Marial, José, 1952. "Nacimiento y problemas de los teatros independientes", *Continente*, N° 60, marzo.
- , 1955. *El teatro independiente*, Buenos Aires: Alpe.
- , 1987. "Connotaciones y diferencias en dos movimientos del teatro argentino", *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*, Año 2, N° 2, abril.
- Martínez Cuitiño, Luis, 1999. "La vanguardia teatral de los años 20 en la obra de Vicente Martínez Cuitiño", en *Letras*, N° 37- Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras, Pontificia Universidad Católica Argentina.
- Martínez Cuitiño, Vicente, 1929. "Teatro de vanguardia" decimocuarta sesión ordinaria del 5 de septiembre, *Instituto Popular de Conferencias*, Buenos Aires, pp. 213-247.
- , 1931. *Café con leche*, en *Bambalinas*. Buenos Aires. Año XII, N° 695.
- , 1935. *El espectador o la cuarta realidad*, en *Revista Teatral de Argentares*, Buenos Aires, Año II. N° 46.
- Martínez Estrada, Ezequiel, 1947. *Títeres de pies ligeros*, en *Poesía*, Buenos Aires: Argos.
- Morales, Ernesto, 1944. *Historia del Teatro Argentino*, Buenos Aires: Lautaro.
- Ogás Puga, Grisby, 2004. "El teatro independiente sigue en el recuerdo", en *Revista Teatro XXI*, Buenos Aires, Año X, N° 19, (primavera), GETEA / FFyL. UBA. pp. 98-99.
- , 2004. "La autorreferencialidad en los precursores de la modernización teatral argentina. Una forma de resemantización del modelo teatral extranjero", en *Breviarios de*

- Investigación Teatral: AITEA. Anuario de la Asociación de Investigadores de Teatro Argentino*, Buenos Aires, Año VI, N° 4, pp. 41-51.
- y Fischer, Patricia, 2006. "El Teatro del Pueblo: Período de culturización", en *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna / Fundación Somigliana.
- Ordaz, Luis, 1957. *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires: Leviatán. (1ª ed. 1947)
- , 1959. "Tabla redonda de Platea: ¿Debe profesionalizarse el teatro independiente?", en *Platea*, Buenos Aires, I, N° 1 (9 de octubre).
- , 1964. "Mito, realidad y trascendencia de la escena independiente", *Talia*, Buenos Aires, V, 30, 10-11.
- , 1971. "El teatro argentino", *La Historia Popular*, Buenos Aires: CEAL.
- , 1980. "Discépolo y el grotesco criollo", *Capítulo argentino*, N° 61, Buenos Aires: CEAL.
- , 1980. "Francisco Defilippis Novoa o la vanguardia", en AAVV, *Historia de la literatura argentina*, Cap: 59, Buenos Aires: CEAL.
- , 1981. "Prólogo", en "El teatro independiente", en *El Teatro Argentino*, Cap: 12, Buenos Aires: CEAL.
- , 1992. "Leonidas Barletta: hombre de teatro", en página web del Teatro del Pueblo. SOMI, (agosto).
- , 1992. "Madurez de la dramática nativa", en *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, Canada: Girol Books.
- , 2005. "El grotesco en la dramaturgia argentina", *Personalidades, personas y temas del teatro argentino. Tomo II, Serie Homenaje al Teatro Argentino*, Buenos Aires: Instituto Nacional de Teatro.
- Pellettieri, Osvaldo, 1990. "Armando Discépolo: entre el grotesco italiano y el grotesco criollo", en *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna.
- , 1990. "Deffilipis Novoa: teoría y práctica de la modernización de los veinte", *Gestos*, año 5, N° 10, pp. 156-160.
- , 1990. "El teatro latinoamericano desde los veinte hasta el sesenta: una práctica teatral modernizadora", en *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna.
- , 1990. "Teatro Independiente: utopía, continuidad y ruptura" *Espacio de crítica e investigación teatral*, Buenos Aires, 4, N° 8 (octubre), pp. 67-80.
- , 1990. "El teatro independiente en la argentina (1930-1969): Intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional", en AAVV., *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires: Galerna.
- , 1991. "El grotesco criollo o la productividad de un género en el sistema teatral argentino". *Espacio de crítica e investigación teatral*, Buenos Aires, 5, N° 9 (Abril), pp. 77-84.
- , 1992. "Relaciones entre las historias del teatro argentino y las transformaciones culturales del país", *Revista Gestos*, N° 14, (noviembre).
- , 1994. "Armando Discépolo y el grotesco italiano: reescritura y variantes artísticas", en *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790-1990*, Cuaderno del Getea, N° 4, O Pellettieri (ed), Buenos Aires: Galerna.
- , 1994. *Teatro argentino contemporáneo (1980-1990). Crisis, transición y cambio*, Buenos Aires: Galerna.
- , 1996 "Modernidad y postmodernidad en el teatro argentino actual (1985-1997)", en *Escritos*, Revista del Centro de Ciencias del Lenguaje, N° 13-14 (enero diciembre), pp. 217-237.
- , (ed) 1997. *Pirandello y teatro argentino (1920-1990)*. Cuaderno de Getea, N° 8, Buenos Aires: Galerna.
- , 1997. *Una historia interrumpida. Teatro Argentino Moderno (1949-1976)*, Buenos Aires: Galerna.
- , (Dir.), 2002. *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Vol. II, Buenos Aires: Galerna.

- , 2002. "A qué llamamos precursores de la modernización del treinta", *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Vol. II. O. Pellettieri (Dir.), Buenos Aires: Galerna.
- , 2002. "El caso *Muñeca* (1924) de Armando Discépolo", *Historia del teatro argentino en Buenos Aires. La emancipación cultural (1884-1930)*, Vol. II, O. Pellettieri (Dir.), Buenos Aires: Galerna.
- , 2002. "Introducción: Para una Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires", *Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires. Vol II*, Buenos Aires: Galerna.
- Risetti, Ricardo, 2004. *Memorias del Teatro Independiente Argentino (1930-1970)*, Buenos Aires: Corregidor.
- Rodríguez, Martín, 1997. "Arata, Pirandello y la crítica en década del cuarenta", *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna.
- Rojas, Ricardo, 1920. *La literatura argentina*, Buenos Aires: Librería de la Facultad.
- Romeo, Andrés, 1969. "Luis Arata", *Quien fue en el teatro nacional*, Buenos Aires: Secretaría de Estado de Cultura y Educación.
- Rozenmacher, Germán, 1972. "Teatro argentino: nacionalizar a toda costa", *Macedonio*, 12/13 (febrero), pp. 61-84.
- Tirri, Nestor, 1973. *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires: La Bastilla.
- Trastoy, Beatriz, 1998. "Metadrama y autorreferencia: acerca de la escritura teatral de Daniel Veronese", *Revista Teatro XXI*, Año IV, N° 7, pp. 21-24.
- , 2002. "El movimiento teatral independiente y la modernización de la escena argentina", *Historia crítica de la literatura argentina. Tomo VI: El imperio realista*. Noé Jitrik (dir.), Buenos Aires: Emecé.
- y Zayas de Lima, Perla, 1997. *Los lenguajes no verbales en el teatro argentino*, Buenos Aires: Universidad de Buenos Aires.
- y Zayas de Lima, Perla, 2006. *Lenguajes escénicos*, Buenos Aires: Prometeo.
- Viñas, David, 1973. *Grotesco, inmigración y fracaso*, Buenos Aires: Corregidor.
- , 1982. *Literatura argentina y realidad política*, Buenos Aires: CEAL.
- Woodyard, George, 1969. "The Theatre of the Absurd in Spanish America", *Comparative Drama*, III, 3 (Fall), pp. 183-192.
- Zayas de Lima, Perla, 1983. *Relevamiento del teatro argentino (1943-1975)*, Buenos Aires: Rodolfo Alonso.
- , 1990. *Diccionario de directores y escenógrafos del Teatro Argentino*, Buenos Aires: Galerna.
- , 1991. *Diccionario de autores teatrales argentinos (1950-1990)*, Buenos Aires: Galerna.

3. 6. Teatro extranjero

- Arlt, Mirta, 1994. "Pirandello y su presencia en el teatro de Buenos Aires entre los veinte y los treinta", en *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790-1990*. Cuadernos de Getea, N° 4, O. Pellettieri (ed), Buenos Aires: Galerna.
- , 1997. "Pirandello y los inicios de planteos sistémicos en la crítica y en la investigación del teatro argentino", *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna.
- Badín, María Esther, 1994. "Goldoni en el teatro argentino", en *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790-1990*, Cuadernos de Getea, N° 4, O. Pellettieri (ed), Buenos Aires: Galerna.
- , María Esther, 1997. "Luigi Pirandello, presencia exponencial de la escena teatral italiana. Buenos Aires 1920-1930", *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna.
- Blanco Amores de Pagella, A., 1965. *Nuevos temas en el teatro argentino*, Buenos Aires: Huemul.
- , 1983. *Motivaciones del teatro argentino del siglo XX*, Buenos Aires, Ed. Culturales Argentinas. Sec de Cultura de la Presidencia de la Nación.

- Borges, Jorge Luis, 1927. "Para el advenimiento de Pirandello", *Síntesis*, Buenos Aires, 2 (julio).
- Brugger, Ilse T. M., 1959. *Teatro alemán expresionista*, Buenos Aires: La Mandrágora.
- , 1967. *El expresionismo*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Cándido, Salvatore, 1955. Contributo alla bibliografía di Pirandello. Bibliografía de Pirandello en Argentina, *Vita Italiana*, N° 29-30, 8-19.
- Castagnino, Raúl, 1967. "Pirandello creador integral". Suplemento dominical de *La Nación*, 04 de junio, Buenos Aires.
- De Marinis, Marco, 1997. "Pirandello y la relación actor-personaje en el teatro de Novecientos", *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna.
- Dubatti, Jorge, 1993. "El teatro francés en la Argentina (1880-1900)", *De Sarah Bernhardt a Lavelli. Teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna/ Revista Espacio.
- Giustachini, Ana Ruth, 1994. "La dramaturgia italiana y sus relaciones con la dramaturgia rioplatense entre los años 1900-1920", *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino (1790-1990)*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna.
- Giusti, Roberto, 1950. "El pensamiento, las letras y el arte italianos en la cultura argentina", "Cursos y Conferencias", XXXVI, N° 214-216.
- Gramsci, Antonio, 1986. *Literatura y vida nacional*, vol. 4, México: Juan Pablos Editor.
- Grande, Idelfonso, 1963. "Prólogo" en L. Pirandello, *Obras escogidas*, Madrid: Aguilar.
- Gravier, Maurice, 1967. "Los héroes del drama expresionista", en AAVV, *El teatro moderno*, Buenos Aires: EUDEBA.
- , 1967. *El teatro moderno*, Buenos Aires: EUDEBA
- Guglielmini, Homero, 1927. *El teatro del disconformismo*, Buenos Aires: Sociedad de publicaciones El Inca.
- Guibourg, Edmundo, 1959. "Sobre lo italiano en la Argentina", *Lyra*, N° especial.
- , 1964. "Prólogo a Pirandello", Pirandello, L., *Teatro Completo (3 Vol.)*, Buenos Aires: Fabril Editora.
- , 1967. "Vivencias de Pirandello muerto", en *La Nación*, Buenos Aires, (05 de septiembre).
- Kaiser, Georg, 1938. *Gas; Un día de octubre; De la mañana a la media noche*, (Prólogo de Guillermo de Torre), Buenos Aires: Losada.
- Kayser, Wolfgang, 1957. *Das groteske, Seine Gestaltung in Maleri e Dichtung*, Oldenburg Hamburg, G. Stalling Velarg.
- Krysinski, Wladimir, 1995. *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo de la modernidad*, Alemania: Vervuert.
- Lafforgue, Jorge, 1970. "El expresionismo teatral", *Literatura Contemporánea* N° 12, Buenos Aires: CEAL.
- Lenormand, Henri-René, 1960. *El hombre y sus fantasmas; El devorador de sueños; El tiempo es un sueño*, Buenos Aires: Losada.
- , 1957, *Nuevas confesiones de un autor dramático*, Buenos Aires: Sudamericana.
- López, Liliana, 1997. "Pirandello y la dramaturgia culta en Buenos Aires", en *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, O Pellettieri (ed), Buenos Aires: Galerna.
- Macgowan, Kenneth-Melmitz, Williams, 1966. *La escena viviente. Historia del teatro*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Marone, Gerardo, 1945. "Pirandello y el humorismo", *La Nación*, 20-05-1945.
- Massa, Cristina – Mogliani, Laura, 1994. "Compañías y actores italianos en la argentina (1930-1990)", en *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790-1990*, Cuadernos de Getea, N° 4, O. Pellettieri (ed), Buenos Aires: Galerna.
- Meldolesi, Claudio, 1987. *Mettere in scena Pirandello: il valore Della trasmutabilità, in Fra Totó e Gadda. Sei invenzioni sprecate deal teatro italiano*, Roma: Bulzoni.
- Mensi, Pino, 1974. *La lezione di Pirandello*, Firenze, Felice Le Monnier.
- Millet, Gabriel C., 1987. *Pirandello in Argentina*, Palermo: Novecento.
- Modern, Rodolfo, 1958. *El expresionismo literario*, Buenos Aires: Nova.
- Monner, Sans, José María, 1937. *El teatro de Lenormand*, Buenos Aires: Imprenta López.

- , 1942. *Panorama del nuevo teatro*, Buenos Aires: Losada.
- , 1947. *El teatro de Pirandello*, Buenos Aires: Losada
- , 1954. *Introducción al teatro del siglo XX*, Buenos Aires: Columba.
- , 1965. *Coincidencias temáticas entre Unamuno y Pirandello*, Buenos Aires, Ediciones Revista Atenea.
- Neglia, Herminio Giuseppe, 1970. *Pirandello y la dramática rioplatense*, Italia: Valmartina Editore in Firenze.
- Ogás Puga, Grisby - Arlt, Mirta, 2008. "La crisis de la representación en la posmodernidad teatral: VI Festival Internacional de Buenos Aires", en *Revista Teatro XXI*. Buenos Aires, Año IX, N° 26, (otoño), GETEA / FFyL. UBA.
- Passini, Nella, 1923. "El pesimismo de Pirandello", *La Nación*, Buenos Aires, 21 de enero.
- Pellettieri, Osvaldo, 1997. "Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1929-1949)" en *Pirandello en el teatro argentino (1929-1990)*, Buenos Aires: Galerna.
- Pignarre, Roberto, 1964. *Historia del teatro*, Buenos Aires: EUDEBA.
- Pirandello, Luigi, 1928. "Diálogo entre mi yo grande y mi yo pequeño en sociedad", *La Nación*, Buenos Aires, 02 de septiembre.
- , 1963. "El humorismo", en *Obras escogidas*, Madrid: Aguilar.
- , 1964. *Teatro Completo. 3 Vol.*, (Prólogo de Edmundo Guibourg), Buenos Aires: Fabril.
- , 1995. *Seis personajes en busca de autor, Cada cual a su manera, Esta noche se improvisa*, Madrid: Cátedra.
- Ramírez, Octavio, 1927. *El teatro de Pirandello*, Buenos Aires: El Ateneo.
- , 1963. *Treinta años de teatro 1925-1955*. Buenos Aires: Fondo Nacional de las Artes.
- Rest, Jaime, 1967. *El teatro moderno*, Buenos Aires: CEAL.
- Rolland, Romain, 1953. *El teatro del pueblo. Ensayo de Estética de un Teatro Nuevo*. Buenos Aires: Editorial Quetzal.
- Romano, Eduardo, 1970. "Pirandello y el teatro italiano", *Literatura Contemporánea*, N° 13, Buenos Aires: CEAL.
- Romeo, Andrés, 1969. "Luis Arata", *Quién fue en el teatro nacional*. Buenos Aires: Secretaría de Estado de Cultura y Educación.
- Sciascia, Leonardo, 1953. *Pirandello e il Pirandellismo*, Caltanissetta.
- Sikora, Marina, 1994, "Compañías y actores italianos en la Argentina (1900-1930)", en *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790-1990*, Cuadernos de Getea, N° 4, O. Pellettieri (ed), Buenos Aires: Galerna.
- Toller, Ernst, 1931. *Hinkemann; Los destructores de máquinas*, Madrid: Cenit.
- , 1930. *Masse-Mensch. Ein Stück aus der sozialen Revolution des 20. Jahrhunderts*, Kiepenheuer: Berlín.
- Trastoy, Beatriz, 1997. "Pirandello en la Argentina de los años '30. Clima cultural: juicios y prejuicios", *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, O. Pellettieri (ed.), Buenos Aires: Galerna.

INDICE GENERAL

Introducción

1. Hipótesis a sostener.....	02
2. Alcances y limitaciones.....	05

PRIMERA PARTE

Antecedentes y perspectivas teóricas

CAPITULO I. Estado de la cuestión

1. Lineamientos críticos sobre la dramaturgia arltiana.....	11
2. Estudios sobre la primera modernización teatral.....	26
3. La crítica y la historiografía teatral ante el problema del modelo extranjero.....	37

CAPITULO II. Consideraciones teórico - metodológicas

1. El teatro como objeto de estudio. Texto dramático y puesta en escena.....	49
2. Aproximaciones desde un marco de internacionalidad: Teatro Comparado.....	53
3. Aproximaciones desde la perspectiva histórica.....	56
4. La perspectiva sociológica.....	60
5. Estética de la recepción.....	68
5.1. Los diversos lineamientos.....	68
5.2. El aporte de Jauss.....	70
5.2.1. Las siete tesis de Jauss.....	73
6. Recepción productiva, apropiación y resemantización.....	79
6.1. La dialéctica “recepción-producción”.....	79
6.2. El aporte de Gunter Grimm.....	80
6.3. La “apropiación” desde los estudios culturales.....	84
6.4. Deslindes semánticos.....	88
7. Intertextualidad, intertexto y modelo.....	89
7.1. Conceptualizaciones y diversos aportes.....	89
7.1.1. El aporte de Pérez Firmat, un modelo discutible.....	91
7.1.2. Hacia un modelo abierto.....	96
7.2. Clases de intertextualidad.....	102
7.3. Tipos de intertexto.....	104
7.4. Decodificación del intertexto: la lectura como escritura.....	110

SEGUNDA PARTE

Recepción productiva, dramaturgia y modernización

CAPITULO III. Arlt, Buenos Aires y la modernización

1. Campo político y campo intelectual.....	113
1.1. La Argentina de Roberto Arlt.....	113
1.2. Las <i>Aguafuertes porteñas</i> o el Buenos Aires de Arlt.....	126
1.2.1. La representación discursiva de lo social.....	126
1.2.2. El imaginario social porteño. El hombre y la urbe.....	129
1.2.2.1. Roberto Arlt, aguafuertista.....	129
1.2.2.2. Imaginario e identidad.....	135
1.2.2.3. Prácticas y tipos sociales.....	138
2. Campo literario y campo teatral.....	156
3. Factores de la modernización teatral. Modernización y vanguardia.....	168

CAPITULO IV. Modelos extranjeros y gestos precursores de la modernización

1. El teatro europeo moderno.....	174
1.1. Las nuevas tendencias.....	174
1.2. El modelo del grotesco pirandelliano.....	179
1.3. El modelo lenormandiano: suprarrealismo y psicologismo.....	186
1.4. El modelo del expresionismo alemán y Georg Kaiser.....	190
1.5. Hacia el existencialismo y el absurdismo.....	195
2. El teatro europeo en Buenos Aires.....	197
2.1. Teatro, inmigración y productividad.....	197
2.2. El caso del teatro francés y del teatro alemán.....	198
2.3. La presencia ineludible de Pirandello y del teatro italiano.....	201
2.4. La recepción productiva del teatro extranjero.....	207
3. La dramaturgia argentina premoderna.....	209
3.1. La estética precedente, el naturalismo.....	210
3.2. Productividad del grotesco pirandelliano.....	212
3.2.1. Armando Discépolo y el modelo pirandelliano: <i>Muñeca</i>	220
3.3. La autorreferencialidad: una forma de resemantización del modelo teatral extranjero.....	222
3.3.1. Vicente Martínez Cuitiño y la teoría de la recepción: <i>Café con leche, Muñecos de ocasión, El espectador o la cuarta realidad</i>	223
3.3.2. Francisco Defilippis Novoa y el teatro de vanguardia: <i>María la tonta, Despertate Cipriano</i>	234
4. Cronología de estrenos de obras extranjeras y nacionales (1918-1944).....	239

TERCERA PARTE

El teatro arltiano

CAPITULO V. Roberto Arlt en el Teatro del Pueblo

1. Teatro del Pueblo: primer teatro independiente.....	243
1.1. El Teatro del Pueblo en el campo intelectual-teatral de la época.....	243
1.2. La versión de Barletta.....	247
1.3. Fundación, ideario y repertorio.....	251
1.4. La poética teatral desde el propio discurso.....	261
1.4.1. El espacio creado a través de las publicaciones.....	261
1.4.2. Las figuras del autor y del director.....	267
1.4.3. Concepción del actor.....	269
1.4.4. Concepción del público.....	276
1.4.5. La postura crítica.....	280
1.4.6. Concepción del texto espectacular.....	284
1.4.7. Hacia el discurso del “Manifiesto”.....	287
2. Roberto Arlt en el Teatro del Pueblo.....	291
2.1. La fascinación teatral.....	291
2.2. La relación director-dramaturgo: Barletta-Arlt.....	296
2.3. Los estrenos arltianos.....	300
2.4. Historia de un desencuentro: Arlt y la crítica de su época.....	302

CAPITULO VI. La dramaturgia arltiana

1. Primeras ediciones de la obra dramática de Roberto Arlt.....	312
2. Roberto Arlt: dramaturgo de la teatralidad.....	318
2.1. Teatralidad y metateatralidad o el abismo de la creación.....	318
3. Etapas de la obra dramática arltiana.....	325
3.1. La angustia onírica: sueño, fracaso y furia.....	327
3.1.1. <i>Prueba de amor</i>	328
3.1.2. <i>Trescientos millones</i>	329
3.1.3. <i>La juerga de los polichinelas</i>	336
3.1.4. <i>Un hombre sensible</i>	337
3.1.5. <i>Saverio el cruel</i>	338
3.1.6. <i>El fabricante de fantasmas</i>	346
3.2. La ventana posible.....	351
3.2.1. <i>La isla desierta</i>	351
3.2.2. <i>África</i>	354
3.3. El disconformismo arltiano o cómo sobrevivir a la modernidad.....	359
3.3.1. <i>La fiesta del hierro</i>	360
3.3.2. <i>El desierto entra a la ciudad</i>	367
4. Las fronteras invisibles del teatro arltiano.....	372

CAPITULO VII. Arlt y el modelo extranjero

1. Arlt y el modelo extranjero o “la angustia de la influencia”	379
2. El modelo nacional: Armando Discépolo.....	396
3. Más allá de los modelos extranjeros.....	407
3.1. Apropiación del grotesco pirandelliano.....	407
3.1.1. <i>Seis personajes en busca de autor</i> y el teatro de Arlt.....	414
3.1.2. La representación de la locura: <i>Enrique IV</i> , de Pirandello y <i>Saverio el cruel</i> , de Arlt.....	419
3.2. Apropiación del psicologismo y del suprarrealismo. Lenormand.....	427
3.2.1. <i>El hombre y sus fantasmas</i> , de Lenormand y <i>El fabricante de fantasmas</i> , de Arlt.....	429
3.3. Apropiación del expresionismo alemán.	432
3.3.1. El intertexto “Kaiser”	437
3.3.1.1. <i>Un día de octubre</i>	437
3.3.1.2. <i>De la mañana a la media noche</i>	439
3.3.1.3. <i>Gas</i>	441
3.3.2. El intertexto “Toller”	445
3.3.2.1. <i>Hinkemann</i>	445
3.3.2.2. <i>Los destructores de máquinas</i> y <i>El hombre masa</i>	447

Conclusiones

1. El modelo de la modernización.....	451
2. Roberto Arlt, una dramaturgia rebelde.....	461

Corpus y Fuentes

1. Corpus de textos dramáticos y textos espectaculares.....	467
2. Periódicos, revistas y archivos consultados.....	469

Bibliografía

1. Bibliografía de Roberto Arlt

1.1. Ediciones de la obra dramática arltiana.....	470
1.2. Artículos periodísticos sobre teatro y literatura.....	471

2. Bibliografía sobre Roberto Arlt

2.1. Biografía, narrativa y periodismo.....	472
2.2. Dramaturgia.....	475

3. Bibliografía general por áreas temáticas

3.1. Estudios histórico-culturales.....	479
3.2. Teoría literaria y análisis del discurso.....	480
3.3. Recepción e intertextualidad.....	481
3.4. Teatrología.....	482
3.5. Teatro argentino.....	484
3.6. Teatro extranjero.....	487