

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Monografías y Tesis - VI

RAÚL H. CASTAGNINO

EL TEATRO DE
ROBERTO ARLT



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACION
LA PLATA

Raúl H. Castagnino

DEPARTAMENTO DE LETRAS
MONOGRAFÍAS Y TESIS. — VI

RAÚL H. CASTAGNINO

EL TEATRO DE
ROBERTO ARLT



UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA
FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACION

LA PLATA

Hecho el depósito de ley
Impreso en la Argentina
Printed in Argentina.

***Agradezco a Mirta Arlt el diálogo, oral
y escrito, acerca del tema de este libro,
y la valiosa información proporcionada.***

Capítulo I

EL TEATRO DE ROBERTO ARLT

PLENA VIGENCIA

Roberto Arlt ofrece al crítico y al historiador de las letras argentinas la imagen de un autor que a pesar de haber desaparecido hace ya dos décadas, se halla en plena vigencia. Su arte permanece vivo, actual, palpitante. Es más: en la perspectiva de veinte años se ve crecer la significación de su obra, se le percibe precursor e influyente, se le señalan imitadores y presuntos herederos.

La personalidad de Arlt merece hoy a la crítica formalista distinta consideración de la que le demostró en vida, pues en aquellos días, a no ser el grupo de literatos amigos que le alentó incondicionalmente, sólo el silencio de zoilos y aristarcos acogió sus primeros libros. Pero Arlt —a pesar de sus temibles “salidas”, de una franqueza brutal— tuvo camaradas leales que vislumbraron sus auténticos méritos. Elías Castelnuovo, que lo conoció en 1924 cuando aún no había llevado al libro sus relatos y era oscuro periodista de provincia, lo recuerda entonces de vitalidad desbordante, apasionado. “Se entusiasmaba —escribe en *Valoraciones de Roberto Arlt* (*El Día*, La Plata, 20/IV/1958)— más con las personas que con la literatura. Le interesaba siempre más un hombre que un libro y despreciaba a los escritores que anteponían la función artística a la realidad del arte. En su producción se refleja singularmente esto. O sea: una gran preocupación por las cuestiones de la vida...” En esta cualidad, atisbada tempranamente por Castelnuovo, reside una de las razones de la perduración de Arlt, de la frescura de sus escritos, del estilo inconfundible, de su plena vigencia. Ésta es la razón, también, de que los estudios sobre la producción de Arlt recalén casi siempre en el hombre y su contorno antes que en la pormenorización técnicoliteraria.

LOS ESTUDIOS SOBRE EL TEATRO

Sobre la vida y la narrativa de Roberto Arlt —luego de su muerte— se han escrito muchas páginas: biográficas, unas; filosóficas y comprometidas, exaltativas o analíticas, otras; de homenaje y evocación, las más. Esa creciente bibliografía no abunda, sin embargo, en análisis de la obra teatral. Quizás ya sea tiempo de que ese aspecto de la producción del autor de *África* sea estudiado aisladamente.

El ejercicio de la expresión escénica había revelado a Arlt un nuevo y diferente derrotero y hacia él se encaminaba decididamente cuando le sorprendió la muerte. Su hija, Mirta Arlt, ha documentado en el artículo *Recuerdos de mi padre* (*Ficción* N. 15 Bs. As., setbre-octubre 1958), cómo en los días que fueron finales de su vida,

el teatro le interesaba con exclusividad: lo veía como una síntesis de movimiento, color e intención dramática que lo apasionaba. El lenguaje de la farsa era el que sentía como propio de su teatro. Su próxima obra iba a ser sobre Elena de Troya. El rapto se produciría como desencadenamiento de factores políticos que intervendrían para provocar una situación menos heroica que la conocida hasta hoy. Nunca llegó a escribirla.

Ese interés absorbente proporciona algunos indicios como para repasar con cierta detención el teatro de Arlt, teatro que en el momento de su estreno no halló el eco esperado y que, posteriormente, quedó algo diferido por razones fáciles de explicar: prácticamente todas sus piezas fueron estrenadas en teatros no comerciales, los cuales durante los "años treinta", no siempre contaron con la adhesión de la crítica profesional. Pero, sobre todo, en aquel momento el teatro que ofrecía Arlt era desusado, no tanto porque se insinuara revolucionario, sino porque se extrañaban en él pintoresquismos y "color local", habituales en la escena criolla.

Además, el estudio de la obra dramática de Arlt descubre otra dimensión de su talento: el paulatino dominio de un sentido de composición, que le encaminaba a una madurez artística donde quedaban superados los localismos e instaladas sus criaturas en un plano de universalidad entrañado en lo humano. Sin perder la vehemencia característica de los

seres novelísticos —muchos de ellos, claramente identificables con el autor— los personajes dramáticos se descubren más “compuestos” y regulados.

El hombre Arlt es tema inevitable de toda referencia a la obra del escritor Arlt. La literatura, especialmente la narrativa, resulta siempre válvula de escape de lo autobiográfico y no es difícil reconocer en tal o cual ente novelesco el *alter ego* del creador. Por otra parte, el torrente de anécdotas que inevitablemente acompaña toda mención a Arlt, el recuerdo de sus exabruptos y “desahogos”, ya son otro cuerpo de literatura que se apareja normalmente al nacido de su pluma.

Pero en el teatro no siempre fluye lo autobiográfico como en la narrativa. En la escena, el autor no se comunica directamente con el público; sus criaturas son entes de presencia tangible, presentes ante el espectador e interpuestos entre éste y el creador.

Si en la narrativa —género de ancho y libre horizonte— se descubre la originalidad del hombre Arlt, en el teatro —necesaria y esencialmente atado a convencionalismos, aún en las más libérrimas concepciones— Arlt descubre la originalidad de su imaginación aplicada a los modos de “componer”. Filiados 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.

En Arlt hay un “inventor” en permanente acecho. Componer y recomponer son procedimientos naturales de la invención, lo mismo en retórica que en la alquimia o la ciencia. Dardo Cúneo destaca esta condición arltiana en *El hermano Roberto* (*El Mundo* 26/VII/1956), cuando recuerda:

Suelta el ingenio a extrañas velocidades y ambiciona inventar. ¿Qué? Cualquier cosa. ¿Será aventura de la alquimia? La moderna civilización que no hace felices a los hombres, ni naturales, ni espontáneos, es, resueltamente, civilización en crisis. El mundo retrocede para él hasta las retortas medievales. De la novela pasa al teatro, que será donde mejor se exprese... ¿No es el teatro, acaso, un procedimiento con reminiscencias de alquimia? A los personajes de su teatro les encarga que inventen algo...

Y es sabido que, al sorprenderle la muerte, trabajaba en un invento —la vulcanización de medias femeninas— cuya

comercialización calculaba que le reportaría ganancias suficientes para abandonar el periodismo y dedicarse exclusivamente a escribir teatro.

PROPÓSITOS

En la facilidad de "inventar" situaciones insólitas y componerlas en estructuras dramáticas, se advierte una de las singularidades del arte dramático de Arlt, quizá la que le hubiera llevado a remozar el teatro nacional, de no haberse tronchado su vida inesperadamente.

No sé si es lícito declarar a Arlt categóricamente precursor de un teatro argentino del mañana. Las entrelíneas de este ensayo se proponen insinuarlo. Al analizar su repertorio será muy difícil dejar de reconocer que, por lo menos, se encaminaba hacia una modalidad dramática distinta de la entonces vigente. Con todo, es indudable que, en más de un sentido, Arlt fue precursor y se anticipó a sus días. Por ejemplo, uno de los hervores penúltimos que universalmente agitan a la literatura y a su mundillo, lo constituyeron las obras y la conducta de *angry-men* y de la *beat-generation*. ¿Puede desconocerse que algunas de las actitudes de iracundia hoy en boga ya estaban en Arlt hace treinta años? Antes de que la iracundia fuera actitud literaria "a la moda", Arlt era en cierta manera un iracundo. Pero obsérvese que retaceo términos absolutos. Los *angry-men* se definen por negación: "crean con ese estado de espíritu que consiste en rechazarlo todo y en no poder soportarse siquiera a sí mismos; cortan con los valores establecidos sin poder hallar otros". Si bien de algún modo y en ciertas consecuencias (Erdosain trepando al árbol en *Los siete locos*, por ejemplo), con Arlt se da una forma muy particular de lo que podría verse como anticipada iracundia, aunque de signo contrario. El "acto gratuito" en él es desesperación de búsqueda y no de hartazgo, tedio o renuncia a seguir mezclado en este asunto deleznable que ha resultado la vida. Si fuera posible concebirlo así, en razón de lo que hoy se entiende por iracundos, casi podría hablarse de Arlt como un iracundo definido por afirmación, de iracundia positiva.

Otro ejemplo: casi al final del período de entreguerras se propagan los planteos del existencialismo sartreano. Arlt, con notoria anticipación, había transitado caminos semejantes. José L. Ríos Patrón en *Reencuentro con Roberto Arlt* (*Clarín*,

3/VI/1956) perfila su condición de existencialista *avant la lettre*, intuitivo, al analizar en su obra los aspectos de la *alteridad*, del *ser-con* heideggeriano, de la preocupación por la autenticidad. Y concluye:

Todas estas intuiciones caracterizaron a Roberto Arlt como el primer existencialista argentino y lo colocan definitivamente en el plano de nuestros grandes escritores, no obstante sus defectos de construcción y de estilo.

Nos entregó seres vivos, que se escaparon de sus manos para seguir su eterna búsqueda. Búsqueda eternizada, porque no es dado al hombre encontrar todas las respuestas en esta existencia. En eso radica su debilidad, pero también de allí emana su fuerza poderosa.

El estudio de Ríos Patrón se atiene a la narrativa, pero sus planteos son extensibles a la obra dramática de Arlt, que está reclamando una descripción sistemática y total. A lo largo de estas páginas me propongo analizar el teatro de Arlt en busca de sus rasgos definitorios. Y los diversos capítulos marcan un itinerario organizado a partir del momento en que se opera en él LA SEDUCCIÓN DEL ESCENARIO para moverle al PRIMER ENSAYO DRAMÁTICO; recalca en dos diálogos en torno del amor; observa, luego, la elaboración de SAVERIO EL CRUEL, examina su EXPERIENCIA EN EL CAMPO PROFESIONAL, se detiene en la BURLERÍA, en el despliegue de ÁFRICA y en el sentido trágico de LA FIESTA DEL HIERRO para cerrar, tras el examen de la ÚLTIMA PIEZA compuesta por nuestro autor, el recorrido de su repertorio. LOS ELEMENTOS DEL TEATRO DE ARLT se despliegan en el capítulo final del ensayo, cuyas conclusiones tratarán de situar y apreciar la significación de la dramática del autor de *El jorobadito*.

Roberto Arlt todavía promueve controversias. Es discutido y utilizado. Este examen de su teatro no se propone ni una cosa ni otra. Ha nacido sólo como intento de comprender el sentido, los pormenores y el *modus operandi* de su arte dramático.

El escritor español Enrique Azcoaga, en una *Correspondencia sobre Roberto Arlt*, aparecida en el diario *El Mundo* (16/III/1958), lanzaba esta admonición: "Perdóname el pronto: los argentinos no os enorgullecáis de Roberto Arlt todo lo que debíerais..." Se refería a la novelística de Arlt. Creo que también el teatro entra dentro del reproche.

Capítulo II

ITINERARIO DRAMÁTICO

EL REPERTORIO

Roberto Arlt llegó al teatro hacia 1932. Su primer contacto con la escena se produjo a través de *Trescientos millones*, pieza en un prólogo y tres actos, representada en el Teatro del Pueblo el 17 de junio de dicho año. Desde entonces, y hasta el día de su desaparición en 1942, cedió a las seducciones de Talía en otras siete oportunidades, con otras tantas piezas, cinco de las cuales pudo ver corporificadas en escena; dos sólo se representaron después de su muerte. Ocho piezas, pues, constituyen el repertorio dramático de Roberto Arlt, además de algunos esbozos traspapelados en diarios o revistas.

En orden cronológico, son ellas, a más de la ya citada: *Prueba de fuego*, boceto teatral en un acto, "irrepresentable ante personas honestas", según burlescamente lo denomina el autor; fue editado en 1932 y se representó el 20 de octubre de 1947 en la Casa del Teatro. *Saverio el cruel*, comedia dramática estrenada por el Teatro del Pueblo el 4 de setiembre de 1936; *El fabricante de fantasmas*, drama en tres actos, estrenado el 8 de octubre del mismo año por la Compañía Carlos Perelli-Milagros de la Vega, única aventura en el teatro profesional; *La isla desierta*, burlería en un acto dada a conocer por el Teatro del Pueblo el 30 de diciembre de 1937; *África*, drama en un exordio al uso oriental y cinco actos, representado por el mismo conjunto, el 17 de marzo de 1938; *La fiesta del hierro*, farsa trágica en tres actos estrenada por el Teatro del Pueblo el 18 de marzo de 1940; y *El desierto entra a la ciudad*, farsa dramática representada póstumamente por el Teatro "El Duende", el 5 de noviembre de 1953. Quedan también, como dije, algunos esbozos dramáticos anticipados en periódicos y revistas de la capital o del interior como por ejemplo *Escenas de un grotresco* publicado en la *Gaceta de Buenos Aires* (N. 2, 4/VIII/1934) y *Separación feroz*, inserto en el dia-

rio *El Litoral*, de Santa Fe (1/I/1938) y reproducido luego por la revista *Punto y aparte*, también de Santa Fe, en setiembre de 1957. Es probable que haya por lo menos uno más, en la misma ciudad, pero no he podido hallarlo.

CÓMO Y POR QUÉ LLEGÓ AL TEATRO

Cuando Arlt se aproxima al ejercicio teatral, la escena nacional languidece. Los teatros comerciales agotan un repertorio declinante donde los escasos valores y esfuerzos que despuntan son ahogados por el lugar común y el generalizado mal gusto. En ese medio decadente, inapto para las modalidades de nuestro autor, de ningún modo hubiese sentido el llamado de Talía.

Las posibilidades de la escena se le dieron a Roberto Arlt por vía indirecta. Allá por la calle Corrientes al 400, en un tabuco donde toda incomodidad tenía asiento, Leónidas Barletta comenzaba en 1931 la quijotada del teatro independiente. Y entre los ejercicios escénicos de la hora prima, abordó la teatralización de un capítulo de *Los siete locos*, con el título de *El humillado*.

Arlt se sintió tocado por la nueva dimensión en que veía proyectarse a Erdosain, ese *alter ego* de las horas de angustia; y, a instancias de Barletta, cedió a la tentación de volcar en la escena una fuerte vivencia de los días de cronista policial en *Crítica*. Él mismo ha evocado las circunstancias, a modo de explicación cuando publicó por primera vez el fruto de esa tentación, *Trescientos millones*:

Siendo repórter policial del diario *Crítica*, en el año 1927 —cuenta—, tuve, una mañana del mes de setiembre, que hacer una crónica del suicidio de una sirvienta española, soltera, de veinte años de edad, que se mató arrojándose bajo las ruedas de un tranvía que pasaba frente a la puerta de la casa donde trabajaba, a las cinco de la mañana.

Llegué al lugar del hecho cuando el cuerpo despedazado había sido retirado de allí. Posiblemente no le hubiera dado ninguna importancia al suceso (en aquella época veía cadáveres casi todos los días) si investigaciones que efectué posteriormente en la casa de la suicida no me hubieran proporcionado dos detalles singulares.

Me manifestó la dueña de la casa que la noche en que la sirvienta maduró su suicidio, la criada no durmió.

Un examen ocular de la cama de la criada permitió establecer que la sirvienta no se había acostado, suponiéndose con todo fundamento que ella pasó la noche sentada en su baúl de inmigrante (hacía un año que había llegado de España). Al salir la criada a la calle para arrojarse bajo el tranvía se olvidó de apagar la luz.

La suma de estos detalles me produjo una impresión profunda.

Durante meses y meses caminé teniendo ante los ojos el espectáculo de una pobre muchacha triste... que sentada a la orilla de un baúl, en un cuartujo de paredes encaladas, piensa en su destino sin esperanza, al amarillo resplandor de una lámpara de veinticinco bujías.

De esta obsesión, que llegó a tener caracteres dolorosos, nació esta obra, que posiblemente nunca hubiera escrito de no haber mediado Leónidas Barletta.

Cuando Barletta organizó el "Teatro del Pueblo" me pidió que colaborara con él escribiendo una obra para su empresa, en la cual nadie creía, incluso yo; pero, a pesar de todo, un día me puse a trabajar en ella sin la menor esperanza de éxito.

El estreno, las representaciones (alcanzan a treinta, lo cual es un fenómeno en un teatro de arte como el de Barletta), me han convencido de que si técnicamente no he construído una obra perfecta, la dosis de humanidad y de piedad que hay en ella, llega al público, conmoviéndolo por la pureza de su intención.

Hasta aquí las palabras del autor, las cuales traen el recuerdo de otras que con acierto y sin conocerlas escribió Enrique Azcoaga en el ya citado artículo: Arlt es un "empeñado en hacernos amenos aspectos extraños del mundo donde la vida palpita en terrible dimensión".

Queda documentado en el texto arltiano de dónde procede el asunto de *Trescientos millones* y las circunstancias que lo transformaron en tema de una pieza teatral. Cabe repasar, antes de entrar en su análisis, qué razones pudo tener Barletta para pedir colaboración a Roberto Arlt.

En el momento de tentar el teatro, Arlt ya ha realizado su obra fundamental como novelista, iniciada en 1926 con *El*

juguete rabioso y confirmada a través de *Los siete locos*, en 1929, y *Los lanzallamas*, en 1931. Anótese, marginalmente, que la aparición de *El juguete rabioso*, casi inadvertida para la crítica corriente, había sido especialmente señalada por Barletta desde la revista *Nosotros* (N. 211, dicbre de 1926).

Periodista en Córdoba —dirigió el semanario *Patria*, de la Liga Patriótica y dio a conocer una novela: *El diario de un morfinómano*, hoy olvidada— apenas cumplido el servicio militar, pasó luego por las redacciones porteñas de *Última hora*, *Don Goyo* (articulista de costumbres) y *Crítica* como cronista policial.

Un premio municipal para *Los siete locos* reclamó la atención pública sobre él y fue invitado por los organizadores del diario *El Mundo*, entonces a punto de salir a la calle, con la propuesta de una sección firmada: así nacieron las logradas *Aguafuertes porteñas*.

Se comprenden, pues, las justificadas razones que pudo tener Barletta al requerirle colaboración para la también naciente aventura del Teatro del Pueblo. Lo positivo es que, desde entonces, el teatro le atraerá de tal modo que —de allí en adelante— liquidados algunos proyectos que se trae entre manos, como la novela *El amor brujo*, que ve la luz en 1933, junto con los cuentos de *El jorobadito* del mismo año—, volcará sus esfuerzos creadores y su interés en el arte dramático.

Ya he traído a colación el testimonio filial al respecto y, por si no bastara, podría añadir ahora el de un amigo dilecto de Arlt, el actor Pascual Naccarati, quien, en una conferencia recogida en la revista *Trompo* (segunda época. N. 1, setiembre 1945), manifestó:

Una de las condiciones primordiales para suponer que Arlt hubiese llegado a ser considerado como uno de los más grandes dramaturgos, por lo menos de nuestra patria, es la de que amaba el teatro como representación y no como pieza literaria. Se había entregado, totalmente, con esa capacidad de trabajo que se le ha reconocido, a producir teatro; lo decía muchas veces: “No quiero hacer otra cosa que teatro” y se veía perfectamente cómo todas sus ansias estaban dirigidas a ese propósito. Además, su amor al teatro no quedaba reducido a la contemplación de sus propias obras. Era uno de los pocos autores que se sentaba despreocupadamente en una platea para gozar de la represen-

tación de otras obras. Su risa resonaba con tanta sinceridad, que fácil era advertir su presencia; y su presencia —es necesario decirlo al margen de cualquier otra consideración— era la presencia misma de la simpatía. Arlt fue de los que son capaces de dejar todo lo que son para ser todo lo que ansían; y él ya no quería hacer novelas, sino teatro. Me lo confió más de una vez...

Visto en conjunto, el itinerario dramático de Roberto Arlt deja como saldo una obra densa y dispar, difícil de catalogar. Tanto es así, que en la antes citada conferencia, el propio Naccarati, ducho hombre de teatro, intérprete de las piezas de Arlt, y además su socio en la proyectada empresa de la vulcanización de medias femeninas, ha debido convenir en que:

Si se desea clasificar el teatro de Arlt con un rótulo determinado, como comunmente se hace, creo que sería muy fácil lograrlo. Se podría decir, por ejemplo, atendiendo en cierta forma a su estilo, que su teatro se caracterizó por el *impromptu*, o bien, en el propósito de encasillarlo en un rótulo genérico, clasificarlo como farsa. También quizá se le podría incluir en el teatro expresionista, y es muy posible, asimismo, que se pudiera crear un rótulo especial para definirlo.

Lo cierto es que 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 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.¹

¹ Es interesante acotar aquí una conjetura de Mirta Arlt —que desarrolla en el Prólogo preparado para la nueva edición de las novelas de Roberto Arlt— acerca de la dificultad que ofrece la producción arltiana para ser encasillada. “En tren de arriesgar hipótesis —me anticipaba en nota personal— creo que no es antojadizo descubrir a través del sesgo natural y espontáneamente expresionista de su obra, el origen germánico; por él, dentro de la dramática argentina, aparece el espíritu de “bárbaro” teutón conformado por el espíritu y la precaria cultura del país que conquista. De ahí esa difícil catalogación, inclusive la desorientación que produce su obra”.

Capítulo III

EL PRIMER ENSAYO REPRESENTADO

INEXPERIENCIA TÉCNICA

Al abocarse a la creación de *Trescientos millones*, ¿qué sabía Arlt de los secretos del arte teatral? ¿Qué experiencia tenía?

Ninguna. Todo era nuevo para él. Lo ha repetido el propio Arlt tantas veces como para que esto no sea novedad: no sabía nada de ello ni tenía la menor experiencia. Sólo una poderosa intuición creadora.

Trescientos millones, como luego casi todas sus piezas teatrales, fue creciendo y tomando forma definitiva a empujones. Borroneaba una escena, bosquejaba una cuartilla; luego la leía al amigo, al colega, al electricista, al utilero, a quien tuviera a tiro, y espiaba las reacciones, consultaba sobre los efectos. Consciente de esa inexperiencia, era permeable a las indicaciones, a los consejos; modificaba, corregía. Las obras crecían siempre sobre la marcha, haciéndolas y rehaciéndolas constantemente. Prefería pulsar impresiones y reacciones de los no letrados, porque los suponía más próximos al sentir del gran público. "Escuchá esto y decime si lo comprendés. Yo quiero que hasta una bestia lo entienda", se le oyó consultar más de una vez, sin que el interlocutor, conociéndole, se ofendiese. Y las indicaciones de los del oficio, las atendía alertado.

Tal característica operativa de Arlt hombre de teatro —aparte del testimonio de quienes lo frecuentaron en tales trances— ha sido documentada por la devoción filial de Mirta Arlt, cuando, a propósito de *El desierto entra a la ciudad*, escribe en el ensayo *El teatro de mi padre*:

...nos muestra en fuerza riquísima de potencial imaginativo pleno de dinamismo, color y forma que tendía a veces por exceso de riqueza al logro de un conjunto abigarrado y excesivo en el que comienza luego la ta-

rea de extraer, ajustar, pronunciar tal rasgo, acentuar tal relieve. En su producción teatral esa labor era realizada hasta último momento, después de su lectura ante la compañía e inclusive durante los ensayos...

Quizá en esta característica, en esta necesidad de ir recreando sobre la marcha, en el deseo de proximidad que su noviciado reclamaba, haya residido una de las causas del fracaso en la única incursión en el teatro profesional.

LA OBRA INICIAL

Trescientos millones, la pieza que acerca a Roberto Arlt al arte dramático, tiene una dualidad de planos de acción que constituirá una de las características de su quehacer teatral: desdoblamiento de una trama anclada en la realidad y de una proyección reflejada en un mundo de humo, sean sueños o extroversiones del subconsciente.

El asunto realista se refiere, según ya he documentado, al suicidio de una joven sirvienta española y no es más que el débil apoyo de la pieza. La proyección fantasmagórica corporifica sueños y angustias de la suicida en la vigilia agónica, en el atormentado desvelo que precede a la decisión postrera. Y a los sueños y a las angustias se mezcla el desfile de sus frustraciones, identificadas con los personajes de literatura de evasión, que estuvo al alcance de su sensibilidad y bolsillo de humilde hortera.

Personajes reales de la pieza sólo son la Sirvienta, la Patrona y el Hijo de la Patrona. Personajes librescos con quienes la protagonista coexistió imaginativamente y a través de los cuales soñó despierta, se evadió del triste contorno y proyectó las frustraciones de su yo, son: Rocambole, Reina Bizantina, Compadre Vulcano, Galán, Cenicienta, etc. Personajes que encarnan angustias y ensueños, pueden ser: Hombre Cúbico, Demonio, Muerte, Rufián Honrado, etc.

La estructura de la obra es simple y, más que coherencia íntima, exhibe una sucesión de escenas, hilvanadas por la presencia vertebradora de la Sirvienta en los trances de vivir sus diversas fantasías o angustias. No obstante, la pieza está construida con ritmo teatral y atractivo dialéctico, a través de un prólogo explicativo y tres actos.

El prólogo tiene por objeto presentar la galería de seres fantasmales y el dramaturgo advierte en las acotaciones de

práctica que el escenario debe figurar una "zona astral, donde la imaginación de los hombres fabrica, con líneas de fuerzas, los fantasmas que los acosan o recrean en sus sueños". Este prólogo, de escaso sentido dramático, de intención sólo expositiva y dialéctica, contiene, sin embargo, algunas claves para penetrar en la enmarañada personalidad de Arlt, por resquicios distintos de los personajes novelescos. Dialogan, por ejemplo, Reina Bizantina, Rocambole, Galán y Demonio, y se definen así:

REINA BIZANTINA. — ¿Quién diría que pasaría a ser constructora de sueños?

ROCAMBOLE. — No; los constructores son ellos, los hombres.

GALÁN. — Somos los fantasmas de sus sueños.

DEMONIO. — ¡Exprésese con más propiedad! ¡Somos los protagonistas de sus sueños!

ROCAMBOLE. — No está bien esa definición. ¡Representamos los deseos del hombre!

DEMONIO. — Existimos sin forma, como nubes. De pronto el deseo de un hombre nos atrapa y nos imprime su forma...

.....
GALÁN. — El hombre es esclavo de su sueño.

Al analizar la conformación de la obra, surge inmediata una impresión: Roberto Arlt temía que el espectador olvidase que no todos los personajes son humanos, que muchos de ellos son sólo sombras, entes literarios; y en varios momentos vuelve a reunirlos en la zona del sueño; a hacerlos disertar sobre realidad y ensoñación, para mantener el juego de lo real y lo ilusorio. Así ocurre en las escenas IVa. y VIa. del segundo acto.

En cambio, el desenlace de la pieza instala al espectador en el más directo verismo. Pero ese traslado se prepara mediante algunas réplicas disonantes de la Sirvienta, casi abruptos en relación con el juego ilusorio. Así, en la escena IIa. del acto final, la Hija confiesa a la Sirvienta que está enamorada, y entre ambas se entabla este diálogo lleno de aparentes incongruencias:

HIJA. — Te voy a contar, mamita... (*Súbita transición*). Es obligatorio que una hija se arrodille al lado de la madre para contarle que está enamorada.

SIRVIENTA. — No, algunas le hacen esta confesión a la madre, mientras la madre recalienta las milanesas.

HIJA. — ...Sos muy chistosa, mamita... Mirá que me voy a enojar... Como te decía, es alto, rubio, buen mozo.

SIRVIENTA. — ¿Joven?

HIJA. — Pero, ¡claro!

SIRVIENTA. — ¿No está casado?

HIJA. — Yo me enojo con vos, mamita. Estoy enojada. No se puede hablar en serio con vos. ¿Por qué no me preguntás cuántos hijos tiene? ¿O si estuvo procesado por criminal?

SIRVIENTA. — Disculpá, mi hijita... Estoy con el pensamiento en otra parte.

El desenlace llega cuando el sueño se rompe bruscamente por la voz del Hijo de la Patrona, que, libidinoso, reclama a la criada la cuota de amor.

El juego de lo onírico y fantasmal, por un lado, y de lo crudamente realista, por otro, constituye una de las constantes en la creación teatral de Roberto Arlt. Así como, también, es recurso constante devolver al espectador, imprevistamente, a la realidad, "aterrizarlo" mediante un efecto de sorpresa, con la irrupción de lo inesperado y violento.

Otra de las motivaciones permanentes de Arlt —está en sus novelas y reaparece en el teatro— es cierto regusto de juego sádico-masoquista, propio de algunas de sus criaturas, que en *Trescientos millones* aflora. En un pasaje del prólogo, los personajes fantasmales anticipan el carácter de la Sirvienta, como entidad humana, en una disquisición general acerca del hombre, desarrollada en estos términos:

GALÁN. — ¿Qué me dicen Uds. del hombre?

REINA BIZANTINA. — Es infinitamente triste.

DEMONIO. — Dios le ha dado un alma cambiante como el mar.

ROCAMBOLE. — Busca el sufrimiento; eso es evidente.

HOMBRE CÚBICO. — Más; busca la felicidad.

REINA BIZANTINA. — He visto hombres terribles; estaban entre Dios y la bestia.

DEMONIO. — Convengamos en que casi siempre están más cerca de las bestias que de Dios, ¿eh?

GALÁN. — Sí, no todas las veces es agradable ser instrumento de la imaginación de los hombres.

Ese masoquismo —que permite (y es como si justificara) el sadismo ejercitado con el "otro"— se da también en el motivo de la humillación —permanente en toda la obra de Arlt— que en *Trescientos millones* aparece ribeteado de sátira social. Si bien la relojería del drama se asemeja mucho a un juego y el tono por momentos se aproxima a la farsa, lleva un trasfondo de amarga ironía que apunta ineludiblemente hacia la crítica social, otra constante en la creación dramática de Arlt, destilada en pormenores.

La herencia imaginaria de la Sirvienta es de trescientos millones con cincuenta y tres centavos e insisten los personajes en aclarar el pico de los centavos. El detalle mínimo de la insistencia es ironía amarga que se filtra.

Además, con referencia a este aspecto numérico, del cual procede el título de la obra, hay una circunstancia curiosa. En el prólogo se habla, sí, de una herencia de trescientos millones, con los cuales se hará soñar a la Sirvienta; pero Rocambole, especie de albacea en este legado imaginario, cuando lo comunica, dice: "Usted ha recibido una herencia... Trescientos millones...". No aclara de qué. Parece sobreentenderse, desde luego, "de pesos". En cambio se especifica reiteradamente: "cincuenta y tres centavos". "Le entrego —dice Rocambole sobre el final del primer cuadro— trescientos millones con cincuenta y tres centavos".

La sátira social está sutilizada y apunta lo mismo hacia arriba que hacia abajo. Cuando en la escena del crucero de placer que sueña la Sirvienta, el capitán del barco, obsequioso, le pregunta si está bien atendida a bordo, surge este diálogo:

SIRVIENTA. — Sí... Además, ya no me fijo mucho.

CAPITÁN. — Cuando se tienen trescientos millones hay que fijarse en todo.

SIRVIENTA. — ¿Por qué?

CAPITÁN. — ¿Y para qué tener trescientos millones, entonces?... ¿No le parece? Si no fuera así, tanto derecho tendría a fijarse y a tener pretensiones el que no tiene un centavo como el que es multimillonario...

Hay aquí entrelíneas para despuntar, lo mismo que en las diversas apreciaciones acerca de los contactos sociales entre hombres y mujeres, en la escena en que Galán corteja a la Sirvienta:

SIRVIENTA. — Ud. 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. En la realidad cuando un hombre desea a una mujer, trata de engañarla. Lo creía más inteligente. A nosotras las mujeres nos gustan los desfachatados...

GALÁN. — Hay que vivir para ver y creer...

SIRVIENTA. — Sea positivo. Yo soy una mujer positiva como todas las mujeres.

Para apreciar el calado de las entrelíneas no se olvide que esto fue escrito hacia 1930. Más adelante el mismo diálogo reitera —aun en este plano de sueño en que transcurre la escena— el motivo de la humillación, cauterio taladrante en la obra de Arlt:

GALÁN. — El papel de galán es simultáneamente ridículo y dramático. Ya ve: Ud. y yo estamos aquí con el mar al frente y todavía no nos hemos dado un beso sincero.

SIRVIENTA. — Y a Ud. ¿le gustaría besarme?

GALÁN. — Me gustaría quererla, a pesar de su carácter endiablado.

SIRVIENTA. — (*cavilosamente*). ¿Querer?

GALÁN. — Sí. Me gustaría quererla mucho, aunque Ud. no me quisiera, y humillarme ante Ud. como un perro.

SIRVIENTA. — ¿Por qué humillarse?

GALÁN. — No sé..., pero hay mujeres que nos producen ese efecto. Primero las tratamos irónicamente... es como si tuviéramos la sensación de que podemos azotarlas... y, de pronto, esa sensación se nos rompe y en el corazón nos queda el dulce deseo de ser humillados por esa mujer, sufrir...

Humillarse, sufrir: otra vez aquí el trasfondo masoquista. Todos estos aspectos constituyen una estructura cerrada, un círculo que se estrecha, asfixiante, sin salida, que vuelve sobre

sí mismo: si abandona la motivación masoquista individual cae en la humillación y la crítica social, para volver, inevitablemente, al recinto íntimo del complacerse en la autotortura. Así, al infinito, en todo Roberto Arlt. Quizás los críticos de sus obras deban detenerse más y acudir a métodos comparativos para apreciar en todo su alcance el significado de esta técnica reiterativa y de estas motivaciones, en un escritor argentino de 1930, sobre todo teniendo en cuenta que todavía tardarán algún tiempo en constituirse en tópicos en la literatura universal.

REMINISCENCIAS LIBRESCAS

Es curioso que redondeado como hecho teatral, *Trescientos millones* resume literatura por todos sus poros. Y literatura elemental, simplista, a tono con la procedencia del tema. Dardo Cúneo observaba en el artículo evocativo *El hermano Roberto* (*El Mundo*. 29/VII/1956) que en las páginas de Arlt, "los humillados se quedan conviviendo un demorado clima de Rocambole con participación de la angustia literaria rusa y rehaciendo el lenguaje de la picaresca española".

En el texto de *Trescientos millones*, y sobre todo en las acotaciones, para situar mentalidad y sensibilidad de la protagonista, Arlt trae como referencia la flor y nata de la folletinería del bajo romanticismo: Ponson du Terrail, Luis de Val, Carolina Invernizzio, Pérez Escrich. O cuentistas infantiles: Perrault, Grimm. La mención de algunos de esos autores puede hallarse también en las páginas autobiográficas de *El juguete rabioso*, con lo cual, de simples elementos referenciales en una acotación teatral, se manifiestan, también, como alimento literario en los días adolescentes del autor.

Por otra parte, si se observa con atención la pieza teatral, se advertirá que la esencia del tema es de extracción literaria, a sabiendas o no de Arlt, aunque el estímulo inspirador le proviniese circunstancialmente de un asunto policial.

El tema de *Trescientos millones* —con un tratamiento individualísimo, sin dudas— es el que el psicoanálisis freudiano llamó del "soñar despierto", cuyos antecedentes literarios se rastrean en antiquísimos relatos del *Pancha Tantra* indio, reaparecen en el Infante Juan Manuel, en el Arcipreste de Hita, en Cervantes y Lope de Rueda y tienen la forma más condensada y popularizada en la *Fábula de la lechera*, de La Fon-

taine. Entre el soñar despierto de Perrette, la lecherita, y el de la Sirvienta de *Trescientos millones*, sólo hay una diferencia: la angustiada desesperanza de ésta en una línea regresiva hacia la muerte, mientras que Perrette ofrece un alegre ir hacia la vida.

Por lo que hasta aquí se ha consignado acerca de la motivación del "sueño" —y por lo que más adelante se reiterará— creo oportuno traer a colación y dar estado público a algunas reflexiones al respecto, volcadas por Mirta Arlt en correspondencia particular al autor, de fecha 14 de abril de 1963. Estimo que no deben quedar archivadas y el divulgarlas enriquecerá el material exegético a disposición de futuros escoliastas de la obra de Arlt. Dice dicha carta, entre otras consideraciones:

...El soñar es siempre el primer acto de afirmación existencial, tanto en la novela como en el teatro de mi padre. Desde *El juguete rabioso*, Silvio quiere producir el hecho por el cual se afirma en la existencia. En *Los siete locos*, Erdosain vuelve sobre el tema. En *Trescientos millones*, la sirvienta es la que sueña, luego existe; idem en *Saverio...*; idem en *La isla desierta*, *El desierto...* Algo parecido, pero con variantes singularizadoras se advierte en *El fabricante de fantasmas* y *La fiesta del hierro*. Característica importante y general de los personajes es que nunca se colocan dentro de posibilidades humanas, como si el sueño en lugar de ser una virtud del hombre fuese una broma macabra de los dioses para hacer más tremendo el choque con la realidad. En ello también se revela una característica de Arlt, que le hace insertar en *Trescientos millones* este aparente *lapsus*:

ROCAMBOLE. — ...vengo a comunicarle que ha heredado treinta millones.

REINA BIZANTINA. — ¿Cuánto?

ROCAMBOLE. — Me equivoqué. Son trescientos millones.

HOMBRE CÚBICO. — ¡Pero es una barbaridad! ¿Por qué trescientos millones? ¿No podían ser treinta mil pesos?

ROCAMBOLE. — Si un ciudadano, pudiendo soñar que hereda trescientos millones, se imagina que hereda treinta mil pesos, merece que lo fusilen por la espalda.

Ahora bien: el sueño que se comete como primer acto creador, de afirmación de la libertad (donde no había nada, hay sueño), es, también, un sueño desmedido; por él los personajes cometen el pecado de exceso, la *Hybris* griega; por él corren desatinados al encuentro de un destino que se junta con ellos, y los ayuda a despeñarse... Yo no sé como [...], aquéllos que se proponen encasillar a mi padre dentro del materialismo dialéctico, no advierten este idealismo fundamental que salta naturalmente a la vista. Ortega ya dijo que proletario era aquél que tenía mucha prole y no podía darle de comer, pero de ahí a pensar que todo 'tipo' que quiera comer y dar de comer a su prole es un comunista y que el intelectual que considere que esa injusticia se debe a un régimen capitalista [...], también es comunista [...], me parece que es revelar una supina ignorancia de lo elemental. Así como para Pascal el hombre es junco pensante y para Quevedo (y Neruda), polvo, mas polvo enamorado, para mi padre (lo supiera él o no) es un 'soñante'. Y así fue él; y como se crea fundamentalmente con lo que se es, sus personajes son seres que sueñan; el que no puede soñar cosas hermosas, sueña monstruosidades: Dios o el Diablo están junto al oído soplándole inefables palabras (me parece que le oigo decirlo). Lo único que diferencia a los hombres es su capacidad de soñar. Por el sueño se levanta la cerviz de la tierra, se vuela, y, finalmente, se pierde uno en el desvarío... Recién aquí aparece lo social como responsable de que el hombre oprimido rebote con la imaginación tratando de evadirse dialécticamente en la desmesura de carácter reactivo que en vez de conducir al sueño constructivo lo arrastra y lo atrapa, ya sea en la locura o en la fatalidad del desastre. Es decir, que en lugar de que carguemos con nuestra *Hybris*, estamos destinados fatalmente a ella por la *situación* de hecho, en medio de la cual se encuentra nuestra naturaleza caída; materia prima a partir de la cual el autor Arlt creará sus personajes.

Hay, todavía, otra circunstancia literaria señalable: la Sirvienta de la pieza de Arlt tiene algunos puntos de contacto con otro personaje que nace contemporáneamente con Perrette y con la cual comparte un mundo de fantasía: Cenicienta, según los rasgos que divulga el cuento de Perrault. En la farsa que urde Arlt para encarnar el último soñar despierto de la

Sirvienta, Cenicienta aparece como hija perdida y recuperada luego por aquélla.

ASPECTO EXPRESIVO

En lo referente al orden expresivo, *Trescientos millones* ofrece un ejemplo de vacilación lingüística. Arlt, que en crónicas o novelas, sabe siempre decididamente en qué plano lingüístico ubicarse y ora apela al lenguaje culto, ora al porteñismo, ora al lunfardo, en *Trescientos millones* parecería inhibido por la expresión dramática e indeciso ante la alternativa de elegir entre un lenguaje directo, realista, fotográfico; o un lenguaje literario. Prueba de ello es, por ejemplo, el hecho de que en un mismo diálogo dos personajes una vez se tutean y otra se "vosean", como se advierte en este pasaje:

LA MUERTE. — ...Sos descortés, ¿no me ofreces asiento?

SIRVIENTA. — Soy sirvienta y no tengo más que un banquito en mi cuarto...

.....
LA MUERTE. — Tú has ido a la escuela, ¿no?... Chiquita, ¿sabés que sos mal educada?...

Hasta la Cenicienta, al reaparecer en el drama de Arlt, eleva una plegaria así:

¡Dios mío, si vos existís *hacé* que encuentren a mi mamita!

Esta incertidumbre expresiva desaparece en las obras posteriores. Arlt se decide por un lenguaje neutro, menos individualizable en cuanto a determinantes regionales o estratos sociales, lo cual coincide con otra actitud evidente de Arlt dramaturgo: proyección hacia la universalidad de su mundo teatral, conscientemente desprendido, en muchos detalles verificables, de toda instalación geográfica precisa.¹

¹ Por vía de los antecedentes familiares. Mirta Arlt ha propuesto un diferente punto de vista para estos gazapos lingüísticos que se advierten en los diálogos teatrales. Explica que el modo personal del coloquio de Arlt era semejante al del pasaje transcripto y ello obedecería a un contagio del trabucamiento lingüístico de los padres extranjeros. Recuerda, además, haberle oído expresiones como éstas: "Tú ves lo que te digo"... "Te lo digo sin frío ni calor: *mi* soy un esclavo".

Con referencia a esta proyección, en lo concerniente a los personajes, el poeta y ensayista Carlos Mastronardi, en un trabajo titulado *La angustia y el prodigio en la obra de Arlt* (*El Mundo*, 2/XI/1958), apunta estos conceptos relativos a las novelas, pero extensibles al teatro: "El autor de *El juguete rabioso* no presenta a sus personajes en función de las circunstancias, vale decir, influidos o modificados por otros personajes, sino que los confronta con valores absolutos. De ahí su carácter intemporal y ubicuo, pese a los modismos porteños que los singularizan"

TEATRO SIN GEOGRAFÍA

Es de hacer notar que el contacto de Arlt con la creación escénica ocurre luego de su primer viaje por el extranjero y al regreso de una jira continental, que arrancando de Montevideo, abarcó Brasil, Colombia, Venezuela, la costa del Pacífico, y le procuró la materia de un poco conocido relato extenso, titulado *Un viaje terrible*, que se publicó demoradamente un año antes de su muerte.

La amplitud de horizontes humanos y geográficos fue un estímulo para confirmarle a Arlt algo que presentía: no importa el color de la piel, no importa si en rascacielo o en cubículo, en la montaña, el desierto o el mar: la materia humana es idéntica en todas las latitudes.

Esa confirmación le llega coincidente con la experiencia escénica y se refleja en la geografía de sus piezas y en la aspiración de universalidad de sus entes dramáticos. Mientras aparece tan porteño en las *Aguafuertes*, mientras sus novelas —sea *El juguete rabioso*, *Los siete locos* o *El amor brujo*— ofrecen indicios de localización, el teatro —salvo el caso particular de *África*— no sitúa sus piezas en una geografía identificable. Pueden referirse a cualquier lugar del planeta.

Hay detalles, como el que proporciona el original de *La fiesta del hierro*, por ejemplo, donde se puede comprobar cómo, presente en la mente del autor la idea de dinero y expresada en primera y espontánea instancia por la palabra *pesos*, al modo argentino, en relecturas ulteriores la sustituye por *águilas*, para darle eco más indeterminado, proyección de universalidad.

LA CRÍTICA

El material crítico acerca de *Trescientos millones* no hay que buscarlo en las columnas habituales del periodismo de oficio. Sólo por excepción se hallará allí alguna notícula. Los cronistas no llegaban aún a las "cuevas" de los teatros libres. En órganos y revistas militantes se encontrarán elementos; pero de hecho, la primera vez que Roberto Arlt concentra la atención de la crítica "oficial" como autor dramático es en ocasión del estreno de *El fabricante de fantasmas* en el teatro comercial.

Las impresiones acerca de *Trescientos millones* son casi todas originadas en representaciones posteriores a la muerte de Arlt. Así, Nicolás Olivari escribió, a propósito de ella, "es una mezcla dosificada, perfecta, tocante entre el folletín y la poesía pura" (*Argentina de hoy*, 20/IX/1951). Ernesto Castany, en el folleto editado por un núcleo de actores argentinos en ocasión de la semana de homenaje en 1948, expresó: "En su drama *Trescientos millones* ya sienta una convicción: lo mejor de los hombres está en lo que sueñan. Y los sueños de los hombres viven en todos sus personajes. Todos tienen sueños imposibles. Todos viven la angustia de su fracaso". (*Recuerdo de Roberto Arlt*). En el mismo lugar, el poeta Vicente Barbieri veía a Arlt "como un extraordinario inventor de sueños, porque pienso que fue ésa su más entrañable profesión" (*R. A. inventor de sueños extraordinarios*).

Raúl Larra, inaugurador de los estudios sistemáticos sobre Arlt, en el capítulo que dedica al teatro en la biografía *Roberto Arlt, el torturado*, a propósito de *Trescientos millones*, dice: "La realización dramática está llena de sorpresas y audacias. La ausencia de un conocimiento teatral profundo tiene su contraparte de ventaja, porque lo aligera de prejuicios, de normas hechas; Arlt va a la búsqueda de su propia expresión sin reparar en los cánones que fijan la exposición, el nudo y el desenlace". (Cap. 3: "El imaginero de la farsa", pág. 86. Bs. As., editorial Futuro, 1950).

Capítulo IV

DOS DIALOGOS EN TORNO DEL AMOR

PRUEBA DE FUEGO

Sin cronología precisa dentro de la producción artliana, *Prueba de fuego*, "boceto teatral irrepresentable ante personas honestas", puede ubicarse como anterior al viaje que Arlt realiza a España. Tiene las apariencias de un cuento dramatizado: esquematismo; acción concentrada, sin desviaciones episódicas; desenlace efectista.

De hecho se presenta como un diálogo entre Guinter y Frida, pareja joven —veintisiete años, él; veinticuatro, ella—, de ascendencia noreuropea y posición acomodada. Estos detalles tienen importancia, pues con criterio algo simplista parecieran querer justificar la situación inicial de la pieza.

Frida acude al departamento de soltero de Guinter. Éste le ha pedido una "prueba" de amor, previa al matrimonio. Frida acude, triste, con el presentimiento de que allí se decide su destino: resignación y sacrificio a cambio de un hogar y un buen pasar durante el resto de la vida. Pero Guinter alberga otros propósitos, como se presiente en este pasaje:

GUINTER. — (*Sumamente frío*)... Suponiendo que vos ahora me dieras la prueba de amor de entregarte a mí, a cambio de esa prueba que duraría, sin incluir naturalmente los tiempos de desvestirse y vestirse, un minuto, yo en pago de ese minuto tengo que darte otra prueba de amor, cuyas consecuencias económicas serán efectivas para ti para toda la vida... es decir... el matrimonio.

FRIDA. — Es así, Guinter... no lo puedo negar. Pero quiero hacerte una pregunta. ¿Qué queda para la abandonada?

Sin embargo, estimando Guinter que el precio a pagar por esa prueba es excesivo, quiere otra muestra más decisiva:

FRIDA. — Ninguna mujer puede darle a un hombre una prueba de amor, como no sea su infinita paciencia.

GUINTER — (*Impasible*). Por otra parte el valor de esa prueba de amor no puede extenderse a un espacio mayor de tiempo, que el tiempo que ocupa esa misma prueba para ser realizada. De modo, que una posesión que dura tres minutos, no puede dar fe de un amor eterno, sino de un amor existente dentro de esos tres minutos. Pero las mujeres se comportan en cierto modo como las instituciones bancarias, que son instituciones para dar ganancia a sus accionistas: abren al cliente un crédito idéntico al depósito que han recibido en efectivo de éste. Es decir, son pasivas. Cuando el cliente agotó el depósito, el banco cierra su crédito; la mujer, la caja de su amor.

FRIDA. — Razonas muy bien... y de todo lo que decías se desprende que es imposible darle una prueba de amor a un hombre como vos.

GUINTER. — ¿No encontrás una sola prueba?

FRIDA. — No encuentro, Guinter.

GUINTER. — ¿Por qué no lo encontrás?

FRIDA. — Primero porque matás la fe en mis propios actos. Después porque esa prueba no existe, Guinter. Habría que inventarla expresamente para vos.

GUINTER. — Y la gente ha estado hasta el presente demasiado ocupada para inventar una prueba para Federico Guinter, ¿verdad?

FRIDA. — Desgraciadamente es lo que ocurre.

GUINTER. — (*Súbitamente reanimado*). Pues yo la he inventado. ¿Querés pasar conmigo al cuarto de baño?

En la bañera Guinter ha depositado todos los billetes reunidos luego de negociar bienes. Está allí toda su fortuna. La prueba de amor consistirá también en una prueba de fuego, pero ya no en sentido metafórico, sino muy directo e inmediato: quemará ante Frida el dinero.

Con deliberada lentitud, Arlt maneja el movimiento de sus criaturas, en los preparativos de la prueba, para crear así un clima expectante. Ésta se lleva a cabo y Frida, conmovida frente al sacrificio de Guinter que destruye su fortuna por probar su cariño, se siente a su vez obligada a retribuir esa

demostración de amor, casándose con él a pesar de la pobreza.

No será éste, sin embargo, el final sentimental y romántico con el cual pueda conformarse Arlt. Falta aún la pirueta inesperada, el toque exasperante, la realidad imprevista. Y llega cuando Guinter, conmovido a su vez por el sacrificio de Frida y satisfecho del resultado de la prueba decide premiarla con la verdad: el dinero quemado era falso; él conserva intacto su patrimonio. El desenlace melancólico parece sustituido por un final feliz, pero la reacción de Frida ante la noticia da el giro inesperado y revela, en plenitud, un fino análisis de psicología femenina; por lo demás, uno de los pocos que se hallan en la dramática arltiana:

FRIDA. — (*Siempre abstraída*). Bueno... es tarde... Guinter, adiós...

GUINTER. — (*Estupefacto*). ¿Cómo adiós?...

FRIDA. — (*Recobrándose con lentitud*) Bueno... ha terminado la comedia, Guinter. Sos un hombre... un hombre como todos...

GUINTER. — (*Emocionado dolorosamente*). ¿Qué decís... estás loca?

FRIDA. — (*Fría y triste*). Con razón que yo venía tan triste hacia aquí. Se jugaba mi destino... y en qué manos. Dios mío... en tus manos de tramposo.

GUINTER. — Frida no pensás en lo que decís...

FRIDA. — ¡Qué pena!... Me has roto para siempre... y porque sí. Un tramposo. Querer a un tramposo. (*Lentamente se quita el anillo de compromiso y moviendo la cabeza como frente a un muerto, mira un instante la hoguera que reanima en su rostro un resplandor bermejo, y arroja el anillo a la bañera. Algunas lágrimas corren por su carita*). ¡Qué pena, Dios mío! ¡Qué pena! (*Sale sin mirar a Guinter, que conmovido se apoya en el muro con anonadamiento mentecato*).

Prueba de fuego es un boceto teatralmente logrado, pese a su brevedad y esquematismo. Y ofrece uno de los pocos ejemplos dentro del teatro de Arlt en que éste se aproxima a moldes tradicionales para realizar un ejercicio dramático. Presenta una gradación natural en el interés escénico de las situaciones, pero también en la revelación de la psicología de Frida. En cambio Guinter, como urdidor de la intriga, es más exterior, no se sigue su proceso anímico.

Un detalle lingüístico llama la atención en esta pieza. Mientras que en algunas obras Arlt vacila entre un lenguaje culto o un modo de expresión local y, en otras, se decide por formas castizas, en *Prueba de fuego* pone en boca de personajes de atribuible ascendencia nórdica, desviaciones expresivas peculiares del Río de la Plata.

La calificación de "boceto irrepresentable ante personas honestas", hoy que en los escenarios se oyen tantas impudicias, suena *demodé*. Sin embargo, aunque es conocido el desenfadado de Arlt en las novelas, no es frecuente que en el teatro exprese ciertas cosas tan crudamente como lo hacen Frida y Günter.

SEPARACIÓN FERROZ

Algunas similitudes externas con *Prueba de fuego* ofrece otro traspapelado diálogo de Arlt: *Separación feroz*. Apareció en la edición extraordinaria de año nuevo, de 1938, de *El litoral*, de Santa Fe y lo reprodujo la revista *Punto y Aparte*, también de Santa Fe, en setiembre de 1957. Las similitudes conciernen a un idéntico interés por analizar un modo de relación de la pareja humana, cierto regusto sádico en el hombre, común a ambos diálogos, y lo simple de la estructura, que en este caso queda aún más manifiesta.

Frente a *Separación feroz* se tiene la impresión de que se trata de una colaboración literaria desarrollada en forma de diálogo, dado el predominio verbal que exhibe y la falta de acción; pero también se conjetura el esbozo de la situación inicial de una pieza en gestación, pues ofrece las acotaciones y la dialéctica propias del género dramático.

El diálogo también aquí lo sostiene una pareja y la escena se desarrolla en la habitación de un club social pueblerino. Eusebio, hombre de mundo, fino, sensible, y Eleonora, esposa del conserje del club, tipo de mujer de pueblo, semi rústica —de "personalidad potente, cargada de magnetismo animal que en ciertos momentos le concede distinción"—, han mantenido relaciones íntimas y se hallan en el instante de liquidarlas: ella ha decidido no volver a engañar al marido. Y el momento de la separación cobra el carácter de intenso forcejeo, donde con deliberada causticidad y torturante refinamiento, Eusebio desmenuza ante Eleonora el presunto proceso

psíquico en que inevitablemente caerá ésta si no lo sigue y permanece junto al marido:

EUSEBIO. — Te diré algo que tú ignoras. Algo que en estos momentos rodará como una semilla de veneno en el fondo de tu conciencia. Odiarás a tu marido. Lo odiarás como pocas mujeres pueden odiar a un hombre. A medida que aumente la soledad y la indigencia espiritual en que ambos viven irás observándolo a tu marido, desmenuzándolo...

ELEONORA. — Me esforzaré por quererlo más.

EUSEBIO. — Cuanto más te esfuerces por quererlo, más lo aborrecerás. Y para que te des cuenta de cuán claro es mi conocimiento respecto al proceso que seguirá ese odio en ti, te diré: primero, analizarás subrepticamente a tu marido y hablarás bien de tu marido a todos los que quieran escucharte, para convencerte al hablar así, de que así piensas en tu fuero íntimo, pero cuanto mejor hables de tu marido, más nítidamente se te representarán sus abominables tonterías y querrás arrancarte ese aborrecimiento del corazón, y el aborrecimiento crecerá en ti como un árbol. Y más aún: lo provocarás a tu marido, buscarás de despertar su mal humor para justificar su odio, pero él te soportará pacientemente.

ELEONORA. — Eres un monstruo y no me conoces a mí ni lo conoces a él.

EUSEBIO. — Soy un hombre inteligente y tú la mujer de un hombre que juega a las barajas. ¿Continúo?...

ELEONORA. — Sí, porque de ese modo terminaré de conocerte.

EUSEBIO. — Cuando yo me vaya, quince días después, un mes después, el aburrimiento —conste que no digo desesperación, sino aburrimiento—, el aburrimiento crecerá en tu interior. Se desenvolverá lento y gris. Sentirás que todo lo hermoso que existía en ti con posibilidades de engrandecerse se irá marchitando a través de estériles trabajos cotidianos. Tus satisfacciones serán cada día más limitadas, más pequeñas y animales, tus noches y tus días serán tan desesperadamente iguales, que aunque termines por volverte una perfecta bruta, te dirás: ¿Pero ésta es vida? ¿Es vida acaso ésta? Y perderás el gusto de vestirte, de acicalarte... ¿Te ríes?

ELEONORA. — ¿No puedo reírme?

EUSEBIO. — Cuando yo te conocí no te empolvabas, no te pintabas los labios. Estabas desanimada, tu semblante reflejaba un tedio endurecido. Mi trato, mis palabras, mis atenciones verídicas te resultaron algo inusitado, esplendoroso... Yo me acerqué a ti y te descubrí todo lo inteligente y fuerte y sensible que eras. Te demostré que tenías capacidad para pensar, pero que no pensabas, porque nadie en redor tuyo era capaz de pensar. Te dije que rodeada de los animalitos que tratas resultabas como una estrella oscurecida... Pero a los animalitos que te rodean no les interesa que tú seas o no una estrella. Ellos tienen finalidades más espesas. Ganar un poco más de dinero del que ganan; los más refinados ser propietarios de una casa decorosamente amueblada y tener un automóvil. ¡El gran sueño! Es grotesco, pero la gente hasta comete crímenes para tener un automóvil y una casa propia. Se enfanga hasta el cuello para que se les vea detrás de un parabrisas. Ahora bien, lo dramático, lo enormemente dramático para ti es que a ti no te interesa ni la casa propia ni el parabrisas, quiero decir, el automóvil...

ELEONORA. — Cierto, no me interesa.

EUSEBIO. — Por esa y otras razones que tú ignoras, eres una estrella. A ti, pobre mujer de zapatos de un color y medias de otro. (*Eleonora enrojece de vergüenza hasta las sienes*) le interesa la belleza, le interesa la cultura, todo lo que es elevado y profundo te atrae y te causa miedo. ¿Y sabes por qué? Porque para estar en contacto con aquellos escasísimos hombres que tuvieran auténticamente un alma grande, tendrían que ocurrir sucesos extraordinarios en tu vida. La casualidad quiso que lo fuera. Pero llegado a una altura dada, tienes miedo... El suceso extraordinario te causa miedo.

ELEONORA. — No tengo miedo. Quiero ser honrada. ¿Me entiendes? Quiero que sepas que has encontrado aunque sea una sola vez en tu vida una mujer honrada. Te admiro. Pero no abandonaré jamás a mi marido. No le seré infiel. ¿Entiendes?

El diálogo —casi monólogo— no va más allá de dibujar la situación. No pasa nada. A lo sumo, logra el propósito de crear un clima exasperante, bien anticipado desde el título;

Separación feroz. Pero, lo mismo que en *Prueba de fuego*, la desazón íntima la carga aquí también la mujer. Como antes Guinter, Eusebio se complace en una odiosa crueldad mental.

En *Separación feroz* el lenguaje, pese a la condición social atribuida a Eleonora, es decididamente literario; pero, como ya dije, en conjunto el diálogo da la impresión de un apunte para un proyecto ulterior, anticipado a modo de colaboración literaria, sea por algún requerimiento amistoso o por imperativo de un apremio económico.

* * *

A mediados de 1935, Roberto Arlt viaja a España enviado por el diario *El Mundo*. Recorre la península y a su espíritu observador no escapan los rasgos más recónditos de gentes y cosas. Toma el pulso a la situación político social y cuando al regreso, en 1936, le sorprenden las primeras noticias de la guerra civil, publicará dos notas en *El Mundo* con el título común de *Roberto Arlt opina sobre la actual situación española* que son documentos lúcidos y vaticinadores de alternativas posibles de la contienda. De su paso por España y África nacen las *Aguafuertes españolas*, de las cuales un anónimo colega —tras cuyo estilo se adivina a Alberto Gerchunoff— dijo al recibirlo: “A España no hay que verla, hay que pescarla, a su mesa, a su sombra y luz, entre la primera y última campanada del mediodía. Así la vio Roberto Arlt. Por eso no nos ha dado una España monumental, ni una España festiva, ni una España de cartulinas postales. Nos ha dado la España tal como es, como tiene que ser al mediodía cuando come, cuando conversa alentada por el descanso. Este hombre que fue a España, antes de escribirla la vivió, y después de vivirla la ha sentido en cada una de sus notas”. (*El Mundo*, 22/V/1936).

Del viaje nacen, también, la serie de narraciones: *El creador de Gorilas* y el friso escénico *África*. Pero, sobre todo, un aguzamiento de su penetrante don de observación, un acrecentamiento cultural, el feliz autoreconocimiento de un mundo interior coincidente con seres distantes, creadores también como él —en los museos le admiraron imágenes presentidas y seres intuídos en sus fantasías—; y, finalmente, una enriquecida experiencia de lo humano que volcará en el quehacer

teatral, al cual retorna con *Saverio el cruel*. El material de esta obra estaba latente en él desde mucho antes —hay bocetos fechados en 1934—, pero se nutre de esa experiencia y de la recién estallada guerra civil española, cuyos prolegómenos palpó. Algunas expresiones del texto definitivo serán notoriamente coincidentes con el espíritu que informa las dos notas vaticinadoras antes aludidas.

Capítulo V

SAVERIO, EL CRUEL

FICCIÓN-REALIDAD

Saverio el cruel, segundo paso en firme de Arlt dentro del género dramático, atrae seriamente la atención de las minorías, que en 1936 juegan como avanzadas del experimento teatral criollo, acerca del aporte y significación del nuevo autor a quien, en función de su resonancia periodística —sobre todo de las cotidianas y populares *Aguafuertes porteñas*—, se le adjudicaba presumible filiación en la línea del costumbrismo pintoresquista descendiente de Fray Mocho, Félix Lima, Carlos de la Púa y Last Reason, aun a riesgo de postergar con ello las escalas en la novelística de la angustia que Arlt fijara a través de *El juguete rabioso*, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

Saverio el cruel llegaba para advertir que quienes conjeturaran que el aguafuertista forzosamente debía encaminarse en la escena por la vía de la sainetería epidérmica y colorida, estaban en un craso error. La pluma que a diario registraba la idiosincrasia porteña a través de rasgos genéricos y tipificables también podía calar hondo en lo humano, descubrir en el hombre lo deleznable y lo angelical, a través de sostenida meditación. *Saverio el cruel*, comedia elaborada a lo largo de dos años, lo documenta; sobre todo, si se recupera su primer esbozo, la prefiguración del protagonista, en las *Escenas de un grotesco*.

El tema de *Saverio el cruel* arranca de la farsa que Susana, joven rica y aparentemente mal criada, urde con un grupo de frívolos amigos para burlarse de Saverio, pobre vendedor de manteca.

Con "esquematismo de contrarios", la trama sigue un ritmo alternante donde Susana fingirá —como arranque de la farsa— una demencia en la cual se creará reina destronada por un coronel revolucionario. Su amigo Pedro simulará ser el

médico psiquiatra, cuya terapéutica prescribirá que para curar a Susana es menester "seguirle la corriente", crear un ambiente donde pueda desempeñarse como reina y recuperar su trono decapitando al usurpador.

El mantequero, objeto de la burla, será candidato para encarnar el tipo del coronel. Saverio, ingenuamente, accede al juego; pero, para su desgracia, en el contraste entre lo oscuro de su vida cotidiana y el relumbrón fugaz del papel en la farsa, se encandila con éste y lo afirma como real.

En la pantalla de niebla del propio soñar despierto —allá en la bohardilla miserable de la casa de pensión donde habita— Saverio corporifica utópicos negociados con fabricantes de armamentos o con pacíficos legados pontificios; encarga siniestras guillotinas para usufructuar el prestigio que la crueldad confiere a los dictadores.

De esta quimera lo despierta la voz de la sirvienta de la pensión con sus rezongos, porque Saverio ha pisoteado las sábanas con que fraguó un trono; o bien la presencia hirsuta de la dueña de la pensión que amenaza con desalojo al pensionista descarriado.

El acto final de la obra vuelve la acción a la residencia de los burladores. El ambiente ha tomado aire muy cortesano, en consonancia con la broma. Y es significativo que, en determinado momento, se recuerde el parecido de las situaciones que ofrece la broma con las del pasaje pertinente de *Don Quijote de la Mancha*, cuando Sancho actúa —para diversión de los duques— como gobernador de la ínsula Barataria. En cambio Susana —como *Enrique IV^o*, de Pirandello— ha creado el marco para encuadrar su locura y sobrevivirse en ella.

Llega Saverio y comienza la supuesta farsa terapéutica. Sin embargo, Susana observa que Saverio se muestra retraído y al interpellarlo dentro del juego, como fingida reina, le responde que ya está al cabo de cuanto ocurre; sabe que todo ha sido una farsa para tomarle como objeto de burla. Julia, hermana de Susana, compadecida de él, le ha prevenido.

Los ridiculizadores ridiculizados se alejan cabizbajos y Susana parece dispuesta a pedir perdón al mantequero, pero también a revelar su amor por él. ¿Otra vez la burla? ¿A tal punto llegará la desconsideración e insensatez de Susana? Saverio se pone a la defensiva; Susana se enardece y se opera en ella una rara transformación. ¿Se halla en su sano juicio? De entre los pliegues de la túnica de reina destronada que

aún viste, extrae un revólver y dispara. ¿Contra quién? ¿Contra el mantequero que rechaza su amor? ¿Contra el coronel usurpador que fabricó su burla? Lo que comenzó en farsa ligera concluye trágicamente: Saverio cae muerto de un balazo. Susana era en realidad una demente.

PREFIGURACIÓN DEL PERSONAJE

Como comedia dramática en tres actos, *Saverio el cruel* fue sometida a juicio del público y de la crítica el 4 de setiembre de 1936. Pero los rasgos configuradores del protagonista bullían en la mente de Arlt y asomaban a su pluma desde mucho antes. Su prefiguración queda documentada desde el 4 de agosto de 1934 en el N. 2 de la *Gaceta de Buenos Aires*, "semanario de letras, arte, ciencia y crítica" que aunaba nombres como los de Enrique Amorim, Raúl Scalabrini Ortiz, Pablo Rojas Paz, Raúl González Tuñón, Alberto Hidalgo, Armando Cascella, Ángel J. Battistessa, Saúl Taborda, B. Fernández Moreno, Juan Carlos Paz, Melgarejo Muñoz, Narciso Binayán, Alfonso Reyes y Roberto Arlt.

En dicho N. 2, Arlt publica *Escenas de un grotesco*, dos cuadros y varias escenas, que contienen en germen la idea central que luego desarrollará en la comedia. En este bosquejo, la acción se inicia en el "Instituto de Enfermos Mentales", cuyas autoridades someten al juicio de varios periodistas una obra y espectáculo realizados por dementes. En el segundo cuadro de *Escenas de un grotesco* —es decir, ya en el espectáculo de los alienados, o sea teatro dentro del teatro— aparece Saverio. Y, además del nombre, su presencia, conducta y circunstancias concurrentes son análogas a las del segundo acto de la comedia posterior. Lo mismo que en ésta, en el bosquejo antedicho la acción comienza exhibiendo a Saverio sobre un trono improvisado con sábanas; éste reclama igualmente el tratamiento de excelencia. Su mujer —como Simona, la criada, en la comedia— le increpa: "¡Vean cómo ha puesto las sábanas este animal de hombre!" Allí Saverio responde a los reproches con idénticas palabras: "¿Sabes lo que dicen los norteamericanos? (*Vocaliza escrupulosamente*) *Give him a chance*". Y además de la idéntica acotación, en las dos obras se repite el mismo error de traducción: "¿Sabes tú lo que significa: *Give him a chance*? Significa: dadme una oportunidad".

Inclusive la norma política que en su desvarío se fija Saverio, en ambas piezas es la misma: "Tendremos que organizar el terror... Hay que demostrar una extraordinaria frialdad política. Las cabezas caerán en el cesto de la guillotina como las mandarinas (en la comedia corrige: como naranjas) en tiempo de cosecha".

En el esbozo, pues, se adivina el sentido de la personalidad de Saverio y se presiente el proceso que la definirá en la comedia posterior. En *Escenas de un grotesco* se predispone al lector (o espectador) para interpretar como anormal la conducta de Saverio: en el primer cuadro la acción transcurre en un "Instituto de Enfermos Mentales"; se anticipa que lo que se verá es obra y realización de dementes. Saverio, pues, procede de un clima de alienación. Pero el tratamiento teatral elegido en este caso, como con acierto anticipa el título, es el del grotesco. Se acentúan los contrastes: por una parte los desvaríos del personaje que se cree rey; por otra, la miseria del conventillo donde vive, el hijo enfermo, la mujer "macilenta, flaca, abandonada, con cara de hambre y penuria". No hay resquicio para el humor, como no sea la sátira. Se apela a los efectismos melodramáticos.

En cambio, en *Saverio el cruel*, aunque definido como comedia, el tratamiento por momentos es farsesco y luego deriva hacia lo trágico. Lo primero, porque el mantequero admite conscientemente entrar en el presunto juego terapéutico —"seguirle la corriente a Susana"— y queda, sin proponérselo, enredado en él. Lo segundo, porque la farsa se convierte en sangrienta realidad y Saverio es la víctima propiciatoria.

Es interesante rastrear las *Escenas de un grotesco*, porque de ellas surgen algunas consideraciones reivindicatorias. Por ejemplo, la posibilidad de superar el injusto desdén de cierta crítica y de los "colegas" industrializados para con las obras de Arlt; desdén fundado en la gratuita apreciación de que sus piezas eran improvisaciones de un desequilibrado. En el artículo evocativo *Valoraciones sobre Roberto Arlt* antes recordado, Elías Castelnuovo testimonia que nuestro autor "no ignoraba que se dudaba de su cordura. Pero lejos de afectarlo lo tomaba como una lisonja, pues estaba convencido de que ello daba al artista jerarquía intelectual".

Lo cierto es que la observación objetiva del proceso creador que va de *Escenas de un grotesco* a *Saverio el cruel* revela ajustes constantes y claros objetivos. Nada de improvisado

hay en él. Descubre, asimismo, que ciertos caracteres ulteriormente advertidos en piezas como *La fiesta del hierro* y *El desierto entra a la ciudad*, delatores de aproximación a los trágicos griegos, son anteriores a lo que habitualmente se conjetura: la escena tercera del primer cuadro de *Escenas de un grotesco*, por ejemplo, representada por dos personajes que semejan esclavos de la Hélade, está certeramente ambientada. Lenguaje y situación tienen sabor helénico.

DOS CONTRASTES Y PROYECCIONES CRÍTICAS

En *Saverio el cruel*, Arlt se propone ofrecer paralelamente el juego de dos contrastes: por un lado, frivolidad y ocio de la abundancia, que lleva a los jóvenes a urdir la farsa, frente a la sórdida miseria y mediocre vida del mantequero; por otro, la alternativa grotesca de que mientras para la inconsciente crueldad de los jóvenes —en actitud de iracundos—, la farsa urdida es simple pasatiempo, para Saverio crece como real. Por eso la burla se convertirá en tragedia cuando se inviertan los polos: para los jóvenes el juego se vuelve imprevista realidad; para Saverio, el sueño en que le había instalado la burla y que materializó como real, se desvanece bruscamente.

En las entrelíneas de *Saverio el cruel*, Arlt —atento primordialmente a los efectos teatrales— conlleva dura crítica contra el armamentismo y contra cierta proclividad a aceptar mesianismos político-sociales a los que son tan adeptas las masas. Cuando a las prudentes razones de la Sirvienta, que quiere disuadirle de la grotesca aventura, Saverio opone los argumentos que registra el siguiente pasaje, afloran aquellas intenciones:

SAVERIO. — ...Pues esa oportunidad me ha sido concedida.

SIRVIENTA. — ...ese cargo de coronel de payasería, en vez de darle beneficio, le producirá deudas y pesadumbre.

SAVERIO. — No entiendo tu dialéctica pueril, Simona.

SIRVIENTA. — Ya me entenderá. Cuando quede en la calle, sin el pan y sin la manteca.

SAVERIO. — (*Impaciente*). ¿Pero no te das cuenta, mujer, que en las palabras que pronuncias radica tu absoluta falta de sentido político? ¡Ingenua! Se

TOMA EL PODER POR QUINCE DÍAS Y SE QUEDA UNO VEINTE AÑOS.

SIMONA. — (*Llevándose la punta del delantal a los ojos*). ¡Cómo desvaría! ¡Está completamente fuera de sus cabales!...

SAVERIO. — Convéncete, Simona tu fuerte no es la sensibilidad política, ese siniestro sentido de la oportunidad, que convierte a un desconocido de la mañana a la noche, en el hombre de Estado indispensable.

SIMONA. — Señor Saverio, usted habla como esos hombres que en las esquinas del mercado venden grasa de serpiente, pero...

SAVERIO. — ¡Hablo como un Director de pueblos, Simona!

Queda puntualizado en el absurdo diálogo entre la rústica sensatez de una tosca fregona y un mantequero soñador, —Sancho y Don Quijote— viva radiografía y dura crítica a las dictaduras y a los que se dejan embaucar por ellas.

También aquí —y, lateralmente, como en *Trescientos millones*— aflora la intención social. Por lo demás, en el permanente valor de las advertencias entrañadas por tales sátiras, reside otra de las razones de universalidad del teatro de Arlt.

CONCEPCIÓN DEL ARTE REAL

Saverio el cruel, con mayor soltura y destreza técnica que *Trescientos millones*, confirma el carácter de juego de relojería mágica que Arlt asignaba al arte teatral y que luego, en la obra siguiente, *El fabricante de Fantasmas*, encontrará un principio de teorización o, por lo menos, el propósito de adelantar claves que valen para hurgar en la concepción dramática arltiana.

Todas sus obras tienen el sentido lúdico proveniente de entender el arte teatral como una fiesta hechizante, de predominio visual y espectacularidad. El sentido festival y lúdico —entiéndase bien— no excluye la posibilidad trágica, pero generalmente la resuelve con desdoblamiento de planos donde, por un lado, marcha la realidad descarnada; y, por otro, el ludismo mágico de la farsa. Del desencuentro o contraste entre ambos surge lo trágico, casi siempre por vía de lo grotesco. Creo que a ese mecanismo escénico puesto en marcha por Roberto Arlt corresponde exactamente la descripción propuesta

para explicar la farsa, por un notable autor argentino, Aurelio Ferretti, quien dirigió varias piezas de Arlt y, en sus propias creaciones, más de una vez, lo tuvo presente. "Tintas planas, colores básicos y caracteres esquemáticos es lo primero que salta a la vista en cuanto a la forma (en la farsa). La farsa significa una benigna interrupción de los efectos de la ley de gravedad intelectual y espiritual, que libera a los personajes de muchas sujeciones. No los deshumaniza. Los desviste moralmente 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, para conformar una obra de arte..." Añádase un violento regreso del plano del sueño o de la irrealidad, un choque brusco con lo real, y se estará frente a los matices de lo grotesco, del drama o la tragedia, según los concebía Arlt.

OTRAS REMINISCENCIAS LIBRESCAS

Frente al planteo de *Saverio el cruel*, resuelto de modo personal, es difícil resistir la tentación de verificar las reminiscencias librescas que evoca. El propio Arlt en el transcurso de la pieza, como se ha visto, no puede menos de aludir al pasaje del *Quijote*, con el que presenta algunos puntos de proximidad.¹

Pero también la simulación de Susana —en el otro extremo del juego— trae el recuerdo de semejante escena de alienación que ocurre en *El hombre y sus fantasmas*, de Lenormand. Y el conjunto, curar una supuesta locura "siguiendo la corriente" y entrar en el juego inventando un monarca supuesto, recuerda un humorístico relato de Henri Lavedan, titulado *Sire* —también pieza teatral popular—, que tuvo gran éxito de librería y fue traducido al español nada menos que por Gabriel Miró.

Quizá hasta en la propia literatura dramática argentina pudieran hallarse rastros del tema, como, por ejemplo, el que proporcionaría aquella farsa de Enrique García Velloso titulada *Veinticuatro horas dictador*. Estas tres obras aparecen muy próximas en el tiempo y en ellas como asunto, tema o motivo

¹ "El *Quijote* —informa Mirta Arlt— era una de las obras que lo acompañó siempre y cuya lectura (de pasajes preferidos) repetía con fruición".

se reitera el mecanismo que, de manera tan singular, usufructúa Arlt. ¿No es éste un interesante fenómeno de sincronismo literario, que merecería ahondarse? En cualquier forma habla muy a favor de Arlt y confirma las palabras de aquel crítico que luego del estreno de *Saverio el cruel*, dijo: "Esta pieza constituye la obra de un escritor con auténtica personalidad y revela la personalidad de un hombre auténtico".

Capítulo VI

UNA EXPERIENCIA EN EL TEATRO PROFESIONAL

AVENTURA FALLIDA

El fabricante de fantasmas constituye la única experiencia de Roberto Arlt en el campo del teatro comercial. Desde tal punto de vista puede reputarse aventura fallida, aunque desde otro punto se concrete como uno de sus aportes teatrales significativos.

Escasas representaciones, a veces a sala vacía, pudieran conceptuarse *prima facie* como un rechazo del público de ese teatro hacia el autor. Mas, en realidad, sólo ocurrió que no se dieron en ese medio, nuevo para Arlt, aquellas circunstancias a las cuales éste se iba habituando. Arlt no llevaba a sus intérpretes libretos definitivos, mineralizados; sus textos se ajustaban al cabo de los primeros ensayos y, como ya dije, accedía fácilmente a las indicaciones de quienes creía más duchos que él en el oficio. Interesantes testimonios al respecto son algunos libretos originales sobrevivientes.

El fabricante de fantasmas llegó a manos del elenco Perelli-De la Vega como un texto definitivo que los intérpretes respetaron. De allí ciertos resabios literarios que restaron posibilidades a una concepción teatral que pudo ser la más importante de Arlt. De ahí que se sienta dispuesto a entonar una especie de demorado *mea culpa*, a través de un artículo: *Los autores independientes en los teatros comerciales*, que publicará en *La Hora* cinco años más tarde (5/XII/1941), donde declarará entre otras cosas: "Cuanto más fielmente trata el autor independiente de expresar su realidad teatral, más lejos se sitúa del teatro comercial... Mientras que la obra del autor comercial mantiene su clima en absoluta conexión con el público y un actor previamente clasificado, la obra del autor independiente es un suceso personal. Acaecido a él y para él".

Todo esto *a posteriori*. Porque antes del cerrojazo, su curiosidad le instaba a husmear ese otro mundo que aún le era

desconocido y al cual llegó de la mano de Belisario García Villar. Y arribaba con esperanzas y ambiciones, que dejó asentadas en la declaración que anticipó en *El Mundo*, a requerimiento de Manuel Lago Fontán, el 7 de octubre de 1936, en vísperas del estreno. Dice en ella:

Siempre es dificultoso hablar equilibradamente de sí mismo, pero yo trataré de hacerlo dentro de la medida que tolera la inevitable vanidad del autor.

Comencemos por el elenco que representará mañana en el Teatro Argentino mi drama en tres actos y seis cuadros titulado *El fabricante de fantasmas*. No es posible detenerse a destacar o ensalzar la labor de un artista determinado. Cada uno de los actores, en su papel, se desempeña con tanta propiedad que mencionar un nombre y silenciar otro sería cometer una notoria injusticia. He tenido la suerte de encontrar un conjunto apasionado en la interpretación de la obra, que personalmente, según espontáneas manifestaciones, entusiasmo a cada uno y a todos los participantes de la compañía...

El asunto del drama: un hombre asesina a su esposa, ignorando los procesos subterráneos que provoca esa terrible y oscura fuerza denominada Remordimiento. Pero pronto los Remordimientos van a buscar al criminal y bajo la forma de fantasmas lo atacan, lo persiguen, lo torturan y acosan, hasta obligarlo, después de una refinada tortura, a matarse del mismo modo que asesinó a su mujer.

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, el Verdugo, 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 Bruheguel el Viejo, quienes con sus farsas de la Locura y de la Muerte reactivaron en mi sentido teatral la afición 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.

Si alguien me preguntara por qué le he dado una representación física tan espantable a los remordimientos de un criminal, debo contestar que es porque el Remordimiento fue conceptualizado, antaño, por los teólogos y hoy por los psicoanalistas, como uno de los más enérgicos elementos que provocan la descomposición psíquica del sujeto arrastrándolo a la Locura y el Suicidio.

Algunas palabras sobre la dirección: el señor Belisario García Villar que me presenta al teatro oficial me ha sorprendido con su clara visión del teatro. Él ajustó y corrigió severamente mi obra. Si tengo éxito con *El fabricante de fantasmas* se lo deberé netamente a él, en lo que se refiere a asesoración técnica. Puso en mi obra elementos de acción que habían escapado a mi juicio de autor novel. Su sentido de renovación e inquietud son realmente encomiables y constituyen una promesa para los jóvenes autores argentinos.

He transcripto totalmente la declaración, porque habiéndola impreso fragmentariamente Raúl Larra en su biografía, todos los que después de él la mencionan, lo hacen también en la creencia de que el texto completo lo da Larra y no se preocupan de ir al original. Y es precisamente en los fragmentos omitidos donde se advierte a Roberto Arlt embretado, vacilante al pisar un terreno desconocido, entregado, sin la posibilidad de la controversia amistosa, a las decisiones y enmiendas de ajena mano.

Pero transcribo también la declaración porque hay en ella elementos críticos de gran valor. Piénsese, por ejemplo, en la mención de Goya, Durero y Brueghel el Viejo como fuentes de grotescos teatrales y póngase qué valor de precursor tiene en tal sentido Arlt, si se verifica que esas mismas fuentes están nutriendo sincrónicamente el teatro de Ghelderode y habrían nutrido el de Jarry. No deberá sorprender, entonces, que en algún momento haya que referir comparativamente alguna pieza suya a las de aquellos renovadores europeos.

Por último, el descargo de Arlt en el sentido de atribuir un presunto éxito de la pieza a la intervención del director, aparece como una instintiva defensa, ya que el juicio de los críticos más responsables que juzgaron la pieza coincide en atribuir los errores evidentes de realización, factores del fracaso, al director.

ARGUMENTO Y CLAVES

La idea central de *El fabricante de fantasmas* es simple, aunque su desarrollo argumental se complique a través de la dualidad de planos, reiterado recurso en el teatro de Arlt. Pero esta vez no se trata del soñar despierto, como en *Trescientos millones* o del juego ficción-realidad, como en *Saverio el cruel*, sino de una materialización de remordimientos obsesivos (la idea fija que estimula a los seres de sus novelas) y culpas del protagonista.

Pedro Lozano es autor teatral. Eloísa, su mujer está decidida a no cohabitar con él hasta que consiga un empleo estable. Martina, amiga de Eloísa, mantiene relaciones con Pedro. El triángulo abre a la fantasía de Arlt caminos desusados, el primero de los cuales lo transita Pedro en condición de autor teatral, cuyas criaturas imaginativas se corporifican y, al hacerlo, materializan ya sus encontrados sentimientos objetivados, ya remordimientos atenaceantes en infernal pesadilla.

Las circunstancias de la relación matrimonial entre Pedro y Eloísa determinan que aquél mate impunemente a su mujer, bajo las apariencias de un accidente que despista a la justicia. Sin el contrapeso de la recriminación conyugal, Pedro cree poder entregarse de lleno a la creación dramática. Y se promete, en las horas solitarias de la prisión, mientras aguarda el veredicto absolutorio:

—Yo llevaré las oscuras pasiones del hombre al teatro. Todos mis hombres matarán, pero no en la guerra. El hombre únicamente mata en la guerra; pero, dime, bufón: ¿la vida no sería infinitamente más divertida y emocionante si pudiéramos deshacernos de nuestros enemigos? ¿No viviríamos con más inteligencia y astucia si supiéramos que alguien, oculto, nos acecha para matarnos? Éste es un tema digno para llevar al teatro. ¿Por qué ciertos partidos políticos atraen a ciertos sectores de masa? Porque sostienen la tesis de la violencia, es decir, la posibilidad de dar salida a una serie de instintos criminales, que por estar cobijados bajo una bandera política, son disculpados... y cuando el público aplauda mis personajes, ignorará que aplaude los pensamientos de un asesino auténtico que se escapó de las redes de la ley...

En efecto, el veredicto llega. Para la justicia, Pedro nada ha tenido que ver en la muerte de Eloísa. Libre, pues, se enfrasca en la creación teatral. Triunfa. Se une a Martina.

En una de las piezas que compone, la de mayor éxito, presenta a un asesino que también se burla de la justicia. Una tarde llama a la puerta de la casa de Pedro una visita inesperada: el juez que lo ha absuelto. El magistrado ha asistido al estreno de la obra, le ha interesado el planteo desde el punto de vista judicial y ha reconocido a Pedro cuando éste sale a agradecer los aplausos al final de la representación.

La escena del segundo acto entre el Juez y Pedro, de brillo dialéctico y tensión dramática, es la equivalente a la que ocurre en el primero entre Pedro y su Conciencia. En ambas, el resultado es la desazón —a pesar del aparente cinismo— en el ánimo de Pedro, que entrará precipitadamente en el plano inclinado de los remordimientos. Para olvidar y descargar angustias y tormentos, viaja, viaja sin descanso, febrilmente; pero los fantasmas le persiguen bajo formas de las turbias criaturas que creó para la escena: el Jorobado, el Rufián, la prostituta, la Ciega, el Verdugo, la Coja, oscura "cor-te de los milagros" rondan en torno de él. "Somos tus hijos —dirá uno de ellos— los hijos de tus crímenes". Pero, entre los incubos, también acude la sombra de Eloísa, para recordarle:

ELOÍSA. — ¿Recuerdas nuestra última conversación? Fue antes de que me arrojaras al vacío por la ventana. Te preguntaba cómo un grano de trigo germinó después de tres mil años. Ahora lo sé. La causa contiene siempre al efecto. El tiempo es una palabra hueca. Pedro, cuando construías esos personajes no sabías que te fabricabas un futuro de horror. Tú que eludiste a la justicia no podrás eludir a tu conciencia...

En el tercer acto, iniciado con un diestro cuadro donde en el bullicio de Carnaval Pedro cree descubrir a Eloísa bajo el antifaz de una máscara, llega el final del asesino, en medio de alucinaciones y delirios. Su muerte será análoga a la de Eloísa, precipitado al vacío desde un alto ventanal.

El fabricante de fantasmas documenta cómo Arlt se iba posesionando de la técnica dramática al punto de permitirse ya —a la manera pirandelliana, aunque lo negara— construir teatro y, al propio tiempo, reflexionar sobre él. Quizás, den-

tro de su dramaturgia, esta pieza sea un drama de claves; claves, en cuanto a una concepción del teatro, en cuanto a objetivos perseguidos por el autor al experimentar esta vía creadora; claves para penetrar en su mundo dramático y conjeturar algunos enigmas.

En buena parte, el planteo y los objetivos que Pedro propone para el arte teatral son, sin duda, los que el propio Arlt asigna a la dramática. En tal sentido, este diálogo entre Pedro y Martina, al comienzo del primer acto, es revelador:

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... Aunque no lo crea. Yo 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 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...

Pedro se afirma a sí mismo como personaje.¹ ¿Y Roberto Arlt? Si fuera dable aquí reconstruir su vida a través de una infancia gris, de los desencuentros en el hogar paterno, del temprano callejeo, oficios frustrados, proyectos, inventos científicos, crisis matrimoniales, azares de fortuna, viajes y aventuras, desenfado exterior y tremenda angustia íntima y se trasladara todo ello a la escena, ¿qué héroe pirandelliano surgiría de la escueta dramatización biográfica! Por eso me parece lúcidamente objetiva, aquella afirmación de Mirta Arlt, en el ensayo antes mencionado, cuando declara:

¹ Esa actitud era la que Arlt empleaba en la realidad: cuando quería comunicar algo que le había sucedido o le preocupaba, lo proyectaba en una tercera persona gramatical, y al dirigirse al interlocutor, comenzaba casi siempre así: "Decime, ¿qué pensarías tú, de un tipo a quien...?"

Personalmente veo a mi padre como personaje; no puede explicarse ni relatarse, sólo admite la recreación en el orden estético.

Un rasgo que salta a la vista apenas se recorre el teatro de Arlt es que en todas las piezas hay un espectáculo dentro de otro, teatro dentro del teatro. Así, el sueño materializado de la Sirvienta, en *Trescientos millones*; la farsa que urde la locura de Susana, en *Saverio el cruel*; la parodia del dinero quemado, en *Prueba de fuego*; la ronda de remordimientos en el uxoricida de *El fabricante de fantasmas*. Y podría anticipar el mismo rasgo en la vida paradisíaca imaginada por los burócratas de *La isla desierta*; el rito cruento de Baal Moloch, en *La fiesta del hierro*; la mágica irrealidad total, de *El desierto entra a la ciudad*, y de la cual sólo es sustraído el espectador con las dos palabras que, como distorsionada pirueta previa a la caída del telón que remata cada acto, le muestran la otra cara, la de la prosa cotidiana, de la que el ritmo creciente de la alucinación puesta en marcha le habían alejado.

También de esta permanente dualidad de planos en que se realiza el teatro de Arlt: lo real y lo onírico, lo fantástico y lo histórico, lo ilusorio y lo material, se dan claves en *El fabricante de fantasmas*.

Cuando Pedro le manifestaba al personaje amorfo, denominado Sustituto, algo así como su otro "yo" erótico, antes del crimen:

...la gente que acude a los teatros va en busca de lo que no existe en sus vidas. Podría decirse que las mentiras son para ellos las puertas de oro que se abren a un país encantado. Nosotros, autores, no nos podemos formar ni la más remota idea acerca de la arbitraria estructura de aquellos países de ensueño, en los que se mueve la imaginación del público. Como los alquimistas jugamos con fuerzas naturales cuyos efectos parecen mágicos, pues unas veces la muchedumbre aplaude y otras bosteza...

delinea una concepción del teatro como *ersatz*, como *alibi*, como compensación, también "teatro del espejo", según Pirandello. En último término, interpretación freudiana del arte dramático coincidente con los modos de realización de Arlt y que sientan aproximación y afinidad con las que, a mi en-

tender, constituyen las dos más felices interpretaciones de lo que debe ser el teatro: la que lo concibe "feéricamente" y lúdicamente como juego mágico; y la que lo entiende como "fiesta" en el sentido integral que etimológicamente entraña esta expresión¹. Consecuentemente, por el juego mágico se explican los personajes de humo.

También *El fabricante de fantasmas* da la clave de su abundancia en el teatro de Arlt. Así, antes de cometer el crimen, Pedro siente que rondan ante sí el Sustituto, o sea su "yo" erótico, y el tentador fantasma de Martina, la mujer deseada, y les dice:

Lucha cruel. El fantasma es tan rebelde como el ser humano que representa. ¿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...

LA CRÍTICA

El fabricante de fantasmas fue la primera obra dramática de Arlt que movió unánime a la crítica periodística. Al recorrer las columnas más prestigiosas se observa que todos advierten en la pieza densidad intelectual y aciertos parciales de concepción acreditables al autor; mientras que los más responsables, también con unánime coincidencia, censuran a la dirección por impericia y por no saber traducir en acto los valores positivos de la pieza. Así, por ejemplo, *La Nación* en una extensa crónica, manifiesta, entre otras cosas:

En *El fabricante de fantasmas* resalta en seguida la riqueza de vida interior que hay siempre en la obra de Arlt. Si escénicamente no está bien concluida la figura de Pedro, si no presenta un bien delineado perfil humano, su lucha interna, el asalto de sus remordimientos a su conciencia, revelan un gran vigor tem-

¹ Acerca de estas concepciones, véase más detalles en mis libros: *¿Qué es literatura? Teoría del teatro y Sociología del teatro argentino*.

peramental y una gran abundancia de conceptos. El escritor se expresa aquí, en el escenario, con la misma fuerza imaginativa, con la misma inquietud espiritual, con el mismo tono espontáneo y recio que emplea en sus libros. Vuelca así, materialmente, su contenido de ideas y sentimientos y tal vez con una premura, con un afán de "darse" por entero, que le impide graduar. Y esto es un error en el teatro, donde el arte de construir es indispensable para que la obra se logre plenamente. No son pocas las bellas concepciones que se malogran por esta falla. Claro está que no nos referimos a una técnica rigurosa envejecida, incompatible con asuntos de esencia moderna, sino a una manera de dosificar el desarrollo de la trama, la acción, los efectos, el diálogo. Este defecto no resta interés a *El fabricante de fantasmas* considerada desde un punto de vista intelectual. La obra se sostiene gallardamente, vive y gana al espectador atento por su idea, por su fantasía, por su fuerza, por su emoción, pues también la tiene, y llega más que en la tragedia íntima de su protagonista, en los respectivos dramas de los personajes que encarnan los remordimientos de aquél, especialmente en los femeninos, animados con un soplo de vigorosa poesía, llenos de sugerencias, destilando, por decirlo así, miseria humana. Esa ronda fantasmal que se agita y baila en torno a Pedro es el mejor acierto del autor.

El fabricante de fantasmas no llegó enteramente al público anoche porque su versión escénica fue deficiente... Por otra parte, la inseguridad de los intérpretes dio un ritmo excesivamente lento y sin matices a la representación.

A su vez, Edmundo Guibourg, desde las páginas de *Crítica*, realiza un detenido estudio de la pieza, entre cuyas consideraciones, entresaco las siguientes:

El drama, a pesar de sus caídas constantes en la truculencia de folletín, a pesar de no pocas expresiones de mal gusto, ya por su calidad, ya por su arbitrariedad; a pesar de la inaudita y viscosa sexualidad de los remordimientos a quienes el dramaturgo humaniza caprichosamente y trata a bofetadas y puntapiés con un brío envidiable, acusa una ponderada intención

renovadora y debe acogerse como un esfuerzo noblemente inspirado.

Contra los nada escasos méritos de la obra conspiró una puesta escénica digna de un cuadro filodramático. La falla fundamental es de la dirección que no cuidó un solo instante los traspies de una realización deficiente...

Y Manuel Lago Fontán, compañero de Arlt en la redacción de *El Mundo*, escribió en dicho diario:

Todavía no ha logrado Roberto Arlt domoñar su desbordante imaginación y su desenfadada sinceridad. Pero 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, ante los cuales permanece un público más difícil, por sabihondo, entonces podrá Roberto Arlt brindarnos excelentes obras teatrales. Ya lo es, en latencia, *El fabricante de fantasmas*. Su tema es rico en episodios dramáticos y sugerencias. El drama es generoso en cuanto a la materia teatral. Un factor básico —la atmósfera— se vuelve asfixiante tan pronto como se origina la concatenación de motivos patéticos. Y cuando culmina la acción sabe el autor utilizar, diestramente por cierto, el caudal emocional y volcarlo sobre la platea. Quien consigue esto se halla capacitado para obtener firmes triunfos en el escenario. Un poco más de experiencia en el oficio de hacer comedias —de realizarlas— y Roberto Arlt dará al teatro argentino obras de singular interés artístico y de poco común valor escénico.

.....

Pero, en nada le ha favorecido la interpretación que deslució muchos aspectos escénicos, a causa del divorcio de la dirección con el sentido de la obra, y del evidente desconocimiento de algunos papeles por parte de determinados personajes.

Después de esta aventura de *El fabricante de fantasmas*, de la cual intelectualmente salió indemne y hasta alentado, Arlt no volvió a acercarse como autor al teatro comercial. Las obras que componía las entendió como sucesos personales, acae-

cidos a él y para él y sin obligación de ponerlas en contacto con un público e intérpretes de hábitos distintos, carentes de flexibilidad para incorporarlas a sus concepciones del mundo y de la vida.

FILIACIÓN

La declaración previa al estreno formulada por Arlt y las reminiscencias —expresas y conscientes, casi siempre— que se advierten en *El fabricante de fantasmas*, despiertan en la crítica el prurito de rastrear la filiación literaria. La pieza, directamente, invita a ello.

¿No es singular, por ejemplo, que el Juez cite la tesis freudiana de que “se olvida todo aquello que es desagradable”? ¿No es digno de atención el hecho de que el protagonista sugiera que la visita del Juez a la casa del ex reo plagia el procedimiento de *Crimen y castigo*, de Dostoiewsky?:

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*.

(Acto II, Cuadro I, esc. 4ta.)

Por otra parte, el juez había manifestado anteriormente: “Usted pertenece a esa magnífica escuela que en el siglo pasado comenzó con el sagacísimo Dostoiewsky el análisis de la personalidad del degenerado”.

¿No hay en estos pormenores toda una confesión de parte, en cuanto reconocer la filiación de la propia literatura? Pero en *El fabricante de fantasmas* se da todavía algo más: la temática de la angustia que Arlt transitara en la novelística tropieza con el *Deus ex machina* de la fatalidad trágica y, desde allí y desde entonces, ambas se amalgaman en su crear dramático. No es improbable explicación de esta síntesis el haber asistido Arlt a una representación de *Edipo rey*, de Sófocles, y haber salido del teatro tremendamente perturbado, hondamente estremecido.

En la escena inicial de *El fabricante de fantasmas*, en las entrelíneas de la frívola conversación de Eloísa y Martina, se desliza el presagio, la agorería, que al cabo de la pieza se cumple fatalmente:

MARTINA. — ...Imagínate cómo estaría que fui a lo de una echadora de cartas... Fui allá como pude ir al cine... Después de esperar como una hora, la Sirvienta me hizo pasar. La vieja preparó el Gran Juego... Se compone de siete montones con siete barajas cada uno. Cada mazo corresponde a un planeta. Después de revolver los naipes la vieja sacó en claro que me casaría con un asesino...

ELOÍSA. — ¿Es posible que tomes en serio semejantes estupideces?

MARTINA. — Creo y no creo...

(Acto I, Cuadro I, esc. 1ra.)

Luego, en otras piezas insistirá. Así en *La fiesta del hierro* la crueldad de Mariana, con algo de Hécuba y Fedra, de Clitemnestra y Lady Macbeth, tendrá alcances de fatalidad trágica; como la tendrá la patraña del Astrólogo en *El desierto entra a la ciudad*.

Los críticos asistentes al estreno de *El fabricante de fantasmas* insistieron en las fuentes dostoiewskianas: *Crimen y castigo*, para *La Prensa*, proporcionó el motivo central; *Crítica*, por la pluma de E. Guibourg, recordó *Hombre acosado*, de Francis Carco; *Humillados y ofendidos* y *El eterno marido*, de Dostoiewsky, y descartó a Pirandello por Unamuno: *La Nación* también mencionó a Unamuno y recordó *Almas brujas*, de Linares Rivas, por el juego de títeres liberados de quien los maneja desde el tabladillo. No faltó quien trajera a colación *Cuando el diablo mete la cola*, de Soya.

En ese afán de buscar antecedentes literarios —por lo demás, tan fácil de desembocar en el absurdo— olvidaban fundamentalmente tener en cuenta la personalidad creadora de Arlt y cierto tipo de influencias lejanas. Creo que, en tal sentido, mostró el mayor tino y acierto alguien que nada tenía que ver con la crítica teatral o literaria; un cronista de *turf* que redactaba crónicas en una jerga pintoresca y graciosa: Last Reason (Máximo Sáenz). Y el acierto de Last Reason data de mucho antes del estreno de *El fabricante de fantasmas*, antes de que Arlt verificara en Goya, Durero o Brueghel el Viejo la identidad de algunos de sus personajes preexistentes en *El juguete rabioso* y *Los siete locos*.

En 1929, Last Reason era cronista de *Crítica*. Cuando leyó la novela de Arlt envió una nota a la redacción de *El Mundo* concebida en su peculiar estilo. Y Muzio Sáenz Peña,

director de este último diario, que tenía particular estima por su redactor Roberto Arlt, le dio curso de publicación, a pesar de lo desusado del procedimiento y del estilo del periódico. Y así, en el ejemplar del 16 de diciembre de 1929, puede leerse, a tres columnas, bajo el acápite "Firmas ajenas" el artículo: *Los siete "colos" de Roberto Arlt*, por Last Reason, donde se lee por primera vez esta acertada filiación del autor de *El amor brujo*.

Para mí, Arlt es hijo literario de Huysmans. Sin que pueda sospecharse imitación, influencia o sugestión, el hecho es que hay en la obra de Arlt un parentesco estrecho con la del atormentado autor de *En Ruta* y *Al Revés*. El mismo afán prolijo del detalle gráfico que pinta a un hombre en un alzar de cejas; idéntico desprecio por el pasado de sus héroes, que quiere y logra reflejar en sus emociones de ahora. La misma brillantez de la evocación grandilocuente y pintoresca que sumerge a los personajes en hondas zambullidas por remotos espacios imaginativos. Igual irreverencia por las palabras rudas que llaman a las cosas por sus nombres bajos, sucios, pero exactos. Un mismo amor por los dolores imposibles de contar, ni aún al oído de la mujer que se tiene entre los brazos. Si Huysmans pudiera leer a Arlt, pondría en su hombro una de sus manos flacas, llamándolo hijo suyo...

Y quien dice Huysmans —fin de siglo XIX— puede proyectar en el teatro una descendencia que eslabona nombres como los de Jarry, Ghelderode, Ionesco; mientras que hacia el pasado puede rastrear una ascendencia que, tras advertir que la familia del autor de *En ruta* proviene de los países bajos, asocia naturalmente los nombres de Jeronimus Bosh, Brueghel el Viejo, los monstruos del grotesco barroco y del medioevo, los entes quevedescos.

No era preciso que Arlt tuviera conciencia de esas afinidades. El misterio de la creación artística es infinito. Pero su recorrido por los museos europeos se las reveló.

Capítulo VII

BURLERIA

RETORNO DEFINITIVO

Arlt, pródigo en opiniones y sin pelos en la lengua para "decir verdades", guardó un desusado silencio acerca de la aventura en el teatro comercial. Apenas si en rueda muy íntima se le oyó musitar: "No es mi mundo". Sólo al cabo de unos años y con perspectivas suficientes se explayó en el ya mencionado artículo de *La Hora*, aunque tratando el problema de modo impersonal.

El traspie de *El fabricante de fantasmas* no enfrió su entusiasmo por la creación dramática e insistió en el género con *La isla desierta*, pieza que calificó de burlería en un acto. Fue representada por el Teatro del Pueblo el 30 de diciembre de 1937; es su cuarto estreno y marca el retorno definitivo a las experiencias teatrales no profesionales.

La isla desierta aparece entre las piezas de Arlt como la más desasida de contaminaciones librescas, como la hermana de las *Aguafuertes porteñas*. Es la única cuya acción está localizada en Buenos Aires, en una oficina de la zona portuaria; por otra parte, no trata de intentar oscuras proyecciones de sordidos móviles humanos, como otras salidas de su pluma; apenas si procura traducir una impresión recogida por el propio autor en oportunidad de una visita que efectuara a una oficina de la Aduana de Buenos Aires instalada en un galpón cerrado y sombrío, donde, pese a la proximidad de los barcos y del río, se experimentaba angustiosa sensación de aislamiento y encierro.

Arlt sopesó el contraste que a su aguzada capacidad de observación le mostraban —tan cercanos y tan distantes, a la vez— los sedentarios burócratas, por un lado, empecinados tras expedientes y papeleos absurdos; y, por otro, los barcos, enarbolados de horizontes en los mástiles orgullosos, reclamando puertos distantes con las roncas sirenas. Así incubó la vivencia que impulsaría con fuerza dramática *La isla desierta*.

Arlt imagina que a esos oficinistas permanentemente enclaustrados, un día los trasladan a un despacho ubicado en un décimo piso, con amplio ventanal, vista hacia las dársenas y el río, luz y cielo ante sí.

La burocracia se desconcierta: el horizonte acuático, las chimeneas humeantes de las naves, los mástiles erguidos invitan a la ensoñación. Y a los empleados sólo les basta el estímulo de un mulato tentador para imaginar una isla paradisíaca donde vivir nueva edad de oro en vez de seguir llenando providencias en manoseados expedientes de trámite. El absurdo mágico y la magia de lo absurdo entran en juego.

La llegada del Jefe interrumpe el sueño, y la vuelta a la realidad, dura realidad, se remata con la resolución de la Superioridad: "Despida a todo el personal. Haga poner vidrios opacos en la ventana". No soñar, no pensar; no sentirse individuo, sino cosa: el mundo moderno, en fin.

GROTESCO COLECTIVO

Otra vez el juego contrastado del soñar despierto y la realidad —resorte fundamental en el teatro de Arlt— aparece en *La isla desierta*, con ribetes de humor cruel que derivan hacia lo que podría denominarse el grotesco.

Pero la técnica del grotesco que en *Saverio el cruel* aparece por momentos y afecta el orden de lo individual, importa aquí el verdadero eje de esta pieza breve, aunque proyectada hacia el grotesco colectivo o social, asentado en las dos situaciones básicas que estructuran la pieza: ensueño colectivo de lugares paradisíacos en nada semejantes a la prosaica y rutinaria oficina, brusco despertar y efecto final: vidrios opacos para anular la visión del cielo y del agua.

Con razón, refiriéndose a *La isla desierta*, ha dicho Raúl Larra: "es una pequeña obra maestra, de una intensidad inigualada, con ese toque inesperado, con ese *impromptu* que desvanece toda la imagen de un sueño". (*op. cit.* pág. 92). Y cabe agregar, que al mérito de la realización no va en zaga el de la concepción, sobre todo si tenemos en cuenta que data de 1937, y ya ronda en ella la idea del hombre-autómata propio del hipertecnismo, que constituye el obsesivo *leit motiv* de la literatura actual.

Por último, debe llamarse especialmente la atención sobre la calificación elegida por Arlt para la pieza: burlería.

No creo que haya sido empleada antes por ningún autor teatral argentino; es más, en rigor preceptístico la denominación corresponde a una especie narrativa y no dramática. Retóricas y Diccionarios de Términos Literarios denominarían un cuento fabuloso o conseja de viejas. Y si se analiza detenidamente la obra se verificará cómo es el relato fabuloso de El Mulato el que trastorna a los covachuelistas e impone ritmo a la acción. Acierto, pues, acreditable al autor.

Capítulo VIII

A F R I C A

SUPERPOSICIÓN DEL AGUAFUERTISTA.

El periplo europeo dejó la retina de Arlt vibrante de color y movimiento. El pintoresquismo que lograba extraer de la grisácea exterioridad del porteño en las *Aguafuertes* cotidianas se le brindó pródigamente en España y Marruecos. Su pluma vibraba entusiasta en las correspondencias. Recorrer las notas que desde Marruecos tituló: *Tanger, El narrador de Cuentos, Casamiento morisco, Noviazgo moro en Marruecos*, es penetrar en un ámbito de exotismo ni siquiera presentido. Repasar los relatos orientales que oyó en los zocos a los "contadores de cuentos" y recompuso —narraciones coleccionadas póstumamente con el título de *El criador de gorilas*— es internarse en un fabuloso mundo miliunanochesco, pero tangible, inmediato.

Ese interés le inspiró un ejercicio teatral, *África*, en seis actos, donde el aguafuertista se sobrepone al dramaturgo. La obra subió al escenario del Teatro del Pueblo el 17 de marzo de 1938 y es la única pieza larga de Arlt que presenta sólo el asunto informado por la realidad, sin la habitual incursión al plano de los sueños o al disloque del absurdo mágico.

En vísperas del estreno, Arlt formuló algunas aclaraciones acerca de la pieza, a través de las cuales se advierte una definida intención y un criterio experimental. Dice en ellas:

Evidentemente, todo autor que escribe una obra en seis actos se propone demostrar algo, pero yo, aparte de la conclusión de carácter psicológico que permite desprender de *África* el final de la anécdota entretejida en ella, lo que he querido es exaltar la maravillosa fiesta de colorido que deslumbra al turista en cuanto pone los pies en Marruecos.

Recuerdo haber dicho, hace dos años, en una serie de artículos que envié desde Tetuán, que 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.

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 figuraran 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 teatral 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.

Exaltación de la "maravillosa fiesta de colorido" es todo un programa de aguafuertista y a él hay que atenerse frente a la nueva obra. Pero del tira y afloja entre el aguafuertista y el dramaturgo, quedó afectado de hibridez el aspecto teatral.

ESTRUCTURA

África es obra exuberante desde cualquier punto de vista que se la examine. Desborda color y pintoresquismo; acumula varias acciones y episodios; reúne casi una cincuentena de

personajes; el argumento se extiende a través de cinco densos actos y un exordio.¹

En la serie de relatos norafricanos reunidos posteriormente con el título de *El criador de gorilas*, hay dos que contienen la materia anecdótica reelaborada por Arlt en *África*. Allá se denominan, respectivamente, *Rahutia, la bailarina* y *La aventura de Baba en Dimisch esb Sham* y es probable que, como se indica en el proyectado exordio de la pieza teatral, dichos relatos hayan sido escuchados en algún zoco árabe narrados por un "jefe de conversación".

En el drama se cuentan varias historias simultáneas: la de El Mockri, jefe de un regimiento negro del Califa y a la vez contrabandistas de armas destinadas a insurrectos; la de Hussein el Cojo, que sueña vengarse de Mahomet el joyero, su ex patrón y causa de su cojera; y la de Rahutia, bailarina, esposa repudiada de Mahomet.

Esas tres historias se mezclan y entremezclan dramáticamente. El Mockri es visitado por su padre, servidor del Califa. Se ha enterado de la traición de su hijo a la causa de aquél y antes de que quede manchado el honor de la familia, decide matar a su primogénito. El Mockri intenta fugar haciéndose pasar por el ciego Baba. Los sicarios de su padre lo descubren y es ahorcado; su esclava Aischa apuñaleada. En cambio, su amante, Rahutia la bailarina, logra desaparecer.

El segundo acto, que comienza con una nota de marcado pintoresquismo, donde sórdidos árabes discuten el precio de una campesina, lleva a presentar a Hussein el Cojo, cuya generosidad puede más que la avaricia de los traficantes y adquiere a Axuxa, la joven y hermosa campesina subastada.

La lleva a su casa, la educa y pule; le procura toda suerte de comodidades, hasta una, aparentemente insignificante —pero en la cual está de cuerpo entero Arlt— como es la de instalar entre el primitivismo y refinamiento del serrallo orien-

¹ No sería aventurado conjeturar que a la exuberancia que proviene de la visión directa del medio abigarrado y colorido, debiera añadirse la ola que se incorpora por vía de reminiscencias —conscientes o no, ya es imposible comprobarlo— de dos libros narrativos exuberantes, que le entusiasmaban: el *Decamarón*, de Boccaccio y *Las mil y una noches*.

tal, el caballo de Troya del progreso occidental en forma de máquina de coser que maravilla a Axuxa.

A pesar de tantos halagos, de la atrayente hermosura y juventud de Axuxa, su amo no convive con ella. Y no ha de hacerlo hasta que no logre vengarse de Mahomet el joyero, su primer amo, el marido que repudió a Rahutia. ¿Qué deuda tiene Mahomet? Cuando Hussein trabajaba como aprendiz en su taller, antes de recibir la herencia que lo enriqueciera, Mahomet en cierta oportunidad le azotó brutalmente las plantas de los pies y provocó su cojera.

Para cumplir sus propósitos Hussein ha de entrar clandestinamente en Tánger con Axuxa y lo hará en la caravana del hermano de El Mockri, quien a su vez se halla en persecución de Rahutia, a quien todos suponen causante de la muerte de El Mockri.

En los últimos actos, estas historias que funcionaban independientemente se entrecruzan: Axuxa consigue atraer a Mahomet a casa de Hussein; el hermano de El Mockri consigue de Mahomet que localice a Rahutia y la atraiga a su tienda.

La venganza del hermano de El Mockri quedará frustrada ante la tremenda comprobación de que no hay más asesino que su propio padre; en cambio, Hussein se cobrará en Mahomet, ojo por ojo, diente por diente... pie por pie. Y, como no podía faltar en una pieza de Arlt el gran efectismo, la truculencia o el golpe sorprendente, en el momento en que el hacha secciona el pie de Mahomet es tan tremendo el estremecimiento experimentado por Hussein, que los músculos de su pierna, contraídos desde la infancia, se distienden: ¡ha dejado de ser cojo!

POSESIÓN DEL OFICIO

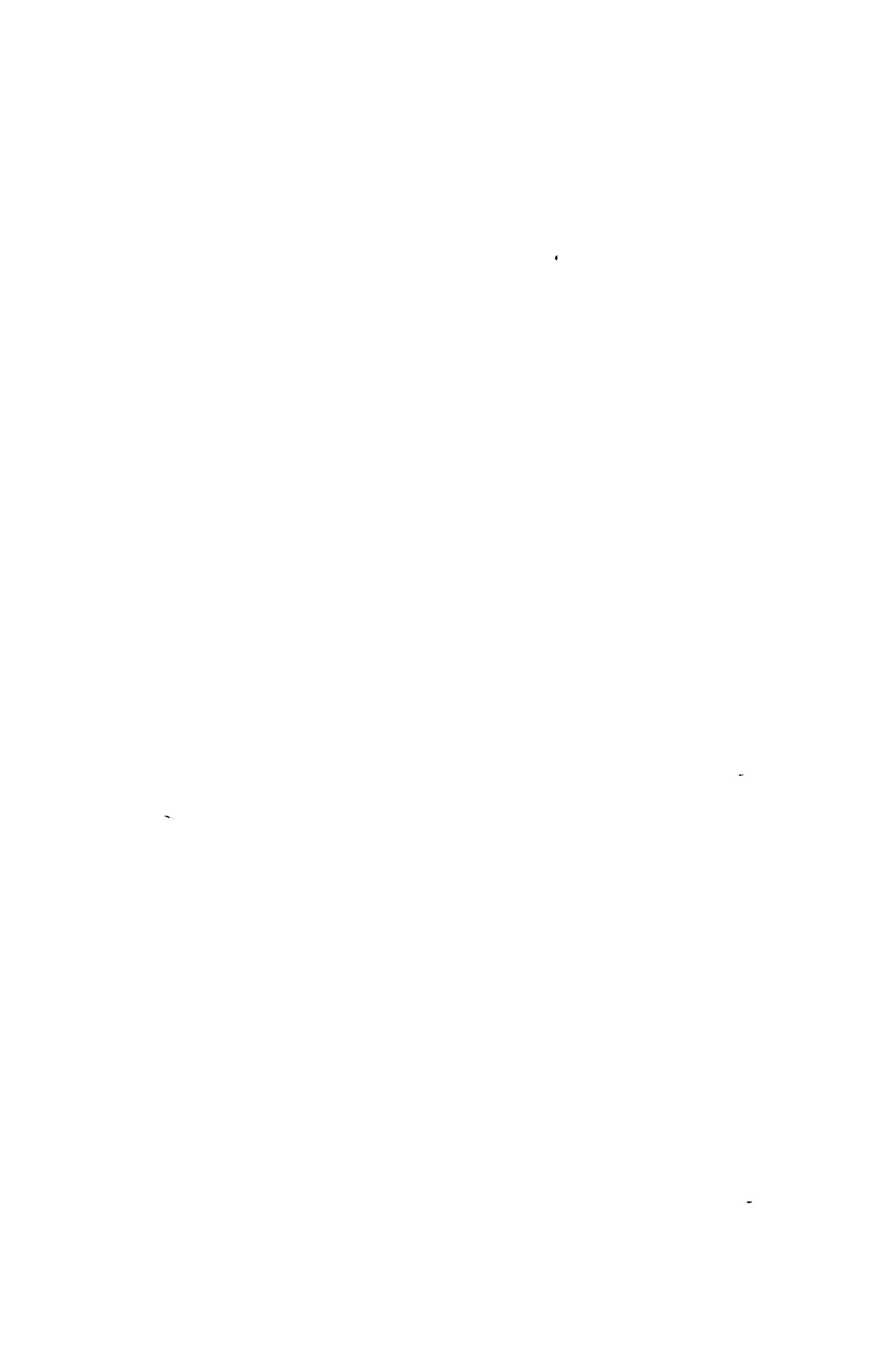
Pese a su carácter híbrido, *Africa* es una obra que permite advertir cómo Arlt iba entrando en posesión del oficio de teatralizar.

Pieza de acciones externas, de colorido y exotismo abundantes, no ofrece problemas psicológicos ni recovecos de repliegues mentales. La delineación de los personajes es también externa; no hay caracteres y el interés radica fundamentalmente en la trama, en el color local o en las acciones

impulsadas por una fuerza que podría llamarse ferocidad y culminadas con una escena cruenta donde uno de los personajes, el cojo Hussein, aplica la ley del Tali3n a quien le provoc3 la cojera y le secciona el pie de un hachazo. Esa crueldad feroz tambi3n ser3 el signo predominante en *La fiesta del hierro*.

Si desde el punto de vista de la continuidad de una f3rmula en los procedimientos teatrales de Arlt, *África* debe situarse como excepci3n, por dejar de lado s3tira, mensaje, proyecci3n del subconsciente, sueño o irrealidad, para ir a una dram3tica de acci3n, color y exotismo; en cambio, ofrece la prueba del don de teatro que Arlt hab3a sentido revel3rsele, la paulatina posesi3n de un oficio, sobre todo porque permite el cotejo con los relatos de *El criador de gorilas* y el an3lisis de como 3stos se reelaboran, entretajan y enriquecen con nuevos elementos realistas o imaginativos. No importa que la superposici3n del aguafuertista, en este caso, haya concluido en un engendro h3brido. No importa. La experiencia bien val3a el riesgo.

Es verdad que como dice Ra3l Larra, resulta la pieza teatral que menos corresponde a su estilo, la m3s endeble. Pero en ella tambi3n, admite dicho autor, "hace gala de esa virtud para acertar con el vocablo imprevisto y ajustado, o sorprendernos con hallazgos tan eficazmente teatrales como la introducci3n de una m3quina de coser en un harem".



Capítulo IX

LA FIESTA DEL HIERRO

AUTOANÁLISIS

El 18 de julio de 1940 el Teatro del Pueblo estrena *La fiesta del hierro*. "El espectador guardará largo tiempo memoria de esta obra", predijo Arlt. Y no se equivocó. Quien haya visto el espectáculo, quien lea el texto, enfrentará un desarrollo sobrecogedor. Para calificar su espíritu habría que acudir a un adjetivo que precisara, a la vez, las ideas de satanismo, perversión, depravación, heterodoxia, misas herejes, gnosticismo, nigromancias, tropelías, etc.; porque en su tremenda sátira contra ciertas lacras, las ve como oficiantes del culto a un perverso Moloch.

Con *La fiesta del hierro* Arlt insiste en algo que, o ya constituye hábito en él, o lo considera paso imprescindible para allanar camino a la mejor interpretación de la obra: las declaraciones previas al estreno. Pero, en este caso, las que inserta en *El Mundo* en vísperas de levantarse el telón, son muy significativas porque, en cierta medida, comportan un autoanálisis del oficio adquirido. Entre otras cosas, manifiesta en ellas:

El mérito de mi nueva farsa dramática *La fiesta del hierro* consiste en que aunque estuviera mejor o peor escrita, no por ello dejaría de cumplir con la estricta obligación de la obra teatral, consistente: 1º) en fijar con rapidez la atención del espectador en una situación a venir, provocada por los personajes; 2º) suscitar el creciente movimiento de curiosidad de su intelecto ante las posibles derivaciones de la intriga; 3º) 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 del 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 arrastrarán 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 en 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 en su butaca”.

Este texto, que en apariencias está construido como un cebo para despertar la curiosidad de posibles espectadores, tiene, sin embargo, sugestiva trastienda. Dejando de lado el hecho de que su primera parte resulta una preceptiva dramática que Arlt extrae, sin duda, del autoanálisis, repárese que los aspectos acerca de los cuales llama la atención son aquellos derivados de la teoría clásica del hecho trágico y hasta el lenguaje tiene presente la tragedia griega: fijación del interés en una acción concentrada, emoción por el destino de los personajes (*catarsis*), preocupación por el tiempo en que se cumple el ciclo dramático, función de la fatalidad, catástrofe.

Creo que el manejo de estos conceptos es indicio suficiente como para afirmar que, en el teatro, el vuelo dramático de Arlt pensaba remontar otras cumbres. Y *La fiesta del hierro* lo confirma.

EL ARGUMENTO

La trama de *La fiesta de hierro* en sí es simple: un poderoso industrial, rey del hierro, celebrará el aniversario de su fábrica de cañones. Don Carlitos, jefe de publicidad, imagina festejos rituales y manda construir un inmenso ídolo que arderá luego de ofrendas y sacrificios. Lateralmente, una intriga primaria proporcionará elementos para inquietante tragedia. La concubina del industrial poderoso tiene amores con Don Carlitos. Un niño, hijo del industrial, los ha sorprendido y fotografiado; manda luego revelar las fotografías por medio de un criado chantagista.

El fotógrafo que revela los negativos sospecha del criado y lleva las fotografías al Presbítero; éste necesita construir un campanario para el templo y aprovecha la oportunidad de la posesión de un secreto comprometedor para sacar provecho de él.

Como se ve, hay un encadenamiento de circunstancias laterales y de casualidades que conducen al planteo culminante: cuando el Presbítero denuncia al criado ante el ama, ésta, a su vez, obtiene la confesión del criado y descubre la conducta del niño, que la odia.

Mientras tanto el ídolo, que presidirá la fiesta de aniversario de la fábrica, ya se ha construido. Buscando sorprender nuevamente a la madrastra, el niño se oculta en una abertura del ídolo, ahora a instancias del criado. Los obreros concluyen el inmenso Moloch y lo clausuran: el niño queda encerrado en él. Lo sabe el criado y le asaltan cargos de conciencia; comunica la situación al ama, pero ésta, cínica y despiadadamente, ve en ella la oportunidad para dar fin a todos los problemas que le provoca el niño.

Comienza la fiesta con un rito ígneo, especie de misterio eleusino, quizás semejante a los que recuerda Julio César en *Comentarios de la guerra de las Galias* como oficiados por los druidas. Se enciende el ídolo; esclavos traen ovejas que se sacrifican al Moloch y se echan a las llamas. Don Carlitos, como hierofante, entona un himno, el coro responde.

El criado llega al límite de sus fuerzas; ya no puede callar por más tiempo y su conciencia grita: ¡dentro del ídolo incendiado está el niño! Se desvanece el industrial, y con-

cluye la obra con un golpe imprevisto de gran teatralidad, a los que Arlt es tan afecto: el Moloch se ha mostrado propicio para el fabricante de cañones: ¡ha estallado la guerra! ¡Los cañones tienen compradores! Su fortuna está asegurada.

REMINISCENCIAS DE TRAGEDIA ANTIGUA

La trágica culminación de *La fiesta del hierro*, con el efectista e imprevisto desenlace; el éxito económico que para el industrial significa la guerra en contraste con la terrible muerte del hijo, bárbaramente quemado, es espeluznante para el espectador; produce el efecto catártico que debió ser, sin duda, el perseguido por los trágicos antiguos. Y tal objetivo también se propuso Arlt, según se desprende de las declaraciones transcriptas.

Por otra parte, me consta que la obtención de impactos de terror y compasión —fijados como extremos catárticos para la tragedia griega— figuraban en otros proyectos teatrales futuros del autor de *El juguete rabioso*. Me consta —por el testimonio directo de quien le facilitara los volúmenes— que en los últimos tiempos de su vida estaba particularmente interesado en profundizar su conocimiento del teatro griego; que leía a Sófocles y, por ejemplo, el que Edipo se clavara en los ojos los alfileres de Yocasta le sacudía tremendamente; desde sí, medía el efecto en el espectáculo. Además, la presencia de los coros le preocupaba esencialmente, y buscaba un sentido para ellos en su propia dramaturgia.

Algunos elementos de tal procedencia se hallan en las piezas que alcanzó a componer y que la crítica, según creo, no sopesó debidamente, pues unas veces los confundió con "color local" y otras con truculencia. En *Saverio el cruel*, por ejemplo, desempeña un papel efectista la presunta decapitación del coronel; en *África* y en *La fiesta del hierro* —en las cuales existe, sin duda, un trasfondo de motivación religiosa y esencia fatalista— hay sacrificios cruentos a la vista del espectador. En *África*, el corte, de un hachazo, del pie del joyero, que se ofrecerá a Alá; en *La fiesta de hierro*, las ovejas que se inmolan al Baal Moloch, como ofrenda aparente a un ídolo que reclama sacrificios humanos, los cuales en realidad ya se consuman en la criatura abrasada dentro del monstruo.

El coro está latente desde el primer ensayo dramático de Arlt. La escena final de *Trescientos millones*, danza de los personajes de humo en torno del cadáver de la Sirvienta suicida, al tiempo de repetir: "Por fin se ha muerto la loca", es un movimiento coral.

LOS PERSONAJES

En *La fiesta del hierro* no hay —del mismo modo que en otras piezas del autor— estudio ni análisis de caracteres. Los personajes generalmente se muestran en bloque, de una sola faz, y por momentos bordean el clisé, pues las criaturas, más que humanas, parecen moldeadas en el convencionalismo que les estereotipó una tradición de lugares comunes: el plutócrata, por ejemplo, sólo es sensible al progreso de su industria y educa al hijo en igual sentido; la concubina es mala, cínica y procede siempre como ramera de lujo; el Presbítero es interesado, intrigante mercader del culto. Cuando alguna tribulación o conflicto aparece en el alma de las poco flexibles criaturas, Arlt apela al recurso de corporificar las fuerzas del bien y del mal, a través de un Ángel y un Demonio que tironean, cada uno por su lado, los escrúpulos del personaje.

Pero conviene dejar sentado que en *La fiesta del hierro*, el autor no se ha propuesto en ningún momento el buceo psicológico o el conflicto de almas, sino, por el contrario, el propósito evidente es exteriorizarlo todo en procura del mayor impacto teatral, en procura de la máxima espectacularidad.

Desde su primera pieza, Arlt evidencia instinto de teatralidad. En la casi preceptiva que delinean las declaraciones previas al estreno, lo teatral tiene privanza. Su propósito era, en todos los casos, acumular efecto tras efecto, de modo de llevar al espectador del asombro a la curiosidad, del estremecimiento al terror, del desconcierto a la compasión. "Impromptus característicos a mi forma", los ha denominado en acertada autocrítica.

Pero en los personajes dramáticos de Arlt no se descubre un acto bondadoso, noble; no hay caridad ni desinterés. Sin embargo, todo en ellos es verosímil; se suceden delitos, bajezas, traiciones, latrocinios, sacrilegios, monstruosidades. Y, desgraciadamente, todo alienta en una atmósfera de mágica

irrealidad. Tan deplorable mundo de alucinación recarga aún el peso de tumores y pústulas repugnantes, por el hecho de adivinarse la protesta del autor contra él; y en el caso de *La fiesta del hierro*, por el hecho de que presenta uno de los pocos momentos, dentro de los escritos imaginativos de Arlt, en el cual es posible presentir que, fugazmente, tras las quejas del personaje, puede esconderse el balance biográfico del autor:

DON CARLITOS. — ¡Qué mujer! ¡A quién puede ocurrírsele contemplándola ya en el fondo tapizado de un Rolls-Royce, ya en la luneta dorada de un palco del gran teatro, que esa señora en cuyas manos centellean preciosísimas gemas, es una ratera analfabeta! ¡Y que esta analfabeta habla más o menos correctamente dos idiomas! Como ciertas rarísimas flores del invernáculo del infierno, ella ha necesitado nutrirse del estiércol para alcanzar su total lozanía. Dama para la apariencia, cortesana por su condición, dechado de simulaciones... Y tú, don Carlitos, ¿puedes jactarte de haber progresado en igual medida? Conoces álgebra, trigonometría, historia antigua, geología, solfeas con decencia, frente a un telescopio no estás perdido, la física y la química te son familiares, comprendes la estrategia militar, te encantan los misterios de la electricidad, las maravillas de la botánica, las grandiosidades de la escenografía y con esta carga de sabiduría roes un hueso al pie de la mesa. Sí, un hueso al pie de la mesa de tu amo. En tanto vives. Pero, ¿puede llamarse vivir a esta grima? Vegeto como el perro que roe el hueso al pie de la mesa. ¡Y tú eres inteligente, don Carlitos! Eres hermoso. Pero, ¿cuándo se reconocerán tus méritos? ¿cuándo te elevarás sobre tus semejantes a la manera de la luna, de modo que todos puedan exclamar ¡esa luminaria es don Carlitos!?

Las condiciones en que autoanaliza los conocimientos e inquietudes de que alardea Don Carlitos, son las condiciones e inquietudes que en el mundo de la ciencia, la cultura y la naturaleza eran familiares a Roberto Arlt. Aproximarlos no es sino confirmar lo que el protagonista de *El fabricante de fantasmas* declaraba:

El teatro es una forma de plantearle problemas personales a la humanidad... Concretaré mis pensamientos y los embutiré en personajes de humo...

La mujer a que alude el monologante Don Carlitos es la cruel infanticida de *La fiesta del hierro*; bajo formas femeninas vistosas, en ella simboliza Arlt el precio del 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.

PROXIMIDADES

La crítica, ateniéndose sólo a la realización escénica, no fue muy entusiasta para la obra. "El asunto, con notas dramáticas y simbólicas —dijo *La Prensa*—, encierra un fondo de farsa. Lo ha tratado el autor con espíritu de crítica social, a veces ruda, que en nada beneficia la pieza". ¿Fondo de farsa o fondo de tragedia? Demasiado distancia media entre ambos. Tal vez, sí, forma de farsa, pero fondo, no. Más claramente vio el crítico Jaime Plaza en *La Vanguardia*:

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".

Es indudable que dentro del galimatías que mezcla auto sacramental, tragedia clásica e infalibilidad del castigo, Plaza entrevió algo de lo que pretendía Arlt.

Entre los intersticios de *La fiesta del hierro* aflora una visión tan amarga y desalentadora de la humanidad, que llena de zozobra y pavor. 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; *Destructores de máquinas*, de Toller, o *R.U.R. (Robots)*, de Karel Kapek.

Sin embargo, por la crueldad implícita, *La fiesta del hierro* está en una línea que difícilmente haya conocido Arlt, pero a la cual se halla próximo y, en algún caso coexistente; es la que advirtió al reencontrarse con los monstruos de Bosch, Durero o Brueghel el Viejo; es la de *Les mamelles de Tyrsias*, de Apollinaire; del *Ubu Roi*, de Jarry; de los grotescos satanistas de Ghelderode. Como ellos, Arlt manejaba en el teatro el resorte del absurdo, de la mueca grotesca, de la impiedad, pero lo insertaba en una atmósfera de enrarecimiento tal que el espectador concluía aceptando como verosímil cuanto veía ante sí.

Capítulo X

LA ÚLTIMA PIEZA

HACIA UNA NUEVA DIMENSIÓN

Cuando la muerte sorprendió a Roberto Arlt, el 26 de julio de 1942, trabajaba en una pieza, que se hallaba ya pronta para los ajustes definitivos. Se trata de *El desierto entra a la ciudad*, farsa dramática en cuatro actos, cuyos valores intrínsecos, aun en el esquema recuperado de entre papeles póstumos, dejan entrever a qué cimas imprevisibles hubiera podido ascender Arlt si el destino no hubiera cortado su frágil vida.

El desierto entra a la ciudad se proyectaba hacia una dimensión desusada en el teatro de Arlt, pero ya previsible desde la novelística: la dimensión metafísica y mística a la que ascendía a sus criaturas desde el barro más abyecto.

En *El desierto entra a la ciudad*, César, el potentado de los absurdos refinamientos, ha buscado goce y diversión por todos los medios imaginables, asistido por la perversión y el egoísmo. Los parásitos que habitualmente le rodean se apresan a cualquier farsa, a cualquier indignidad para divertirlo, tenerle contento y recibir sus favores.

Pero César está ya hastiado, nada le distrae. Como último intento para divertirlo, los parásitos proponen que el primer ser viviente que pase frente al palacio sea objeto de una broma. Y el primero que pasa es un desarrapado, que lleva un envoltorio bajo el brazo. Impávido, soporta las bur-las groseras; sordo, deja sin respuesta a quienes le interrogan. Alguien descubre el paquete. César ordena abrirlo y, ante el horror de los presentes, se descubren los restos de una criatura muerta.

César resulta profundamente tocado por el macabro espectáculo y, en una especie de sopor, parece ausentarse de cuanto lo rodea. ¿Es éxtasis? ¿Un llamado, semejante al recibido por Saulo, camino de Damasco?

La situación, de honda dramaticidad por los contrastes violentos —de un lado, la fastuosidad, opulencia y molicie de César y su Corte; de otro, la miseria del desconocido; por una parte, el vicio y la corrupción; por otra, la criatura muerta, el padre escarnecido— crece en intensidad cuando al regreso del éxtasis, César aparece tan cambiado como para renunciar violentamente, con gran alarma de los parásitos, a la vida disipada.

Sus palabras sobrecogen; son las de un contrito pecador, tocado por el misterio:

Oh carne miserable. Carne inmunda. ¡Contempla mi condición, Señor! (*Señala a sus invitados*). Mira allí ese montón de basura. Son los frutos de mi ruindad. El estiércol con que abonaba mi torpeza, mi soberbia, mi vanidad. Escupía en ellos como en una salivadera y eso alegraba mi cobarde corazón. Así he humillado al débil, al triste y al desdichado. He pavimentado el camino de mis días de blasfemias, crueldades y crímenes. He adornado mi frente con el adulterio, mi vientre con el estupro, mis nalgas con la pederastía. He escandalizado a mi prójimo escribiendo en el cielo con un tizón del infierno sentencias de iniquidad. ¡Señor, vuelve a mí tus ojos de caridad! Muéstrame el camino del hijo pródigo, la vía de la Santa Penitencia. No te importe que mi vientre esté repleto de ricas viandas y que mis ojos reluzcan como los de un asesino. (*Dejándose caer de rodillas, con los brazos abiertos*). Perdóname, Señor. El remordimiento me ahoga entre sus brazos. Estaba ciego, encendido de maldad, como el lobo que diezma el rebaño. Olvídate de mi contumacia en ofenderte, de mi obcecación en provocar tu cólera... Gracias, Señor. He comprendido, te obedeceré...

El clima escénico planteado, lo tenso de la situación, una vez más son derribados con un brusco manotazo —como es habitual en Arlt—, con una salida extemporánea de Escipión, el más obsecuente de los bufones de César, que al preguntarse: “¿No será una nueva farsa de este gran comediante?”, rompió ese mundo mágico en que ya se había instalado el espectador y lo devuelve a la realidad y al absurdo que habían sido puntos de partida.

Entre los incidentales, en apariencia episódicos, que se suceden en el primer acto, hay uno donde Federico —uno de los pocos personajes que en el teatro de Arlt expresan el amor— llega a buscar a Leonor, su mujer, que se ha entregado a César. No la encuentra, pero “huele” su presencia, reconoce el perfume de Leonor. Luego, Federico será el instrumento del cual se valdrá el autor para liquidar la farsa.

En el segundo acto, el problema de César gravita indirectamente. Como ha abandonado la vida disipada, sus negocios o intereses, para retirarse al desierto a hacer vida de ermitaño, sus socios comerciales y los presuntos herederos están preocupados y pretenden que sobre él recaiga una declaración de insania. Es ésta, oportunidad para mostrar la sordidez de unos y otros; pero también para introducir elementos de índole muy singular: un sacerdote cristiano, un astrólogo y una pariente de César enferma de mal incurable.

El sacerdote tiene, en el modo de conducirse, muchos rasgos semejantes al Presbítero de *La fiesta del hierro*. Sostiene la tesis de que César no es un loco por haber abandonado el pecado y hacer vida ascética. De admitirlo, todos los santos quedarían tachados de locura. “Teológicamente —concluye—, los actos en que ha participado César, guardan la mínima relación que exige la mística para abrir juicio respetuoso sobre un posible suceso de carácter sobrenatural”.

Hay un hecho característico en la conducta de los dos sacerdotes que aparecen en el teatro de Arlt. Ambos son de llamativa corrección formal. Formalistas al extremo, sus reflexiones, desde un punto de vista ortodoxo, son admisibles; pero en la personalidad de ambos hay una ventana abierta hacia el fariseísmo y la hipocresía. El Presbítero de *La fiesta del hierro* capitaliza el secreto que posee acerca de Mariana; como un *chantage* a largo plazo, el sacerdote de *El desierto entra a la ciudad*, es el que, dentro de la mayor corrección exterior, proporciona la perspectiva trágica hacia la cual se precipitará la farsa.

¿César es un loco o un elegido del cielo? Nada de lo que ha hecho hasta el momento —aunque parezca locura a los socios— difiere de lo que podría hacer un asceta. ¿Por qué no tentarlo para que obre un milagro? Y es el sacerdote quien sugiere:

Un muerto puede ser la piedra de toque de su juicio... Si el estado espiritual de César es de origen celestial, asistido por la gracia divina resistirá las tentaciones más sutiles. Pero si sus visiones nacen de un mero trastorno psíquico, no vacilará si le ponen en trance de resucitar un muerto...

El trasladar un cadáver hasta el desierto a donde se ha apartado César no deja de tener dificultades. Y otra vez es el sacerdote quien insinúa la solución... o el *chantage*: "El asunto se simplifica llevándole un maniquí".

Hasta aquí todo es congruente; pero en el teatro de Arlt las sorpresas son infinitas y, por tales, aparecen cuando menos se las espera el espectador.

Así como era imprevisible en *La fiesta del hierro* que el niño quedara encerrado e incinerado en el ídolo —y de allí se precipita la tragedia—, en *El desierto entra a la ciudad* la propuesta del sacerdote encuentra un eco inesperado, de efectismo teatral: la pariente enferma de mal incurable se suicidará para que César obre en ella el milagro de la resurrección.

Los actos tercero y cuarto transcurren en el desierto a donde se ha apartado César. Su corte de parásitos también parece haber sido tocada por el llamado de santidad: ramerías y rufianes hacen vida de cenobitas con ropas talares, alimentación de trapenses y lectura de obras ascéticas. ¿Todo es una gran farsa o milagro verdadero? La incógnita gravita en la teatralidad de la pieza.

Entre los parásitos que parecen jugar al ascetismo, Escipión es ahora el Judas. Se ha vendido a los parientes de César para vigilar a éste y hallar entre sus actos el que demuestre la insanía. También ronda al grupo, Federico, que quiere rescatar a su mujer Leonor, tal vez la única que no deja dudas acerca de su conversión cuando vuelve a rechazar a Federico.¹

Pero también a este apartado lugar de la tierra llegan los elementos de la farsa satírica, esta vez en la figura del Astrólogo consultado por César, que ha decidido hacer su propio negocio y lanzar a César como nuevo mesías de una

¹ No sería improbable conjeturar que Leonor y Federico guardan cierta equivalencia con Elsa y Erdosain, los seres novelescos de Arlt.

nueva religión. Para ello contrata nuevos Reyes Magos para que le adoren, palmas e incensarios.

Mas la farsa deriva bruscamente hacia lo trágico cuando traen el cadáver de la pariente enferma de mal incurable, que se ha suicidado para que César obre el milagro.

Y llega el momento culminante de la pieza. La multitud —verdadero coro griego— dividida entre los que creen, los que dudan y los que niegan, presiona triplemente. César parece resistir la tentación de obrar milagros; su lucha interior es ardua. La tensión dramática crece ante sus tribulaciones y, de pronto, suenan dos disparos: César cae muerto. Oculto entre la multitud, Federico cree haber cobrado la deuda con el seductor de su mujer. Una vez más lo imprevisto desencadenado por Arlt relaja al espectador.

TEATRO SIN AMOR

La fiesta del hierro y *El desierto entra a la ciudad*, en las magnitudes desconcertantes del fluir y refluir de la farsa a la tragedia, del absurdo a lo desorbitado, invitan a pensar a qué laberintos, a qué cimas o a qué abismos hubiera penetrado Arlt en el experimento teatral. Porque sus audacias imaginativas comportan en todos los casos la alucinante condición de presentarse como verosímiles ante el espectador; de no forzar lógica ni convenciones, apueblándole en un mundo flotante y mágico, que si bien equivale en el teatro a lo que el propio Arlt llamó, para los personajes de las novelas, "zona de angustia", aquí, por imperativo del género, no deriva hacia la inhibición, como ocurre con el prototipo Erdosain, sino a un disloque proclive a la tragedia, al absurdo o a la negación. *El desierto entra a la ciudad* aproximaba ya esa característica a la fórmula.

Mirta Arlt lo vislumbró sagazmente en el prólogo que puso a la edición de la pieza, cuando dice:

Hay un cruel simbolismo en esto a que pareciera no aludirse sino en el título: *El desierto entra a la ciudad*. Tras el tema aparente de complicada y fabulosa trama, el humor y a veces la truculencia, hay una creciente sorda: la invasión de la esterilidad y el yermo que gana a la ciudad y sus hombres, a quienes deja vacíos de destinos, mientras como un sátiro, el absurdo coloca su pincelada de color.

Esa esterilidad, ese yermo que gana al hombre contemporáneo, se palpan en la creación dramática de Arlt por la ausencia del tema del amor. En su teatro hay dos maridos que matan: Pedro, el de *El fabricante de fantasmas*, y Federico, el de *El desierto entra a la ciudad*; éste es el único que obra movido por algo que parece amor, aunque amor turbio, oscuro, físico.

En el teatro de Arlt no se da el amor romántico, espiritual, desinteresado; quizá cabría afirmar rotundamente que no se da el amor. Parodias de amor, sarcasmos de amor, se traslucen en *Trescientos millones*, en *Saverio el cruel*, en *El fabricante de fantasmas*, en *Prueba de fuego*.

En *El desierto entra a la ciudad* se vislumbraba la temática como una posibilidad diferente para la pluma de Arlt.

* * *

La edición de la obra, y luego su representación, provocaron comentarios de diversa índole. Frente al texto de *El desierto entra a la ciudad* es fácil sentirse arrastrado a la controversia y a la crítica señalando incongruencias, personajes desdibujados, ritmos quebrados, etc. Pero, no debe olvidarse que se trata de una pieza que su autor aún tenía en borradores, sujeta a lima y desbrozamientos. Ello tal vez justifique que el carácter de César resulte demasiado esquemático; que la reacción de Federico no aparezca suficientemente justificada por una conducta sin desesperación visible.

Tampoco en *El desierto entra a la ciudad* se da el habitual desdoblamiento de planos de realidad y sueño o fantasía, que parece ser constante en la dramática arltiana. Pero esta farsa, lo mismo que *La fiesta del hierro*, confirma la necesidad de magia y maravilla que Arlt proclama para el teatro, para su concepción lúdica del teatro-fiesta.

Capítulo XI

ELEMENTOS DEL TEATRO DE ARLT

CONEXIONES

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 prede-terminados, si los hay, están siempre advertidos por el propio autor o brotan a flor de piel, evidentes. El 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*, es sugestivo.

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, como la crítica primariamente se sentía tentada a hacerlo ante sus piezas. 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 acerca al teatro, deslumbraban a quienes, desde aquí, seguían el movimiento teatral europeo.

La dimensión psicoanalítica del teatro del primero —aun la coincidencia posterior en el exotismo norafricano— se insinúa en las piezas de Arlt. El que Pirandello dio en llamar “teatro del espejo”, se realiza en *El fabricante de fantasmas* de modo cabal cuando el protagonista hace jugar al Sustituto el juego de amor que a él le corresponde; o también en la significativa escena final del segundo acto de *La fiesta del hierro*, cuando el Presbítero se reviste, ante el espejo que le ofrecen dos diablos, con investiduras cardenalcias.

Los desdoblamientos de estados de conciencia, de reali-

dad y sueño; la doble faz del hombre, que es, a un tiempo, lo uno y lo múltiple, lo trágico y lo grotesco, máscara y rostro, como se da en *Sei personaggi in cerca d'autore*, o en *La signora Morli, una e due*, entre otras, tiene equivalentes en *Trescientos millones*, *Saverio el cruel* o en *La isla desierta*.

El grotesco, como se ofrece en *Il berretto a sonagli*, *Così è (si vi pare)* o *Il giuoco delle parti*, tiene paralelismo en *Saverio el cruel* y en *La isla desierta*.

El teatro dentro del teatro o el teatro por hacer, rasgos que constituyen la esencia lúdica en *Saverio el cruel* o en *El fabricante de fantasmas*, son del linaje de *Ciascuno a suo modo* y la inversión del problema de *Trovarsi*.

Sin embargo, a pesar de estas líneas de conexión y aproximación que sin forzamiento podrían tenderse entre Pirandello y Arlt, hay una divergencia profunda, que creo ha sido vista con penetración por un amigo e intérprete predilecto de Arlt, Pascual Naccarati, ya varias veces mencionado en estas páginas. En la conferencia de 1948, señaló:

Sin pretender establecer parangones o analogías que pudieran parecer caprichosas, me atrevo a decir que, así como Pirandello crea el conflicto en su teatro partiendo de una abstracción, Arlt procede a la inversa y nos coloca en el límite de la abstracción, habiendo partido del acto, del conflicto ya existente. Hay, sin embargo, un encuentro fortuito de ambas trayectorias. El encuentro se produce en el instante cúspide del drama; en el centro mismo de la máxima intensidad; es el instante en que el teatro se concreta totalmente y alcanza su mayor expresión; es precisamente cuando ambos autores valorizan la incongruencia del sueño y de la locura y el espectador, arrastrado por el delirio que puebla la escena, confunde entonces el límite que separa la realidad de la fantasía. Luego siguen sus respectivas trayectorias, pero en opuesta dirección; uno termina donde el otro empieza. Porque Pirandello arranca de lo psicológico para imponer su individualidad en la sociedad, y Arlt, que observa y toma al individuo en la sociedad, desemboca fatalmente en el drama psicológico.

NOVELA Y TEATRO

En la novelística de Arlt siempre es posible localizar al personaje que sirve de expresión directa al autor, por ejem-

plo: Silvio Astier en *El juguete rabioso*, Erdosaín en *Los siete locos*. La creación dramática desliga más las criaturas del autor y sólo por excepción —conociendo detalles biográficos de éste— puede ubicarse la trasposición momentánea, el desahogo íntimo, a través de tal o cual personaje, como se ha visto en el monólogo de Don Carlitos, de *La fiesta del hierro*, antes transcrito.

La delineación de los caracteres obedece a tanteos diversos, según los casos; pero en el teatro de Arlt —si bien es evidente que a cada pieza iba logrando progresos— las criaturas a menudo responden a clisés convencionales; así la Sirvienta de *Trescientos millones* o los dos sacerdotes, el de *La fiesta del hierro* y el de *El desierto entra a la ciudad*. En otros casos, cuando debe expresar tribulaciones íntimas, vacilaciones de conciencia, lucha entre el Bien y el Mal, remordimientos, escrúpulos, se resuelve por el antiquísimo y elemental procedimiento de materializarlos como entes de humo, de sueño.

Es también significativo que en todas las piezas de Arlt, aparezcan uno o dos seres que constituyen personajes-ejes, cuyo sino es la autoinsatisfacción, el descontento de sí mismos. Tal ocurre con la Sirvienta, en *Trescientos millones*; con Saverio y Susana, en *Saverio el cruel*; con Pedro, en *El fabricante de fantasmas*; con Don Carlitos, en *La fiesta del hierro*; con César, en *El desierto entra a la ciudad*. Esa autoinsatisfacción se manifiesta en acciones negativas, en hesitaciones de la conciencia, en fantasías utópicas, nunca en el “dejarse estar” inhibitorio, que acusan los personajes novelescos de Arlt.

Si en la narrativa arltiana aparece como motivación recurrente la angustia, en el teatro el “soñar despierto” le equivale. Pero aquélla es paralizadora de la voluntad, y éste, impulso motor de quimeras y de mecanismos sádico-masoquistas.

Arlt sabe por propia experiencia qué porciones del sueño y del ensueño integran la vida. No en balde Vicente Barbieri le consagró “inventor de sueños extraordinarios”. Pero sabe, también, que los sueños chocan a menudo con la dura realidad y se desvanecen bruscamente. De allí que uno de los predilectos resortes efectistas de su quehacer teatral sea el imprevisto sorprendente que irrumpe en el sueño, que tras

un choque violento reinstala en lo real. Y he aquí lo singular: la sorpresa es para el espectador; el que se reinstala es el espectador, porque las criaturas imaginativas siguen viviendo la ficción con que su creador las envolviera.

Tanto en el teatro como en la narrativa, Arlt deja siempre indicio de la vivencia inspiradora. Lo que pone de manifiesto su capacidad creadora es comprobar cómo se aparta de ella, cómo deriva hacia el doble juego de lo tangible y lo fantasmal.

Sin embargo, las diferencias externas verificables entre la novelística y el teatro arltianos no son óbice para que no se advierta intrínseca correspondencia. Situaciones y personajes de cuentos y novelas se reconocen en la escena. Así el Remo Erdosain de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* asoma fragmentariamente en varios personajes teatrales: ora en la Sirvienta, de *Trescientos millones*; ora en Pedro, de *El fabricante de fantasmas*; ora en Saverio; ora en el Don Carlitos, de *La fiesta del hierro*, o en el César, de *El desierto entra a la ciudad*. Cuando la Sirvienta dialoga con la Muerte, clamando: "¡Yo no quiero morir!", y ésta le replica: "La gente muere en realidad cuando quiere morir. Quien tiene voluntad de vivir, vive. Se arrastra, pero vive", se repite la reflexión de Erdosain insomne: "Yo te amo, Vida. Te amo a pesar de todo lo que te afearon los hombres" (*Los lanzallamas*). Sin embargo, Erdosain y la Sirvienta se suicidan, como también lo intentará Astier, el de *El juguete rabioso*. A igual que Erdosain, en otro plano, el drama de Saverio consiste —son palabras comunes— "en no poder continuar siendo un imbécil".

El Astrólogo de *Los siete locos* y *Los lanzallamas* reaparece con idénticas características en *El desierto entra a la ciudad*. Rigoletto, personaje de *El jorobadito*, es ente de humo en *Trescientos millones* y en *El fabricante de fantasmas*.

A MODO DE CONCLUSIONES

Resumiendo las diversas consideraciones apuntadas a lo largo de este ensayo, pueden concretarse como rasgos caracterizadores del quehacer teatral de Roberto Arlt, los siguientes:

- 1º) ajuste definitivo de las piezas sobre la marcha de ensayos y representaciones. Cuando esto no fue posible, quedó algo frustrado en el ejercicio dramático que sobrevive;
- 2º) simplicidad de los asuntos que se traducen en los hechos reales de sus tramas;
- 3º) dualidad de planos, sea sueño o vigilia, realidad o fantasía, donde aquellas tramas se alternan y complican;
- 4º) proyección y corporificación de vivencias, deseos, frustraciones, escrúpulos de conciencia o remordimientos, que le aproximan a las modalidades del "teatro dentro del teatro", del "teatro del espejo" y al grotesco;
- 5º) evidente tendencia sádico-masoquista en algunos personajes, que gozan en la humillación;
- 6º) sin ser propósito definido y explícito, en todas las piezas despunta la crítica social;
- 7º) deliberado propósito de no localizar geográficamente las acciones y tendencia a la universalidad;
- 8º) concepción del teatro a la vez como catarsis y como juego mágico, como motivo de evasión o de planteo de problemas personales en un espectáculo-fiesta que, por supuesto, no excluye lo trágico;
- 9º) paulatina esquematización de una dramaturgia de esencia fatalista, donde el tono predominante de farsa con desenlace trágico acompaña y facilita el tránsito de lo particular a lo universal, de lo personalizado a la despersonalización;
- 10º) ajuste de masas corales, que le iban llevando a un teatro trascendente al modo griego;
- 11º) empleo constante del recurso de sorpresa, del efectismo de lo imprevisto —"mis impromptus", los denominó—, del choque brusco entre el plano del sueño y el de la realidad.

Recorrer el teatro de Roberto Arlt es verificar la sustancial unidad que vertebró su obra de creador, la que va desde *El juguete rabioso*, de 1926, a *El desierto entra a la ciudad*, de 1942. La quiebra fatal de su repertorio en un punto de la marcha ascendente hacia formas personalísimas, hace lamentar doblemente su pérdida, porque es indudable que también extendía como valederas para su inquietud teatral, las terminantes palabras que prologaban *Los lanzallamas*:

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 nuestro, triunfalmente nuestro. Y que el futuro lo diga.

Si esa afirmación de fe en sí mismo, de confianza en sus posibilidades creadoras, le impulsaban en ascendente marcha hacia su cumplimiento desgraciadamente, Roberto Arlt no pudo prever —tan amante de los golpes efectistas, de las sorpresas de lo imprevisto— en qué encrucijada le atajaría la muerte aquel 26 de julio de 1942.

S U M A R I O

Capítulo I

- EL TEATRO DE ROBERTO ARLT 7
Plena vigencia (7). Los estudios sobre el teatro (8).
Propósitos (10).

Capítulo II

- ITINERARIO DRAMÁTICO 13
El repertorio (13). Cómo y por qué llegó al
teatro (14).

Capítulo III

- EL PRIMER ENSAYO REPRESENTADO 19
Inexperiencia técnica (19). La obra inicial (20).
Reminiscencias librescas (25). Aspecto expresivo
(28). Teatro sin geografía (29). La crítica (30).

Capítulo IV

- DOS DIÁLOGOS EN TORNO DEL AMOR 31
Prueba de fuego (31). *Separación feroz* (34).

Capítulo V

- "SAVERIO, EL CRUEL" 39
Ficción-realidad (39). Prefiguración del persona-
je (41). Dos contrastes y proyecciones críticas (43).
Concepción del arte teatral (44). Otras reminis-
cencias librescas (45).

Capítulo VI

- UNA EXPERIENCIA EN EL TEATRO PROFESIONAL 47
Aventura fallida (47). Argumento y claves (50).
La crítica (54). Filiación (57).

<i>Capítulo VII</i>	
BURLERÍA	61
Retorno definitivo (61). Grotesco colectivo (62).	
<i>Capítulo VIII</i>	
"ÁFRICA"	65
Superposición del aguafuertista (65). Estructura (66). Posesión del oficio (68).	
<i>Capítulo IX</i>	
"LA FIESTA DEL HIERRO"	71
Autoanálisis (71).- El argumento (73). Reminiscencia de tragedia antigua (74). Los personajes (75). Proximidades (77).	
<i>Capítulo X</i>	
LA ÚLTIMA PIEZA	79
Hacia una nueva dimensión (79). Teatro sin amor (83).	
<i>Capítulo XI</i>	
ELEMENTOS DEL TEATRO DE ROBERTO ARLT	85
Conexiones (85). Novela y teatro (86). A modo de conclusiones (88).	

UNIVERSIDAD NACIONAL DE LA PLATA

Presidente

Dr. JOSÉ PECO

Vicepresidente

Dr. CONSTANTINO BRANDARIZ

Secretario General

Lic. CÉSAR A. DUMM

Guardasellos

Dr. JOSÉ D. MENDEZ

DECANOS: Dr. Enrique M. Barba, Dr. Constantino Brandariz, Ing. Néstor E. Camugli, Dr. Roberto Ciafardo, Dr. Santiago Fassi, Dr. Germán Fernández, Dr. Sebastián Guarrera, Dr. Humberto Giovambattista, Cont. Ricardo L. Rosso. **DELEGADOS DE LOS PROFESORES:** Ing. Luis A. Bonet, Dr. José A. Cattoggio, Dr. Edilberto Fernández Ithurrat, Dr. Bartolomé A. Fiorini, Prof. José María Lunazzi. Ing. Agr. Julio Al Mulvany, Dr. Ricardo Rodríguez. **DELEGADOS DE LOS GRADUADOS:** Dr. Néstor Bacigalupo, Dr. Raúl Cafrune, Ing. Rafael R. De Luca, Dr. César M. García Puente, Ing. Agr. Julio César Ocampo, Dr. Epifanio Rozados, Prof. José María Chinchurreta. **DELEGADOS DE LOS ESTUDIANTES:** Sr. José A. Castorina, Sr. Alberto Cisnero Salas, Sr. Federico Dávalos, Sr. Juan A. Di Uardo, Sr. Guillermo Fernández, Sr. Manuel Levín, Sr. Jorge Alfredo Crespi, Sr. Eduardo Raphael, Sr. Oscar C. Tonelli.

**FACULTAD DE HUMANIDADES Y CIENCIAS
DE LA EDUCACIÓN**

Decano

Dr. ENRIQUE M. BARBA

Vicedecano

Prof. RICARDO NASSIF

Secretario

Prof. HECTOR V. CODINO

CONSEJO ACADÉMICO

CONSEJEROS DE LOS PROFESORES: Dra. Ilse M. de Brugger, Prof. Carlos F. García, Prof. Ricardo Nassif, Prof. Zulema Quiroga, Dr. Luis M. Ravagnan, Prof. Juan A. Sidoti. **CONSEJEROS DE LOS GRADUADOS:** Prof. Aída Manciola, Dra. Elsa Valdovinos. **CONSEJEROS DE LOS ESTUDIANTES:** Srtas. Isabel Folegotto, Alcira Creco, Sres. Mario Quiroga Ferrando, Ricardo Soler.

**DEPARTAMENTOS E INSTITUTOS DE LA FACULTAD
DE HUMANIDADES Y CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN**

DEPARTAMENTO DE LETRAS

Jefe: Dr. Raúl H. Castagnino

Secretario Técnico: Prof. Delia M. de Zaccardi

INSTITUTO DE LITERATURA IBEROAMERICANA: Director Prof. Juan C. Ghiano.

INSTITUTO DE LITERATURAS EXTRANJERAS: Directora: Dra. Ilse M. de Brugger.

INSTITUTO DE LITERATURA ALEMANA: Director Ad-honorem: Dra. Ilse M. de Brugger.

DEPARTAMENTO DE HISTORIA

Jefe: Prof. Carlos Heras

INSTITUTO DE HISTORIA AMERICANA: Director: Dr. Enrique M. Barba.

INSTITUTO DE HISTORIA ECONÓMICA Y SOCIAL: Director Ad-honorem: Dr. Enrique M. Barba.

INSTITUTO DE HISTORIA ARGENTINA: Director: Prof. Carlos Heras.

INSTITUTO DE HISTORIA ANTIGUA (Clásica y Oriental): Director Ad-honorem: Dr. Abraham Rosenvasser.

INSTITUTO DE GEOGRAFÍA: Director: Prof. Augusto Tapia.

DEPARTAMENTO DE FILOLOGÍA

Jefe: Prof. Clemente Hernando Balmori

Secretario Técnico: Prof. Miguel V. Olivera Giménez

INSTITUTO DE FILOLOGIA: Director: Prof. Clemente Hernando Balmori.

INSTITUTO DE LENGUAS CLASICAS: Director:

INSTITUTO DE LENGUAS MODERNAS: Director: Prof. Elsa T. de Pucciarelli.

DEPARTAMENTO DE FILOSOFÍA

Jefe: Prof. Emilio Estiú

Secretario Técnico: Prof. Armando Delucchi

INSTITUTO DE FILOSOFÍA: Director: Prof. Emilio Estiú.

INSTITUTO DE HISTORIA DE LA FILOSOFÍA Y DEL PENSAMIENTO ARGENTINO: Director: Prof. Norberto Rodríguez Bustamante.

DEPARTAMENTO DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN

Jefe: Prof. Ricardo Nassif

Secretario Técnico: Prof. Marta C. de Galaburri

INSTITUTO DE PEDAGOGÍA: Director: Prof. Ricardo Nassif.

INSTITUTO DE EDUCACIÓN FÍSICA: Director: Prof. Alejandro J. Amavet.

DEPARTAMENTO DE PSICOLOGÍA

Jefe: Dra. Fernanda Monasterio

INSTITUTO DE PSICOLOGÍA: Director: Dra. Fernanda Monasterio.

PUBLICACIONES DEL DEPARTAMENTO DE LETRAS

Boletín de Investigaciones Literarias (Nos. 1 a 7)
Boletín informativo "Departamento de Letras" (Nos. 1 a 3)
Muestra de autores y libros platenses.

Serie: "Monografías y Tesis"

- Tomo I. — Alma H. Marani: *La poesía de Giovanni Pascoli.*
Tomo II. — Lidia N. G. de Amarilla: *El ensayo literario contemporáneo.*
Tomo III. — Juio Caillet-Bois: *La novela rural de Benito Lynch.* Albertina Sonol: *Bibliografía de Benito Lynch.*
Tomo IV. — Angel H. Azeves: *La elaboración literaria de "Martín Fierro".*
Tomo V. — Alma N. Marani: *Jacopone da Todi.*
Tomo VI. — Raúl H. Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt.*
Tomo VII. — Emilio Carilla: *Lengua y estilo en Sarmiento.*

Serie "Trabajos, Comunicaciones y Conferencias"

- Tomo I. — *Algunos aspectos de la cultura literaria de Mayo.*
Tomo II. — *Friedrich Hebbel.*
Tomo III. — *Universidad "nueva" y ámbitos culturales platenses.*
Tomo IV. — *Lope de Vega.*

Serie "Textos bilingües"

- Tomo I. — Franz Grillparzer: *Medea* (Versión española, prólogo y notas de Ilse T. M. de Brugger).

Este libro se terminó de imprimir en los talleres de la Cooperativa Poligráfica Editora Mariano Moreno Ltda. el 30 de Junio de 1964.

