

Argumentos renovadores de Roberto Arlt en el teatro argentino moderno

WALTER RELA

Roberto Arlt, "inventor de sueños extraordinarios," como lo calificó el poeta Vicente Barbieri, documentó en el prólogo de *Los lanzallamas* (1931), una afirmación de confianza, de seguridad en sus cualidades creadoras, que conviene recordar para una correcta ubicación de su obra total:¹

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.

Al estudioso de sus trabajos narrativos y dramáticos no escapa que esta autoafirmación de sus valores está basada en el vértigo con que tuvo que organizar su plan estético. Sin duda alguna, dotado de un excepcional talento, el conflicto entre la persona Arlt y el artista se establece por la ausencia de tiempo para pensar, analizar, cribar cuidadosa y disciplinadamente las lecturas de clásicos y contemporáneos, tan indispensables a la orientación programada para su obra.

Se afirma con agudo juicio el resentimiento que sufren sus novelas o dramas ante la urgencia de escribir la permanente (o frecuente) dispersión de su conciencia creadora, el entrar y salir con demasiada facilidad, casi como un juego, en "la zona de la angustia."²

La celebración este año del cincuentenario de *Los siete locos* ha permitido una revisión de las claves renovadoras de Arlt en la literatura argentina. Al mismo tiempo se recuerdan viejas controversias entre sus más absolutos negadores (los que sin disimulo decían: Arlt, ¿ese loquito?), los partidarios decididos (muchos sin haberlo leído convenientemente), y los siempre prudentes espectadores del juicio ajeno. Estos cincuenta años han dejado como saldo a su favor, que mientras algunos "clásicos" ya ni se leen, Arlt es permanente motivo de consideración crítica.

Con la edición de *Los siete locos*, el autor hace una declaración de principios, que puede ser tomada como su breviario estético:

Creo que jamás será superado el feroz servilismo y la inexorable crueldad de los hombres de este siglo. Creo que a nosotros nos ha tocado la horrible misión de asistir al crepúsculo de la piedad, y que no nos queda otro remedio que escribir deshechos de pena, para no salir a la calle a tirar bombas o a instalar prostíbulos.³

La tan singular como fuerte personalidad de este escritor argentino de la década 1930-1940, reflejada directamente en los conflictos mentales de los personajes elegidos para la representación teatral—aunque en este género su sistema es una prolongación de la técnica narrativa—, define una sólida actitud renovadora en el teatro argentino moderno.

De una forma muy general, para desentrañar la compleja estructura de su psiquis, hay que insistir en la novedad de los argumentos—sin antecedentes ni consecuentes—que Arlt va generando en el breve lapso de una década. Módulos renovadores con persistencia de opuestos: sueño-realidad, y sus desencadenantes, evasión, alienación de la personalidad, introspección, perturbaciones de la normoconciencia, auto-insatisfacción.

El ingreso de Arlt en la escena argentina coincide con las nuevas formulaciones artísticas del grupo independiente Teatro del Pueblo, en la palabra y los hechos de su inspirador Leónidas Barletta.⁴ Arlt dispone—a partir de este acontecimiento—de la posibilidad de escribir y estrenar sin concesiones de ningún tipo: estético, financiero, ético, de complacencia con los espectadores. Si a este hecho añadimos la renovación de sus argumentos, antagónicos del pintoresquismo criollista y de los residuos del realismo-naturalismo teñidos de tibio color local, podemos entender que su aspiración de alcanzar una mejor dimensión temático-universalista estaba más próxima de concretarse favorablemente.

En 1932, Arlt no contaba con más instrumento que una buena práctica como periodista asalariado, y tres novelas publicadas. Así llega al Teatro del Pueblo con *Trescientos millones* el 17 de junio, conmoviendo al público con un argumento insólito, basado en su experiencia como cronista policial del diario bonaerense *Crítica*. La evocación de esta circunstancia la debemos a una página autobiográfica donde entre otras cosas dice:

Siendo repórter policial del diario *Crítica* en el año 1927, tuve, una mañana del mes de setiembre, que hacer una crónica del suicidio de una sirvienta española, de veinte años de edad, que se mató arrojándose a 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 (hacia 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 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 treinta, lo cual es un fenómeno en un teatro de arte como el de Barletta), me han convencido de que si técnicamente no he construido una obra perfecta, la dosis de humanidad y de piedad que hay en ella llega al público, conmoviéndolo por la pureza de su intención.⁵

Si bien el aparente tema de *Trescientos millones* es el suicidio de una mucama española inmigrante en Buenos Aires, la sustancia dramática está en la vigilia angustiosa del personaje, en la frustración de su esperanza, en la disipación de sus sueños, en el infortunio del vivir sin metas cercanas. Arlt integra la pequeña anécdota del microcosmos porteño al que está asido un ser frágil, con la ficción que su mente creadora adivina en el consciente de la mucama, en la que el suicidio pone fin al ser existencial, después de una lucha tenaz por defenderse de la realidad y/o autodefenderse en el sueño liberador.

Raúl H. Castagnino hizo pública una carta personal que le enviara Mirta Arlt, el 14 de abril de 1963, en la que sutilmente se recae en este aspecto que consideramos conceptual dentro de los argumentos renovadores. Dice:

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; ídem en *Saverio* . . . ídem en *La isla desierta*, *El desierto*. . . . Algo parecido, pero con variantes singulares 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.

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 cómo . . . aquellos que se proponen encasillar a mi padre dentro del materialismo dialéctico, no advierten ese idealismo fundamental

que salta naturalmente a la vista. Ortega ya dijo que proletario era aquel 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 esta injusticia se debe a un régimen capitalista . . . también es comunista . . . me parece que es revelar una supina ignorancia de lo elemental. Así para Pascal, el hombre es junco pensante y para Quevedo (y Neruda) polvo, más 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.

Saverio el cruel (1936), segunda obra dramática de Arlt, cuya elaboración llevó dos años, también se integró con la experiencia del teatro independiente, ajeno a todo objetivo mercantilista y destinado a las minorías intelectuales. Esta noble aventura de crear, independizado del sometimiento a empresarios, elencos, directores, público, crítica comprometida, le permitió alcanzar esa fidelidad con el acto estético puro, tan inalcanzable para muchos de sus contemporáneos que seguían vinculados al quehacer profesional bonaerense, comprometiendo su destino como artistas.⁶ En una nota publicada en el diario *La Hora* de Buenos Aires, el 5 de diciembre de 1941, Arlt muestra el principio y las consecuencias de mundos tan diferentes, aunque coexistentes, en una misma ciudad y en un mismo tiempo:

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.

Como en otras, *Saverio el cruel* tiene también su punto de apoyo en la realidad de la que parte, creciendo por la imaginación del autor que utiliza con eficacia el juego preferido de los contrarios, que concluye en un total desencuentro o contraste con la realidad originaria, en la que subyace el instrumento trágico.⁷ El argumento es simple: un grupo de jóvenes—frívolos y ociosos—deciden tramar una farsa para burlarse de Saverio, un vendedor de manteca. Para darle efectividad, Susana finge demencia, y sus amigos—entre los que está Pedro, falso siquiatra—aconsejan como curación crear las condiciones de un mundo irreal donde ella pueda cómodamente cumplir con su función de reina, recuperar el trono perdido, decapitando al usurpador. Saverio se presta ingenuamente a

la farsa, pero en forma inesperada asume el papel que le asignan—de coronel—con tal verismo que poco a poco se va convirtiendo en realidad, imaginando acuerdos con fabricantes de armas, pactos y negociados afines a su función en la farsa. Todo contrasta con la miseria material que lo rodea en su vida normal, pero el mecanismo se ha puesto en marcha y su transformación síquica adquiere tal consistencia que nada puede detener su sueño de poder. Y aún cuando en determinado momento, Julia—hermana de Susana—le advierte que todo es una burla infame, que sólo pretenden mofarse, es demasiado tarde. Saverio se ha tomado demasiado en serio su papel; se han desencadenado en él fuerzas demasiado profundas. La farsa se hace realidad.

Cuando Susana advierte la dimensión trágica del asunto, también en ella se operó una transformación, al enamorarse de Saverio. Pero, ¿de cuál de los dos? ¿Del mantequero o del coronel? La tragedia alcanza el climax, Susana dispara contra Saverio, que cae muerto. Pero, ¿a quién mató realmente? Susana era en verdad una sicópata. Arlt instrumentó con cuidado el juego de contrastes: frivolidad-sordidez, diversión-angustia, miseria material-sueño de poder.

Con *El fabricante de fantasmas* (1936), única pieza que Arlt confió al teatro profesional,⁸ consigue introducir la fórmula de revisión de los procesos de la normo-conciencia en el límite con la patología.

El 7 de octubre de 1936, se publicó en *El Mundo* un reportaje en que el autor analiza subjetivamente el proceso creador y las influencias tangibles:

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

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 de 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 Brueghel el Viejo, quienes con sus farsas de la Locura y de la Muerte reactivaron en mí sentido teatral, la afición a lo maravilloso que hoy, insisto, nuevamente se atribuye con excesiva ligereza a 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 conceptuado, antaño por los teólogos y hoy por los psico-analistas, como uno de los más enérgicos elementos

que provocan la descomposición psíquica del sujeto, arrastrándolo a la Locura y el Suicidio.⁹

Los muchos elementos conceptuales de la obra dramática de Arlt se pueden bucear en las lecturas—aunque muy precipitadas—de Andreiev, Lenormand, Pirandello, Flaubert, France, Dostoiewski, o en la preocupación por los trabajos psicoanalíticos—recién importados a Buenos Aires—, en la búsqueda callejera de los dramas típicos de la auto-insatisfacción y el descontento, en una ciudad alienante, cosmopolita, destructora de la individualidad, de la privacidad del ser. Sin embargo, es en su natural talento para descomponer y recomponer la realidad, transfigurándola con fórmulas codificadas en una trilogía consecuente, que se encuentran las claves de su aporte renovador en el teatro argentino moderno.

Esa trilogía—catarsis, evasión y juego mágico—incluyendo los tradicionales fundamentos de la tragedia, gobierna el mundo dramático de Roberto Arlt, tan hermético como alucinante.

Montevideo

Notas

1. Roberto Arlt nació en Buenos Aires el 2 de abril de 1900 y falleció en la misma ciudad el 26 de julio de 1942. Su trabajo continuado como periodista del diario *El Mundo* de Buenos Aires le desarrolló la faceta creadora de los "aguafuertes," donde con breves pinceladas funda cuadros descriptivo-sicológicos de la macro-ciudad porteña. De su estada en España, queda la serie "Aguafuertes españoles." En 1942 se disponía a viajar a U.S.A. con el mismo objetivo, cuando se produjo su inesperado fallecimiento. Arlt publicó cuatro novelas: *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931), *El amor brujo* (1933), y una colección de cuentos, *El jorobadito* (1933). Su producción teatral por orden de estrenos es: *El humillado* (1930), *300 millones* (1932), *El fabricante de fantasmas* (1936), *Saverio el cruel* (1936), *La isla desierta* (1938), *Africa* (1938), *La fiesta del hierro* (1940), y *El desierto entra a la ciudad* (1952). Ediciones de su teatro: Buenos Aires, Futuro, 1950; Buenos Aires, Schapire, 1968.

2. "Sumergidos en ella / la zona de la angustia / los personajes se debaten con su propia conciencia conturbada, descienden al vicio y el delito, ascienden y suelen purificarse momentáneamente por un sentimiento noble o delicado, o una aspiración redentora." Carmelo M. Bonet, "La novela," en *Historia de la literatura argentina*, Tomo IV (Buenos Aires: Peuser, 1959), pp. 219-220.

3. Defensa de *Los siete locos*, en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires (10 junio 1979), xii.

4. "A Barletta hay que agradecerle la revelación de Arlt dramaturgo. Lo incita a que escriba para la escena. Y luego interpreta con cariño, con amor todas sus obras. Como mucha otra gente, Arlt no cree en el éxito de la empresa que ha asumido el autor de *Un hombre en la ciudad*. Además no conoce la técnica teatral, no la ha estudiado. Sus lecturas dramáticas no son muy abundantes: ha gastado su tiempo con las novelas y los folletines, cuyos suspensos y sorpresas ha profundizado con fruición." En Raúl Larra, *Roberto Arlt, el torturado* (Buenos Aires: Futuro, 1950), p. 84.

5. Cita reproducida en Larra, pp. 84-85.

6. "Los avisados empresarios de nuestro negocio teatral hacen de esta circunstancia su filosofía: el público quiere esto, el público quiere entretenerse, quiere reír, quiere hacer buenas digestiones, no desea complicarse la vida.

Defilipis Novoa, Armando Discépolo, Enrique Gustavino, Samuel Eichelbaum y otros pocos autores más de jerarquía son los que en ocasiones consiguen sortear el clima y dar—no siempre en toda su dimensión—el mensaje que traen." En Larra, pp. 82-83.

7. Frank N. Dauster, *Historia del teatro hispanoamericano* (México: Ediciones de Andrea, 1973), pp. 55-56, afirma:

La más característica de sus obras es *Saverio el cruel* (1936). La acción pasa entre cambiantes espejos de realidad; los personajes oscilan entre la cordura y la locura hasta que el público se desespere de poder jamás volver a distinguir entre los estados.

Estas son sus preocupaciones principales: sueño y vigilia, locura y cordura, realidad y ficción, el desdoblamiento de los estados de conciencia. Lo mejor del teatro de Arlt es de una originalidad y modernidad, y ha sido un ejemplo importante para el teatro rioplatense más reciente.

8. Fue estrenada por la Compañía Milagros de La Vega y Carlos Perelli, en el Teatro Argentino de Buenos Aires, el 8 de setiembre de 1936.

9. James J. Troiano, "Pirandellism in the Theatre of Roberto Arlt," *Latin American Theatre Review*, 8/1 (Fall 1974), 37-44, analiza la influencia de Pirandello en tres piezas: *Trescientos millones*, *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*.