

La vida no es sueño: los personajes desdichados y sus mundos ficticios en el teatro de Roberto Arlt

Gracia M^a Morales Ortiz

Sin duda, una de las características más destacables de la obra teatral del argentino Roberto Arlt radica en su manera de llevar a escena los sueños y fantasías del protagonista, proporcionándoles una entidad física concreta, visible y, en algunos casos, independiente de quien los inventa. Raúl H. Castagnino habla, en este sentido, de “desdoblamiento de una trama anclada en la realidad y de una proyección reflejada en un mundo de humo, sean sueños o extroversiones del subconsciente”¹. De esta manera, realidad y ficción no están claramente separadas en la mentalidad de sus personajes principales, aunque, como veremos, los límites entre una y otra sí suelen dejarse explícitos para el público. Este mecanismo por el que los protagonistas creen en su mundo ficticio mientras los espectadores mantienen una actitud más reflexiva y crítica, nos parece uno de los recursos específicamente teatrales más interesantes de los que utiliza Roberto Arlt.

En este artículo vamos a centrarnos en aquellos textos en los que la ensoñación es fruto de la desdicha o la insatisfacción de determinados personajes, que imaginan situaciones irreales para superar, siquiera temporalmente, su frustración. Esta es la estructura básica de textos como *Trescientos millones*, *Saverio, el cruel* y *La isla desierta*². Dedicaremos un apartado específico a cada una de estas tres piezas.

Un mundo imaginario de riqueza, lujo y melodrama: *Trescientos millones*

El argumento de *Trescientos millones* es de sobra conocido: Sofía, una joven inmigrante que trabaja

de sirvienta, crea mediante su fantasía una situación imaginaria: Rocambole, figura literaria creada por Ponson du Terrail, llega a comunicarle que ha heredado trescientos millones con cincuenta y tres centavos; a partir de ese momento, Sofía podrá disfrutar, en su imaginación, de todas aquellas vivencias que están reservadas a alguien con dinero y poder.

La capacidad ensoñadora de esta protagonista es, pues, la base sobre la que se desarrolla la mayor parte de la obra. Ahora bien, Arlt nunca deja que el público confíe en esa ficción, pues el conflicto fundamental del texto es la presencia en escena de esos dos mundos irreconciliables: la realidad triste y gris de la sirvienta por una parte y el espacio ficticio de lujo y riqueza que ha inventado, por otra. El autor no desea que el poder imaginativo cancele nunca la solidez inapelable de la patética condición de la criada. Para conseguirlo, por ejemplo, hace que Sofía no deje de llevar la ropa que la caracteriza como lo que es: una muchacha pobre a las órdenes de una patrona. En la acotación que introduce la escena I del cuadro segundo (primer acto) leemos un fragmento que el autor decide introducir, destacándolo con el adjetivo “importante”, por ser algo imprescindible para él:

*IMPORTANTE: La SIRVIENTA en el transcurso de toda la obra continúa vistiendo su guardapolvo de menestrala, y los personajes de humo afectarán no darse cuenta de ello*³ (I, 71).

Igualmente, cuando más tarde aparecen las amigas ficticias de Sofía, Arlt explicita la necesidad de

contraste entre la vestimenta de unas y la de la otra, para evidenciar más si cabe la realidad inapelable de Sofía:

Por la izquierda aparecen el CAPITÁN, GRISELDA y AZUCENA. Las amigas llevan un traje de crepe satín marfil y esmeralda, ceñido al cuerpo de manera que dibuja una silueta elegante destinada a contrastar con el guardapolvo proletario de la menestrala. El CAPITÁN, las AMIGAS y el GALÁN cambian irónicas miradas de gente de otra sociedad que alterna por compasión con una pelafustana colocada en su “esfera” por un instante. (I, 81)

Este interés claramente explicitado por evitar que el personaje deje de aparecer ante los ojos del público como una criada, se evidencia también, a nivel textual, en el hecho de que Arlt decida denominar a la protagonista como “SIRVIENTA”, durante toda la obra. Mientras que algunos personajes tienen nombre propio (Azucena, Griselda), la mayoría son presentados por el papel, real o fantasmagórico, que cumplen en la representación: Galán, Marinero, Capitán, Niñera... Por su parte, Sofía es siempre “SIRVIENTA”, incluso cuando pasa al lado de sus sueños, no pudiendo desprenderse nunca de esa condición.

En la disposición escenográfica prevista por Arlt, también descubrimos esa voluntad de impedir que el mundo de la imaginación cancele la realidad de Sofía. En todos los momentos de ensoñación, se mantiene la presencia del cuchitril donde ésta vive; ese espacio nunca desaparece de la vista del público, y, entonces, el barco donde viaja imaginariamente la criada (cuadro segundo del acto primero), su casa de señora rica (cuadro tercero de ese mismo acto) o la carbonería en donde se reencuentra con su hija secuestrada (comienzo del acto segundo), son siempre “prolongaciones” (así las llama Arlt) de ese cuartucho oscuro y lúgubre donde la criada vive. Nos ha parecido muy interesante la manera en que Arlt sugiere las ambientaciones de una y otra parte y su evolución mediante los cambios de luz. Por ejemplo, reproducimos la acotación que introduce la escena I del cuadro segundo, la primera vez que empieza a crearse esa “otra realidad” imaginaria, en un lado del escenario:

Lentamente la luz decrece en el cuchitril hasta convertirse la progresiva oscuridad en tiniebla cimeriana. Se escuchan pasos, e insensiblemente

una luz verdosa inunda la habitación, revelando ahora a la SIRVIENTA sentada a la orilla de su camastro. Pero el cuchitril ha crecido, prolongándose su muro en el puente de un trasatlántico, con amarilla chimenea oblicua y las plumas de los guinches abiertas en abanico. Claridad anaranjada rueda sobre la nave y la perspectiva plateada y verdegay del océano quimérico. (I, 71)

O en el último acto, cuando los sueños empieza a hacerse menos firmes:

La pieza de la SIRVIENTA es ahora prolongada por un salón tapizado como aquellos que aparecen en las ceremonias de los personajes de cualquier parte. Pórticos dorados y cortinas rojas dan la impresión de una opulencia extraordinaria. Moblaje, espejos y sofás. Una claridad triste flota en este último cuadro del sueño. (I, 101)

Como sabemos, cuando Arlt escribe *Trescientos millones* está recién llegado al ámbito de la dramaturgia, aunque asumió muy rápidamente los recursos teatrales⁴. Por ejemplo, nos parece que ese uso de la luz (“una luz verdosa”, “claridad anaranjada” o “claridad triste”) demuestra una gran intuición de las posibilidades del ámbito escénico, seguramente asumidas a partir de su trabajo con Leónidas Barletta.

Volviendo a esa preponderancia de la realidad sobre los procesos imaginativos de Sofía, es necesario comentar cómo casi todas las situaciones ficticias creadas por esta protagonista se ven bruscamente interrumpidas por el sonido apremiante del timbre de servicio, que la hace tener que correr hacia la zona del escenario donde la sigue esperando su desolada vida real. Interesa señalar cómo, en esos momentos, casi siempre en un punto de alta tensión, la sirvienta se deshace rápidamente de su papel de dama rica, ante el temor de hacer esperar a su patrona. La imaginación no es, pues, tan poderosa como para que consiga realmente olvidar cuáles son sus obligaciones:

La SIRVIENTA cae de rodillas junto al GALÁN. GRISELDA y AZUCENA se aprietan una junto a otra. Suena el timbre de servicio tan furiosamente, que la SIRVIENTA de un salto se precipita a su cuarto. (I, 87)

ROCAMBOLE.— Es un castigo misericordioso el que te hemos dado. (Suena largamente el timbre de servicio, que por unos instantes ninguno de los personajes escucha. De pronto la SIRVIEN-

TA oye el llamado y retrocede despavorida de la zona del sueño al espacio de su cuarto.) (I, 99)

Otro elemento digno de ser destacado en ese conflicto entre la realidad y la ensoñación, es la dificultad que descubrimos en Sofía para dominar completamente a los fantasmas que ella misma ha creado. Este recurso, además de su interesante carga filosófica o existencial, también lo interpretamos como otra manifestación más de esa voluntad del autor por no dejar que el mundo de lo imaginario supere en fuerza y convicción al verdadero. Las figuras “de humo”, como él mismo las llama, que deberían estar totalmente supeditadas a la voluntad de quien las crea, disfrutan de libertad y capacidad crítica; es decir, poseen una vida propia más allá de la que su inventor les ha previsto⁵. De hecho, a veces, esos entes de ficción son torpes, no consiguen hacer aquello que su soñador desea de ellos, como podemos ver, claramente, en la escena en que el GALÁN le declara su amor a la SIRVIENTA:

SIRVIENTA.— Pero, hablando de todo un poco..., ¿así que usted me ama?

GALÁN.— La amo desde que la vi en el comedor. Y me juré interiormente que si usted me daba su mano la haría mi esposa ante Dios y los hombres.

SIRVIENTA.— ¿Por qué no habla de otra manera? Si yo fuera hombre me declararía en otra forma...

GALÁN (*malhumorado*).— ¿Puede decirme qué papel hago yo aquí? ¿Soy yo o es usted la que se tiene que declarar?

SIRVIENTA.— ¡No se enoje, hombre!... Pero, usted es bastante estúpido como galán. ¿A quién se le ocurre decirle a una mujer: ¡Te amo!? Eso se dice en el teatro; en la realidad se procede de otra manera. 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. Y a las mujeres no les gustan los prólogos en el amor. No, señor Galán, convéznase usted. (I, 76-77)

En estas palabras, Sofía nos descubre cómo está ella acostumbrada a que la traten en su vida verdadera: “cuando un hombre desea a una mujer, trata de engañarla”. Pero en ese espacio ficcional, la protagonista no consigue alcanzar el grado de realidad deseable: es víctima de su propia fantasía, la cual,

formada sólo por la mala literatura que ha leído, no consigue alcanzar el grado de verosimilitud que ella querría que poseyeran sus sueños. Estos se le revelan como incapaces de convencerla, ni siquiera a ella que es quien los inventa. A este respecto, coincidimos con Dubatti cuando afirma que Arlt impide a Sofía ser creativa en la construcción de su mundo ficticio y la hace compartir su imaginario “con una masa gigantesca de lectores”⁶. Y añade Dubatti una idea fundamental: la progresiva decepción de la sirvienta con respecto a esas situaciones ficticias que crea.

A partir del Acto III, Sofía se convierte en su propio oponente, en tanto es ella quien sabotea la concretización eficaz del sueño, plantea una distancia y no quiere identificarse con los contenidos del sueño. [...] Cuando define con Griselda y Azucena, ya ancianas, qué es la vida, Sofía manifiesta haber perdido la alegría y la fuerza de sus acciones anteriores⁷.

Por otra parte, esa falta de convicción de sus personajes de humo es consecuencia también de que ellos (que disfrutan, como hemos dicho, de una existencia independiente) desprecian a la muchacha que los está imaginando, precisamente por ser pobre y analfabeta:

GRISELDA.— Debería prohibírseles soñar a los pobres...

AZUCENA.— Verdad. Un pobre soñando imagina los disparates más truculentos.

GALÁN.— Es la falta de cultura.

CAPITÁN.— De un tiempo a esta parte el último lavaplatos se cree con derecho a tener imaginación.

GRISELDA.— La culpa la tiene el cine... créanme. (I, 83)

En ese choque entre realidad y ensoñación, que, con todos los recursos que hemos descrito, nunca deja de ser evidente para el espectador, reside el verdadero conflicto y la estructura interna fundamental de esta obra, más allá de la peripecia argumental de la historia imaginada por Sofía.

Saverio, el cruel: de ingenuo mantequero a fantástico coronel

En *Saverio, el cruel*, Arlt vuelve a elegir un personaje gris que supera, durante un breve transcurso

de tiempo, su pobre condición social. Comparándola con *Trescientos millones*, *Saverio, el cruel* posee una trama más compleja, pues se producen varios entrecruzamientos entre realidad y ficción. En primer lugar se encuentra Susana, quien organiza una “cachada”⁸ con sus amigos, convenciendo a Saverio para que actúe como supuesto Coronel de una falsa corte; si al comienzo pensamos que Susana lo hace para ridiculizarlo, por una juguetona y egoísta crueldad, al final nos percatamos de que ella cree realmente en esta mentira, fruto no ya de su imaginación sino de su locura. Por otra parte, están los compañeros de Susana, muchachos y muchachas dispuestos a reírse del pobre mantequero que, ingenuamente, se presta a ayudarles en lo que él cree que es una terapia para Susana. Por último, y aquí es donde nos vamos a centrar fundamentalmente, están los “sueños” de Saverio⁹. En la fantasía que construye Saverio, existe una diferencia fundamental con respecto a la de Sofía de *Trescientos millones*: no es él quien la elige, sino que se ve empujado por los cómplices de Susana. Tras el primer impulso que ellos representan —y al que Saverio empieza ofreciendo resistencia—, el joven no podrá dominar ya su capacidad de ensoñación que lo arrastrará a creerse que realmente es, o puede llegar a ser, un gran Coronel. En el último tramo de la obra, el propio Saverio reflexiona sobre por qué cayó tan rápidamente en la locura de creerse que era real toda aquella “corte de opereta” (II, 51):

Cuando ustedes me invitaron a participar de la farsa, como mi naturaleza estaba virgen de sueños espléndidos, la farsa se transformó en mi sensibilidad en una realidad violenta, que hora por hora modificaba la arquitectura de mi vida. (II, 83)

Esa modificación en la arquitectura de la vida de Saverio se convierte en el eje del texto (de hecho, la obra está dividida en tres actos y esa transformación la vemos desarrollarse en el segundo, es decir, el central).

Aquí Roberto Arlt también va a hacer que la fantasía de este personaje llegue a poseer una entidad física en el escenario, si bien no va a alcanzar una presencia tan constante como la que ese mundo de humo tenía en *Trescientos millones*. Encontramos, en la escena 9 del segundo acto, las voces de los micrófonos que dan cuenta del ascenso de Saverio, el cruel, y, aunque suponemos que surgen de la imaginación de éste, se hacen audibles para

el público; además, anteriormente, en la escena 3 de ese mismo acto, también asistimos a la aparición “real” del vendedor de armamentos:

De pronto aparece el vendedor de armamentos, revela su condición de personaje fantástico llevando el rostro cubierto por una máscara de calavera. Viste a lo jugador de golf, pantalón de fuelles y gorra a cuadros. Lo sigue un caddie con el estuche de los palos a la espalda. (II, 62)

De esta presencia habría que comentar, primeramente, el uso de la máscara como identificador de que se trata de un “personaje fantástico”, el único que aparecerá en *Saverio, el cruel*. Este recurso distintivo lo utiliza Arlt varias veces a lo largo de su trayectoria dramaturgica, con diversas variantes: por ejemplo, en *El fabricante de fantasmas*, la obra de Arlt donde más personajes “fantasmas” o irrealmente aparecen¹⁰, varias figuras utilizan antifaz, y en *La fiesta del hierro* el Ángel y el Demonio-Fauno van caracterizados como tales.

En el caso del vendedor de armamento, Arlt se permite además el lujo de introducir un elemento más bien cómico y desconcertante: el hecho de que, en la fantasía de Saverio, esta figura aparezca ataviada como un jugador de golf con su caddie acompañándole. Aquí, como vimos que ya hiciera en *Trescientos millones*, el autor se propone, hasta cierto punto, ridiculizar las pretensiones imaginarias del personaje.

Este mismo efecto ridiculizante se aprecia en la descripción que se nos hace de la indumentaria y la actitud del coronel Saverio, al comienzo de su transformación:

Modesto cuarto de pensión. SAVERIO, uniformado al estilo de fantástico coronel de república centroamericana, frente a la cama deshecha. Sobre la mesa, una silla. El conjunto de mesa y silla cubierto de sábanas y una colcha escarlata. (II, 58)

En el tono de la descripción (“modesto cuarto”, “cama deshecha”, “fantástico coronel de república centroamericana”) volvemos a encontrar esa voluntad de Arlt por dejar clara la distancia entre las pretensiones ilusorias del protagonista y su identidad real. A marcar esta diferencia contribuye también la aparición de terceros personajes, que vienen a poner de manifiesto lo ridículo de su actitud: primeramente la criada Simona, voz que

representa la prudencia y el realismo en medio de tanta falsedad, y los amigos de Susana que llegan a casa del mantequero a reírse de él y se marchan espantados al ver que Saverio se está creyendo de verdad la farsa que habían inventado. Estas presencias sirven para recordarle a Saverio, pero también al lector / espectador, la irrealidad de sus pretensiones dictatoriales, sirven para recordarle y recordarnos su verdadera identidad.

Además, como ocurría en *Trescientos millones*, en ese “otro yo” que se inventa el protagonista prevalece, al comienzo de su transformación, un inevitable tono muy retórico y literario; y, curiosamente, también él despreciará a las personas que pertenecen a una clase social “inferior” a la de la nueva posición que ha alcanzado, imaginariamente.

Volviendo a la presencia física de personajes “de humo”, vemos que en *Saverio, el cruel* es un recurso que se utiliza mucho menos que en *Trescientos millones*. Entre otras cosas, porque, en este caso, la farsa no está sólo en la mente de Saverio, sino que tiene una existencia verdadera en el exterior, en Susana y sus amigos: estos fingen, se disfrazan, mienten; es decir, en este caso Arlt no necesita crear figuras de ensueño: como en la segunda parte del Quijote, ahora la ficción es aceptada colectivamente por los personajes reales¹¹. El mundo de Sofía, en cambio, era sólo suyo, ningún otro personaje real participaba de él; además, ella no se limitaba a construir seres imaginarios, sino que inventaba también espacios distintos, que también poseían, como hemos visto, una entidad física en el escenario, prolongando su cuarto de criada. En *Saverio, el cruel*, ya lo hemos indicado, las relaciones realidad-irrealidad se hacen más complejas, pues el abanico de imaginadores o locos se amplía, y las razones para esa imaginación o locura también se multiplican.

Ahora bien, lo interesante de la transformación de Saverio, y esto sólo le ocurre a él, es que, a pesar de su apariencia grotesca, el afán de poder despierta una nueva personalidad, sinceramente autoritaria, marcial y dominante, que va gestándose a lo largo de la obra hasta la escena final con Susana. La “cachada” burlesca en la que se invitaba a Saverio a hacerse pasar por coronel resulta ser la puerta hacia el abismal mundo de la imaginación y la locura. Aunque al final conozca la verdad, Saverio ya nunca volverá a ser el muchacho ingenuo, alegre y bruto de las primeras apariciones, porque ha probado lo que implica imaginar lo inalcanzable.

En estas dos obras comentadas, los personajes son víctimas, bien de sus sueños (en el caso de Sofía) o bien de la capacidad fabuladora de los otros que incentiva la propia imaginación (en Saverio). Es precisamente la grisura de la vida de ambos, su falta de aspiraciones reales, lo que les impulsa a confiar acríticamente en sus imaginaciones, hasta ser dominados por ellas: Sofía está en manos de los personajes que ella misma ha construido y a los que no consigue manejar; Saverio está en manos de ese grupo de jóvenes burgueses, inmorales y frívolos, y ni siquiera cuando llega a descubrir la verdad, puede recuperar ya su felicidad inocente de mantequero porque, como dice él mismo: “me han dado la vuelta como a un guante” (II, 85).

Una danza en libertad: *La isla desierta*

*La isla desierta*¹², “burlería en un acto”, como la denomina el propio Arlt, nos presenta a un grupo de “desdichados” empleados en su lugar de trabajo. El factor de ensoñación va a venir aquí provocado por un elemento aparentemente insignificante: la ventana enorme de esa oficina, situada en un décimo piso, que deja ver las chimeneas de los buques que van y vienen mientras ellos permanecen estáticos frente a su mesa de trabajo. La visión del puerto les hace más evidente su falta de libertad. Dice Manuel, el que parece ser protagonista en esta pieza coral:

[En las plantas de subsuelo] Uno es como una lombriz solitaria en un intestino de cemento. Pasan los días y no se sabe cuándo es de día, cuándo es de noche. Misterio. (*Con desesperación.*) Pero un día nos traen a este décimo piso. Y el cielo, las nubes, las chimeneas de los transatlánticos se nos entran en los ojos. Pero entonces, ¿existía el cielo? Pero entonces, ¿existían los buques? ¿Y las nubes existían? ¿Y uno, por qué no viajó? Por miedo. Por cobardía. (II, 25)

A la existencia de los barcos al otro lado de la ventana se une otra presencia perturbadora: CIPRIANO, el ordenanza, “es *MULATO, simple y complicado, exquisito y brutal, y su voz por momentos persuasiva*”¹³ (II, 21). Él es quien, mostrándoles sus tatuajes hechos por todo el mundo y narrándoles sus peripecias, consigue que todos los empleados de la oficina participen de una especie de ilusión colectiva: la de irse a una isla desierta, donde podrán actuar como deseen. Como en las

obras que hemos visto anteriormente, esa fantasía cobra cuerpo en escena, aunque de un modo diferente: en este caso no hay figuras fantásticas surgidas de la imaginación de los soñadores, ni la transformación de los personajes llega tan lejos como en las otras obras. En realidad, el poder de la ensoñación sólo les proporciona unos minutos de desinhibición y libertad, al compás de una música que toca el MULATO:

El MULATO toma la tapa de la máquina de escribir y comienza a batir el tam tam ancestral, al mismo tiempo que oscila simiesco sobre sí mismo. Sugestionados por el ritmo, van entrando todos en la danza.

MULATO (*a tiempo que bate el tambor*). – Y también hay hermosas mujeres desnudas. Desnudas de los pies a la cabeza. [...]

La danza se ha ido generalizando a medida que habla el MULATO, y los viejos, los empleados y las empleadas giran en torno de la mesa, donde como un demonio gesticula, toca le tambor y habla el condenado negro.

Y bailan, bailan, bajo los árboles cargados de frutas. De aromas...

Históricamente todos los hombres se van quitando los sacos, los chalecos, las corbatas; las muchachas se recogen las faldas y arrojan los zapatos. El MULATO bate frenéticamente la tapa de la máquina de escribir. (II, 27-28)

Una de las diferencias de esta obra con respecto a las ya comentadas es la brevedad de ese momento de transformación (toda la pieza es breve, en realidad). Si en *Trescientos millones* y en *Saverio, el cruel* teníamos un personaje fundamental al que veíamos desarrollar su imaginación en un transcurso temporal suficiente como para permitir su evolución, aquí la fantasía es colectiva (lo que no permite el ahondamiento psicológico) y dura sólo unos minutos. Además, creemos que en esta pieza Arlt opta por atenerse más al realismo: no llega a haber una presencia física de lo imaginario, ajena al cuerpo de los personajes. Es decir, lo fantástico no alcanza a constituirse como una entidad visible e independiente, tal y como ocurría en *Trescientos millones* o en la escena del vendedor de armamento de *Saverio, el cruel*: aquí la transformación se produce dentro de los personajes. Esta diferencia hace que Mirta Arlt se refiera a Cipriano como un “autor interno” o “motivador”, pero no como constructor de realidades ficticias. Afirma Mirta Arlt:

Ya Cipriano, el mulato de *La isla desierta* (1938), en la función autor interno, en la obra es sólo un motivador de la acción de los covachuelistas. Aquí, Arlt intenta, con mayor éxito, abandonar la estructura de la función autoral desdoblada en el autor soñador despierto mediante la mediación de un autor en el que ya sólo opera la seducción y actúa como motivador de personajes reales en situaciones verosímiles de cualquier lugar del mundo donde tengan vigencia los valores del capitalismo duro.¹⁴

Pero la resolución sí es paralela a la de los otros textos: el sueño de libertad queda imposibilitado por la interrupción del director, que despide a todo el personal y manda tapiar las ventanas.

A modo de conclusión

Es fácil ver cómo en los tres textos que hemos analizado la capacidad soñadora de los protagonistas no los conduce a la felicidad, sino que termina decepcionándoles, haciendo más evidente incluso su pequeñez, su pobreza o su falta de libertad. En este sentido, Camacho Delgado afirma:

En el mundo literario de Roberto Arlt la ensoñación no sirve para redimir al hombre, sino para condenarlo. Los continuos desdoblamientos imaginativos que contempla su obra sirven para sumergir a sus personajes en *una realidad de catástrofe* donde no hay válvulas de escape, ni punto de fuga por los que aspirar a una situación mejor que no sea el pequeño y gran desastre de la vida cotidiana.¹⁵

Podríamos afirmar que estos protagonistas no son capaces de soñar con lo realmente alcanzable: sus fantasías son desproporcionadas en comparación con el poder real que poseen para llevarlas a cabo. Recordemos cómo en *Trescientos millones* uno de los personajes imaginarios afirmaba que los pobres no deberían soñar o cómo en *Saverio, el cruel* él mismo es al final consciente de cómo “al estar virgen de sueños” no fue capaz de controlar esa capacidad fabuladora. El deseo de lo inalcanzable se convierte así en el lastre de estas figuras arltianas.

Consideramos que este conflicto entre las expectativas que los personajes se crean en la vida (los sueños, los deseos, los proyectos, etc.) y la realidad que los circunda es el eje de buena parte del mejor teatro que se ha hecho en la Argentina, antes

y después de Arlt. Sabemos que él era un gran admirador de Discépolo y en el teatro de este último encontramos planteada una y otra vez esa imposibilidad de reconciliar los deseos de prosperidad con la vivencia real del inmigrante pobre.

Y después de Arlt volvemos a encontrar esta temática, por ejemplo, en buena parte de los textos teatrales escritos en la década de los 60 en Argentina. En *Los días de Julián Bisbal* o *Nuestro fin de semana* de Roberto Cossa, en *¿A qué jugamos?* de Gorostiza o en *Se acabó la diversión* de Gené, vislumbramos personajes que descubren (y nos descubren) cómo sus sueños y anhelos (tal vez demasiado ingenuos o ambiciosos) no han llegado a realizarse. En su magnífico *Realismo y teatro argentino*, Tirri resume así esa cotidiana tragedia que nos plantean los autores en ese momento dramaturgico:

Así, el ciclo de dramaturgos realistas argentinos del sesenta verosimiliza al joven de clase media

que, en el paso a la madurez, se resiste a asumir la responsabilidad de adulto porque ello implica reconocerse un mediocre vencido. A través de estos personajes no hay “salidas”: los autores reprimen los posibles dramáticos que pudieran proponer, a través de sus piezas, algún cambio de estructuras. [...] la frustración, para los argentinos, era un hecho reiterativo”¹⁶.

Sueño y frustración... Este conflicto se resuelve en el teatro de Arlt casi siempre con la muerte de los personajes, frente a los autores citados de los años 60 que lo aceptan de una forma menos dramática. Arlt tuvo la osadía de hacer que los sueños de sus personajes cobraran una vida escénica concreta; los puso ahí, visibles ante los ojos de los espectadores. Pero mantuvo siempre la distancia entre ellos y la realidad, incentivando una mirada crítica y reflexiva en el público, dejándonos la certeza reiterada de que, aunque a veces lo deseemos, la vida no es un sueño.

Bibliografía

Arlt, Mirta, “Roberto Arlt: un creador creado por el teatro independiente”, *Espacio de crítica e investigación teatral*, año 4, n° 8, octubre de 1990, págs. 7-15.

—, “La locura de la realidad en la ficción de Arlt”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Galerna / Fundación Roberto Arlt, 2000, págs. 13-24.

Arlt, Roberto, *Teatro completo. Volumen I*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1968.

—, *Teatro completo. Volumen II*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1968.

Berg, Walter Bruno, “Roberto Arlt: ¿autor de un teatro de la crueldad?”, en José Morales Saravia y Bárbara Schuchard (eds.), *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*, Madrid / Frankfurt am Main, Iberoamericana / Vervuert, 2001, págs. 139-156.

Camacho Delgado, José Manuel, “Realidad, sueño y utopía en *La isla desierta*. Un acercamiento al mundo teatral de Roberto Arlt”, *Anuario de Estudios Americanos*, Tomo LVIII, 2, 2001, págs. 679-690.

Castagnino, Raúl H., *El teatro de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Editorial Nova, 1970.

Castro Vega, Jorge, *Aproximación al teatro de Roberto Arlt: “La isla desierta”*, Montevideo, Tupac Amaru, 1990.

Dubatti, Jorge, “Roberto Arlt y la escritura de *Trescientos millones*”, *Espacio de Crítica e Investigación*, año 6, n° 12, 1992, págs. 39-48.

Pellettieri, Osvaldo, “Relaciones textuales entre el teatro de Pirandello y la obra de Arlt”, *Espacio de Crítica e Investigación*, año 3, n° 5, abril de 1989, págs. 59-63.

— (ed.), *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Galerna / Fundación Roberto Arlt, 2000.

Ramírez, Helios Jaime, “La estructuración de lo real y lo fantástico en la dramaturgia de Roberto Arlt”, en VV. AA., *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*, Buenos Aires, Editorial Galerna / Lemcke Verlag, 1989, págs. 17-24.

Rela, Walter, “Argumentos renovadores de Roberto Arlt en el teatro argentino moderno”, *Latin American Theatre Review*, Spring 1980, 13/2, págs. 65-71.

Tirri, Nestor, *Realismo y teatro argentino*, Buenos Aires, Ediciones La Bastilla, 1973.

n notas

¹ Raúl H. Castagnino, *El teatro de Roberto Arlt*, publicación recogida en la bibliografía, pág. 27. También Mirta Arlt, la hija de Roberto Arlt y una de las personas que más han trabajado por dar a conocer su labor como dramaturgo, opina que esa dualidad es la “estructura de superficie” de sus obras: “un marco social que enmarca diversos niveles de teatro dentro del teatro (recurso que en la época se atribuyó a Pirandello), luego funciona el mecanismo esquizoide del mundo compensatorio y por último el enfrentamiento entre el mundo de la realidad y el de la fabulación que conduce al desastre”. (Mirta Arlt, “Roberto Arlt: un creador creado por el teatro independiente”, artículo citado en la bibliografía, pág. 12).

² Si bien en casi todas las obras de Arlt podemos encontrar a esos protagonistas que intentan superar sus propias limitaciones mediante la construcción de otra realidad, sea por la fuerza de la fantasía o por el engaño (esa capacidad de fabulación aparece en mayor o menor medida en *La fiesta del hierro*, *Prueba de amor*, *El desierto entra en la ciudad o África*), creemos que es en estas tres piezas donde esa transformación ficticia del personaje es más evidente y sostiene toda la obra como un imprescindible armazón.

³ Todas las citas de las obras de Arlt están tomadas de su *Teatro completo* (dos volúmenes), Buenos Aires, Editorial Schapire, 1968. En adelante, sólo indicaremos el número del volumen y la página en la que dicha cita se encuentra.

⁴ Vid. Mirta Arlt, “Roberto Arlt: un creador creado por el teatro independiente”, art. cit., y Osvaldo Pellettieri, “El Teatro del Pueblo y sus puestas de los textos de Roberto Arlt”, en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente* (vid. bibliografía), págs. 43-55.

⁵ En este sentido, afirma Helios Jaime Ramírez: “Por otra parte, encontramos, en lo que se refiere a la independencia de los protagonistas y el distanciamiento del autor, una relación con la concepción dramática de Pirandello quien dice en el prefacio de su obra *Seis personajes en busca de autor*: ‘Nacidos vivos, ellos querían vivir’” (pág. 20; puede encontrarse la referencia del artículo en la bibliografía). Esa relación entre el teatro de Arlt y el de Pirandello ha sido reiterada en varias ocasiones, por la propia Mirta Arlt o por Raúl H. Castagnino, y es matizada por Osvaldo Pellettieri en el artículo “Relaciones textuales entre el teatro de Pirandello y la obra de Arlt” (vid. bibliografía).

⁶ Jorge Dubatti, “Roberto Arlt y la escritura de *Trescientos millones*”, artículo incluido en la bibliografía, pág. 45.

⁷ *Ibidem*, pág. 46. Elsa Drucaroff, en su artículo “Lucro soñante. Mercancía, sueños y dinero en el teatro de Arlt”, añade otra limitación (para ella fundamental) a la capacidad ficcionalizadora de Sofía: el hecho de ser mujer (en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, libro citado en la bibliografía, págs. 57-68). Si bien nos parece una idea que hay que tener en cuenta, no coincidimos con Drucaroff en otorgarle una importancia preponderante a la condición genérica del personaje.

⁸ Así define la propia Susana este juego que ha preparado, afirmando: “Nosotros los porteños nos hemos especializado en lo que técnicamente denominamos cachada. La cachada involucra un concepto travieso de la vida” (volumen II, pág. 76).

⁹ Para la dicotomía engaño/transformación en esta obra, se recomienda consultar el artículo de Horacio González, “Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt”, recogido en Osvaldo Pellettieri (ed.), *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, citado en la bibliografía, págs. 25-33.

¹⁰ No vamos a abordar aquí este texto, que Mirta Arlt ha definido como “un teatro de claves para la dramaturgia del autor” (*Teatro completo*, I, p. 115). Ciertamente es el texto en el que más personajes fantásticos aparecen, todos ellos fruto del sentimiento de culpa y de la necesidad de ser castigado de Pedro, el protagonista; estos “fantasmas” son fabricados, primeramente, desde la escritura –Pedro es dramaturgo–; pero, después, esos monstruos que ha creado no dejarán de visitarle y torturarlo, siendo alimentados por su remordimiento de conciencia. Dejamos esta pieza fuera de este trabajo, por entender que el protagonista no inventa ese mundo imaginario como una alternativa más dichosa que su realidad, sino como un espectáculo teatral, fruto de sus obsesiones, del que él mismo terminará siendo víctima.

¹¹ De hecho, se hacen varias menciones explícitas de la obra cervantina: en un momento del primer acto se dice que la locura de Susana se debe a “exceso de lecturas” (volumen II, pág. 53) y en el tercer acto, cuando está a punto de empezar el baile donde aparecerá el coronel Saverio, un personaje dice: “¿Saben lo que me recuerda esta escena? El capítulo del *Quijote* en que Sancho Panza hace de gobernador de la ínsula de Barataria” (volumen II, pág. 77).

¹² Para un análisis más exhaustivo de este texto, recomendamos los trabajos de Jorge Castro Vega y el de José Manuel Camacho Delgado citados en la bibliografía.

¹³ En el artículo de José Manuel Camacho, éste apunta que el hecho de ser “mulato”, y de que Arlt lo deje tan explícito, realza su capacidad perturbadora en el mundo de los oficinistas “blancos”, “por cuanto su concepto de la vida y de la libertad está lejos de los usos europeístas para entroncar con el *modus vivendi* de las culturas negroafricanas” (vid. bibliografía, pág. 683).

¹⁴ Mirta Arlt, “La locura de la realidad en la ficción de Arlt” (vid. bibliografía), pág. 21.

¹⁵ José Manuel Camacho Delgado, art. cit., pág. 679.

¹⁶ Néstor Tirri, *Realismo y teatro argentino* (vid. bibliografía), pág. 39.



