

UNIVERSIDAD DE SALAMANCA

FACULTAD DE FILOLOGÍA

DEPARTAMENTO DE LITERATURA ESPAÑOLA E HISPANOAMERICANA



VNiVERSiDAD
D SALAMANCA

D SALAMANCA

Roberto Arlt y el teatro de la crueldad:

convergencias en la dramaturgia rioplatense

Spyridon Mavridis

2011

Directora: Dra. María Ángeles Pérez López

ÍNDICE

Tabla de contenidos

Introducción.....	1
I. Hacia una semiología de la praxis teatral	23
I. 1. La funcionalidad de los signos en la comunicación dramática	23
I. 2. Características del signo dramático.....	49
I. 3. Categorías de signos dramáticos.....	52
I. 3. 1. Los signos en el actor.....	55
I. 3. 2. Los signos fuera del actor: signos escénicos (semiología de la escena)	62
I. 4. El tiempo y el espacio: el cronotopo escénico.....	69
I. 4. 1. El espacio o ámbito escénico	69
I. 4. 2. Formas de disposición escénica.....	76
I. 5. El tiempo dramático.....	81
II. La expansión de las perspectivas dramáticas: del convencionalismo escénico a la poética de la crueldad.....	93
II. 1. La escena de la modernidad: nuevas dramaturgias a caballo de dos siglos 93	
II. 1. 1. La escena naturalista.....	95
II. 1. 2. La reacción anti-naturalista: simbolismo, teatro poético y patafísico 98	
II. 2. Hacia una fragmentación del personaje en el umbral del siglo XX	119
II. 2. 1. La escisión de la dramaticidad: la reacción expresionista	130
II. 2. 2. El futurismo.....	136
II. 2. 3. La rebelión del personaje: el <i>Meta-teatro</i> de Luigi Pirandello.....	142
II. 3. Hacia el teatro surrealista	160
II. 3. 1. Caligramas, jeroglíficos y cubismos escénicos.....	160
II. 3. 2. El teatro Dadá.....	170
II. 3. 3. El teatro surrealista.....	177
II. 3. 4. El Teatro Alfred-Jarry y el surrealismo escénico de Lorca.....	183
III. Antonin Artaud y el acto de la crueldad	191
III. 1. Boceto de una vida y obra dramática	194

III. 2.	El teatro de la crueldad	215
III. 2. 1.	El lugar de la palabra dentro del lenguaje escénico de Artaud ...	233
III. 2. 2.	El espacio de los sueños, la teología de la representación y las construcciones escénicas de la crueldad.....	240
III. 2. 3.	El tratamiento del personaje y el papel del actor en la poética teatral de Artaud.....	247
IV.	Las nuevas propuestas dramatúrgicas en Argentina: hacia un teatro "metatétrico"	255
IV. 1.	Esbozo histórico.....	255
IV. 1. 1.	Los comienzos	255
IV. 1. 1. 1.	El "curioso" caso del Gigante Amapolas	258
IV. 1. 2.	La institucionalización de la escena argentina.....	264
IV. 1. 2. 1.	El teatro gauchesco	267
IV. 1. 2. 2.	La escena costumbrista-naturalista.....	270
IV. 1. 2. 3.	El Sainete criollo: los comienzos de las teatralidades premodernas 273	
IV. 2.	Los albores del Teatro Independiente	282
IV. 2. 1.	El grotesco criollo.....	292
IV. 2. 2.	El Teatro del Pueblo	295
IV. 2. 3.	La recepción de la propuesta dramatúrgica de Antonin Artaud en el teatro argentino de la primera mitad del siglo XX.....	302
V.	Roberto Arlt: el lenguaje universal.....	309
V. 1.	Su cosmovisión y obra en el ámbito intelectual argentino	309
V. 2.	El dramaturgo: los impulsos que abren el telón.....	328
V. 3.	La consolidación dramática: las influencias y técnicas principales.....	344
VI.	La fluidez de la crueldad: análisis de las obras	353
VI. 1.	<i>Trescientos millones</i> (1932)	355
VI. 2.	<i>Saverio el cruel</i> (1936).....	388
VI. 2. 1.	La intertextualidad pirandelliana	394
VI. 2. 2.	La "epifanía" de la crueldad	402
VI. 3.	<i>El fabricante de fantasmas</i> (1936)	408
VI. 3. 1.	La influencia de Pirandello.....	416
VI. 3. 2.	La estética de la crueldad.....	426
VI. 4.	<i>La isla desierta</i> (1937).....	439

VI. 5.	<i>La fiesta del hierro</i> (1940)	455
VI. 6.	<i>El desierto entra en la ciudad</i> (1942).....	473
VI. 7.	El resto de la dramaturgia arltiana: <i>Prueba de amor</i> (1932), <i>Un hombre sensible</i> (1934), <i>La juerga de los polichinelas</i> (1934), <i>África</i> (1938)	485
VII.	Conclusiones: a modo de síntesis de dos dramaturgias	495
VIII.	BIBLIOGRAFÍA.....	513
ANEXO I:	ÍNDICE ONOMÁSTICO DE DRAMATURGOS Y TEATRISTAS MENCIONADOS	551
ANEXO II:	SINOPSIS Y CONCLUSIONES EN GRIEGO	555

AGRADECIMIENTOS

A menudo resulta repetitivo y trillado agradecer en este punto a las personas que más ayudan y, sobre todo, confían en el trabajo de uno. No obstante, se siente la necesidad imperante de mencionar a aquellas personas que han hecho posible la materialización de la presente investigación. En este sentido debo agradecer sobre todo a mi tutora, la excelente profesora María Ángeles Pérez López, cuyas instrucciones y consejos y, más que todo, su pasión por lo que hace, han inspirado el presente trabajo, haciendo lo imposible con tal de que se superen las innumerables circunstancias que lo han obstaculizado.

En este punto, debo también agradecer al Departamento de Literatura Española e Hispanoamericana de la Universidad de Salamanca, que me brindó la oportunidad de estudiar en un ambiente académico excelente, y a todos los profesores del programa de Doctorado "Vanguardia y postvanguardia en España e Hispanoamérica: tradición y rupturas" cuyos conocimientos han iluminado en gran parte mis pasos en este itinerario gnóstico. Permítaseme mencionar en especial también a la profesora Francisca Noguero Jiméneez, la cual me guió por un viaje similar durante la elaboración de mi tesina para la Maestría de Estudios Latinoamericanos y desde entonces sigue siendo una gran amiga y brillante contertulia en las *seratas* literarias que hemos tenido la oportunidad de disfrutar.

Por las mismas razones, son innumerables los amigos que tuve la oportunidad de conocer durante mi estancia en Salamanca y, cómo no, lo debo todo a mis padres que han hecho lo imposible para ofrecerme esta gran aventura que constituyeron mis estudios en la Universidad salmantina. Un agradecimiento especial a los profesores griegos del Departamento de Lengua y Literatura Españolas de la Universidad Nacional y Kapodistriaka de Atenas, el Profesor Dimitrios Drosos y la Profesora Efthimia Pandi Pavlaki, así como también al Profesor Basilis Alexiou del Departamento de Educación de la Universidad de Aristóteles de Tesalónica, que han leído con esmero mi tesis y han asistido en todo, siendo el ejemplo más sobresaliente la presencia del Profesor Drosos en la lectura de la misma.

Por todo ello, se dedica la tesis que aquí presentamos a todos y cada uno de los arriba mencionados y, sobre todo, a mi esposa Natasa y a mi hijo Christos.

Introducción

"«Theoría» es verdadera participación, no hacer sino padecer, un sentirse arrastrado y poseído por la contemplación"

Hans-Georg Gadamer, *Verdad y método*

"El teatro ha muerto, viva el teatro", proclamó imperialmente Tadeusz Kowzan en su obra *El signo y el teatro*¹. La desaparición del teatro como forma artística se ha profetizado reiteradamente desde la antigüedad clásica y, sobre todo, con más rigor a partir de la "escatología" vanguardista que expresó en este punto un catastrofismo particularmente agudo. Incluso se escribieron obras que anunciaban el fin del teatro. No obstante, pese al nacimiento del cine y el asedio de la televisión, el fenómeno teatral está mejor que nunca, al menos cuantitativamente: "los espectáculos, cada vez más numerosos, son vistos por un público cada vez más numeroso"².

A medida que cambia la percepción del concepto de estética en el nuevo milenio, sobre todo, a partir de la era posmoderna, se hace cada vez más preciso volver a los orígenes de la ruptura para recobrar la razón de la "distorsión" histórico-temporal de este "cambio de rumbo" y reflexionar sobre el presente y el futuro de las sociedades³, como también de sus modalidades artísticas de expresión. En el caso del teatro eso se vuelve cada

¹ Tadeusz Kowzan: *El signo y el teatro*, Madrid, Arco / Libros, S. L, 1997, p. 17.

² *Ibid.*

³ El proteico pensador argentino Raúl Scalabrini Ortiz (1898-1959) lo expuso mejor cuando escribió "En el pulso de hoy late el corazón de ayer". Véase Raúl Scalabrini Ortiz: *El hombre que está solo y espera: una biblia porteña*, Buenos Aires, Biblos, 2005, p. 40.

vez más oportuno, puesto que mediante estudios históricos, no sólo se puede ubicar el punto de partida de los dramaturgos de la ruptura, sino que se alcanza a percibir el grado de su influencia en el teatro actual. Esto es más evidente en nuestra era posmoderna en la cual los teatros actuales se adaptan, cada vez con más vigencia, a la necesidad de autoconfirmación que caracteriza a la sociedad cultural que soporta tales instituciones:

Incluso formas artísticas que parecen oponerse tan palmariamente a la simultaneidad de la vivencia estética, como es la arquitectura, se ven sin embargo atraídas a ella por la moderna técnica reproductiva que convierte los edificios en imágenes por el moderno turismo que transforma el viajar en un hojear de libros ilustrados.⁴

Nuestro propósito no es “hojear” el libro de la historia de la dramaturgia⁵ argentina, sino intentar “reanimar” las figuras de sus

⁴ Hans-Georg Gadamer: *Verdad y método*, 2 vols. Salamanca, Ediciones Sígueme, 2003, vol. 1, p. 127.

⁵ La multiplicidad semántica con la que viene hoy cargado, y hasta saturado, el término “dramaturgia” incluye variantes sustanciales respecto a cómo se utilizaba convencionalmente en el pasado y, en gran medida, parte de los planteamientos de los modernizadores de la escena occidental puesto que ya no se comprendía como dramaturgia sólo aquel texto que producía el maestro encerrado en su gabinete, luego lo acercaba a una compañía o a un director que procuraba de que fuera representado lo más fielmente posible a la manera que fue pensado.

Dubatti escribe al respecto: “Por el contrario, hoy se aceptan con mayor libertad al menos cuatro formas principales del concepto de la dramaturgia: de autor, de actor, de director y de grupo, con sus respectivas combinaciones y casos especiales. Se reconoce como «dramaturgia de autor» la producida por «escritores de teatro», es decir, (...) autores que crean sus textos antes e independientemente de la labor de dirección o actuación. «Dramaturgia de actor» es aquella producida por los actores mismos, ya sea en forma individual o grupal. «Dramaturgia de director» es la generada por el director cuando éste diseña una obra a partir de la propia escritura escénica, muchas veces tomando como disparador la adaptación libre de un texto anterior. De hecho, los textos de dramaturgia de actor o director pueden publicarse (...) y pueden leerse como «piezas» con enorme interés. En un sentido complementario, muchos «autores» trabajan hoy en concepto de «obra abierta» que hace que sus textos sean disparadores muy libres de lo espectacular, sin preocuparse por fijar estrictamente las matrices de puesta en escena”. Véase Jorge Dubatti: *El teatro laberinto: Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel, 1999, pp. 14-15.

Se abre esta brecha en nuestro discurso con tal de que se forme de antemano una idea de la multiplicidad influyente de las teorías que se van a exponer a lo largo del segundo capítulo.

ilustraciones, ya que ellas sobreviven en el teatro actual del país como sombras amistosas que nos acompañan en el itinerario de la experiencia teatral. Por esta razón es necesario indagar en el momento histórico del teatro finisecular y de la primera mitad del siglo pasado, con el propósito de revisar los planteamientos de los maestros de la ruptura, su influencia en los respectivos de Argentina y comprender el grado de asimilación cultural en el ámbito rioplatense que dio ímpetu a una voz tan importante como prolífica, la de Roberto Arlt (1900-1942), para participar en la experimentación dramática y estructurar una obra que se considera cardinal para el teatro hispanoamericano y occidental.

Es más, con nuestra tesis deseamos acercarnos a una incógnita de la producción dramática de Roberto Arlt que hasta ahora apenas ha sido insinuada o tocada por los estudiosos que nos precedieron, cuya bibliografía, sin embargo, nos sirvió como punto de partida para esta aventura: la de su "sincronía" estética y, en parte, ideológica con uno de los hombres de teatro más influyentes, polémicos y, todavía, en parte incomprensibles del teatro contemporáneo occidental. Nos referimos a Antonin Artaud (1896-1948) y su proyecto del Teatro de la crueldad, su poética para el teatro contemporáneo. En este sentido, realizaremos un estudio comparado entre el idealismo escénico de Artaud y el empirismo dramático de Arlt, partiendo de una "autopsia" del vasto *corpus* de la historia del teatro occidental y, específicamente, del teatro nacional argentino. Indagaremos en las afinidades escénicas, las intertextualidades dramáticas, las premisas ideológicas y las sincronías estéticas del intercambio cultural universal, con

el propósito de abogar por la (in)fluencia de los planteamientos artaudianos que trascienden en la precursora dramaturgia de Arlt.

No obstante, cualquier estudio sobre el género dramático requiere primordialmente su cuestionamiento ontológico o teleológico, como también una definición axiológica de cuál es el lugar específico del teatro entre las formas artísticas; su dependencia o no de la literatura; qué se considera como teatro, texto dramático, puesta en escena, comunicación y recepción del conjunto o de sus partes a través de los lectores-espectadores, del director ocasional, los actores, la crítica, en fin, todo el aparato teatral y la sociedad que el género representa en un momento histórico concreto. Una serie de preguntas que al filo de lo posible requerirían por lo menos una tesis aparte dedicada sólo a eso. En este sentido, nuestra intención no es ofrecer en el trabajo aquí presente un panorama de las teorías de signos, bien estudiadas por la semiología lingüística. Ni mucho menos sería nuestra ambición presentar una teoría íntegra y global de la semiología de la obra dramática. Procuraremos, empero, formular brevemente en el Capítulo I una metodología semiológica, un manual de estudio que servirá como modelo de análisis de los textos dramáticos considerados como objetos significantes que dan lugar a un específico proceso de comunicación como es el teatro⁶,

⁶ Georges Mounin parte de una valoración estrictamente lingüística para refutar la posibilidad de una semiología del teatro. El lingüista francés llega a aceptar la comunicación prefijada e indirecta entre los actores, pero refuta la posibilidad de comunicación recíproca entre el actor/director/autor y el público, basándose en el principio del *feedback* y en el principio de las ciencias de comunicación de que ninguno de los participantes en el proceso puede volver a ser el mismo que antes. El verdadero objeto de la semiología según el lingüista francés es la comunicación, y este carácter se lo niega al teatro, puesto que la comunicación la considera propia sólo de la lingüística, mientras que los signos utilizados en el teatro no los reconoce como tales, sino como estímulos sucursales, destinados a los espectadores. De modo que lo que nosotros consideramos como "comunicación", el lingüista

recurriendo para nuestros propósitos a parte de la vasta bibliografía que existe al respecto. Una metodología que nos resultará útil para el estudio y entendimiento global de los planteamientos de ruptura frente a los cánones establecidos por la tradición dramática; sobre todo en planteamientos teóricos que en su horizonte axiológico valoran menos el discurso verbal como primordial y resaltan la semiología para-lingüística, con el propósito de iluminar mejor el proyecto del teatro de la crueldad de Antonin Artaud, cuyas marcas en la dramaturgia de Arlt estudiaremos en el presente trabajo.

En este sentido, nos plantearemos cómo se produce el abandono de la estética naturalista y la introspección psicológica y discursiva del teatro convencional, cuando maestros como Edgard G. Craig (1872-1966), Adolphe Appia (1862-1928) o los expresionistas alemanes trabajen en la conversión de la representación escénica en una obra total; es decir, cuando se empiece a prestar progresivamente más atención a los aspectos decorativos,

francés prefiere llamarlo "relación" y/o "estimulación", puesto que considera como comunicación, *strictu sensu*, sólo la que se establece utilizando los mismos códigos (signos) que se usan como canales de comunicación. Véase George Mounin: *Introduction à la sémiologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970, pp. 88-92.

No obstante, en el teatro se comprueba el esquema sintáctico de una comunicación y la relación –eso sí, más compleja como veremos en el Capítulo I– de tríada lineal que presupone: la existencia de un locutor en relación con un receptor por medio de un mensaje que genera comportamientos verificables. Los actores simulan personajes que se comunican entre sí y, en segundo plano –puesto que pertenecen convencionalmente en otro espacio y tiempo– con los espectadores. Al contrario que Mounin, que concluye que no hay comunicación en la representación dramática puesto que los emisores-actores y los receptores-espectadores siguen siendo los mismos, esa se da de distintas maneras aunque constituye otros sistemas comunicativos –tanto de carácter positivo (silbidos, murmullos, bravos), como negativo (silencio, abucheos, marchándose etc.)– o en el teatro global, en el que no se separan los límites de representación con los espectadores. Los procesos semiológicos teatrales son varios: de expresión, de comunicación, de interpretación, de reciprocidad e interacción. Todos ellos pueden darse en el teatro, dentro del "círculo mágico" que constituye el arte de Talía y en las relaciones que se establecen allí entre todos los participantes, como también fuera de la obra. Umberto Eco señala esta característica del teatro que lo diferencia de otras formas artísticas: "Theatrical messages are shapes also by the feedback produced from their destination point". Véase Umberto Eco: "Semiotics of theatrical performance" en *The drama review*, v. 21, n. 4, 1977, pp. 107-117, y especialmente, p. 117.

las dimensiones espacio-temporales, los efectos luminosos, la presencia corpórea y la incorporación de la danza y las artes plásticas como sistemas sígnicos que aportan iguales o más significados en la representación teatral, para llegar a la interacción –a menudo polémica– con los espectadores-receptores y su incorporación en el espectáculo, como sucede en las *seratas* futuristas, el meta-teatro pirandelliano, los *happenings* dadaístas y el teatro surrealista hasta llegar a las propuestas de Artaud.

Por ello, el Capítulo I nos servirá como guía para descodificar la gama de signos que se emplean en el teatro contemporáneo –y, concretamente, en las estéticas que siguen las doctrinas de Artaud– y componen el signo global que constituye la representación. Sin embargo, siendo el texto dramático, el texto espectacular o el libreto el primer medio que tenemos a mano para acceder al género teatral –con todas las didascalias y acotaciones que constituyen los designios del autor o del director para la representación por él idealizada– nos limitaremos a un método de análisis textual que nos ayudará a acercarnos, al filo de lo posible de modo global, a las obras de Arlt que analizaremos. Sobre todo para los casos en los que resulta difícil o imposible tener la oportunidad de asistir a una representación *in presentia*, como sucede en nuestro caso.

De hecho, el siglo pasado propuso y llevó al escenario la totalidad del espectáculo dramático abriendo su abanico en múltiples dimensiones e innumerables posibilidades de interpretación, refutando la dimensión plana y privativa del realismo teatral anterior. De la recepción objetiva anhelada por

el realismo-naturalismo se dio el paso a la interpretación subjetiva y libre postulada por el teatro nuevo y que se puede resumir en el relativismo gnoseológico de Luigi Pirandello (1867-1936)⁷.

Tadeusz Kowzan, en su estudio de la semiótica teatral, imagina una escala que se extiende desde la más fiel imitación de la realidad hasta la invención más absolutamente original, sin modelo ni prototipo aparente. Así, señala que la mayor parte de los signos utilizados en el teatro se concentran en el ámbito del primero de los dos extremos, y se aminoran a medida que se aproximan el uno al otro⁸. La ambición de los creadores de la ruptura va al encuentro de esta última tendencia: alejarse lo más posible de la fidelidad mimética del realismo-naturalismo. La metáfora kowzaniana nos sirve para reflejar la dialéctica de las innovaciones dramáticas. He aquí, pues, el conflicto entre el mimetismo y el rechazo del mimetismo, conflicto característico de toda expresión artística vanguardista, y particularmente del arte dramático, nacido del principio de imitación, de la *mimesis*, y cuya función primordial era ser doble de la realidad.

Contra esta noción fidedigna de la realidad que defendían el realismo y el naturalismo lanzaron sus ataques los dramaturgos del siglo XX. Parafraseando, como lo hace el profesor Javier del Prado, a Antonin Artaud –el “destacado coronel” de la vanguardia teatral que expuso su teoría para

⁷ Pirandello mantenía que no había una sola verdad, puesto que nadie podía fijar un punto de vista firme, así como tampoco podía haber una interpretación dogmática e infalible. Para el siciliano la definición de la verdad se limita a un hacerse histórico y relativo que vive únicamente en la subjetividad de las conciencias y en la dialéctica y el conflicto que generan las respectivas interpretaciones. El relativismo gnoseológico de Pirandello no simplemente descodifica la circunspección de las hermenéuticas dogmáticas sino que podría servir como argumentación en contra de la función que a menudo ejerce la crítica.

⁸ Tadeusz Kowzan: *El signo y el teatro... op. cit.* p. 96.

la nueva dramaturgia en 1938 con el título *Le théâtre et son double*—estábamos frente a “le théâtre est son double”⁹.

En efecto, lo más importante en el campo del teatro en esta época, es que no se dio una sola dramaturgia dominante, sino una multitud de planteamientos que partieron de una base común de revolución contra el teatro burgués y se expresaron en proyectos teatrales paralelos, experimentales y efímeros; alojados en salas pequeñas que reunían poca gente buscando eludir la “institución”¹⁰ teatral¹¹.

En este sentido, en el Capítulo II vamos a examinar las líneas generales de esta búsqueda que se concentró en las relaciones entre teatro-realidad, personaje-persona y representación escénica-público. En cuanto a la realidad, la ciencia comprobaba que no era absolutamente identificable con el universo perceptible; entonces ¿por qué debía serlo en el teatro? El mismo Konstantin Stanislavski (1863-1938), por realista que fuese, no lo discutió en absoluto. Otros dramaturgos, quizás más audaces, extrajeron de ahí la conclusión de que el teatro debía explorar la faceta invisible del universo y extender considerablemente las fronteras de la noción de lo real.

En lo que se refiere a la persona, se descubre que el individuo no es una

⁹ Javier del Prado: “Aproximación al concepto de teatralidad” en María Concepción Pérez (ed.): *Los géneros literarios: curso superior de narratología. Narratividad-dramaticidad*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, p. 40.

¹⁰ Peter Bürger utiliza el concepto de “institución arte” para referirse tanto al mecanismo de la producción y distribución del arte como a las ideas que sobre el arte predominan en una determinada época; véase de Peter Bürger *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000, p. 62. El término va íntimamente ligado con el aparato elitista —la burguesía artística— que, junto con la burguesía social y el mercado, deciden sobre los criterios estéticos de la sociedad y su valor como mercancía.

¹¹ “La escena europea dará testimonio a partir de ahora de su pasado y la inquietud por su porvenir, tentada de yuxtaponer sus adquisiciones más recientes y los trofeos de su memoria, ha perdido los emblemas de la legitimidad en medio de un mundo cada vez más inseguro de la suya”; Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.* p. 170.

categoría generalmente definible ni clasificable, y las investigaciones de la psicología identifican multitud de facetas del “yo” psicológico, separándolo del “yo” social. Mucho más, cuando la recién nacida noción del inconsciente tira puentes entre lo soñado, la vigilia, lo hablado y la imaginación. Así, la dramaturgia acude a la llamada para imponer un universo original que le sea propio¹². En este sentido, en el segundo capítulo vamos a ir exponiendo las líneas generales de esta búsqueda completando nuestro armazón teórico que nos servirá como base de análisis para las obras que estudiaremos en el último capítulo de nuestra investigación.

Por último, y en cuanto a la escenificación, al espectador deja de tratarlo como unidad de masa y se intenta acercarse a él como individuo, provocándole indagar en su realidad recóndita mediante estímulos poéticos, capaces de hacerle soñar. Aquí radica una característica cardinal de la dramaturgia del siglo XX. En su famosa definición de la tragedia, Aristóteles había proporcionado una indicación fundamental para el teatro, cuando al determinar la esencia de lo trágico recoge como fundamental su efecto sobre el espectador. Los innovadores del teatro experimental parten de este punto para trabajar en la incorporación del espectador a la experiencia teatral. Postulan que el público viva la representación desde dentro y participe en ella. Ésta es la manera lúdica que escogió Luigi Pirandello, traspasando los límites de la escena; el propósito de las escenificaciones de Alfred Jarry (1873-1907) y de Paul Claudel (1868-1955), del expresionismo

¹² “La ilusión escénica (...) no podría ya consistir en hacer olvidar el teatro detrás de un pseudo-duplicado del mundo exterior, sino exhibir su naturaleza de arte y dar crédito a ficciones singulares reconocidas como tales y cuyo artificio garantiza su verdad profunda”. *Ibíd.*, p. 171.

alemán y las *seratas* futuristas o de las estimulaciones poéticas del teatro surrealista y de Antonin Artaud. Para que este proyecto se consiga, se usan símbolos arquetípicos para vivir la experiencia teatral como alguien que lee un poema o contempla un cuadro, con tal de cuestionar su propio ser más íntimo.

En el Capítulo II presentaremos, por tanto, los dramaturgos y teatristas que –a nuestro entender– aportaron con más vigor líneas rupturistas frente al mimetismo aristotélico, perteneciesen ellos al naturalismo tardío o al simbolismo, hasta llegar a estéticas más radicales y significativas para el desarrollo del género en las vanguardias, como fueron el expresionismo o el futurismo, a los cuales dedicaremos respectivos sub-apartados. Asimismo, haremos hincapié en los teatristas que más indagaron en constancias o (in)fluencias dramáticas como el teatro oriental, la relación entre el misticismo y el teatro, la sexualidad frustrada, la improvisación y el trabajo corpóreo del actor, la devaluación gradual de la primacía verbal, el teatro como acto comunicativo y la semiología que este acontecimiento requiere, etc.

En este recorrido no podemos olvidarnos del meta-teatro de Luigi Pirandello, a quien, tanto por su importancia para el teatro occidental contemporáneo, como por la intertextualidad que tuvo su dramaturgia con la respectiva rioplatense y arltiana, especialmente, dedicaremos el correspondiente sub-apartado que nos ayudará a comprender mejor el

teatro de Roberto Arlt desde todos sus aspectos y nos ayudará a canalizar mejor la investigación.

En este sentido, una vez relacionadas las estéticas que hemos optado por presentar, y establecidos los hilos conductores que se entrecruzan y se enmadejan para desvelarnos el panorama estético del arte teatral en la primera mitad del siglo XX, será necesario plantear la "redención" escénica que Artaud prometió para el teatro occidental, entrelazándose también con la respectiva producción de Arlt en Argentina.

Asimismo la escisión entre el Yo social y el Yo personal que estudia el psicoanálisis de la época y "contagia" al teatro con la preocupación de representar sobre el palco el conflicto entre actor-personaje, el papel del actor en la representación como canal de la comunicación teatral, la dependencia o no del personaje de la fábula hasta que éste se vuelva autorreflexivo dentro de los márgenes lúdicos del teatro en el teatro y del personaje en el personaje¹³, es algo que presentaremos en el segundo apartado de este Capítulo II, basándonos en las teorías de los personajes, sin perder de vista el hilo conductor histórico de nuestra investigación hacia la función del personaje y los postulados estéticos del teatro de la crueldad.

La descripción de las dramaturgias vanguardistas, pasa indudablemente por el gran *ismo* de las vanguardias, el surrealismo y su

¹³ Marco de Marinis: "Pirandello y la relación actor/personaje en el teatro del Novecientos" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Pirandello y el teatro argentino: (1920-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997, pp. 19-32 y, especialmente, p. 32.

antecesor el dadaísmo, que estudiaremos en el segundo apartado del Capítulo II.

Antonin Artaud, cuya propuesta teatral abre el Capítulo III de este trabajo, introdujo en el teatro el surrealismo, acto que llevó a los extremos sus relaciones con “el comité” del movimiento y su figura principal André Breton (1896-1966), que rechazaba el mundo del espectáculo como manifestación burguesa y comercial. Sin embargo,

Pese a las interpretaciones divergentes, no cabe la menor duda sobre la importancia sobresaliente del dramaturgo francés para la historia del teatro en el siglo XX. A él se debe la revisión fundamental de las relaciones entre texto (verbal) y representación (teatral), característica del teatro moderno. A él se debe, además, una nueva valorización de los mitos, no sólo para el teatro en especial, sino para la cultura en el sentido amplio de la palabra.¹⁴

Artaud fue fiel hasta su muerte a todo lo que había escrito y vivió plenamente como actor y persona sus ideales para la cultura occidental, sintiendo en su propio cuerpo y mente la marginalidad de alguien que la sociedad había rechazado, quizá por no haber estado preparada para comprender su proyecto¹⁵. No obstante, su teoría para el teatro fue fecunda, aunque sus seguidores se mantuvieron poco fieles a sus propuestas originales.

¹⁴ Walter Bruno Berg: “Roberto Arlt: ¿un autor de un teatro de la crueldad?” en José Morales Saravia y Barbara Schuchard (ed.): *Roberto Arlt: una modernidad argentina*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 139-156, y especialmente p. 141.

¹⁵ En 1936, en búsqueda de experiencias culturales alternativas y hastiado por la cultura burguesa, se refugió en una comunidad indígena en México. En 1937 volvió mentalmente trastornado y se encerró en un manicomio donde permaneció, con breves intervalos, aislado hasta su muerte en 1946.

En 1932 Artaud publicó en la revista *Sur* de Buenos Aires un ensayo con el título "El teatro alquímico", donde exponía gran parte de las ideas que tenía para el teatro. Es de suponer, por consiguiente, que sus propuestas se conocían por los intelectuales argentinos casi en un plano de contemporaneidad y que su influencia es anterior a la publicación oficial en 1964 en Argentina de su libro cumbre, *El teatro y su doble*.

Como en todos los países hispanoamericanos que se preparaban para festejar el primer centenario de su independencia, en Argentina también se desarrollaba un doble proyecto político-cultural. Por una parte, el gobierno intentaba la asimilación de los inmigrantes de origen diverso en una nación, y la formación y constitución de una nueva entidad estatal y política con voz propia que hablaría el "lunfardo" o el "cocoliche"¹⁶. Por otra, los intelectuales postulaban, a través de sus propias inquietudes estéticas, construir el *corpus* de la literatura nacional y exportarlo al mundo occidental con el "*trademark*" de la República Argentina.

El cuestionamiento del ser, o sea, de la identidad psicológica, personal, moral, social, en fin, nacional es lo que forja al arte y la cultura de un pueblo para que éste llegue a llamarse "nación". Eso es mucho más válido en los "casos americanos" que no tuvieron el tiempo de pasar por el largo proceso destilatorio a través del cual Europa formó y brindó su cultura al "crisol" americano para que éste la catara.

¹⁶ Jerga porteña hispano-italiana cuyo nombre deriva del actor Franchique Cocoliche.

La manera de concebir e interpretar la realidad, sea esa histórica o social, y “estar” en ella se encarna en las creaciones artísticas, en lo que Umberto Eco llamó la *metáfora epistemológica*¹⁷. Asimismo, Octavio Paz escribió que “la literatura es una respuesta a las preguntas sobre sí misma que se hace la sociedad”¹⁸. En el género del teatro que aquí nos interesa, también podríamos asentir que, como un axioma universalmente válido, “la posibilidad de todo teatro sólo queda abierta con el nacimiento de una conciencia nacional”¹⁹.

Este nacimiento en el caso argentino se ubica tras la Revolución del Mayo de 1810. A partir de entonces empieza a formularse en el país rioplatense un *corpus* dramaturgico étnica e ideológicamente más consciente y artísticamente más compacto que dará luz a la escena propiamente

¹⁷ Escribe Eco al respecto: “[E]l arte, más que conocer el mundo produce complementos del mundo, formas autónomas que se añaden a las existentes exhibiendo leyes propias y vida personal. No obstante, toda forma artística puede muy bien verse, si no como sustituto del conocimiento científico, como metáfora epistemológica; es decir, en cada siglo, el modo de estructurar las formas del arte refleja –a guisa de semejanza, de metaforización, de apunte de resolución del concepto en figura– el modo como la ciencia o, sin más, la cultura de la época ven la realidad.” Umberto Eco: *Obra abierta*, Barcelona, Editorial Ariel, 1984, pp. 88-89.

¹⁸ Paz escribe además que “la relación entre sociedad y literatura no es la de causa y efecto. El vínculo entre una y otra es, a un tiempo, necesario, contradictorio e imprevisible. La literatura expresa a la sociedad; al expresarla, la cambia, la contradice o la niega. Al retratarla, la inventa; al inventarla, la revela”; Octavio Paz: *Tiempo nublado*, Barcelona, Seix-Barral, 1983, p. 61.

¹⁹ Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo*, 4 vols. Barcelona, Juan Flors, 1961, v. IV, p. 513. Es interesante en este aspecto, el papel que otorga Jorge Dubatti a la literatura de viajes comparada –producida sobre todo por viajeros ingleses en tierras argentinas en el siglo XIX– para la formación y constitución de una identidad cultural-nacional respecto a otras, y su importancia, respectivamente, para el teatro. La literatura de viajes se fundamenta en la bidireccionalidad de cómo ve el sujeto viajero-escritor al Otro, es decir a la cultura que visita, y viceversa. En este sentido, “En el siglo XIX tener una identidad equivalía a ser parte de una nación, una entidad espacialmente delimitada y nítidamente diferenciable de otros territorios (...). En este sentido los relatos de viajes que incluyen testimonios sobre la actividad teatral de las culturas visitadas arrojan, tanto en su vertiente documental como en la formal, datos sobre las nuevas formas de pensar los conceptos de «teatro nacional» y «teatro extranjero» en el fin de siglo.”; véase a Jorge Dubatti: *El teatro laberinto... op. cit.*, p. 46.

nacional. Partiremos de este momento histórico para (re)presentar en el Capítulo IV el nacimiento de la escena argentina. La peculiaridad del teatro culto argentino consiste, como señaló Osvaldo Pellettieri, en que planteó la modernidad “como ruptura, concretada a partir de las nuevas textualidades europeas”²⁰. Efectivamente, se habla de “modernidad” y no de vanguardia en esas primeras etapas del teatro “culto”, puesto que su principal objetivo no era destruir la institución teatral, sino cuestionarla y evolucionarla²¹. No obstante, otra característica de las vanguardias fue la autocrítica del aparato artístico en sus etapas de desarrollo anteriores. De hecho, el teatro culto de la primera mitad del siglo XX en Argentina desempeñó este papel, reflexionando sobre sí mismo y rechazando el realismo-naturalismo comprometido, que había predominado en la escena nacional anterior, como artísticamente estéril. Los modernizadores del Teatro Independiente, refutaron la continuidad del sistema finisecular y se aferraron a la idea de que el teatro argentino debía entrar en el intercambio cultural mundial, sincronizarse con las manifestaciones de la nueva teatralidad mundial constituyendo la *metáfora epistemológica* de las necesidades culturales de la sociedad argentina de su época frente al desafío cultural universal.

²⁰ Osvaldo Pellettieri: “El teatro latinoamericano desde los veinte hasta los sesenta: una práctica teatral modernizadora” en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Cien años de teatro argentino: de Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1990, p. 113.

²¹ Algo válido si nos apoyamos a la teoría de Peter Bürger sobre la función histórica de las vanguardias como negadora de la idea del arte como representación. Veamos cómo define Bürger el concepto de vanguardia: “La vanguardia rechaza la idea de arte como representación. En tanto que productor de una realidad específica, el arte renuncia a cualquier cometido de traducir en figuras realidades ajenas a su propio universo: la obra de arte vanguardista contiene lo real en calidad de juicio respecto al uso de los materiales – instrumentos técnicos, valores, mitos– que la historia ofrece; expresa su modo particular de referirse a lo existente, de modo que el sentido estético de la aproximación constituye el referente de naturaleza intelectual con el que dará quien se empeñe en forzar su iconografía”; Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia... op. cit.* p. 15.

Aquí radica una de las características cardinales de la vanguardia teatral argentina. Al contrario que las vanguardias históricas europeas de los años veinte, no intenta derrocar el aparato de la institución teatral, sino que plantea fomentar uno nuevo.

Siguiendo la perspectiva comparativa de la estructura de nuestra investigación estudiaremos cómo los modelos europeos y norteamericanos – expuestos en el Capítulo II– fueron catalizadores para la renovación teatral en Argentina a partir del momento mismo de su iniciación, en los años treinta.

No obstante, la cultura de una nación debe también narrar de sí y emanar desde dentro de sí. Ahora bien, si consigue hibridar la emancipación artística con el compromiso social, reflejar e inventar la sociedad en palabras de Paz, alcanza la plenitud de la entelequia ontológica del arte, sobre todo del arte vanguardista. Algo válido en el caso argentino, si nos remontamos al pasado para recordar los textos fundamentales de su teatro²².

Autores como Francisco Defilippis Novoa (1892-1930), Samuel Eichelbaum (1894-1967), Armando Discépolo (1887-1971) y Roberto Arlt partieron de las nuevas corrientes estéticas y filosóficas occidentales, para

²² Roberto Cossa deduce al respecto que “para analizar el teatro en Buenos Aires hay que hacerlo desde el teatro de arte. La historia del teatro que empieza en el treinta, justamente empieza con una dictadura y nace como una especie de resistencia y de lucha contra ella. Por un lado contra la dictadura política, por otro, contra la comercialización feroz del teatro que se conocía hasta ese momento. Esos teatros de arte empiezan a generar un movimiento que adquiere realmente una dimensión cultural muy grande: el teatro independiente hasta fines de la década del cincuenta y comienzos del sesenta”. Entrevista concedida a Osvaldo Pellettieri; en Osvaldo Pellettieri: “Diálogo de apertura: Roberto Cossa y Osvaldo Pellettieri” en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Tradición, modernidad y posmodernidad: teatro iberoamericano y teatro argentino*, Buenos Aires, Galerna, 1999, pp. 15-23 y, especialmente, p. 17.

incluirse en el nuevo "macrosistema" teatral del intercambio cultural. Su dramaturgia aspiró a ser la continuidad del sistema europeo, pero, como destaca Pellettieri, su camino es distinto que el elegido por los autores anteriores²³.

Para comprender la dramaturgia argentina actual resulta necesario describir primero las fases previas de su desarrollo y establecer sus relaciones con el nuevo sistema teatral. Así que vamos a seguir la crónica de la asimilación y aplicación –pero también de "exportación" de las respuestas vanguardistas de Argentina hacia el teatro universal²⁴– de las nuevas propuestas dramáticas en el ámbito argentino, sobre todo a partir del teatro finisecular, para desembocar en el teatro culto e independiente que puso en práctica el programa que permitiera la renovación estética del país. Para el propósito de nuestro trabajo haremos un corte en el eje cronológico de la evolución dramática en el país rioplatense y pasaremos en la pantalla de nuestro proyector la historia del teatro argentino a partir de la

²³ "[P]retende que el estímulo externo actúe sólo, sin la consabida mezcla con el sustrato finisecular. De esta manera, los mencionados modelos europeos y norteamericanos funcionan en esta primera fase del macrosistema que abarca desde 1925 hasta 1960, como productores directos de convenciones". Véase Osvaldo Pellettieri: "El teatro latinoamericano...", *op. cit.* p. 116.

²⁴ Se trata del "movimiento centrífugo" que refleja el intercambio de ideas en la cultura universal. Fernando Aínsa definió dicho intercambio en el ámbito latinoamericano, con el esquema de la "dialéctica del movimiento", es decir, con el "movimiento centrípeto", por una parte, que busca la integración del espacio en función de centros que se identifican con el corazón interior del continente, encerrando el sistema literario en su ámbito geopolítico, y, por otra, con "el movimiento centrífugo", el de la dirección opuesta del anterior, que se abre hacia el exterior participando en el juego de espejismos que reflejan el intercambio de ideas, mitos y símbolos. Para la amplia exposición del esquema de Fernando Aínsa, remitimos a su libro *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986, pp. 205-228.

emancipación nacional (1810) hasta el periodo de la culturización de la escena nacional (1930-1949)²⁵.

En esta última fase, el papel principal pertenece al taller del Teatro del Pueblo, fundado por Leónidas Barletta (1902-1975), que puso en marcha un programa de experimentación teatral ajeno al elitismo académico y a los rendimientos de taquilla apoyado, al mismo tiempo, a teatristas autóctonos. Allí encontró libertad de expresión Roberto Arlt, el dramaturgo por excelencia de esta primera mitad del siglo XX, y es en esta misma escena, y por la pluma de Arlt, donde se canalizaron vestigios de la estética de la crueldad, tan tempranamente no sólo para Argentina y América Latina, sino para todo el teatro occidental en general.

Pues, si del Teatro del Pueblo parte una de las etapas más significativas e importantes del desarrollo escénico argentino, cuyos resultados permanecen, con las obras de Roberto Arlt se inició la revolución, específicamente dramática, la etapa renovadora que llega hasta nuestros días²⁶. Por ello, dedicaremos el Capítulo V al prolífico Arlt, deseando ofrecer

²⁵ Seguimos el modelo de periodización que Osvaldo Pellettieri propuso para el teatro argentino, teniendo en cuenta todos los aspectos del fenómeno: producción de textos y sus escenificaciones, circulación y recepción de los mismos. Aquí nos limitaremos a presentar el esquema histórico que el teórico argentino estableció partiendo del período del *Subsistema de la emancipación cultural* (1884-1930) y que abarca a) el *Microsistema de la gauchesca teatral*, b) la *Emergencia del microsistema nativista-costumbrista*, c) los *Microsistemas premodernos*, cuya figura dominante fue Florencio Sánchez, y d) el *Microsistema del sainete y el grotesco criollos* (1890-1930). El siguiente jalón en este trayecto nacional –y el que nos interesa particularmente en este estudio– es el *Subsistema teatral moderno* que abarca un largo período que llega hasta la contemporaneidad. Nosotros presentaremos la etapa de esta fase que Pellettieri denomina período de *Culturización* (1930-1949), donde hace su aparición como dramaturgo Roberto Arlt. Véase Osvaldo Pellettieri: "Modelo de periodización del teatro argentino" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Teatro y teatristas: estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1992, pp. 78-81.

²⁶ A propósito de un proyecto escénico de reelaboración de la obra arltiana bajo el título *El pecado que no se puede nombrar* –estrenado en septiembre de 1998 por el director

un retrato de su proteica personalidad y sus inquietudes artísticas que le instigaron a indagar en estéticas tan experimentales y le llevaron a acercarse a la poética que Artaud había idealizado unos pocos años antes para el renacimiento del teatro occidental.

Sin el talento de Arlt no hubieran podido concebirse los cambios fundamentales operados en la dramaturgia argentina. Así pasaremos a rastrear en el penúltimo capítulo de nuestra investigación las huellas que dejaron en sus textos dramáticos las lecturas de los maestros de la vanguardia teatral europea y estadounidense.

A menudo, su teatro se identifica por completo con el respectivo de Luigi Pirandello. Tanto es así que el mismo autor declaró una vez en vísperas del estreno de su obra *El fabricante de fantasmas* (1936) que

posiblemente, algún crítico excesivamente avisado sitúe mi creación dentro de la técnica pirandelliana (hoy se abusa de este término); yo creo que nace de la lectura de Flaubert, en su novela *Las tentaciones de San Antonio* y en *Thais* de Anatole France.²⁷

Ricardo Bartís en la Sala Martín Coronado del Teatro San Martín-, Jorge Dubatti resalta cómo a partir de los noventa –década que coincide con la liberación de los derechos del autor, cumplidos los cincuenta años de la muerte de Arlt en 1992– la relevancia de la obra arltiana en la vida cultural argentina no sólo no ha perdido su ímpetu sino que se hace más latente encontrando múltiples expresiones en los campos más diversos del arte (literatura, teatro, cine, televisión, ópera, artes plásticas, etc.). “En los últimos diez años la actividad teatral no sólo incluyó numerosas puestas de las piezas dramáticas de Arlt; también proliferaron las adaptaciones escénicas (...) de sus novelas, cuentos, aguafuertes”, relevando que las *leyes de funcionamiento social*, válidas para la cultura argentina de los años veinte, siguen teniendo la misma validez para la sociedad argentina actual. Jorge Dubatti, *El teatro laberinto... op. cit.*, p. 95.

²⁷ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Nova, 1970, p. 69. A modo de ejemplo, la influencia de *Las tentaciones de San Antonio* se nota claramente en su pieza *El desierto entra en la ciudad* con el protagonista eremita o en *La fiesta de hierro* con la figura del dios Molock, uno de los dioses que desfilan en las visiones del Santo en la obra de Flaubert. Por otra parte, la impugnación de Arlt para admitir o descifrar la influencia pirandelliana en su teatro señala, como atinadamente observa Russi, la originalidad con la que la adaptó, creando una estética estrictamente personal. Véase David P. Russi:

Si nos fijamos en estas palabras del autor y la razón que las incitó, podríamos afirmar, siguiendo la perspicaz observación de Gerardo Luzuriaga, que a Arlt no le molestaba que le descubrieran influencias, sino que le identificaran por completo con Pirandello. Así que Luzuriaga argumenta que tal actitud defensiva de parte del autor sólo podría significar:

- 1) que el autor estaba plenamente consciente de que tenía una deuda considerable con el escritor italiano, pero que se negaba a admitirla; o 2) que, por el contrario, en verdad creía que no debía nada a dicho autor; o –y cabe una iluminadora tercera posibilidad–
- 3) que reconocía haber utilizado ciertos motivos, ciertos recursos asociados con Pirandello, pero que en el contexto de su propia obra habían adquirido un sentido diferente y quizás contrario.²⁸

Cuál de las tres explicaciones parece la más sostenible en lo que se refiere a la relación entre el autor italiano y Roberto Arlt es algo que examinaremos también en el Capítulo V. Lo que interesa más por el momento es que el mismo escritor aceptaba su deuda para con los maestros del teatro occidental. Y no sólo eso. Como aspiramos comprobar en este penúltimo capítulo, y a nuestro entender, la obra dramática de Roberto Arlt fue tanto, o quizá más rica y compleja que su narrativa.

De ahí parte la intención principal que motiva nuestra investigación que, como ya hemos expuesto, no es otra que verificar cierta referencia precoz o concordancia poética con el teatro de la crueldad de Antonin Artaud. Porque si bien el darwinismo demostró que no existe ningún tipo de

"Metatheatre: Roberto Arlt's vehicle toward the public awareness of an art form" en *Latin American Theatre Review*, n. 1, otoño de 1990, pp. 65-75, y especialmente p. 65.

²⁸ Gerardo Luzuriaga: "Las máscaras de la crueldad en el teatro de Roberto Arlt" en *Texto crítico*, n. 10, 1978, p. 96.

partenogénesis, también podemos apoyarnos en el concepto de William Faulkner (1897-1962) de "polen de ideas" que fertiliza de manera similar a mentes de diversos lugares que no tuvieron contacto entre sí²⁹, para sostener la confluencia de planteamientos dramáticos entre Artaud y Arlt.

En este sentido, el último Capítulo del trabajo que presentamos será dedicado exclusivamente a llevar a nuestro "laboratorio" el análisis de las obras más significativas de lo que acabamos de describir, prestando especial atención a las piezas que más consideramos afiliadas a las premisas de Artaud para un teatro cruel y a la vez esencialmente humano. En este sentido, y por el orden cronológico de su estreno, estudiaremos *Trescientos millones* (1932), *El fabricante de fantasmas* y *Saverio el cruel*, ambas de 1936, *La isla desierta* (1937), *La fiesta del hierro* (1938) y *El desierto entra en la ciudad* (1942), sin descartar los elementos que nos interesan del resto de la producción dramática arltiana; eso es, *Prueba de amor* (1932), *Un hombre sensible* (1934), *La juerga de los polichinelas* (1934) y *África* (1938).

Con este breve periplo por la dramaturgia occidental finisecular y de la primera mitad del siglo XX, queremos rendir también nuestro modesto homenaje a la figura de Roberto Arlt y su faceta de teatrista trascendental para el teatro argentino e hispanoamericano, quien supo traspasar las fronteras del continente y alcanzar las sensibilidades estéticas de gentes de latitudes y altitudes bien remotas de su tierra natal, como es nuestro caso.

²⁹ "A veces pienso que existe una especie de polen de ideas que fertiliza de manera similar a las mentes de diversos lugares, mentes que no tienen contacto entre sí", véase Michael Millgate: *William Faulkner*, Barcelona, Barral, 1972, p. 37.

Asimismo, y con toda la modestia, con este trabajo también deseamos responder al maestro Alberto Ure quien afirma que ha “llegado a la certeza de que el teatro argentino no le interesa a casi nadie (...)”³⁰. Pues, a propósito de la obra de Roberto Arlt, se percibe la fuerza centrípeta de la estética teatral argentina como una llamada a la que resulta imposible no acudir, cada uno a tenor de sus posibilidades o capacidades de investigador. En este sentido, si nuestro trabajo no consigue disipar las incógnitas de la escena argentina, al menos esperamos que sirva como homenaje al teatro del país rioplatense, partiendo de una de sus figuras estelares, precursoras y, a la vez, enigmáticas, como es el caso de Roberto Arlt.

Aun ahora, sesenta y nueve años desde que se anunció su muerte en los periódicos argentinos, su voz sigue resonando en sus escritos con la misma potencia artística y actualidad estética.

³⁰ Véase Alberto Ure: *Sacate la careta: ensayos sobre teatro, política y cultura*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003, p. 21.

CAPÍTULO I

I. Hacia una semiología de la praxis teatral

"En el teatro no sólo oímos, sino que, más aún y antes que oír vemos"

José Ortega y Gasset, *Idea del teatro*

I. 1. La funcionalidad de los signos en la comunicación dramática

Como hemos señalado en la Introducción, cualquier estudio sobre el género dramático requiere primordialmente una aproximación teórica que procurará definir axiológica y ontológicamente el lugar específico del teatro no sólo dentro de la literatura, sino también dentro de las artes, como manifestación estética e ideológica concreta que implica la interacción *ipso facto* de los espectadores, algo que responde a las exigencias básicas de cualquier axioma de comunicación³¹. En este sentido resultarán útiles las herramientas teóricas que nos facilitarán reconocer qué se considera como teatro y cómo se acercan a este género todos los implicados en una representación, sean dramaturgos, actores, directores, espectadores o la crítica como aparato indispensable de la institución artística burguesa, sobre todo a partir de los comienzos del siglo pasado cuando se manifestó la ruptura total con todas las convenciones escénicas y textuales que estaban hasta entonces en vigor.

³¹ Con tal de que haya comunicación, como veremos en este capítulo, hace falta un emisor que transmita un mensaje que pueda captar un receptor.

Procuraremos, por lo tanto, formular una breve metodología que nos servirá como manual de estudio de los textos dramáticos valorizados ya como factores significantes que dan lugar al específico proceso de comunicación que supone el teatro. Una base teórica que nos resultará adecuada para la comprensión global de las propuestas de ruptura frente a las convenciones constituidas por el teatro milenario³². Si Eco define que el objetivo principal de cualquier teoría: "is to give us back an old object illuminated by a new light in order to realize that only from that point of view the object can be really understood"³³, nuestro propósito será ofrecer este primer capítulo como un manual de comprensión de un teatro que no se basa sólo en el predominio de la palabra sino que usa varios códigos de comunicación.

Partimos de la convención de que el teatro es la "comunicación" del proceso dramático en todas sus fases y etapas de elaboración –desde la concepción y redacción del Texto Dramático y Espectacular hasta su representación en diferentes épocas y lugares³⁴. En este sentido, de

³² Los autores, directores y sus respectivos proyectos que se irán mencionando a lo largo de este primer capítulo tienen carácter paradigmático y explicativo para las nociones de la semiología dramática que emplearemos, y como referencias encontrarán sus correspondencias en el capítulo siguiente de nuestra investigación. Sin embargo, el caso de Antonin Artaud tendrá primacía entre nuestras remisiones por razones obvias que justifican tanto la presencia de este primer capítulo como nuestra aportación con la investigación que aquí presentamos.

³³ Umberto Eco: *Obra abierta... op. cit.*, p. 109.

³⁴ Siguiendo la definición de Bobes Naves, se acepta generalmente que "el texto dramático (TD) es el conjunto del texto literario (TL) y el texto espectacular (TE)", aunque, como veremos, esa generalización provoca varios problemas en cuanto al acercamiento a la teatralidad conforme a cánones subjetivos. Sin embargo, habrá que añadir otro aspecto particular del TD que es su disposición y la "necesidad" *sui generis*, de ser representado, puesto que es un texto escrito para este fin, mientras que su particular forma de recepción es la lectura y la representación. Gutiérrez también señala el potencial escénico del Texto Dramático; véase Fabián Gutiérrez Flórez: *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993, p. 82. A partir de ahora utilizaremos las generalmente aceptadas abreviaturas correspondientes a los distintos tipos del texto, o sea TD-TL-TE, respectivamente. Véase María del Carmen Bobes Naves: "Texto dramático, Texto escénico, Texto espectacular" en Ricardo de la Fuente y Sergio Villa (coords.): *Diccionario general del*

proceso de comunicación se transforma en objeto del estudio semiológico³⁵. Aceptemos, sin embargo, la caracterización que Roland Barthes hizo del teatro como "máquina cibernética"³⁶ que cuando se

teatro, Salamanca, Ediciones Almar, 2003, pp. 317-318, y de la misma investigadora *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, S. L., 1997, pp. 84-112.

Mientras que el significado del TD es explícito, deberíamos aclarar el concepto del TE. Bobes Naves lo define como "formado por todos los signos, formantes de signo e indicios que en el texto escrito diseñan una virtual representación, y que está constituido por las acotaciones, por las didascalias contenidas en el diálogo, por los mismos diálogos en cuanto pasan a escena en una realización verbal «en presencia», es decir, convertidos en espectáculo, con sus exigencias paraverbales, quinésicas y proxémicas, etc. El Texto Espectacular, en principio, va dirigido a los actores y al Director, que deberán cambiar la palabra por su referencia, es decir, deberán hacer el cambio pertinente de los signos verbales del texto en los signos no-verbales de la escena. El Texto Espectacular (que no es la representación, pues ésta es una lectura, y el Texto Espectacular admite muchas lecturas, como el Texto Literario) tiene partes que no serán nunca oídas por el espectador, porque se visualizan en escena para crear el espacio lúdico en el que se moverán los actores o el espacio escenográfico que servirá de marco a la historia representada. Los signos del texto espectacular están destinados (...) para organizar una construcción imaginaria que lo sitúe en un cronotopo concreto y explique a la vez la relación de los personajes con los objetos que los rodean (...), y servirán, si acaso, para orientar la forma de actuar de los actores que encarnen los personajes."; *ibíd.*, p. 32.

De Marinis, por su parte, describe el TE: "*come un insieme non ordinato (ma coerente e compiuto) di unità testuali (espressioni), di varie dimensioni, che rinviano a codici diversi, eterogenei fra loro e non tutti specifici (o, almeno, non necessariamente), e attraverso le quali si realizzano delle strategie comunicative, dipendenti anche dal contesto produttivo-ricettivo*" (subrayado en original). El teórico italiano se acerca al TE como un texto semiótico que comprende todos los signos que, al menos al principio, están previstos para emplearse en el proceso comunicativo de la obra representada concreta. En este sentido, caracteriza el TE como "un modello teorico dello spettacolo-fenomeno osservabile, da assumersi como principio explicativo del funzionamento di quest'ultimo in quanto fenomeno di significazione e di comunicazione". Para De Marinis el TE es una especie de macro-texto, comprendido por otros textos espectaculares parciales (el del vestuario, de la música, etc.). Véase Marco de Marinis: *Semiótica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982, pp. 61, 229. Por último, citamos la definición del TE dada por un hombre de teatro, Alberto Ure, quien lo define como la "relación entre el texto y la puesta en escena, según la valorización de los distintos lenguajes que se combinan en el hecho teatral, y su mutua modificación según el eje que ordene la jerarquía". Véase Alberto Ure: *Sacate la careta... op. cit.*, p. 22.

En los TE parciales nosotros añadiríamos también lo que Jean-Marie Thomasseau define como para-texto, es decir, "el texto impreso (en cursiva, o en otro tipo de caracteres, que le diferencian, siempre *visualmente*, de la otra parte de la obra) que envuelve el texto dialogado en el discurso de la obra teatral" y que comprende "los títulos", "la lista de personajes", "las primeras indicaciones temporales y espaciales", "las descripciones del decorado, o para-texto inicial del acto", "el para-texto de la didascalias y los entreactos o texto eludido"; véase Jean-Marie Thomasseau: "Para un análisis del para-texto teatral" en María del Carmen Bobes Naves (coord.): *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, S.L., 1997, pp. 83-118, y especialmente, pp. 84-87. En resumen, el texto escrito (TD y TE) es el conjunto de la obra expresado mediante signos verbales, mientras que la representación constituye el diálogo que conserva su verbalidad más el TE que se convierte en signos paraverbales.

³⁵ Mucho más si pensamos en el debate histórico y actual de los teatristas sobre la primacía o no de los signos verbales frente a los paraverbales; debate que se convierte en discrepancia sobre la naturaleza literaria o no del género dramático.

³⁶ Roland Barthes: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977, p. 309.

enciende, no para de disparar signos³⁷ contra el espectador. "Esos signos podían contradecirse, pisarse, sacarse chispas, unirse para hacer causa común"³⁸. No obstante, esta máquina, como señala Derrida a propósito del mecanismo de la memoria en la comunicación teatral, no funciona por sí sola. Sin energía, la máquina está muerta. Para actuar, este aparato requiere un sistema de gestos, "une coordination d'initiatives indépendantes, une multiplicité organisée d'origines"³⁹. Esta nueva gestualidad semiótica es la que buscan las modernas dramaturgias y "usufructúa" la totalidad de los signos para suministrar energía al mecanismo teatral⁴⁰.

El teatro en su última fase, la de representación, cobra nitidez como actividad semiótica por excelencia, pues cualquier persona u objeto, por el mero hecho de estar en escena, o cualquier acción que se desarrolle en

³⁷ Ya desde la Escuela de Praga (1928-1939) se cuestiona el problema de identificación y descripción de los signos dramáticos y su funcionalidad en el teatro, respecto a la obra de arte como unidad semiótica, fuera de las limitaciones que imponía la semiología lingüística saussureiana. Keir Elam considera más apropiado el uso del término "signo vehículo" (*vehicle sign*) para el estudio del signo teatral; Keir Elam: *The semiotics of theatre and drama*, London & New York, Methuen, 1980, p. 7. Este término es quizá más atinado para la semiótica teatral puesto que esboza más intensamente la relación del interpretante con el objeto del signo y el significado que éste aporta. Tadeusz Kowzan describe también así el signo como "un vehículo que comunica al espíritu alguna cosa del exterior. Aquello por lo que está puesto es denominado su *objeto*; lo que comunica, su *significación*; y la idea que origina, su *interpretante*"; Tadeusz Kowzan: *El signo y el teatro... op. cit.*, pp. 32-33.

³⁸ Véase Silvia Sánchez: "El silencio es salud (Sensibilidad)" en <http://www.mundoteatral.com.ar/ar/teatro/nota.php?uid=188>; (consultado: 10/11/07).

³⁹ Jacques Derrida: *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, D.L. 1979, p. 334.

⁴⁰ "La machine ne marche pas toute seule (...): mécanique sans énergie propre. La machine est morte. Elle est la mort. Non parce qu'on risque la mort en jouant avec les machines mais parce que l'origine des machines est le rapport à la mort (...). La représentation est la mort. Ce qui se retourne aussitôt dans la proposition suivante: la mort (n') est (que) représentation. Mais elle est unie à la vie et au présent vivant qu'originellement elle répète. Une représentation pure, une machine ne fonctionne jamais d'elle-même"; *ibid*, pp. 335-336. Si se compara este concepto de la muerte con el proyecto de Artaud que estudiaremos en el Capítulo III, anticiparemos nuestro discurso señalando *ab ovo* que para Artaud la verdadera representación se abre con una anáfora a la muerte, puesto que "la vie c'est toujours la mort de quelqu'un"; Antonin Artaud: *Œuvres complètes*, 5 vols. Paris, Gallimard, 1964, y especialmente v. IV, p. 121. El renacimiento dramático que busca Artaud tiene su referencia a una vida que precede a la muerte y que se prolonga después de ella, como parte de la trascendental memoria colectiva. De modo que, para que funcione esta máquina despertadora de los instintos ancestrales hay que cargarla con la energía que aportan los signos con reminiscencias del inconsciente colectivo.

escena, por el hecho de desarrollarse allí, se convierte automáticamente en signo que designa cierto significante⁴¹. Barthes, preguntándose sobre la naturaleza del teatro llega a la conclusión que "es un espesor de signos y sensaciones que se edifica en la escena a partir del argumento escrito, esa especie de percepción ecuménica de los artificios sensoriales, gestos, tonos, distancias, sustancias, luces que sumerge el texto bajo la plenitud de su lenguaje exterior"⁴². En este sentido, y desde el punto de vista semiológico, "la obra teatral se nos presenta como el conjunto de signos pertenecientes a códigos diferentes, pero articulados y relacionados entre sí hasta formar una estructura global coherente"⁴³. Por ende, y en cuanto al elemento primordial para la comunicación teatral, el signo dramático sería "cualquier objeto presente en el escenario que sirviera de expresión sensible a algo ausente, material o conceptual: todo lo que estaba en escena era representación de algo que estaba ausente, era su signo"⁴⁴.

Por ello, consideramos oportuno aclarar el concepto básico de la semiología dramática, eso es, su lugar específico en los estudios teatrales que la distinguen de la Historia Dramática y de la Crítica Dramática. La primera procura recoger los testimonios históricos y su acercamiento a ellos es descriptivo, mientras que la segunda expresa sus juicios y tiene un carácter valorativo. Pero, ¿por qué resulta importante la semiología para el

⁴¹ Todo lo que está sobre la escena es un signo, indiferente de su funcionalidad en la vida real. Se trata del proceso de Semiotización, es decir, la funcionalidad significativa de todo que aparezca sobre escena, algo que constituye uno de los principales objetos de estudio de la Escuela de Praga. Keir Elam escribe al respecto: "The very fact of their appearance on stage suppresses the practical function of phenomena in favor of a symbolic or signifying role, allowing them to participate in dramatic representation". Véase Keir Elam: *The semiotics of theatre... op. cit.*, pp. 7-8.

⁴² Roland Barthes: *Ensayos críticos... op. cit.*, p. 50.

⁴³ Santiago Trancón: *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid, Fundamentos, 2006, p. 363.

⁴⁴ María del Carmen Bobes Naves: *Semiología de la obra dramática... op. cit.*, p. 116.

estudio del teatro? La respuesta de Tadeusz Kowzan a esta cuestión es que: "El arte teatral es, entre todas las artes, y quizá entre todos los ámbitos de la actividad humana, donde el signo se manifiesta con mayor riqueza, variedad y densidad"⁴⁵. Ahora bien, en líneas generales y para el presente trabajo, nos limitaremos a decir que la semiología teatral pretende formular una teoría literaria del drama a través del conocimiento científico de las obras. Su acercamiento no es sólo descriptivo sino discursivo-teórico y nunca valorativo. Su objetividad y la vía por la que cumple sus propósitos consiste en el conocimiento del conjunto de los signos⁴⁶ que se emplean en la expresión teatral, desde su fase inicial del TD hasta su finalidad que es la representación, y del papel de los emisores y receptores que reconocen los códigos de semiosis de esta comunicación. Por ello se acepta *a priori* el valor comunicativo del teatro y su pluralidad semiológica que no se limita sólo a los signos verbales de los textos literarios dramático-espectaculares, sino también a los no-verbales, quinésicos y paraverbales de la representación⁴⁷. La importancia de la semiología dramática es su valor teórico-científico y la globalidad que aporta al estudio del género absteniéndose de las apreciaciones que a menudo implican la Historia y la Crítica Dramática.

⁴⁵ Tadeusz Kowzan: "El signo en el teatro" en María del Carmen Bobes Naves (coord.): *Teoría del teatro... op. cit.*, p. 126.

⁴⁶ Ya no sólo de los signos verbales, estudio propio de la semiología lingüística. El primer paso al respecto lo dio Charles Peirce (1839-1914) estudiando el potencial plástico de los signos, y lo siguieron más metódicamente Ivor Armstrong Richards (1893-1979) y Charles Kay Ogden (1889-1957) cuando afirmaron que no solamente una palabra puede ser símbolo, sino también una imagen o un gesto. Véase Charles Kay Ogden & Ivor Armstrong Richards: *El significado del significado: una investigación acerca de la influencia del lenguaje sobre el pensamiento y de la ciencia simbólica*, Barcelona, Paidós, 1984.

⁴⁷ El acercamiento semiológico a los elementos que componen la totalidad de la representación-comunicación incita a Keir Elam a calificar al TD como "macro-signo" (*macro-sign*) dentro de la unidad semiótica que abarca la escenificación, cuyo significado se constituye por los efectos que provoca al público-intérprete. Véase Keir Elam: *The semiotics of theatre... op. cit.*, p. 7.

Para empezar sería preciso definir el concepto básico del teatro que lo distingue de otras expresiones artísticas y, especialmente, de la literatura. Así pues recurramos a la explícita síntesis que Aristóteles formuló para definir la tragedia, la forma dramática más pura del teatro clásico:

La tragedia es imitación de una acción noble y eminente, que tiene cierta extensión, en lenguaje sazonado, con cada una de las especies de especies separadamente en sus diferentes artes, cuyos personajes actúan y no sólo se nos cuenta, y que por medio de piedad y temor realizan la purificación de tales pasiones.⁴⁸

Vemos que lo que distingue primordialmente el teatro de otros géneros literarios es su carácter imitativo de una acción de vida (y no de la vida misma necesariamente) que construye por medio del diálogo (el texto) –en el teatro clásico de diálogos o monólogos melódicos y recitados– y no de narración, una fábula que se va desarrollando *hic et nunc* en un tiempo en presente –puesto que se trata de diálogo de estilo directo en presente– y que se realiza en un espacio concreto (representación viva por actores que encarnan los personajes-portavoces del autor). Se deduce pues de ahí que los valores primordiales del teatro son la “*drasis*” –acción en el sentido griego del término–, la mimesis a través de un texto y la representación-escenificación del conjunto en un lugar específico, el teatro⁴⁹. En este sentido, en el arte dramático se emplea una pluralidad de signos verbales –oración– y paraverbales o no-verbales⁵⁰, que no encontramos en otra manifestación literaria, y es allí donde es más activo

⁴⁸ Aristóteles: “Arte poética” en Aristóteles & Horacio: *Artes poéticas*, Madrid, Visor Libros, 2003, p. 63 (1449b, 24-28).

⁴⁹ El término griego “*Θέατρον*” (*Theatron*) proviene del verbo *θεωρεῖν* (*Theorein*) que significa ver, observar desde distancia, y por consiguiente, designa el lugar desde donde se mira. Posteriormente designaba el espacio donde se concentraba el público y se situaba en las gradas para ver la representación dramática.

⁵⁰ Es decir, quinésicos, mímicos, gestuales, musicales e icónicos.

el proceso que Bobes Naves nombra "Proceso de interacción"⁵¹ entre emisor y receptor del mensaje emitido.

Apoyándonos en un axioma históricamente válido, podríamos asentir que en su origen el teatro, aparte de constituir un acto religioso –y a ello volveremos más adelante en nuestra investigación– es primordialmente un acto "*político*"-cívico, eso es, una comunicación entre los miembros de una sociedad que se apoya en todos los procesos semióticos de una comunicación global y de la gama de signos que sean necesarios con tal de que esa resulte esencial. Este sería entonces el punto cardinal y diferencial de la comunicación teatral que –al menos en el proceso de la puesta en escena y en una circunstancia idónea– puede implicar de manera inmediata la emisión desde varios sujetos de un mensaje a varios receptores del mismo, y el *feedback* que puede condicionarlo o alterarlo⁵².

Teniendo eso en cuenta se esboza claramente el proceso semiótico del teatro que no es lineal como en la novela (Autor→Texto→Lector), sino de múltiples sujetos y circular (Autor/Dramaturgo → Texto → Director/Actores⁵³ → Lector/Espectador → Crítica⁵⁴, y viceversa, Crítica →

⁵¹ María del Carmen Bobes Naves: *La semiología*, Madrid, Síntesis, 1989, p. 124.

⁵² Aquí radica la diferencia primordial del teatro –incluso en la virtualidad del TD– de otras formas literarias. A contrapelo con lo que sucede, por ejemplo, en la novela donde una persona ficticia e interna, el narrador, ordena su discurso y reflexiona sobre su palabra, el TD permite que sean los personajes los que hablan por su cuenta directamente ante el espectador. Contraponiendo el mecanismo de los demás géneros literarios con la definición aristotélica del género dramático se percibe de inmediato que la obra literaria no constituye un acto "de carácter completo y perfecto en todas sus partes y aspectos" ya que, a pesar de ser abierta en su sentido subjetivo por ser forma artística, permanece cerrada por su formalismo textual que se interpone en la reciprocidad del proceso comunicativo.

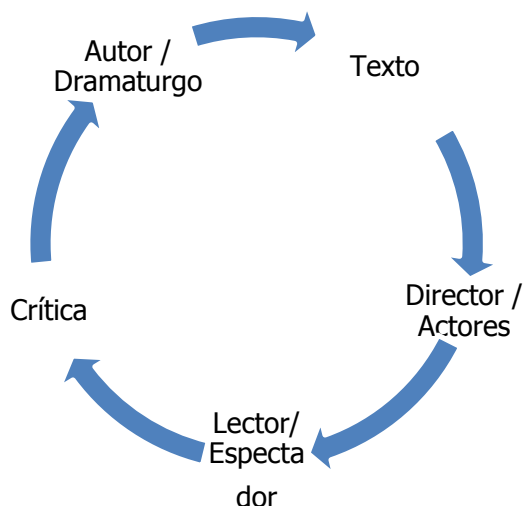
⁵³ Fabián Gutiérrez Flórez señala que "el actor es el elemento unificador de todos los elementos-signos que incluimos en el código no verbal complementario de los personajes, e incluso de los pertenecientes a los demás códigos, tanto el verbal como los restantes no verbales". Véase Fabián Gutiérrez Flórez: *Teoría y praxis... op. cit.*, p. 181. Respecto a su papel semiológico Kowzan señala que los "actores del teatro, como los creadores de cualquier ámbito artístico, procuran desconventualizar los signos, librarlos de normas, de

Lector/Espectador → Director/Actores → Texto → Autor/Dramaturgo),
como se aprecia en los siguientes gráficos:

a) Proceso semiótico en la novela:



b) Proceso semiótico en el Teatro:



Ahora bien, nos estamos refiriendo al nivel exterior de la comunicación; eso es, como en la novela, el lector o el espectador –en el

conveniencias, para crear signos «nuevos». A la luz del análisis semiológico, esta desconvencionalización, esta renovación, puede darse en el interior de un signo (relación significante-significado), entre el signo y su referente, entre varios signos, o bien en un contexto semiótico más amplio, y particularmente en relación a convenciones y tradiciones teatrales en boga. A veces se trata de un proceso ilimitado: la desestabilización semiótica se restablece, la desconvencionalización engendra convenciones nuevas, convenciones que otros (o los mismos) creadores tratarán de renovar. La lucha contra las convenciones y la creación de convenciones nuevas es la dialéctica que el arte procura aniquilar". Véase Tadeusz Kowzan: *El signo y el teatro...* op. cit., p. 81.

⁵⁴ La crítica juega un papel igual de importante en este proceso comunicativo circular. Íntegra o influenciada, objetiva o subjetiva, recibe el mensaje emitido por el conjunto escénico, percibe la reacción del público y empieza el proceso retroactivo –la mayoría de las veces mediante signos verbales– que puede seguir paso a paso el camino circular o dirigiéndose directamente a cada sujeto-receptor (al Director, los actores, el autor –si está vivo–, al público, a todo el aparato de la Institución teatral), cosa que condiciona o altera el *feedback* de la comunicación de diversas maneras, y en un segundo tiempo, los futuros procesos comunicativos teatrales.

caso teatral– y la crítica en ambos quedan excluidos del mundo ficcional de los personajes novelescos o dramáticos. Así la comunicación se establece entre los partícipes que ya hemos descrito y no penetra en la comunicación interna de los personajes que se establece en un cronotopo aceptado a priori convencionalmente por todos, pero propio sólo de ellos. Por ello, a menudo se excluye del esquema comunicativo la crítica como factor importante en el proceso de la comunicación, considerándola como mero sujeto de interpretación. Se suele enfocar más en el papel del diálogo y la comunicación verbalizada que se establece por excelencia en la comunicación dramática entre los personajes, pero que excluye de la misma a los espectadores y la crítica. El diálogo se desarrolla en el presente convencionalizado, pero en este no pueden participar los sujetos que hemos descrito. Empero, y como señala Bobes Naves, aunque no haya diálogo (como forma lingüística del discurso) sí hay dialogismo (que es una respuesta a base del conocimiento de los códigos que sirven para la comunicación)⁵⁵. No obstante, la comunicación teatral no se sirve sólo de los signos verbales. En las dramaturgias del siglo XX, y empezando por Pirandello, las dimensiones teatrales se abren derribando la “cuarta pared” que separa la escenificación del público, haciendo que los espectadores participen en la misma apoyándose en diversos recursos sígnicos tanto verbales como no-verbales. Así, a nuestro entender, no se les puede negar su aportación en el proceso ya que tributan su interpretación y originan el *feedback* comunicativo. Por ello, y permítasenos decirlo, el teatro es el arte

⁵⁵ Véase María del Carmen Bobes Naves: *Semiología de la obra dramática...* op. cit., pp. 57-58.

comunicativo por excelencia, incluso cuando se limita a su nivel exterior del TD o del TE.

Volviendo al esquema anteriormente descrito, vemos que se esboza una comunicación interactiva, donde un emisor envía un mensaje que llega a uno o varios receptores. Hasta aquí sería lineal; sin embargo, en el teatro se da el fenómeno de *feedback* que invierte el proceso comunicativo del receptor al emisor, con todos los procesos intermedios que pueden condicionar el mensaje/la obra en su sentido y forma. Y eso es así puesto que el teatro supera la función poético-estética que es imprescindible en todo TL, y establece una función socio-comunicativa más avanzada que las otras formas literarias, basándose en el proceso de dialogo multidimensional directo o indirecto entre autor y espectador, autor-actor, personajes entre sí, actor-público, personaje-público (Pirandello), etc.⁵⁶. Para ello se apoya en la "plurimedialidad"⁵⁷ de su naturaleza, cuya partitura representa el TD.

En el ejercicio de lectura de la obra dramática se refleja el proceso de un autor que inicia la comunicación materializada en una obra artísticamente completa pero abierta en la interpretación que el lector ejerce sobre ella mediante lo que Umberto Eco llama la *metáfora*

⁵⁶ Este proceso de *feedback* lo describe Peter Brook como una "buena noche" para los integrantes de la representación, cuando asiste el público que manifiesta un activo interés. "Con esa asistencia, la de ojos, deseos, goce y concentración, la repetición se convierte en representación. Entonces esta última palabra deja de separar al actor del público, el espectáculo del espectador; los abarca, y lo que es presente para uno lo es asimismo para el otro. También el público ha sufrido un cambio (...). El público asiste al actor y, al mismo tiempo, los espectadores reciben asistencia desde el escenario"; Véase Peter Brook: *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1997, pp. 188-189. En este sentido, hay interacción y se justifica el principio de las ciencias de comunicación, donde ninguno de los participantes en el proceso puede volver a ser el mismo que antes.

⁵⁷ Véase Kurt Spang: *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991, p. 49.

epistemológica y sus principios de *prejuicio* y *aplicación*⁵⁸ al realizar una lectura actualizada, coherente y personal⁵⁹. De esta forma se posibilita que el lector del TD pueda empezar el proceso de nuevo, fase que Bobes Naves denomina "proceso de transducción"⁶⁰. Brizuela agrega que otro sujeto o el mismo receptor/lector/espectador, puede convertirse en emisor del mismo mensaje, transformando su sentido con la intención de transmitirlo⁶¹.

Eso hace que no valga cualquier obra para una representación teatral, sino aquellas que se han escrito para tal propósito, mientras que las que no son propiamente escenificables requieren la adaptación adecuada con tal de que se les añadan todos los signos necesarios para que puedan convertirse en espectáculo⁶². En esto consiste el efecto

⁵⁸ Según la hermenéutica de Gadamer el receptor se acerca a la obra de arte con sus prejuicios sociales, políticos, religiosos, artísticos y ético-morales, y los aplica interpretándola conforme a su propia disposición. Véase Hans-Georg Gadamer: *Verdad y método... op. cit.*, v. I, pp. 331-414.

⁵⁹ Desde el punto de vista estrictamente semiológico el proceso comunicativo de la obra implica el ejercicio valorativo del interpretante peirceano. Kowzan escribe al respecto: "el interpretante de un signo es el valor (o el conjunto de valores) que adquiere el representamen, desde que es percibido por un sujeto –intérprete en potencia- en uno (o más) campos de interpretantes de los que tal sujeto es portador (...). Todo sujeto es portador por su experiencia personal y en grados diversos de todos los campos de interpretantes, en una cultura determinada (la ausencia sería el grado cero). Es, pues, posible para un mismo representamen que un sujeto dado dé una interpretación muy diferente de la de otro, en la medida en que todos los interpretantes de los que son portadores –entre ellos el interpretante lógico- pueden ser a priori diferentes"; Tadeusz Kowzan: *El signo y el teatro...* op. cit., p. 39.

⁶⁰ Se transforma ya en director de escena y "propone su propia lectura como un nuevo mensaje que se representa escénicamente y se dirige a un público o espectador de carácter colectivo"; María del Carmen Bobes Naves: *Semiología de la obra dramática... op. cit.*, p. 20.

⁶¹ Mabel Brizuela: "Los procesos semióticos en el teatro" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Tradición, modernidad y posmodernidad: teatro iberoamericano y teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1999, pp. 43-48.

⁶² No obstante, como señala Pavis, lo atrevido de las nuevas consideraciones de poner en escena hasta la guía telefónica ya no parece una "humorada" ni una empresa irrealizable, sólo hace falta la adaptación apropiada que la condicione como escenificable; Patrice Pavis: *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología (nueva edición revisada y ampliada)*, Barcelona, Paidós, 1998, p. 470. En el presente estudio hemos utilizado las dos ediciones del diccionario de Pavis en castellano, de 1983 y de 1998, respectivamente, y citaremos ambas indicando la fecha de edición correspondiente.

feedback de la comunicación, es decir, en la utilización de signos elegidos por el emisor que puedan ser entendidos e interpretados por el receptor⁶³.

Los textos literarios dialogados indirectamente complican el efecto *feedback* o retroactivo de la comunicación, puesto que los signos lingüísticos utilizados dificultan la valoración de parte del lector de las formas expresivas –cortesía, indiferencia etc.– que usa el emisor-personaje, bien como estrategia expresiva ante un receptor seleccionado o bien como propio repertorio idiolectal. Al contrario, los diálogos dramáticos directos combinan los signos lingüísticos con otros extra-lingüísticos que enriquecen la comunicación y clarifican el mensaje. Tanto en el TD leído como en el TE, la comunicación se condiciona a través de las didascalias o acotaciones que recogen la totalidad de los signos y sus efectos comunicativos que en la puesta en escena el director y los actores enriquecen según su punto de vista y su lectura de la obra. Eso implica tener en cuenta que los actores no son meros portavoces del autor ni marionetas del mismo o del director sin iniciativa propia, sino que participan en el proceso comunicativo aportando su particular interpretación del mensaje y lo re-emiten con los signos propios de su transducción⁶⁴.

⁶³ En este sentido, y para que se escenifique, verbigracia, una guía telefónica hay que cambiar drásticamente su semiología lingüística estrictamente clasificada y numérica.

⁶⁴ En eso nos distanciamos de la tesis de Kowzan, quien basándose en la semiología de Charles Morris distingue tres componentes en el proceso semiótico –definido como “proceso por el cual una cosa funciona como signo”– para adaptarlos en la comunicación teatral. Así, Morris describe en este proceso el signo vehículo (*sign-vehicle*), el designatum y el interpretante, mientras Kowzan añade al *intérprete* (*the interpreter*) como cuarto elemento. En este sentido, el semiótico y filósofo estadounidense distingue claramente los interpretantes y los intérpretes: unos son “bases de conocimiento”, otros “agentes del proceso”. De ahí Kowzan concluye que “el interpretante es la disposición del intérprete para responder; el primero concierne al acto, el segundo al actor”. Véase Tadeusz Kowzan: *El signo y el teatro... op. cit.*, pp. 39-40. No obstante, hasta en el teatro más austero y

Ahora bien, en el proceso comunicativo teatral circular, como hemos mencionado, intervienen varios sujetos que no se presentan en la literatura narrativa – principalmente el Director, los actores y el papel “mutado” del lector en espectador– que a su vez añaden, alteran o restan del mensaje originario (proceso de transducción)⁶⁵, lo que puede condicionar o alterar el mensaje en su proceso retroactivo, ya que en una escenificación idealizada donde todos los sujetos de la comunicación están presentes (incluyendo el autor en el caso de que esté vivo), la recepción y la re-emisión del mensaje son simultáneas. En este caso los cambios que se pueden producir en el mensaje original, es decir, la obra y su escenificación, dependen de la reacción del público, algo que verifica la particularidad del teatro como proceso comunicativo⁶⁶.

Esa cadena de sujetos-agentes que participan en el proceso comunicativo circular propio del teatro a veces se basa en relaciones conflictivas, particularmente cuando el autor de la obra está vivo. El Director –cuando no es el mismo autor– suele plantear e imponer su propia transducción de la obra, convirtiéndose a menudo en creador, pero, como

convencional, siempre se encuentra cabida para que el actor, dentro del margen limitativo del estilo estético de la obra, pueda realizar su interpretación con cierta libertad.

⁶⁵ El Director y los actores son primero lectores y su transducción la realizan necesariamente a partir del texto: “la representación se hace con el texto o contra el texto, pero siempre a partir del texto, si lo hay, pues si no lo hay, desaparecen todos los problemas de relación, aunque pueda haber otros”; Al contrario, el espectador no ha sido necesariamente primero lector y el sentido de la obra le llega a través de la representación. De esta manera, el espectador no tiene acceso a las acotaciones y, para él, los signos lingüísticos pasan a ser “referentes y éstos se constituyen en signos al estar en el escenario formando parte del conjunto escénico de la representación. Y lo mismo podríamos decir respecto al diálogo, que se le da al espectador «realizado» en una determinada entonación, con un ritmo y con un timbre concretos, mientras que en el texto todas estas circunstancias están en situación de virtualidad”; María del Carmen Bobes Naves: *Semiología de la obra dramática... op. cit.*, pp. 25-26.

⁶⁶ Hay casos en los que escenas o el conjunto de la escenificación pueden cambiar drásticamente después del primer estreno a causa de la reacción de los espectadores. Las relaciones del público con el director y los actores son de signo directo y pueden provocar alteraciones inmediatas en la representación, aunque sean circunstanciales.

señaló el director polaco Jerzy Grotowski (1933-1999), pocas veces su impulso creador se manifiesta con verdadera originalidad y a la altura de tal trabajo⁶⁷. Esta es una de las razones que llevaron a Grotowski a proponer el “empobrecimiento” semiótico del teatro (*The Poor theatre*), despojándolo de recursos-signos como la iluminación, el vestuario y los efectos especiales, para enfocar en la relación actor-público con tal de conseguir el proceso comunicativo idealizado⁶⁸. Otro hombre de teatro, Peter Brook, define al director como “*impostor*, un guía nocturno que no conoce el territorio, y, no obstante, carece de elección, ha de guiar y aprender el camino mientras recorre (...), espera lo mejor, en lugar de hacer frente a lo peor”⁶⁹.

En estas circunstancias los directores se declaran partidarios del teatro autónomo e independiente, del Teatro del director. Lo mismo puede suceder con los actores y el público. En el teatro del siglo XX varios dramaturgos quisieron desahogar la presión de este proceso conflictivo a través de formas teatrales basadas en mecanismos considerados por la tradición como anti-teatrales⁷⁰.

La transformación de la totalidad de los signos verbales que aparecen en el TD –tanto de forma dialogada como a través de las

⁶⁷ Jerzy Grotowski: *Teatro laboratorio*, Barcelona, Tusquets, 1980, p. 52. Gutiérrez Flórez, por su parte, señala que la labor principal del director es la recreación del TL al configurar la representación y no debe, por lo tanto, apartarse demasiado de la propuesta textual ni prescindir de los demás elementos humanos que coordinan, sobre todo del actor. Véase Fabián Gutiérrez Flórez: *Teoría y praxis... op. cit.*, p. 178. Pavis opine que el papel del Director en el proceso comunicativo teatral “existe y que se hace notar –sobre todo cuando no está a la altura de su misión– en la producción escénica”; Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, 1998, pp. 134-135.

⁶⁸ Véase Jerzy Grotowski: *Towards a poor theatre*, London: Methuen Drama, 1968.

⁶⁹ Peter Brook: *El espacio vacío... op. cit.*, p. 46.

⁷⁰ Pensemos, por ejemplo, en la rebelión total de los personajes en el teatro de Pirandello.

didascalias– en referentes visuales o acústicos que el espectador percibe utilizando el conjunto de sus sentidos, significa la puesta en escena y marca el rasgo distintivo principal frente al resto de los géneros literarios. Así el TD se convierte en lo que Bratosevich califica como una especie de “texto-partitura”⁷¹. El TD está previsto *sui generis* para que se prolongue en una representación, sea esta escénica o virtual, mientras que en la narrativa el proceso acaba en la lectura con los personajes esbozados –en el mejor de los casos literarios–, así como el “cronotopo” donde se mueven subjetiva y virtualmente en la mente del lector⁷². Sin embargo, en la escenificación se representa el “espectáculo de las subjetividades” (del Director o/y los actores), condicionadas de una manera común –o sea, en cierto modo objetiva– para los espectadores que son invitados a hacer su propia transducción de la representación y empezar el proceso circulatorio-retroactivo de la comunicación.

Así que partimos *ab ovo* por el axioma de que el TD es carente e incompleto por su naturaleza. Eso es, el TD comprende sólo los signos lingüístico-gráficos, mientras que el TE –y sobre todo a partir de la vigésima centuria– comprende la totalidad de los signos empleados en una representación. Reduciendo la definición del teatro –al menos del teatro burgués– en una fórmula mínima, diríamos que se trata del texto

⁷¹ Nicolás Bratosevich: “Reflexiones semióticas sobre el *Retablillo de Don Cristóbal*” en *Filología*, n. XX, 2, 1985, pp. 261-278, y especialmente, p. 262.

⁷² Mijaíl Bajtin definió el cronotopo como el lugar donde se atan y se desatan los nudos de la narrativa. Se trata de la dimensión temporal y espacial donde se ubica el sentido que moldea la narración. Es un discurrir del tiempo en el espacio y viceversa. Ambas dimensiones se perciben visualmente por el espectador quien las valora desde su punto de vista estético. Incluso, puede suceder que en una misma narración coexistan distintos cronotopos que se relacionan en la trama creando un ambiente especial y provocando determinados efectos. Véase el capítulo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” en Mijaíl Bajtin: *Teoría y estética de la novela*, Madrid, Taurus, 1991, pp. 237-409. Igual, en escenas contemporáneas y más experimentales se puede ensayar la coexistencia simultánea de más de un cronotopo de acción, en distintos planos y niveles de la escena o del ámbito escénico.

representado por un actor en lugar y momento concreto, dirigido a un auditorio que recibe tanto el texto como su puesta en escena. De modo que, conforme esta definición, el texto requiere un actor que lo interprete y un auditorio que lo perciba, con toda la "paleta" de signos que intervienen en este juego comunicativo y que, aceptémoslo *ad hoc*, se ubican en el lugar y el momento específicos. Entonces, el TD se convierte de teatro en potencia en teatro en acto.

No obstante, aunque el TD es "teatro en potencia", escrito para ser leído e interpretado, no es teatro en sí; siendo un texto lingüístico pertenece a lo que generalmente se define como Texto Literario (TL). Se puede luego aceptar, que el TD mantiene su independencia, pero –y sobre todo a partir de las premisas teóricas del teatro vanguardista– una independencia de signo negativo, ya que es sólo lenguaje capacitado para ser leído y así tiene que ser interpretado, es decir, recitado. Empero, esta modalidad literaria, y gracias a su particularidad lingüístico-gráfica (incompleta), lleva en sí la posibilidad de representarse. Posee cierta virtualidad que no existe, al menos *a priori*, en otros géneros literarios –salvo, en cierta medida en la poesía o el guión cinematográfico, "pariente" cercano éste último del TD– que, otra vez, depende de la interpretación (transducción) subjetiva, tanto de parte del espectador como del director y del actor.

Bobes Naves opina respecto a esta cuestión: "La oposición (...) entre el Texto y la Representación (Texto = Literatura // Representación = teatro) ha sido superada al considerar que la obra escrita con la finalidad de ser representada tiene un sentido literario que admite varias lecturas,

como todo texto artístico, y tiene una teatralidad virtual que puede ser realizada de muchas formas, con visiones estéticas diversas que aporte el director de escena, puesto que, como hecho artístico, también el texto espectacular es abierto a múltiples interpretaciones. El texto literario admite varias lecturas, el texto espectacular admite varias realizaciones⁷³.

El TD dramático se sitúa entonces en la encrucijada entre la literatura y el teatro, comprendido este último como acto escénico. La evolución histórica de la relación "texto-escena" revela la relación dialéctica entre estos dos componentes de la representación: a) o bien la escenificación procura presentar y representar fielmente el texto, o b) se aleja de él, "lo critica y lo relativiza con una visualización que no es su doble"⁷⁴. Dubatti, por su parte, considera "fundamental comprender a la par el carácter literario y la virtualidad teatral del TD"⁷⁵. Sin embargo, esta "virtualidad" del TD se comprende como una capacidad "pictórica" *ad hoc* de este género literario, capacidad que, como hemos mencionado se puede encontrar en cierta medida en otros géneros como la poesía o la narrativa descriptiva, pero la predisposición textual del TD es *sui generis* virtual. En este sentido se puede preguntar, ¿qué es lo que diferencia el TD? Igual está compuesto por palabras siendo materia lingüística, pero tiene, sin embargo, la capacidad de crear imaginariamente su propia realidad y la predisposición de materializar escénicamente los "murmillos" y los "fantasmas" que se imaginan a través de signos lingüísticos. El TD leído invita e incita la actividad imaginaria a través de signos lingüísticos a la

⁷³ María del Carmen Bobes Naves: "Texto dramático, Texto escénico,..." *op. cit.*, p. 317.

⁷⁴ Patrice Pavis: *Diccionario del teatro...* *op. cit.*, 1998 p. 474.

⁷⁵ Véase Jorge Dubatti: *El teatro laberinto...* *op. cit.*, p. 51.

representación mental de todo lo que esos signos generan. Es el paralelismo que propone Bratosevich cuando define el TD como “un texto-partitura”.

Un cambio cardinal en el proceso comunicativo del teatro en su totalidad se da a partir de las nuevas dramaturgias que dejan atrás el realismo-naturalismo, pues, más o menos, “obedecían” a los designios del autor visualizando fielmente el texto⁷⁶. La teatralidad “transrealista”⁷⁷ que se impone desde finales del siglo XIX, parte del texto o se sirve de él para actualizar la fábula en todos los sentidos posibles, abriendo el abanico interpretativo en múltiples dimensiones para el conjunto de sujetos que participan en la comunicación teatral. Eso se consigue suprimiendo acotaciones, alterando poética y simbólicamente las instrucciones decorativas y los diálogos⁷⁸, actualizando o transfiriendo temporalmente la acción y suprimiendo o remodelando los signos verbales a versos y viceversa⁷⁹.

⁷⁶ En muchas obras dramáticas de plano realista y clásicas, las acotaciones y las didascalias incluían instrucciones hasta para la vestimenta y los decorados, los gestos y los movimientos de los actores, mientras que se respetaba la forma en verso del teatro clásico que no dejaba muchas libertades expresivas fuera del texto.

⁷⁷ Abusamos aquí del término para referirnos al rechazo impugnado sobre todo a partir de la dramaturgia de Henrik Ibsen (1828-1906) hacia el conformismo de la semántica de la realidad, tanto temporal como espacial, como la adoptaban los dramaturgos del teatro milenario, y no al movimiento poético creado por Sergio Badilla Castillo.

⁷⁸ Es lo que sucede cuando se requiere la remodelación de las acotaciones y didascalias, tanto paraverbales como verbales de los diálogos, con tal de que el espectáculo adquiera un nivel más simbólico y poético. Kaelin aplica los conceptos semiológicos de Morris para distinguir en el ámbito de la estética la aproximación semiótica irrealista de la realista: “the object of a sign-vehicle may be either a designatum or a denotatum, the latter being a designatum that actually exists. A realistic scene or portrait would then have both a designatum and denotatum, whereas a scene or portrait of a purely imaginary entity or person would have only a designatum”; Véase Eugene F. Kaelin: “Reflections on Peirce’s aesthetics” en *The Monist*, vol. 65, núm. 2, abril 1982, p. 147; citado por Tadeusz Kowzan: *El signo y el teatro... op. cit.*, p. 41.

⁷⁹ El concepto de cambio parte, como señala Bobes Naves, del supuesto de que “el texto dramático, como obra histórica, envejece en sus formas y en sus referencias sémicas, y sus signos deberán adaptarse a los de cada época en que se representa, según impongan las convenciones teatrales vigentes, para lograr que el público los entienda, y reciba la obra

En el conjunto semiológico de la comunicación teatral se pueden esquematizar relaciones entre los signos de los diferentes sistemas (verbales y paraverbales) puesto que su armazón semiótico es el que da lugar a la creación de un sentido global con la convergencia de signos de naturaleza distinta, de modo que se establecen relaciones de caracterización horizontal –los signos lingüísticos– y vertical entre signos de sistemas diferentes⁸⁰.

La importancia de la aproximación semiótica al teatro cobra nitidez también cuando se contrasta con la aproximación interpretativa y valorativa de la crítica, pues esta última carece de objetividad, es producto de los estereotipos axiológicos de la institución arte de su época e implica siempre una concepción normativa del teatro. En este sentido, la crítica se marca por su afán historicista y es el canon epistemológico de la época el que determina si el teatro donde predomina la palabra debe prevalecer frente al que utilice otro sistema de signos⁸¹ y viceversa. Así, en el primero de los casos éste se caracteriza como excéntrico, mientras que en el último, el teatro de palabras se califica negativamente como convencional y burgués. Si nos acercamos a la crítica como uno de los sujetos del proceso comunicativo del teatro, su papel se limita a su particularidad valorativa, imprescindible para la comunicación circular retroactiva. Lo contrario sucede con la aproximación semiológica que fija la estabilidad del signo

como algo actualizado"; María del Carmen Bobes Naves: *Semiología de la obra dramática... op. cit.*, p. 28.

⁸⁰ Entre signos verbales y los efectos de la luz o del espacio entre los interlocutores. De esta manera se establece una variable del sistema semiológico escénico respecto a los otros géneros literarios que carecen de parecida pluralidad semiótica y las perspectivas combinatorias referenciales que estos signos pueden producir.

⁸¹ Por ejemplo el teatro de la crueldad de Artaud donde se rechaza el predominio del texto como motor del espectáculo escénico, frente a otros signos quinésicos y paraverbales, como veremos en el Capítulo III.

como su objeto de estudio y la relación que este mantiene con el sistema cultural que lo valoriza⁸².

No obstante, puesto que el espectáculo teatral se origina –en la mayoría de los casos– en un TD previo, es decir, literario –cerrado formalmente pero abierto semánticamente–, tal TD, como todos los textos, acepta más de una lectura. Si el TD acepta multitud de interpretaciones actualizadas en horizontes objetivos y/o subjetivos según la hermenéutica de Gadamer, de la misma manera sus escenificaciones, basadas en las interpretaciones de los distintos sujetos que intervienen en el proceso comunicativo teatral, pueden ser igualmente infinitas. Por lo tanto, el realismo-naturalismo con su afán vano de aspirar en una lectura única, trató al TD como testimonial y unívoco. Eso condujo a varios teatristas contemporáneos a un acercamiento *in extremis* respecto al TD y su papel en pos del “verdadero teatro”; es decir, a la negación absoluta de la palabra y, por consiguiente, del carácter literario del TD y la búsqueda de la expresión teatral en manifestaciones semiológicas no-verbales⁸³. Así, del predominio del “teatro de palabras” pasamos a la negatividad total de su predominio sígnico en el “teatro visual” o “puro”.

Desde el punto de vista semiológico el teatro es una totalidad que, sobre todo a partir de las estéticas modernas, no necesariamente opta por

⁸² En este sentido la interpretación semiótica implica la objetividad y pretende tener en cuenta el TD en todas sus fases previas de la representación y la comunicación recíproca que esta puede generar, condicionada por el sistema axiológico de sus receptores y de los sistemas culturales que pueden modelarlo. Eso implica la consideración de aspectos ideológicos que, como señala Eco, reflejan el contexto social que los interpreta y, por consiguiente, la semiología teatral que se ocupa de estudiarlos: “A semiotic of the mise-en-scène is constitutively a semiotics of the production of ideologies”; Umberto Eco: “Semiotics of theatrical performance”... *loc. cit.*, p. 117.

⁸³ Prestando más atención a las posibilidades de la iluminación, quinesiológicas, miméticas, gestuales, musicales, etc.

un sistema de signos en vez de otros. Grotowski, más pragmático, opina: “para mí, creador de teatro, lo importante no son las palabras sino lo que hacemos con ellas, lo que reanima a las palabras inanimadas, lo que las transforma en «la Palabra»”⁸⁴.

Es pues objetivo propio de la semiótica dramática todo lo que en escena contribuye a la creación de un sentido. Todos los signos que concurren en la escena, verbales o no, crean sentido y, por ende, se pueden someter al estudio semiológico. El teatro como TD utiliza sólo signos lingüísticos⁸⁵. En su forma como Texto Representado sustituye los signos verbales por signos no-verbales para realizar el diálogo en circunstancias determinadas y concretas con la totalidad de los signos que el espectador ha de interpretar. En este sentido, el proceso de comunicación dramática se logra por la capacidad del escenario de volver significativo todo lo que está en los límites de su espacio⁸⁶.

En la lingüística los signos verbales remiten a una “convención” social⁸⁷. La peculiaridad semiótica del proceso teatral consiste en que pone en uso gran cantidad de signos tanto lingüísticos como para-lingüísticos.

⁸⁴ Jerzy Grotowski: *Teatro laboratorio... op. cit.*, p. 49.

⁸⁵ Ya hemos señalado que el TE todavía no es la representación, sino que se trata también de un texto lingüístico –con las didascalias y acotaciones que el autor o el director considera pertinentes–, a través del cual se realiza una lectura que constituirá la versión de la obra ya representada.

⁸⁶ Es una libertad propia del género dramático que puede superar los límites de las convenciones sociales que determinan y condicionan los significantes de cada signo. Por ello, y como señala Eco, equivale a afirmar que “los signos pueden asumir características diversas, según los casos y las circunstancias en que los utilizamos”, y esos casos y circunstancias sobre todo en el teatro moderno son infinitas. Véase Umberto Eco: *Signo*, Barcelona, Labor, 1988, p. 74. Superando los signos meramente lingüísticos, el teatro tiene la capacidad única de permitir la emisión y recepción de signos visuales y auditivos en simultaneidad, circunstancia específica de la comunicación teatral que la convierte, según Barthes, en “máquina cibernética”.

⁸⁷ Eso es, una determinada sociedad acepta el significado que le atribuye otro determinado signo y así se establece un “pacto” entre los miembros que comparten las mismas referencias léxicas, lingüísticas y sociales.

Esos signos puede que mantengan el significante que se les atribuye fuera del contexto teatral pero se les aportan en el teatro otros valores simbólicos de convención intrínseca del mundo teatral y, aún más, suelen tener valor sólo para una obra⁸⁸.

Esos signos son los que Bobes Naves llama "formantes de signo" o "formantes semánticos"⁸⁹ y corresponderían para la Escuela de Praga y para Keir Elam a los "signos-vehículos" que metonímicamente se subordinan sobre escena en el "sistema teatral"⁹⁰. Los formantes de signo, sin embargo, adquieren sentido sólo en el contexto dramático en que se encuentran, sin llegar a tener la estabilidad y permanencia necesarias para convertirse en signos sistemáticos. Los formantes se caracterizan pues por el rasgo semiótico que Bobes Naves define de "transitoriedad" y que les aproxima a los sistemas indécicos del lenguaje verbal. Ambos tienen una funcionalidad significativa de conceptos u objetos presentes en su propio

⁸⁸ A diferencia de los signos lingüísticos que mantienen su valor paradigmático en la sociedad. Así, por ejemplo, el eclipse de luna en una obra de Lorca como *Así que pasen cinco años*, identificando simbólicamente la Novia como la luna, y la luna como la muerte, no puede mantener la misma relación semiótica con cualquier otro eclipse teatral o real.

⁸⁹ María del Carmen Bobes Naves: *Semiología de la obra dramática... op. cit.*, pp. 120-125. Se trata de unidades sensibles que, a través de un proceso metonímico, cobran nitidez semántica sobre el escenario y se integran, de esta manera, en el signo global que es la obra dramática.

⁹⁰ "System will be understood here (...), as a repertory of signs and signals and their internal syntactic rules governing their selection and combination". Véase Keir Elam: *The semiotics of theatre... op. cit.*, p. 49. En la nomenclatura de Elam entonces el signo global corresponde al sistema teatral (*Theatrical system*). Por la misma línea va también Gutiérrez; véase Fabián Gutiérrez Flórez: *Teoría y praxis... op. cit.*, p. 87. Eco define a un "sistema" lingüístico como una estructura, "un sistema de diferencias tal, que lo que importa en él es la presencia o ausencia de un elemento, y no su naturaleza; es el sistema de las presencias o ausencias como valencias plenas o no, y no la naturaleza material de los elementos que colman estas valencias"; véase Umberto Eco: *Signo... op. cit.*, p. 82. En este sentido, es posible que estas estructuras semánticas se apliquen a fenómenos comunicativos no solamente lingüísticos, como es el teatro.

sistema y su valor representativo se confirma sólo en el uso⁹¹, o lo que sería lo mismo, en un sistema que se rige por el mismo código⁹². Así que en todo caso son transitorios y, puesto que tales formantes de signo pueden ser cualquier objeto, gesto, sonido, etc., que fuera del contexto representan otro significante que se proyecta hacia campos semánticos históricos, sociales, culturales, etc., actúan como signos bisémicos, que dejan abierta cualquier interpretación⁹³. Empero, prevalecerá la que esté acorde con el significado del signo global que es la obra⁹⁴.

Keir Elam compara los procesos semióticos del teatro con otras formas de semiosis literaria y señala que uno de los procedimientos más frecuentes y particulares de la escena es la "ostensión", basándose en el principio de que para definir una cosa basta mostrarla⁹⁵. Eco también

⁹¹ Como los pronombres demostrativos que designan lo que está cerca de la persona que habla, o representan y señalan lo que se acaba de mencionar, están vacíos de significado y sólo pueden organizarse en códigos en el uso específico.

⁹² Eco señala que "un sistema (...), se organiza para permitir la significación, y por lo tanto con vistas a un código (...). Diremos por ello que un código establece equivalencias semánticas entre elementos de un sistema de significantes y elementos de un sistema de significados."; *ibíd.*, pp. 83-84.

⁹³ Cualquier signo situado en escena se semiotiza mediante la oposición de su funcionalidad o referencia social y el campo semántico que es el teatro. Así pues una flor puede que fuera del contexto teatral no signifique nada más que una manifestación material específica de la naturaleza, pero en escena puede que designe juventud, belleza, incluso muerte, o todo lo que le atribuya el código semántico de la obra. Lo mismo el color rojo: aunque arbitrariamente designa peligro o prohibición, igual puede remitir al partido comunista o, pongamos un ejemplo teatral, a "los rojos" del ejército de Rosas, en la obra de Juan Bautista Alberdi (1810-1884) *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos: o sea fastos dramáticos de una guerra memorable* (1842).

⁹⁴ La semiotización escenográfica depende de convenciones estéticas e históricas de escuelas. Así, el constructivismo puede utilizar metonímicamente objetos industriales para intuir referencias extra-escénicas; el expresionismo juega con las sombras y las fragmentaciones espaciales para indicar ambientes de inseguridad y turbación, mientras que el surrealismo recurre a la escenografía para provocar reminiscencias a la "imagen esencial" e interpretaciones oníricas, que no suelen aparecer en puestas en escena del teatro realista o expresionista.

⁹⁵ "This ostensive aspect of the stage «show» distinguishes it, for example, from narrative, where persons, objects and events are necessarily described and recounted. It is not, again, the dramatic referent –the object in the represented world– that is shown, but something that expresses its class. The showing is emphasized and made explicit through indices, verbal references and other direct foregrounding devices, all geared towards presenting the stage spectacle for what it basically is, a «display»"; Keir, Elam: *The semiotics of theatre...op. cit.*, pp. 29-30. Es la característica particular del teatro que queda fiel a su

señala esta primordial forma de semiosis como la esencia más básica de la representación escénica⁹⁶. Los reformadores del teatro intentarán establecer relaciones semánticas entre objetos y conceptos, algo que provoca una confrontación entre la *ostensión* "deíctica" teatral y la narración del relato, eso es, los personajes, objetos, conceptos y sus relaciones se describirán narrativamente pero se muestran ostensivamente en la escena. Estéticas más experimentales partirán de este principio, en pos de una gradual abolición de la palabra y su sustitución por imágenes, gestos y la exaltación de lo corpóreo.

No obstante, los procesos semióticos del teatro –sobre todo del teatro de las vanguardias– suelen ser más complejos que los del estudio general de los signos que, normalmente, intentan relacionar un objeto con un concepto. La semiosis en el teatro intenta designar una relación semántica, subjetiva, objetiva, valorativa, etc., entre un objeto presente con otro objeto o concepto ausentes⁹⁷. De esta manera, como hemos señalado, el papel del espectador se convierte en mucho más activo que el respectivo del lector⁹⁸, mientras que todos los tipos de signos que se emplean en la escena adquieren importancia decisiva convirtiéndose en

origen etimológico: de *θεάομαι* (*mirar desde lo alto*, con referencia a la disposición arquitectónica del teatro). En este sentido, se ostenta un objeto, una acción o unas personas.

⁹⁶ "Ostension is one of the various ways of signifying, consisting in de-realizing a given object in order to make it stand for an entire class. But ostension is, at the same time, the most basic instance of performance"; Umberto Eco: "Semiotics of theatrical performance"... *loc. cit.*, p. 110.

⁹⁷ Así pues un trono vacío puede significar el vacío del poder, falta de responsabilidad, muerte, inestabilidad política, lucha por la sucesión, etc.; igual, un vestido negro puede designar tanto luto como abandono y falta de esperanza, como sucede, por ejemplo, en *La casa de Bernarda Alba*. Los colores son signos formantes que se inscriben en el conjunto simbólico de los colores conforme a principios culturales. No obstante, la semiotización de signos como los colores, como veremos más adelante en este capítulo, aunque mantienen su origen arbitrario, en el teatro adquieren un grado motivado superior.

⁹⁸ Puesto que la recepción y, por consiguiente, la comunicación no se realiza a distancia –como en la lectura–, sino que es directa y, a menudo, recíproca.

signos formantes. Todos estos signos están condicionados por el autor o el director conforme a códigos axiológicos, éticos, estéticos y culturales con tal de que el signo global de la obra obtenga unidad de sentido, sin impedir, empero, la diversidad de interpretaciones⁹⁹.

Los signos se distinguen pues en signos estables (verbales) y en otros que dependen del contexto y que establecen los signos formantes. La totalidad de los signos empleados –sea cual fuere su naturaleza– constituyen unidades de sentido que suelen llamarse *signos globales* de la obra. La convergencia de sentidos en el signo global fue aprovechada por estéticas experimentales como el teatro del absurdo que la convirtió en divergencia orientada hacia la ruptura para jugar con las expectativas del público.

Una vez esclarecido el carácter comunicativo del teatro y antes de seguir con las características del signo teatral, consideramos oportuno resumir con Gutiérrez en este punto los diversos niveles de la recepción teatral que, según el investigador son cinco:

- 1) la percepción de significantes (reconocimiento de los elementos expresivos verbales y no verbales); 2) la interpretación, sea pragmática, semántica o semiótica de los distintos significantes teatrales; 3) la reacción cognitiva y emotiva (difícil de medir por la subjetividad que conlleva); 4) la evaluación que un espectador hace de un texto espectacular dado (también llena de subjetividad); y 5) la memoria y el recuerdo, nivel en el que hay que considerar las experiencias teatrales precedentes¹⁰⁰.

⁹⁹ Los signos, mediante códigos internos de la obra y estratagemas del autor-director, van orientándose hacia una valoración ética, estética, etc., y se semiotizan hasta transformarse en formantes transitorios, válidos sólo para esta obra. Así, en un ejemplo que ya hemos utilizado, el eclipse significará la muerte sólo en la obra de Lorca y en ninguna otra se asociará con la Novia.

¹⁰⁰ Fabián Gutiérrez Flórez: *Teoría y praxis... op. cit.*, p. 185. En cuanto al papel de la memoria volveremos a hablar más detalladamente en el apartado que trata de la dimensión del tiempo en el teatro.

I. 2. Características del signo dramático

Puesto que hasta aquí hemos venido señalando la diversidad de los signos empleados en los sistemas semióticos dramáticos y la valencia escénica que ellos adquieren, veamos ahora breve y panorámicamente algunas de las características principales del signo dramático que nos podrán resultar útiles para el análisis de los TD y la funcionalidad semiótica que los signos obtienen en un espectáculo teatral, sobre todo a partir de las convergencias semánticas que exploran las estéticas modernas¹⁰¹. La descripción panorámica de las características del signo dramático nos facilitará el apoyo teórico para identificar mejor su papel sobre la escena una vez estudiadas en el apartado siguiente las categorías más dilatadas en las que los signos dramáticos se distinguen.

La primera característica del signo teatral es su capacidad denotativa con respecto a un objeto en el escenario. Se trata de la capacidad de alusión del signo verbal del TD con respecto a un objeto presente que luego puede desaparecer, pero la alusión al mismo sigue¹⁰².

¹⁰¹ Aunque debemos tener en cuenta que las generalizaciones al respecto son arriesgadas, dadas las posibilidades que ofrecen los diferentes estilos de teatro, con la movilidad y funcionalidad que los signos pueden adquirir en una obra dramática. Para el estudio de las características del signo dramático remitimos también al estudio de Santiago Trancón: *Teoría del teatro... op. cit.*, pp. 363-378.

¹⁰² De esta manera, la palabra adquiere el valor de signo escénico con la referencia terminativa a un objeto que no se quiere o no se puede exhibir sobre escena. Se trata en este sentido de la funcionalidad que Derrida atribuye al nombre como realidad fonética, o sea, que es lo que existe sin estar materialmente presente y tiene un potencial de asociaciones y virtualidad, a través del retruécano, el anagrama, la etimología, etc. Así, un nombre puede estar enlazado, a base de intuición unitaria y transcendencia, a más de un sistema diferente de conceptos, ideas o palabras, incluyendo aquellas de otros idiomas. Derrida también asocia el nombre a variadas series de imágenes y sonidos en un plano evocativo. Véase Jacques Derrida: *La voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967, pp. 8, 49-52, 98-117. Así sucede, por ejemplo, en la obra de Heiner Müller (1929-1995) *Máquina Hamlet* (1989), donde en la cuarta escena el personaje Actor-Hamlet se quita su vestimenta y proclama que ya no representa al personaje evocado; deja de ser signo formante y se convierte en signo estable de la funcionalidad dramática.

Otra característica es la función del signo como referencia a una acción o una calidad de los personajes¹⁰³.

Un signo tiene generalmente valor simbólico de un concepto o acción¹⁰⁴. Esto nos obliga a considerar el signo en sí, pero también su funcionamiento, que es la misión propia de la semiosis¹⁰⁵. Por último, un signo puede remitir a través de un proceso metonímico a otro sin que haya alteraciones en sus sentidos. Juegan el papel de objetos formantes que, sin simbolizar, remiten a otros ausentes del escenario, solucionando dificultades más del plano escenográfico que del semiótico¹⁰⁶.

Ahora bien, los signos tienen ciertas capacidades que cobran esencia sobre el escenario. Una de ellas es la "artificialidad", es decir, la transformación de signos naturales en artificiales, teniendo en cuenta que todo lo que está en el escenario actúa intencionalmente o no como signo, pero que está en proceso de semiotización¹⁰⁷.

¹⁰³ En este sentido, en las acotaciones o las didascalias se puede indicar la manera particular de moverse o caminar de un personaje o una discapacidad que a primera vista tal vez no sea captada por los espectadores, pero a lo largo de la obra cobra sentido. Se trata de calidades o defectos, que mediante signos formantes visuales forman parte del signo global de la obra. Al principio las relaciones entre significantes y significado puede que pasen desapercibidas por los espectadores, pero con la ayuda del TD que orienta hacia la unidad de sentido y el apoyo de los signos lingüísticos del diálogo, al final todo queda claro.

¹⁰⁴ Se trata de la definición más elemental del signo, *aliquid stat pro aliquo*, "una cosa que está en lugar de otra", y pone de relieve las dos caras de esta noción: "el signo como objeto («una cosa») y como acción («está por»), o dicho de otro modo, su carácter estático de un lado y dinámico de otro". Véase Tadeusz Kowzan: *El signo y el teatro... op. cit.*, p. 25.

¹⁰⁵ Así, por ejemplo, un bastón puede remitir a varios conceptos: apoyo, poder, opresión, grandeza, riqueza, etc., dependiendo de las convenciones sociales o culturales. Los personajes marginales que invaden la casa de clase media-alta en *Los invasores* (1963) de Egon Wolf (1926-) personifican las culpas que deberían reconocer y asumir los burgueses como representantes de la opresión capitalista.

¹⁰⁶ Un arco apuntado en el fondo del escenario puede remitir metonímicamente a los rascacielos de Nueva York o un fluido de color rojo puede representar el vino.

¹⁰⁷ En este sentido, cualquier situación, objeto o circunstancia imprevista y fuera del TD-TE inicial puede ser aprovechada, "artificializarse" y convertirse en signo espectacularizándose, basada en la dialéctica entre el emisor y los espectadores. Véase Keir Elam: *The semiotics of theatre... op. cit.*, p. 7.

El director Jindrich Honzl (1894-1953)¹⁰⁸, añade otra nota fundamental del signo que llama "movilidad". Honzl caracteriza la manifestación teatral como un conjunto de signos cuyo objetivo es la determinación del espacio escénico, en el que adquieren estabilidad en cada lectura, a pesar de que lo que les destaca es precisamente su movilidad¹⁰⁹. Esta característica se asocia con la "transformabilidad"¹¹⁰, que es la capacidad del signo de tener varias referencias, sin alterar su forma, como también de incitar varias interpretaciones de parte de los receptores, sean los espectadores o los actores¹¹¹.

Otro rasgo del signo dramático es su intensa "connotación", teniendo en cuenta que la naturaleza del signo dramático es precisamente ser signo de signo, *signo-vehículo*, cosa que establece la interacción semántica entre los dos, el del escenario y el sustituido. Esta característica aporta un elevado grado de evocación y sugerencia¹¹².

¹⁰⁸ Creador del Teatro Liberado de Praga.

¹⁰⁹ Esta cualidad de los signos, como señala Gómez de la Bandera, radica "en la posibilidad de cualquier signo en el teatro, ya sea un objeto, un gesto o la iluminación de tener sentidos diversos. Es decir, se transforman constantemente en diversos artificios significativos, puesto que otra de sus características es la artificialidad"; véase María Carmen Gómez de la Bandera: *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: (dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos)*; memoria para optar el grado del doctor, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2002, p. 256 en formato pdf; en <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fil/ucm-t25681.pdf>, consultada 14/11/07.

¹¹⁰ También llamada por la Escuela de Praga como *movilidad* o *dinamismo*.

¹¹¹ Esta "plusvalía" semántica del signo teatral se basa no sólo en el nivel connotativo, sino también en el denotativo, puesto que cada objeto sobre escena puede denotar significantes distintos y así favorecer la economía escénica (el Teatro pobre de Grotowski). La escena adquiere más posibilidades semióticas que superan los límites de la escenografía, pero se basan en otros grupos de signos, como la gestualidad mímica o en signos auditivos (las propuestas de Jindrich Honzl al respecto), y llegar incluso a sobreponerse a la presencia humana sobre la escena (el Teatro mecánico de Frederick Kiesler, por ejemplo) o convertirlo, mediante técnicas de iluminación, en hombre-marioneta (las escenificaciones de Craig). Esta cualidad del signo dramático basada en su polisemia resulta muy útil para el teatro cómico, generando equívocos, pero también proporciona al signo dramático la facilidad de incorporarse al signo global de la obra.

¹¹² De este modo el signo dramático inevitablemente adquiere un significado secundario para el público, conforme la metáfora epistemológica de los valores sociales, morales e ideológicos que prevalecen en la sociedad cuya parte forman tanto los actores

La "voluntariedad" es otra nota que caracteriza los signos dramáticos. Mediante indicaciones tanto verbales como no-verbales se connota la función dramática de un objeto-signo, convirtiéndolo en formante polisémico válido sólo para la obra concreta, y basado en una convención previa al inicio del espectáculo. Varios significados pueden expresarse mediante un solo significante simultáneamente; este es el rasgo de "densidad" del signo dramático, muy útil para el teatro del absurdo. Signos de varios códigos (lingüísticos, acústicos, visuales) convergen semánticamente en el signo global y se manifiestan al mismo tiempo en la escena. Por último, se destaca la "doble capacidad" del signo, eso es su finalidad descriptiva –caracterizando el espacio escénico y convirtiéndolo en escenográfico– y utilitaria, participando en las funciones de la fábula¹¹³.

Una vez vistas las características que adquieren sobre la escena los signos dramáticos, estudiemos en este punto más detalladamente cuáles son las categorías principales en las que esos se distinguen.

I. 3. Categorías de signos dramáticos

En las estéticas teatrales donde converjan simultáneamente la totalidad de los signos parciales, sucede que sobre el escenario los signos verbales y no-verbales se sustituyen entre sí, de modo que uno de los

como los espectadores. Como afirma Elam: "every aspect of the performance is governed by the denotation-connotation dialectic"; Keir Elam: *The semiotics of theatre... op. cit.*, p. 11. Esta dialéctica genera una ambigüedad semántica que resulta vital para las estéticas más poéticas del teatro, que se alejan de la representación narrativa usando imágenes visuales (p. ej., el Teatro de la crueldad o The Bread and Puppet Theater).

¹¹³ María del Carmen Bobes Naves: *Semiología de la obra dramática... op. cit.*, pp. 138-144.

componentes pasa al plano del inconsciente del espectador¹¹⁴. Si la disposición del TD no permite la simultaneidad y traslada al inconsciente del espectador una de las series de signos (acústicos o visuales), estamos entonces en el proceso de comunicación dramática donde la simultaneidad de la emisión no corresponde a la simultaneidad de la recepción¹¹⁵.

Ahora bien, para el estudio semiológico de las obras dramáticas, resulta útil, desde un punto de vista funcional, señalar en grandes categorías los signos que pueden codificarse y utilizarse circunstancialmente dentro de los márgenes de una obra. A grandes rasgos se puede afirmar que ellos forman códigos que se expresan en escena por los actores o fuera de ellos; son lingüísticos, acústicos o visuales y con ellos se arma la materia expresiva que usa el teatro en escena. Seguiremos la clasificación de los signos que formularon Kowzan y Bobes Naves, teniendo en cuenta que la funcionalidad de los signos no está en la forma, sino en el sentido que adquieren en el signo global de la obra dramática¹¹⁶.

En este sentido, el teatrólogo polaco agrupa los signos dramáticos en trece categorías: 1) la palabra, 2) el tono, 3) la mímica, 4) el gesto, 5)

¹¹⁴ Así, por ejemplo, el significado del diálogo o monólogo recubre en el espectador los juegos de la luz o los signos acústicos –igual de importantes para la matización de la escena– que pasan al inconsciente de su percepción.

¹¹⁵ Sin embargo, no se trata de una superposición de una serie de signos sobre otra por ser más importante, sino que, como hemos aludido, depende de la estética teatral – teatro de palabras o no, por ejemplo– y la disposición jerarquizada de los mismos por parte del autor o del director, encaminada hacia el signo global.

¹¹⁶ Aceptamos *a priori* las objeciones respecto a la posibilidad de categorizar los signos dramáticos que formula Santiago Trancón, entre otros teóricos, puesto que los criterios que se usan para estas categorías no pueden ser objetivos, dada la heterogeneidad de los signos entre sí, como también que el uso de unos u otros dependa de la forma estética de cada obra y la intención original del autor-director. Empero, sin querer entrar en discrepancias teóricas, nos limitaremos a intentar aquí enumerar las categorías kowzanas como guía para el análisis de los TD y TE. Véase Santiago Trancón: *Teoría del teatro... op. cit.*, p. 367.

el movimiento, 6) el maquillaje, 7) el peinado, 8) el traje, 9) los accesorios, 10) el decorado, 11) la luz, 12) la música, y 13) el sonido¹¹⁷.

Estamos hablando aquí de la obra escenificada y de las formas teatrales que aportan sus adaptaciones cronotópicas. En una obra escrita sólo para ser leída, los signos utilizados se limitan sólo a la primera categoría kowzaniana, sin ser excluida, empero, la posibilidad de utilizarse, a través de las acotaciones, virtualmente la totalidad de los mismos¹¹⁸. No obstante, en otras estéticas teatrales, como veremos más adelante, se subestima la primacía de la palabra –desde una aproximación semiológica los signos lingüísticos convencionalmente articulados– y cobran importancia los signos no-verbales, quinésicos y paraverbales de la representación.

Bobes Naves, por su parte, sintetiza las categorías que propone Kowzan, teniendo en cuenta la naturaleza del TD; eso es, la transportación y adaptación del texto que se basa originalmente en el diálogo¹¹⁹ y su escenificación frente a un público, en un cronotopo concreto, condicionado por el hecho de que las acciones se desarrollan a la vista de los espectadores que perciben parámetros sígnicos adicionales, entre los cuales hay que contar los accesorios que llevan los actores, las distancias entre ellos, los decorados, la luz, la música, etc. Así, la investigadora propone la siguiente relación de signos que difiere ligeramente de la de

¹¹⁷ Tadeusz Kowzan: "El signo en el teatro"... *op. cit.*, pp. 132-145.

¹¹⁸ Pensemos por ejemplo en el "poema dramático" *Manfred* (1817) de Lord Byron (1788-1824) o un caso contemporáneo, en las llamadas "Comedias irrepresentables" de Lorca que el autor escribió pensando en que nunca podrían representarse sobre escena y a las que volveremos a referirnos en otro punto del presente trabajo. Sin embargo, como ya hemos señalado, se ha vuelto en la actualidad cuestión relativa la imposibilidad o no de la adaptación de cualquier obra o texto.

¹¹⁹ En la representación, como hemos visto, se mantienen los signos verbales del diálogo que constituye ya el discurso de los personajes en vivo, mientras que las acotaciones se sustituyen por sus referencias escénicas y las didascalías aportan sus propias referencias.

Kowzan y que transcribimos literalmente: 1) la palabra, 2) los signos paraverbales: tono, timbre, ritmo (acaso intensidad, si la desglosamos del tono), 3) los signos quinésicos: mímica del rostro y gestos de las manos y del cuerpo, 4) los signos proxémicos: distancias y movimientos de los personajes, 5) los signos en el actor: peinado, traje y maquillaje, 7) el decorado, 8) los accesorios, 9) la luz, 10) la música, y 11) el sonido¹²⁰.

Pasemos, por último, a utilizar las categorías sógnicas de Kowzan y Bobes Naves anteriormente expuestas con tal de encauzar la teoría de los signos dramáticos hacia el propósito de nuestra investigación. Eso es, describir brevemente la funcionalidad de los signos no verbales utilizados en el TD-TE y en la representación, puesto que el aspecto lingüístico ya se ha descrito con anterioridad.

I. 3. 1. Los signos en el actor

En primer lugar, con signos acústicos para-verbales se entiende la expresión vocal de los actores¹²¹. Por lo general la expresión sonora del actor está en función del TD¹²², condicionada por las características del personaje y de las exigencias dramáticas que imponen las didascalias y las acotaciones. Por ejemplo, un actor que habla con acento francés alerta al público de que se trata de un extranjero. Ahora bien, puede que el actor que lo representa en realidad sea francés, y que se haya elegido por esa razón, pero de todos modos, semiotiza de inmediato al personaje y lo

¹²⁰ María del Carmen Bobes Naves: *Semiología de la obra dramática... op. cit.*, p. 158.

¹²¹ Tono, timbre de voz, ritmo, incluso tic personales, etc.

¹²² A pesar de que algunos no se liberan nunca de su forma particular de hablar.

esboza con todos los estereotipos respecto a su nacionalidad; incluso conlleva referencias geográficas respecto al "topos" y/o al "cronos" (si se usa un dialecto ya abandonado) de la fábula si, por ejemplo, es el personaje que primero sale al escenario. Sin embargo, un ejemplo como el anteriormente descrito, lleva aparejada la duda de si se trata de la emisión de signos naturales (el habla particular del actor) o intencionados-artificiales (la simulación del acento francés), dependiendo de la intención inicial para el signo global que es la obra¹²³. La sonoridad particular de un actor puede relacionarse, confundirse, pero también aprovecharse ágilmente por la intención semiótica del TD, con tal de producir signos que correspondan a las exigencias del signo global de una escena o de la obra en total¹²⁴. El ritmo de la dicción también está condicionado por las exigencias semióticas del signo global, como también la gestualidad que acompaña el discurso y lo vincula a un esquema métrico, haciendo pausa o hincapié en algo que se acaba de dictar¹²⁵. En estéticas teatrales más experimentales pueden considerarse como signos de esta categoría las

¹²³Esta problemática la describe Eco en su artículo "Semiotics of theatrical performance"... *loc. cit.*, p. 113. En cuanto a la percepción y procesión interpretativa de estos signos de parte del público-receptor, escribe Tosticarella: "La asociación de imágenes y sonidos, pensamientos, sentimientos y sensaciones, con la contextualización de detalles de la vida privada, incrementa la identificación implicativa o empatía con los actores etnográficos y ficcionales. Se forman de este modo lazos dialógicos que, en el caso del teatro, implican al público en la recreación de significados o realidades que, aunque parezca sorprendente, se desconectan cuando se deja de mirar o escuchar, y se reanudan cuando se lo vuelve a intentar. La virtualidad dialógica implica interactuar imaginativamente la relación entre la experiencia personal y aquellos signos con cuyas imágenes se identifican, creando narrativas interiores y marcos de acción."; véase Martina Inés Tosticarella: *Luz y sonido en el teatro contemporáneo: espacios de lo imaginario*, Departamento de Filología Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007; en <http://www.recercat.net/bitstream/2072/4355/1/TREBALL+DE+RECERCA.pdf>; (consultada 19/11/07).

¹²⁴ En este sentido, los signos para-verbales pueden pasar de la categoría de signos naturales a signos artificiales, siguiendo la nomenclatura de Kowzan.

¹²⁵ Un tic personal, fácilmente puede provocar confusión a un público no alertado en cuanto a la particularidad expresiva de un actor y pasar por característica del personaje.

entonaciones del lenguaje para-verbal de gritos inarticulables, alaridos aflictivos o un uso particular de onomatopeyas¹²⁶.

Otra categoría de signos es la que comprende la mímica y la gestualidad tanto corporal como la de las manos, es decir todo el conjunto que estudia la quinésica a través de los movimientos y la expresión facial¹²⁷. Se trata del conjunto de expresiones anímicas exteriores del cuerpo y del rostro, voluntarias o no y, por analogía, dependientes o no del TD, con las que el actor se apoya para su actuación. Un lenguaje paraverbal, ancestral y eterno que constituye el medio único o complementario de una comunicación, y muy empleado por la corriente expresionista¹²⁸. En el teatro las corrientes más experimentales defienden la gestualidad como producción y no sólo como comunicación. Eso es, como producción de signos y no como sentimientos simplemente puestos en gestos. Se trata de una búsqueda hacia un lenguaje primitivo, que remite a la noción de los ideogramas y jeroglíficos no sólo como significantes, sino por analogía de su naturaleza icónica, como significados¹²⁹. Pavis parte de la polaridad entre realismo y abstracción

¹²⁶ Por ejemplo, el teatro dadaísta o el proyecto de Artaud.

¹²⁷ Según la definición de Pavis el sistema semiótico de los gestos abarca los movimientos corporales, a menudo voluntarios y controlados por el actor, orientados a una significación más o menos dependiente del texto expresado, o bien completamente autónoma. Véase Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, 1998, pp. 223. También a este sistema puede pertenecer el baile, cuando no se estudia aparte.

¹²⁸ Aunque hay algunos gestos que de una cultura a otra aportan significados distintos –como la dirección del meneo de la cabeza para afirmar o disentir, etc. que Kowzan, utilizando la distinción saussureiana entre “signos arbitrarios” y “signos motivados” califica como arbitrarios–, igual existen signos gestuales universalmente más válidos, como los deícticos que se usan para indicar y cuya calidad es más bien motivada: “las relaciones significante-significado-referente están en este caso topológicamente motivadas; por esta razón son descifrables en todas las civilizaciones, y en todos los medios culturales”. Véase Tadeusz Kowzan: *El signo y el teatro... op. cit.*, p. 70. También, Ferdinand de Saussure: *Escritos sobre lingüística general*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2004, pp. 287-288.

¹²⁹ De ahí que maestros como Grotowski y Artaud equiparen los gestos y todo movimiento teatral con la semiología de los jeroglíficos, rechazando a los demás sistemas como superfluos, en pos de una forma viva que posee su propia lógica.

para categorizar la función de los gestos en el sistema teatral en dos tendencias opuestas¹³⁰: la del a) "gesto imitador", donde los actores procuran imitar lo más fiel posible los personajes y sus características en un afán realista, y b) del "gesto original", es decir, del gesto que rechaza convertirse en imitativo e incita al actor y al espectador a descifrarlo sin ser sometido a una racionalización discursiva previa¹³¹.

Los signos proxémicos son los que condicionan la organización del espacio escénico. Así que en la puesta en escena se toman en cuenta una serie de supuestos que ordenan la disposición física, los desplazamientos y las distancias entre los personajes en función de sus relaciones sociales, su sexo, etc. Cada estética teatral tiene, por lo tanto, su propia concepción implícita de la disposición escénica de los personajes, algo que influye en buena medida en la recepción del TD. Kowzan formuló el trazado general de los signos proxémicos en cuatro categorías: a) espacios sucesivos ocupados por relación a otros actores, a los accesorios, a los elementos del decorado, y a los espectadores; b) diferentes modos de desplazarse (marcha lenta, precipitada, vacilante, majestuosa, desplazamiento a pie, en una carreta, en coche, en una camilla); c) entradas y salidas; d)

¹³⁰ Esta es la tipología de gestos formulada por Pavis en la primera edición de su *Diccionario* en español; véase *Diccionario del teatro... op. cit.*, 1983, pp. 242-243. Sin embargo, en la segunda edición revisada y ampliada, el investigador niega la posibilidad de una tipología verdaderamente satisfactoria y discierne tres tipos de gestos: los *innatos*, que se asocian a la actitud corporal; los *estéticos*, que se elaboran para producir una obra de arte como la danza, la pantomima o el teatro, y los *convencionales*, que expresan un mensaje comprendido y compartido entre el emisor y el receptor; véase la segunda edición, de 1998, ya citada, en la p. 224.

¹³¹ Es el rechazo de la palabra que preconizaba Artaud, como veremos en el Capítulo III, para reencontrarse, a través de los gestos, con el origen del lenguaje humano y del teatro proto-chamánico. Por último, hemos de añadir que el gesto brechtiano adquiere connotación social, de actitud hacia el otro, pues el ritmo del canto sincopado brechtiano revela un mundo antagónico e inarmónico. Para Brecht el gesto se sitúa entre la acción y el carácter. Como carácter revela los rasgos propios del individuo. Como acción su implicación con la sociedad. El gesto en el universo brechtiano se manifiesta en el comportamiento corporal del actor, pero también en su discurso y en la música.

movimientos colectivos¹³². Las tipologías kowzanianas respecto al movimiento escénico de los actores son susceptibles, desde el punto de vista semiológico, de condicionar cantidad de signos variados y el valor real de cada uno depende del contexto semiológico que se le otorga por el dramaturgo o el director respecto al signo global de la obra. Ahora bien, aunque algunos son claros, el significante de otros, y dependiendo de la estética teatral, puede multiplicarse por el número X de los casos individuales de los espectadores; posibilidad que cambia su referente y les otorga valores nuevos cada vez¹³³.

Otra clase de signos es la que Bobes Naves denomina "los signos en el actor" y que comprende las tres categorías distintas de Kowzan de signos cuyo vector es el actor: el maquillaje, el peinado y el traje¹³⁴. En esta categoría de signos se inscribe también la recuperación por el teatro

¹³² Véase Tadeusz Kowzan: "El signo en el teatro"... *op. cit.*, p. 136.

¹³³ Pavis, por su parte, aboga más por otra calidad funcional de los signos proxémicos que la de la posición escénica de los actores: "Más que centrarse en la observación de los espacios reproducidos, la proxémica debería evaluar qué distancia (psicológica/simbólica, y no meramente geométrica) separa el escenario de la sala, de qué modo la puesta en escena opta por acercar o alejar la sala del escenario, y con qué fines estéticos e ideológicos. Veríamos entonces de qué manera el gesto, la voz y la iluminación son capaces de modular esta distancia y crear efectos de sentido"; Patrice Pavis: *Diccionario del teatro...* *op. cit.*, 1998, p. 360. Vemos que en la segunda edición de su *Diccionario* el profesor incluye aspectos estéticos e ideológicos en el estudio de la proxémica sin perder de vista el papel de los espectadores en la comunicación teatral; mientras que en la primera edición parecía más moderado y "enfocado" en el estudio de las relaciones que se establecen sobre escena a partir de este sistema de signos en la semiología del espectáculo: "Más importante que medir la distancia entre los cuerpos, el estudio de las miradas y de los ángulos de visión entre actores daría quizá la clave de las relaciones inexpressadas de los personajes y de una infracomunicación que precede y modaliza el texto pronunciado". La cita remite a la primera edición de 1983, *op. cit.*, p. 383.

¹³⁴ Estos signos están destinados, junto con la mímica, a constituir el carácter del personaje. Sin embargo, al contrario de la mímica, que por los movimientos musculares de la cara atribuye a su sistema sígnico un carácter dinámico, los "signos en el actor", tienen más bien valor permanente. En este sentido, el maquillaje está destinado a recalcar el rostro o, en algunos casos, partes del cuerpo del actor bajo determinadas condiciones de la luz. Puede producir signos referentes a la edad, la idiosincrasia, el estado de salud, la raza, etc. de los personajes. Dependiendo de la estética el maquillaje puede dibujar un conjunto de signos que indiquen personajes arquetípicos, siniestros o que provoquen la empatía, pero casi siempre, como hemos señalado, en relación con la mímica y los efectos de la luz.

contemporáneo de la máscara¹³⁵. Por otra parte, el poder semiológico del peinado estriba en que puede señalar pertenencia histórica, social, geográfica y cultural, rebeldía anti-convencional frente a generaciones posteriores o a la sociedad¹³⁶.

El vestuario es igual de importante para el teatro como lo es en la vida. Los trajes que llevan los personajes pueden ubicar al espectador en un cronotopo concreto de la fábula o pueden lúdicamente desorientarlo a propósito de las metas de las estéticas experimentales¹³⁷. Como señala Pavis tan pronto como el vestuario aparece en escena se somete en "efectos de amplificación, simplificación, abstracción y legibilidad"¹³⁸.

¹³⁵ La máscara desde el punto de vista material pertenece a la indumentaria pero desde el punto de vista funcional al maquillaje. Puede resultar un recurso ágil para el teatro contemporáneo con su capacidad de evocar reminiscencias del teatro sagrado (Claudel, Artaud), motivar la re-teatralización de la escena restableciendo lúdicamente la realidad teatral como condición para la contrastación de imágenes reales de la vida de los hombres mediante la distanciamiento (Meyerhold, Brecht); petrificar el tiempo en las emociones neutralizando la mímica de rostros caricaturescos de marionetas (Grotowski, Craig); liberar de convenciones de sexo, sociales, etc. ocultando el rostro, y esforzar a la gestualidad corporal privando el recurso expresivo de la mímica mediante una cabeza inanimada, etc.

¹³⁶ Lo mismo puede suceder con el bigote y la barba, bien como señala Kowzan como complementos del peinado, bien como elementos autónomos; Tadeusz Kowzan: "El signo en el teatro"... *op. cit.*, p. 138. Otra vez, dependiendo de la estética teatral –teatro realista o irrealista– puede proporcionar informaciones sobre los personajes a primera vista o provocar el distanciamiento del espectador respecto al sistema cronotópico de la fábula y de la representación.

¹³⁷ Es el recurso más sutil en manos de los dramaturgos y directores para definir un personaje: su sexo, edad, estatus social, nacionalidad, incluso carácter, gustos personales etc. Conviene incluso señalar que su sistema de significaciones puede funcionar al revés, como el resto de los "signos en actor", eso es, ocultando o tergiversando informaciones sobre el personaje: como su sexo, edad, posición social, profesión, etc. con todas las posibilidades que representa el travestismo. Pero no se limita sólo a esbozar un carácter, sino que proporciona informaciones respecto a la época histórica, estación del año, del clima, hora del día y lugar, cumpliendo con estos últimos aspectos funciones que normalmente desarrolla la escenografía.

¹³⁸ Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, 1998, p. 506. El espectador es incitado a revelar todo lo que se ha codificado en el traje –informaciones personales, sociales, cronotópicas– que juega el papel de portador de signos, cargado con más o menos significantes conforme la estética que lo utiliza. En este sentido, el vestuario pasa de la ornamentación mimética naturalista a la abstracción brechtiana y del simbolismo a la desconstrucción surrealista y absurda (como el capirote del *Ubú rey* o los embudos de cartón que Hugo Ball (1886-1927) llevaba sobre su cabeza en los *happenings* dadaístas). Su importancia semiológica consiste en transformarse en emisor de signos en relación con el signo global de la obra y su representación concreta; en asegurar la transición entre la interioridad del locutor y la exterioridad del mundo de los objetos e instigar su interpretación por el público.

Roland Barthes valora positivamente la funcionalidad de la indumentaria dentro del plano semántico del espectáculo, inscribiéndola en el plano moral del *gestus social* brechtiano¹³⁹, y aboga porque su valor semiótico sea equilibrado sin que llegue a sustituir la significación del actor teatral por valores independientes¹⁴⁰. No obstante, las exigencias, algo rígidas, de Barthes se limitan a trabajos realistas. Al contrario, como sostiene Pavis todo es posible mientras sea sistemático, coherente y accesible para el público¹⁴¹. Una “transducción” radical de esta afirmación podría encontrarse en las palabras de Artaud: “Les acteurs avec leurs costumes composent de véritables hiéroglyphes qui vivent et se meuvent”¹⁴².

Un sistema de signos que se relaciona con otros sistemas como el decorado o el vestuario es el de los accesorios¹⁴³. Como hemos señalado, cualquier objeto de la naturaleza o de la vida social puede transformarse

¹³⁹ Escribe Barthes: “La indumentaria no es nada más que el segundo término de una relación que debe en todo instante unir el sentido de la obra a su exterioridad. O sea que todo lo que, en la indumentaria, enturbie la claridad de esta relación, contradiga, oscurezca o falsee el *gestus* social del espectáculo, es malo; por el contrario, todo lo que, en las formas, los colores, las sustancias y su disposición, contribuya a la lectura de este *gestus*, es bueno”; Roland Barthes: *Ensayos críticos... op. cit.*, p. 66. Para el francés el vestuario no debe utilizarse como coartada por la falta de esencia, un lugar visual “brillante” donde se escape la atención, ni convertirse en excusa por la indigencia de la obra.

¹⁴⁰ Peligro que Barthes registra entre “las enfermedades de la indumentaria teatral”; *ibíd.*

¹⁴¹ Pavis concluye afirmando que el vestuario actual no ha dicho su última palabra: “Si el actor trabajó como en los años sesenta y setenta al desnudarse frente a todos nosotros, ahora debe «ir a vestirse» para reconquistar todo aquello que puede poner de relieve su cuerpo, aunque parezca esconderlo, para entrar en el reino del vestuario”. La práctica teatral contemporánea multiplica las funciones del vestuario, “desborda el mimetismo y la señalización, vuelve a poner en duda las categorías tradicionales demasiado petrificadas (decorado, accesorios, maquillaje, máscara, gestualidad, etc.). El buen vestuario es aquel que reelabora toda la representación a partir de su dependencia significativa”. Véase Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, 1998, p. 508.

¹⁴² Véase Antonin Artaud: *Oeuvres complètes... op. cit.*, v. IV, pp. 73-74. Como veremos en el capítulo correspondiente, en el teatro de la crueldad el vestuario también adquiere importancia semiótica como parte de la figura tridimensional del actor que se convierte en signo jeroglífico corpóreo.

¹⁴³ Según Spang: “todos los elementos que llenan el marco o continente creado por el decorado, es decir, los potenciales muebles, cuadros, plantas, aparatos y demás objetos decorativos más o menos móviles”. Véase Kurt Spang: *Teoría del drama... op. cit.*, p. 213. El cometido de los accesorios depende de la naturaleza material y funcional de cada objeto sobre escena, y es a la vez espacial, contribuyendo a la “geografía” del ámbito escénico, como también de individualización de la figura del personaje.

en accesorio teatral, manteniendo su primer grado de signo con referencias exteriores a la obra u obteniendo un segundo grado de significaciones, una vez utilizado en escena, convirtiéndose en formantes de signo, de ideas abstractas y muchas veces catalizadores para la fábula. Los accesorios que en escena no significan nada más que en la vida diaria se califican como signos de primer grado. Cuando expresan circunstancias en relación con los personajes que los utilizan (designando profesión, gusto, intención) pasan a obtener un significado de segundo grado¹⁴⁴.

I. 3. 2. Los signos fuera del actor: signos escénicos (semiología de la escena)

Según la estética teatral en cuestión, el decorado convencional asume un papel semiológico más o menos importante en el conjunto del signo global de la obra. En este sentido, hasta la falta absoluta de decorado puede adquirir connotaciones semióticas a base de abstracciones¹⁴⁵. En el teatro contemporáneo el decorado se ha liberado de su función mimética y se ha erigido en motor interno del espectáculo. El campo semiológico del decorado se convierte pues en tan amplio como el

¹⁴⁴ Empero, como señala Kowzan, hay casos en que los mismos accesorios pueden alcanzar un valor semiológico superior y expresar ideas abstractas (el bastón de Bernarda roto por Adela como símbolo de libertad en la obra de Lorca), que son a la vez signo del estado anímico de los personajes. "Para ser más exactos, diremos que el significado del signo en primer grado se vincula al significado del signo en segundo grado, y éste se vincula al significado en tercer grado, y así sucesivamente (fenómeno de connotación)"; Tadeusz Kowzan: "El signo en el teatro"... *op. cit.*, p. 140.

¹⁴⁵ En la evolución de la historia teatral, el decorado ha pasado de ser simplemente un telón de fondo que inserta el argumento en un cronotopo concreto —a la manera que Bajtin defiende este término— (estética realista-naturalista) a definir cualquier objeto funcional del mundo real que sobre el escenario pueda obtener los distintos grados de connotación semiológica conforme a los designios del autor y director, y establecer interrelaciones de carácter dialogístico entre el autor, el intérprete y los espectadores. De aquí el deseo de los teatristas contemporáneos de superar el término *decorado* sustituyéndolo por *escenografía*, *plástica* o *disposición escénica*. Véase Patrice Pavis: *Diccionario del teatro...* *op. cit.*, 1998, p. 115.

de todas artes plásticas: pintura, escultura, artes decorativas, arquitectura. De esta manera, funciona antes como un instrumento más en disposición del signo global que como un ornamento escénico. Como hemos señalado su valor semiológico depende de la estética teatral que lo utiliza y de las condiciones materiales del espectáculo. Incluso hay decorados que se limitan a unos pocos elementos esenciales y hasta a un sólo elemento. En este último caso Kowzan afirma que el signo “se convierte automáticamente en signo de segundo grado, o incluso de tercer”¹⁴⁶. De ese modo el valor semiológico del decorado no depende de la cantidad de signos de primer grado que éste contenga, sino que un sólo signo puede tener contenido semántico más rico que toda una plétora de los mismos. En el caso de espectáculos que prescinden totalmente de decorado, su papel semiológico lo asumen los gestos, el discurso, el sonido, el vestuario y la iluminación¹⁴⁷. El decorado verbal, gestual y sonoro presupone un pacto de convención de parte de los espectadores y el teatro moderno, que en gran parte denuncia el decorado realista y utiliza a menudo el decorado verbal.

El decorado y la escenografía abren en la dramaturgia moderna sus dimensiones y se relacionan con otros signos de la representación como la iluminación y el espacio, con tal de insertar al espectador en una representación que pasa a ser acontecimiento (Artaud). En este sentido, el decorado marca su deseo de convertirse en una escritura tridimensional,

¹⁴⁶ Tadeusz Kowzan: “El signo en el teatro”... *op. cit.*, p. 141.

¹⁴⁷ La estética, por ejemplo, del teatro pobre de Jerzy Grotowski tiende a eliminar el decorado para incitar a la re-construcción escénica a partir de abstracciones. En este tipo de teatro el decorado falta casi por completo e invita al espectador a “re-vestir” la escena vacía, puesto que la ausencia escénica se predispone para significarlo todo, siendo el lugar preciso para la construcción de mitos.

que puede incluir la dimensión temporal (Adolphe Appia, Edward G. Craig), y situar la puesta en escena en el intercambio entre texto y espacio¹⁴⁸.

Pasemos en este punto a hablar de otro sistema de signos que es de los más recientes en el teatro. Se trata de la iluminación, cuyo papel ya no se limita a iluminar meramente un actor o hacer visible el decorado o la acción¹⁴⁹. Con su capacidad de aislar personas o elementos escénicos se convierte en signo que atribuye importancia momentánea o absoluta, otorgándoles un valor semiológico nuevo¹⁵⁰. Los maestros del teatro contemporáneo no han dejado de explorar el valor semiótico de la iluminación y su relación con otros sistemas de signos para crear nuevos significantes.¹⁵¹

¹⁴⁸ Por este camino surgieron radicalizaciones aún más extremas, ampliando los marcos del espectáculo de la relación escena-sala a la inscripción de la sala, al edificio teatral o al campo social-urbano de los *happenings* post-dadaístas y del teatro al aire libre. En todas estas concepciones el decorado actual ya está lejos de su época del telón de fondo y se ha convertido en un elemento dinámico y plurifuncional del acontecimiento teatral.

¹⁴⁹ La iluminación fue introducida en fecha relativamente reciente (en Francia a partir del siglo XVII) y, pese a haber sido aprovechada inicialmente para destacar otros medios de expresión, resultó ser –sobre todo en el teatro contemporáneo con los progresos en el campo de electricidad y los mecanismos de distribución y control de la luz– muy rica semiológicamente. La iluminación puede crear atmósfera, participar en la acción, enfocar en la psicología de los personajes, producir efectos escénicos de tiempo, controlar el ritmo del espectáculo, subrayar apuntando la importancia de un elemento escénico y del decorado, etc. Incluso puede servir para la determinación del espacio escénico. En este último véase Kurt Spang: *Teoría del drama... op. cit.*, p. 213.

¹⁵⁰ Kowzan señala al respecto: “La luz, semejante a un material milagroso, de una fluidez y flexibilidad inigualables, da inmediatamente la tonalidad de una escena, *modaliza* el acontecimiento representado al determinar en qué forma debe ser percibido y qué grado de realidad hay que concederle”; Tadeusz Kowzan: “El signo en el teatro”... *op. cit.*, p. 265.

¹⁵¹ Ejemplos significativos en la historia del teatro del siglo XX fueron la explotación de los efectos de la luz para trascender la realidad creando símbolos y comunicar un sentido más profundo (las técnicas de Craig), el juego con las sombras para crear conexiones entre el actor y el decorado en el tiempo y el espacio utilizando aspectos místicos y simbólicos de la iluminación (Appia), la creación de un nuevo lenguaje utilizando las técnicas de iluminación en relación con el actor, transformando los personajes en una especie de jeroglíficos y utilizando su simbolismo y sus correspondencias en todos los planos (Artaud). Estos procedimientos tienen su origen en el teatro chino o los espectáculos de magia con el uso de fondos negros para recalcar lo corpóreo de la representación (Teatro negro de Praga). Pavis destaca también la técnica de la “no-iluminación”. Con eso se refiere a procedimientos de iluminación constante de la escena o de la sala, como forma de “rechazar la producción de una atmósfera y su transformación para encontrar una forma menos sofisticada de representar y renunciar a la ilusión y a la facilidad”; Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, 1983, p. 265.

Asimismo, el color proyectado por la iluminación igual puede desempeñar un papel semiológico muy importante. En la semiología el significante que aportan los colores como signos procede de una convención social; norma, empero, no necesariamente válida en su aplicación en el teatro. Los colores que proyectan los focos en un espectáculo teatral pertenecen a la categoría de los signos motivados¹⁵² y en muchos casos del teatro contemporáneo, a la categoría de los signos motivados no convencionales. La libertad semiótica que esta categoría de signos deja para los creadores del espectáculo se basa en los contrastes de la iluminación entre escena y sala, en el intento de que la sala forme parte de la escena y en la inversión semántica de los significantes convencionales de los colores¹⁵³. Por último, un sistema de signos que se asocia con la iluminación, pero semiológicamente provoca más complejidades es el recurso de las proyecciones que devuelven al teatro su magia ilusionista¹⁵⁴.

Los estudios semiológicos han aportado una nueva perspectiva en cuanto al uso de la música y los efectos sonoros en el espectáculo

¹⁵² Véase nota 98 del presente capítulo.

¹⁵³ Por ejemplo, una intensa iluminación puede significar la oscuridad como en los negativos de las fotografías, algo que invierte el significante de la convención social, pero presupone una convención inhabitual respecto a la cotidianidad, creada y propuesta *ad hoc* sólo para una obra. Así sucede, por ejemplo, en la obra de Peter Shaffer *Black comedy: A Farce in One Act* (1965) con las alternancias entre luz y oscuridad en la escena y la sala, respectivamente, o la iluminación de la escena con un mechero o una antorcha. El Teatro de la crueldad, como veremos, quiso revisar de principio a fin la gama coloreada de los aparatos de iluminación, añadiendo en la luz elementos de densidad y de opacidad, para recalcar el valor moral de la luz y no seguir limitando su significado a meras convenciones.

¹⁵⁴ Muy utilizado sobre todo por el teatro actual, con el empleo de las nuevas tecnologías de video y de los programas "softwares" de los ordenadores (The Goodman Theatre de Chicago, Frank Castorf, Peter Brook), y que habían explorado primero innovadores como Paul Claudel y Antonin Artaud, con los recursos técnicos que su época facilitaba. Conforme a la época de su primera utilización o la estética teatral que las emplea en la actualidad, hay que distinguir entre proyecciones fijas (imágenes o fotografías proyectadas) y efectos dinámicos que muestran o imitan imágenes del contorno natural o urbano como parte del decorado (mar, campo, ciudad, lluvia, tormentas, etc.). Se trata de la yuxtaposición de sistemas de signos de distintos campos, como la fotografía y el celuloide, en el campo propio de la escena teatral que emplea la metaforización heterosemiótica motivada para poetizar significantes tanto de otro espacio como del mundo de los sueños, algo que supone para el espectador un signo de nivel complejo.

escénico. El empleo de la música en la representación estaba ligado con el teatro desde sus inicios clásicos¹⁵⁵ y siguió acompañando la dramaturgia en su itinerario hasta la actualidad¹⁵⁶. Desde el punto de vista semiótico se trata de la transferencia analógica de signos que pertenecen a sistemas distintos (verbales, paraverbales, proxémicos, quinésicos, visuales, danza, etc.).

El empleo de signos musicales en la representación habrá de estudiarse desde las estructuras fundamentales de la música –ritmo, melodía, armonía– y su relación semiótica con el espectáculo basada en la duración, intensidad o timbre de los mismos, como también su funcionalidad dentro del conjunto del signo global de la obra o una escena. Así mismo, igual de importante es su estatuto dentro de la obra, eso es, si se trata de música que se produce dentro o fuera del universo dramático. En cuanto a su función, esta sería polivalente, puesto que puede crear o intensificar la atmósfera en relación con el TD; provocar el efecto de distanciamiento que postulaba Brecht subrayando irónicamente un momento de la representación; vincular los elementos dispersos del espectáculo formando un continuo a partir de las fragmentaciones del TD; crear expectativas al espectador con la repetición de *leitmotifs* musicales (efecto de reconocimiento), dirigidos a la percepción subconsciente y sugerentes de imágenes esenciales surrealistas (Roger Planchon, Antonin

¹⁵⁵ Remitimos de nuevo a la famosa definición de la tragedia por Aristóteles.

¹⁵⁶ Relegando a menudo el texto a un plano secundario como sucede en la ópera, los intermedios musicales, la obertura y el final.

Artaud¹⁵⁷). Igual pueden funcionar las disonancias musicales que se empleaban en los *happenings* dadaístas.

Aunque no corresponden estrictamente al sistema de los signos musicales, trataremos en este punto del valor semiológico de los efectos sonoros como sistema asociado para el teatro que aquí nos interesa, al menos en un plano de metaforización polisemiótica¹⁵⁸. Hay multitud de signos sonoros que siendo naturales o artificiales se (re)emiten sobre el escenario con intención motivada¹⁵⁹.

¹⁵⁷ Artaud, por su parte, incluye armonías y ritmos en su proyecto como parte imprescindible de la representación como ritual y totalidad artística, pero sólo en cuanto concurren en una especie de expresión central sin favorecer a un arte particular, o lo que para el francés sería igual, un sistema de signos en especial. Las asociaciones rítmicas pueden servir semiológicamente para la evocación de una determinada época o lugar en el que transcurre la acción, aunque no necesariamente en un sentido cronotópico *stricto sensu*, sino como apelación a prácticas de teatro proto-chamánico o bacanal, mediante incluso del uso de instrumentos primitivos o de origen ajeno a la tradición occidental.

¹⁵⁸ En efecto, Kowzan los diferencia por completo del sistema de los signos musicales; véase Tadeusz Kowzan: "El signo en el teatro" ... *op. cit.*, p. 144. Sin embargo, en el plano del teatro surrealista o de procedimientos surrealistas que nos interesan, a menudo los efectos sonoros (ruidos) se asocian rítmicamente como una especie de música evocando fiestas primitivas y formando una especie de signos jeroglíficos. Eso no significa que consideremos en general los sonidos como pertenecientes al sistema semiótico de la música. Digamos en principio que hay que distinguir los signos auditivos naturales –como los pasos de los actores, crujidos del suelo o del vestuario al andar, la tos natural de un actor, etc.– que son reproducidos en escena pero mantienen su estatuto arbitrario. Empero, pueden provocar malentendidos de parte de los espectadores inadvertidos respecto a la artificialidad o no de los susodichos signos. Así, por ejemplo, la tos natural de un actor que sufre por una infección respiratoria puede percibirse por el espectador como signo artificial o viceversa si se postula lo contrario. Eso provoca que un signo natural en la emisión se interprete como artificial en la recepción o al revés.

¹⁵⁹ Esos pueden ser los anteriormente descritos o muchos otros que pueden indicar la hora (el ruido de las agujas de un reloj), el tiempo atmosférico (ruido de lluvia), lugar (ruido del tráfico o del campo), la atmósfera de solemnidad o inquietud (canto de pájaros, sonido del mar), pero cuyo significante natural puede trastornarse motivadamente y, dentro del significante global de la obra, puede adquirir otro referente que su originario. Así, por ejemplo, las campanadas de una iglesia pueden significar la hora, pero a la vez también luto o peligro; el ruido que producen las agujas del reloj pueden significar inquietud, etc.

En este sentido, conviene destacar que los avances tecnológicos han contribuido a que los signos sonoros sean polivalentes en el teatro contemporáneo¹⁶⁰.

¹⁶⁰ En este sentido, la cinta magnetofónica ha aportado una verdadera revolución al respecto. "De un lado, permite la grabación y recogida de los ruidos naturales más peculiares, y de otro, hace posible un verdadero trabajo creador, así como las experiencias más audaces para conseguir signos que están entre los límites de la música y la palabra. Un texto hablado, grabado en una cinta magnetofónica y reproducido al revés, ¿no es un tipo de balbuceo en forma de ruido?"; *ibíd*, p. 145. En los *happenings* dadaístas se empleaban efectos sonoros de cualquier tipo provocados también por la voz humana, como cacareos, golpes, crujidos de serruchos etc., que buscaban provocar la distanciaci3n del p3blico de la l3gica convencional. Desde el punto de vista semiol3gico se trata de signos motivados que adquieren diversas connotaciones sobre el escenario. Por ejemplo, en la onomatopeya "cocorico" la motivaci3n se sitúa entre el signo verbal y su referente. Asimismo, en el teatro de la crueldad se postulaba que ciertos sonidos podían evocar al espíritu imágenes primitivas que el intelectualismo lógico reduciría a "inútiles" esquemas.

I. 4. El tiempo y el espacio: el cronotopo escénico

I. 4. 1. El espacio o ámbito escénico

Por último hemos querido estudiar la importancia semiótica del espacio teatral o ámbito escénico, como ha pasado a llamarse por la mayoría de los críticos¹⁶¹. A pesar de que no figura separadamente en las categorías de signos que Kowzan y Bobes Naves nos ofrecen, a nuestro entender y para el teatro como espectáculo total que aquí nos interesa, consideramos que el ámbito escénico como signo de aportación semiótica es igual de importante para la dramaturgia contemporánea, y aún más complejo, puesto que constituye el espacio que engloba los demás signos y fija el universo de la comunicación teatral en un cronotopo de representación concreto. Partiendo de la definición algo "estricta" de Pavis citaríamos que en principio se trata del:

espacio concretamente perceptible por parte del público sobre el o los escenarios, o, también, los fragmentos de escenarios de todas las escenografías imaginables. Es aproximadamente aquello que entendemos por "escenario" teatral. El espacio escénico nos es dado por el espectáculo ahora y aquí, gracias a unos actores cuyas evoluciones gestuales circunscriben este espacio escénico¹⁶².

Fabián Gutiérrez prefiere denominarlo como "espacio espectacular teatral o lugar teatral". Sea como fuere, Gutiérrez recalca la importancia del elemento comunicativo del espacio o ámbito escénico en el espectáculo teatral como el marco concreto donde tiene lugar la comunicación entre el

¹⁶¹ Resulta oportuno remitir al interesante estudio que Kurt Spang elaboró sobre la configuración del espacio teatral mediante la transferencia analógica de signos que pertenecen a sistemas distintos. Véase Kurt Spang: *Teoría del drama... op. cit.*, pp. 201-220.

¹⁶² Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, 1998, p. 171. En la edición de 1983: "Es un espacio significativo representante de otras cosas, es el signo de la *realidad representada*"; *op. cit.*, p. 181.

autor y el espectador, a través de los diversos elementos que operan en el hecho teatral, entre los que destaca el espacio espectacular escénico¹⁶³. No obstante, siendo el ámbito escénico un espacio artístico, distingue las siguientes cuatro categorías de espacio en el teatro: a) el “espacio textual diegético”, que es el espacio donde tienen lugar las acciones que narra la historia del TD; b) el “espacio textual mimético” cuya función es relacionar el espacio diegético textual con el espacio de la representación, y por ello se encuentra condicionado por las exigencias del último; c) el “espacio espectacular escénico”, que representa la plasmación con mayor o menor fidelidad del TD percibida visualmente por el espectador; se trata del significante del significado sugerido por el autor; y por último, d) “el espacio espectacular teatral o lugar teatral” que es, como hemos mencionado, el lugar de la comunicación teatral¹⁶⁴. Así que, cuanto mayor sea el distanciamiento entre el espacio mimético y el espacio escénico, mayor habrá sido la intervención del director y, por consiguiente, se requerirá mayor esfuerzo de parte del espectador para la correcta percepción e interpretación del ámbito escénico y del signo global del espectáculo¹⁶⁵. Empero, no hay que olvidar el espacio interior o la otra escena que Pavis define como “el espacio escénico en tanto que tentativa de representación de un fantasma, de un sueño, de una visión del

¹⁶³ “El espacio teatral condiciona en cierto modo la plasmación del espacio escénico, el que a su vez condiciona al autor en la previsión de sus espacios textuales”. Véase Fabián Gutiérrez Flores: *Teoría y praxis... op. cit.*, p. 115.

¹⁶⁴ Kurt Spang, por su parte, habla del doble espacio: el arquitectónico del escenario y del teatro en general, y el ficticio, del decorado de cada drama. Asimismo, el profesor sigue la división de Anne Ubersfeld entre el espacio de los que miran y el de los que son mirados. Véase Kurt Spang: *Teoría del drama... op. cit.*, p. 201.

¹⁶⁵ *Ibíd.*, pp. 115-117.

dramaturgo o de un personaje”¹⁶⁶. A eso hemos de añadir también el espacio interior del espectador que representa su propia escenificación virtual de la obra por la lectura del TD o sus expectativas de la escenificación del TE, y establece una fuerte interdependencia con el tiempo real de la representación y el tiempo personal del espectador, que vive la experiencia del espectáculo.

Santiago Trancón, por su parte, define el ámbito escénico como el espacio destinado a la representación, pero introduce la atinada distinción entre espacio *institucionalizado*¹⁶⁷ y espacio no *institucionalizado*. Con este último la representación se libera de los límites de la relación binaria escena-sala y el teatro sale a la sociedad ampliando las perspectivas de alcance del espectáculo y del “carcaj” de los signos de que puede hacer uso¹⁶⁸. Ubersfeld, en una aproximación más social y concreta de la función comunicativa del espectáculo, describe el espacio como el lugar

¹⁶⁶ Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, 1998, p. 175.

¹⁶⁷ Con esa definición el profesor parte del concepto de Peter Bürger sobre la “institución arte” para definir cualquier espacio que se rige bajo ciertas normas de comercio y orden destinado para funciones artísticas; en nuestro caso para la representación teatral. Eso es: “un espacio general preexistente a la representación, dividido en espacios internos con funciones específicas (...). El espacio teatral institucionalizado marca de modo fijo y visible la separación entre calle y escena, o entre espacio teatral y no teatral. Cuanto más institucionalizado y mayor relevancia adquiere el teatro en una sociedad, mayores dimensiones y más sacralizado está el espacio destinado a la representación”. Véase Santiago Trancón: *Teoría del teatro... op. cit.*, p. 408.

¹⁶⁸ Por ejemplo, el Teatro al aire libre o los *happenings* post-dadaístas. Sin embargo, el historiador de teatro Iain Mackintosh se acerca al tema desde la perspectiva de la arquitectura de los espacios escénicos y ofrece una visión más “romántica” al respecto, afirmando que “la magia de los teatros emana sobre todo de su interior, e incluso eso no basta si en el interior no hay personas que les hagan vivos (...). Pero un teatro a oscuras, vacío y en desuso es un lúgubre lugar para todo el mundo, salvo para los folcloristas del teatro o para aquellos que trabajen mucho su imaginación”. Véase Iain Mackintosh: *La arquitectura, el actor y el público*, Madrid, Arco/Libros, S. L., 2000, p. 121. En este sentido, se deduce que Mackintosh descarta *ab ovo* las posibilidades ilusionistas del teatro al aire libre, de las representaciones en espacios que en su origen no fueron predestinados para funciones teatrales o, en general, de estéticas más modestas respecto al uso de la luz o del decorado.

En cuanto a los ámbitos escénicos más comunes en la historia del teatro occidental, remitimos a Kurt Spang: *Teoría del drama... op. cit.*, pp. 33-41 y 201-220, respectivamente.

determinado donde la actividad de los seres humanos se despliega “y establece entre ellos (y entre ellos y los espectadores) una relación tridimensional”¹⁶⁹. Por último, una definición más cabal sería la que usa Peter Brook para abrir su libro ya citado y se puede utilizar como punto de referencia en lo que se refiere al tratamiento del espacio teatral por las estéticas modernas: “Puedo tomar cualquier vacío y llamarlo un escenario desnudo. Un hombre camina por este espacio vacío mientras otro le observa, y esto es todo lo que se necesita para realizar un acto teatral”¹⁷⁰.

Así, nos vamos acercando más a los postulados del teatro contemporáneo que desea romper con la dicotomía escenario-sala, convirtiendo a todos los presentes en partícipes de esta comunicación¹⁷¹. Las experimentaciones de dramaturgos como Artaud se alejaron de las premisas del realismo para un espacio mimético que reprodujera los aspectos del universo vivido, transformándolo en

el área de juego (o lugar de ceremonia) donde ocurre algo que no tiene por qué poseer, forzosamente, su referencia en otra parte,

¹⁶⁹ Tesis que implica la consideración de la dimensión temporal en el acto teatral, como veremos más adelante. Véase Anne Ubersfeld: *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989, p. 108.

¹⁷⁰ Peter Brook: *El espacio vacío... op. cit.*, p. 5.

¹⁷¹ Volviendo a las opiniones ya citadas del investigador Iain Mackintosh, hemos visto (véase cita 138) cómo descarta las prácticas más recientes o “ocupaciones” espaciales de las estéticas vanguardistas como artificiosas en lo que se refiere a la metafísica del espacio teatral. No obstante, y en cuanto a la funcionalidad semiológica y programática de los nuevos ámbitos teatrales, escribe atinadamente: “Dentro de lo experimental y de la vanguardia, la adaptación de un espacio escénico claramente advierte que el teatro que allí va a ser representado será diferente del teatro hecho en una sala teatral normal. Al público le llega el rumor de que los actores han llegado a la ciudad y que se han hecho con el poder de esta particular estructura. Además, la consabida iglesia, la fábrica de municiones, o lo que sea, también tendrán sus propios fantasmas del pasado que estarán completamente a favor de una comunidad que los ha liberado y que ha dado un buen uso a un viejo edificio”. Véase Iain Mackintosh: *La arquitectura... op. cit.*, p. 134.

sino que ocupa el espacio con las relaciones corporales (...), con el despliegue de las actividades físicas: seducción, danza, combate¹⁷².

Anteriormente, Appia y Craig experimentaron con la expansión espacial mediante efectos de iluminación, jugando con las sombras y los cuerpos de los actores, y sus ejemplos inspiraron a Copeau. Partiendo de "exploradores del espacio" como los que acabamos de mencionar, se puede afirmar que la dramaturgia contemporánea "ha convertido al espacio en la finalidad de lo teatral, como sucedía en el teatro clásico", y se acerca a éste "como un espacio orgánico que pone en relación indisociable los componentes psíquicos y literarios de la realidad teatral"¹⁷³.

Este espacio-círculo mágico donde coexiste el aspecto lúdico y ceremonioso del acto teatral es lo que postula el teatro de la crueldad. Si Artaud define el teatro como "une anarchie qui s'organise"¹⁷⁴, diríamos que semiológicamente el teatro como "máquina cibernética" construye su propio referente organizando en el espacio la "anarquía" de la multitud de signos desordenados, de los cuales es difícil obtener una aprehensión intelectual inmediata, para conformarlos en un sistema de signos

¹⁷² Anne Ubersfeld: *Semiótica teatral... op. cit.*, p. 112.

¹⁷³ Michel Corvin: "Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo" en María del Carmen Bobes Naves (coord.): *Teoría del teatro... op. cit.*, pp. 201-228, y especialmente pp. 201-202.

¹⁷⁴ Antonin Artaud: *Oeuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 62. Como veremos más adelante Artaud tampoco predica una escena anárquica abandonada en el libertinaje de la improvisación: "Mes spectacles n'auront rien à voir avec les improvisations de Copeau (...), ils ne sont pas pour cela livrés au caprice de l'inspiration inculte et irréfléchie de l'acteur; surtout de l'acteur moderne qui, sorti du texte, plonge et ne sait plus rien. Je n'aurais garde de livre à ce hasard le sort de mes spectacles et du théâtre"; *ibíd.*, p. 141.

organizado e inteligible¹⁷⁵. Estos aspectos semiológicos sobre el espacio los concreta Pavis basándose en la relación entre significante y significado. Pues el significante es “el lugar concreto situado ante mí, tal como lo percibo” y el significado sería “el espacio sugerido por el significante, su sentido (...). El espacio escénico es, por lo tanto, doble: muestra lo que concretamente existe, pero también remite a lo que él simboliza como signo”¹⁷⁶. Llevando esta definición aún más lejos, diríamos que el teatro contemporáneo ha desplazado el eje de la comunicación teatral, eliminando los límites tradicionales que separan la sala del escenario, y trasladando la representación a la sala, o viceversa. En este sentido, el público se incorpora al acto teatral pues el espectador aporta su propia recepción en el proceso comunicativo (proceso de transducción). La cuestión es cómo conseguir este postulado ambicioso, pues habrá que pensar que las estéticas convencionales del ámbito escénico comprenden dos espacios bien diferenciados: el escenario que ocupan los actores y la sala que pertenece a los espectadores. Como señala Bobes Naves estos dos espacios generan una oposición que implica más que una mera diferenciación espacial. Se prolonga en otros términos que acogen ambos espacios: “actores / público; actividad / pasividad; dejarse ver / mirar;

¹⁷⁵ La idea “obsesiva” que Artaud tenía de la anarquía, como vía necesaria hacia la unidad organizada, y que se convirtió en *modus vivendi* para el francés, se expone mejor en su obra *Heliogábalo*: “esa unidad de todo que molesta al capricho y a la multiplicidad de las cosas, es a lo que yo llamo anarquía. Estar dotado con el sentido de la anarquía y del esfuerzo que hay que hacer para reducir las cosas a la unidad. Quién está dotado con el sentido de la unidad está dotado con el sentido de la multiplicidad de las cosas, con ese polvo de aspectos por los que hay que pasar para reducirlas y destruirlas”; Antonin Artaud: *Heliogábalo*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1972, p. 44. Partiendo de esta tesis del marsellés se puede explicar su “agonía” por superar las fragmentaciones del espacio teatral en divisiones bien marcadas por el teatro convencional (escenario/sala/bastidores) y postular la unidad del espacio donde tiene lugar el acontecimiento teatral.

¹⁷⁶ Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, 1983, pp. 182-183.

ficción / realidad; tiempo literario / tiempo de la realidad, etc.”; términos que se reducen en la implicación de dos partes opuestas: “la envolvente y la enfrentada”, cada una con sus propias leyes realizadas de modo diverso¹⁷⁷. Esta serie de oposiciones se rompe por primera vez sistemáticamente con el meta-teatro lúdico de Pirandello –que invierte y entremezcla los términos de representación / contemplación; actividad / pasividad; ficción / realidad; escenario / sala; actores / espectadores; o en términos semiológicos, emisores / receptores, signos / referentes, etc., respectivamente–, y se culmina en el espectáculo ceremonioso de la crueldad. Son innovaciones estéticas que consiguen la circularidad del proceso de la comunicación y exigen una redistribución del ámbito escénico, condicionada bien por el TD (Pirandello), o bien por el TE (Artaud). Así, la importancia semiótica del ámbito escénico –tanto como lugar físico que engloba cabalmente los signos y el proceso de la comunicación, como también signo de por sí– implica la relación que se establece entre éste y las personas que se reúnen allí para asistir o participar en la función, en condición y consecuencia de la realidad física, corporal y tridimensional de cada una¹⁷⁸. Por ello, adquiere un valor

¹⁷⁷ María del Carmen Bobes Naves: *Semiología de la obra dramática... op. cit.*, p. 390.

¹⁷⁸ Escribe Trancón al respecto: “El espacio se relaciona con el cuerpo, es metáfora del cuerpo, con el que establece relaciones intensas, de proyección, identificación, contraste, lucha. El espacio, como el cuerpo, establece campos de energía, tensiones que luchan contra la gravedad, creando su propio centro de atracción y gravitación. El espacio determina ritmos biológicos y desencadena reacciones impulsivas e inconscientes. El espectador teatral, para vivir la representación, ha de «entrar» en el espacio escénico y de la ficción: no es un mero observador externo. Su cuerpo reacciona como si estuviera dentro del escenario. Ésta es una de las condiciones del placer teatral. La elección de un espacio u otro, por tanto, no es un asunto simplemente funcional. Las clasificaciones del espacio escénico y su relación con la sala, por lo mismo, tienen interés como medio de descubrir la relación que se establece entre

semiótico de un grado superior. Pero veamos primero las formas de disposición escénica más comunes a lo largo de la historia del teatro occidental y su funcionalidad espacial.

I. 4. 2. Formas de disposición escénica

Seguiremos al respecto la enumeración de Gastón Breyer, que distingue con una letra utilizada como símbolo icónico los respectivos ámbitos escénicos¹⁷⁹. El escenógrafo argentino discierne primero la disposición en forma *O*: la sala se abre alrededor del escenario, encerrándolo en un círculo. Se conoce también como Teatro circular. Se trata del ámbito escénico propio del rito, de acuerdo con el carácter religioso del teatro en su origen báquico. Predispone a los espectadores a

representación y público, entre la obra y su disfrute, la interpretación y la vivencia emocional"; véase Santiago Trancón: *Teoría del teatro... op. cit.*, p. 412.

¹⁷⁹ Gastón Breyer: *Teatro: el ámbito escénico*, Buenos Aires: Centro editor de América Latina, 1968; citado por María del Carmen Bobes Naves: *Semiología de la obra dramática... op. cit.*, p. 390-395. Véase también al respecto "Las categorías del tiempo y el espacio en el teatro" en <http://www.desocupadolector.net/generos/espacioitiempo1.pdf> (consultada 28/11/07). La búsqueda escenográfica de Breyer respecto al espacio teatral es muy significativa desde el punto de vista semiológico. Pues como señala Cristina Copes consiste en sumar "datos que permitan considerar al espacio escénico como un elemento de la percepción en el que los cuerpos y los objetos delimitan el espacio y a la vez lo multiplican, tomar a la composición de danza como una totalidad que va más allá del análisis predominante sobre el fluir kinético, concentrando la búsqueda en un contexto que otorgue el mismo rango al «espacio interior del intérprete» y al «espacio escénico o exterior». Partir del concepto de que éste (el espacio escénico) no es una envoltura, una cáscara que organiza o contiene el espacio interno del intérprete o espectador, sino que se proyecta hacia lugares escénicos significativos que rompen los límites de la escena («desbordar la escena para comprender la escena». G. Breyer)". Véase Cristina Copes: "El espacio escénico en el teatro y la danza" en *Drama y teatro: revista digital*, edición n. 18, año 2007, primer cuatrimestre; en la dirección electrónica http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve/teoria_teatral/espacio_escenico_001.html; (consultada 28/11/07).

la participación, potenciando el carácter ritual del espectáculo, y facilita la colaboración de ellos con los "oficiantes"¹⁸⁰. Ventaja de esta disposición es la equidistancia de todos los espectadores, que tienen la misma visión del espectáculo, y se sienten implicados emocional y físicamente en la representación. Además, admite la variante inversa: la del escenario rodeando a la sala. Sería quizá el ámbito escénico ideal para el teatro de la crueldad ceremonioso, y tiene sus orígenes en el teatro griego antiguo y el teatro medieval de misterios religiosos. "Todos los espectáculos desarrollados en este ámbito cerrado parecen tener un origen ritual más o menos reconocible"¹⁸¹, del círculo mágico, basado en el concepto jungiano del inconsciente colectivo. También remite a los espectáculos ingleses con osos y los españoles con toros, los circos, etc.; todos espectáculos de origen primitivo y con matices de ritualidad. Esta disposición espacial fue utilizada por Max Reinhardt (1873-1943) en su proyecto de *Kammerspiele* y por André Villiers en el Théâtre en Rond (de 1954 a 1983). Otro ejemplo de esta tipología es el Arena Stage de Washington (1961).

Según la enumeración propuesta por Breyer se simboliza con la letra *U* el ámbito escénico donde la disposición de la escena se desplaza del centro hacia un lado del círculo que se abre, propiciando al público rodearla

¹⁸⁰ Pavis escribe al respecto: "Si admitimos el origen ritual del teatro, la participación de un grupo en un ceremonial, en un rito y, luego, en una acción ritualizada, el círculo representa el lugar primordial y el escenario no reclama un ángulo visual o una distancia particulares. El círculo –en el que inspira el teatro griego, construido y horadado a veces aprovechando el flanco de una colina– reaparece posteriormente siempre que la participación no esté limitada a la de la mirada exterior sobre el evento. Entonces, el ángulo y el cono óptico que unen un ojo y una escena se convierten en el vínculo entre público y escenario". Véase Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, 1998, p. 171.

¹⁸¹ María del Carmen Bobes Naves: *Semiología de la obra dramática... op. cit.*, p. 391.

por tres lados¹⁸². Otra disposición común es la que proyecta la forma de una *T*, en la que el eje visual de la sala es perpendicular a la escena y es la tipología que genera la máxima confrontación entre los dos espacios del ámbito escénico, la sala y el escenario¹⁸³.

El ámbito escénico en forma de *L* es muy común del teatro japonés Noh¹⁸⁴. Se trata de una variante de la tipología *T* conseguida mediante el desdoblamiento de la sala en forma de ángulo recto y con un único escenario común en el vértice. Así, el escenario tiene dos bocas y dos

¹⁸² No obstante, así se pierde la equidistancia de visión respecto al espectáculo, posibilitando distintos puntos de vista: lateral, de frente, de lado. Esta tipología escénica mantiene un carácter mediador entre la disposición en forma *T* –que veremos a continuación– y la de *O*, puesto que, por una parte busca la intensidad y el enfrentamiento que ofrecen los ámbitos en *T*, y, por otra, no impide la integración del público, propia de los espacios circulares. La sala parece la prolongación natural del escenario que está invadido por ella en los laterales, rompiendo con la verticalidad del espacio y favoreciendo las características acústicas del espacio. De esta manera la escena queda bien visible por el público. Esta tipología remite a los teatros de Grecia clásica y, en casos determinados, a los corrales españoles. Teatros actuales que siguen esta disposición son el Shakespeare Festival Theatre, el Arena Theatre de Birmingham o el Auditorio al aire libre de la isla de San Giorgio en Venecia.

¹⁸³ La forma *T* favorece la intensificación del espectáculo al no disponer más que de un solo espacio. El escenario se flexibiliza al admitir diversos planos horizontales y/o verticales. Pavis también describe este tipo de ámbito escénico, llamado también *a la italiana*: “En el escenario a la italiana, la acción y los actores están confinados en una caja abierta frontalmente a la mirada del público (...), cuya posición de escucha y de observación es privilegiada. Este tipo de escenario organiza el espacio según el principio de distancia, de la simetría y de la reducción del universo a un cubo que significa el universo entero por el juego combinado de la representación directa y de la ilusión”; Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, 1998, p. 171-172. El modelo de esta disposición escénica está en el teatro romano, se prolongó en el teatro italiano y se impone en Europa hasta finales del siglo XIX, cuando las experimentaciones de las nuevas dramaturgias empezaron a buscar otras formas escénicas para la renovación del teatro contemporáneo. “La combinación de ambos principios –el círculo y la línea, el *coro* de los oficientes y el *ojo* del amo– produce todos los tipos de escenario y de relaciones en el teatro: la historia del teatro los ha experimentado sin que ninguna fórmula se haya impuesto definitivamente, puesto que la representación y la figuración de lo real están sometidas a incesantes variantes que afectan, incluso, a la escritura y la estructura del texto dramático”; *ibíd.*, p. 172.

¹⁸⁴ Su influencia en el teatro occidental ha sido muy significativa a través de Paul Claudel cuando se encontraba en Japón como embajador de Francia, y llegó a apasionar a maestros como William Yeats, Konstantin Stanislavski, Vsevolod Meyerhold y en la actualidad a Armen Godel y Peter Brook, entre otros. Tanto es así que Brecht adaptó una obra Noh bajo el título *Der Ja-sager (aquél que dice sí)*.

fondos. En este sentido la tensión que genera es la misma que el teatro en *T*.

Otra variante del tipo *T* es el ámbito en forma *H*. Esta tipología se forma por dos salas paralelas con un escenario en el centro de ambas, dejando así el escenario sin fondos. Este ámbito escénico tiene mucho en común también con los envolventes, puesto que los actores se sitúan entre las dos salas y la tensión que se genera es intermedia entre la total del ámbito *T* y las del tipo *O*.

Otro ámbito escénico que también tiene su referencia en el teatro japonés –esta vez el *Kabuki*– es el que obtiene la forma de una *F*. También es una variante de la tipología *T*, y, por ende, se somete a las mismas leyes de tensión. Se trata de una escena con un frente muy amplio y de forma paralela a la sala, algo que obliga al actor estar siempre de frente al público y suele ralentizar sus gestos en manera ritual.

Por último, una variante del ámbito envolvente es el del tipo *X*. La sala se ubica en el centro y se rodea por escenarios múltiples, normalmente en cuatro puntos opuestos de dos en dos¹⁸⁵. Esta tipología forma la base del llamado “teatro total”.

El ámbito escénico juega en este sentido un papel fundamental en la recepción del teatro total. “Sujeto a numerosas metamorfosis, merece ser

¹⁸⁵ En realidad, se corresponde con el ámbito en *O* invertido. El espectador sólo puede percibir parte del espectáculo a causa de las limitaciones que impone la percepción óptica humana en simultaneidad y en ningún caso hacia atrás. El efecto que produce en el espectador es una combinación de tensión física y psíquica, resultando a veces insoportable para la mayoría.

considerado como la prueba más tangible de la especificidad del fenómeno teatral¹⁸⁶. El espacio condiciona nuestra percepción de la realidad puesto que determina nuestra existencia a través del empleo de todos los sentidos en las tres dimensiones¹⁸⁷. En este espacio lúdico el tiempo dramático desempeña igualmente un papel muy importante.

¹⁸⁶ Michel Corvin: "Contribución al análisis...", *op. cit.*, p. 228.

¹⁸⁷ En este punto hemos de citar también a Mackintosh que discierne dos grandes características de los espacios en el teatro estrictamente occidental: a) la "adaptabilidad", que se refiere a la capacidad de un mismo espacio de tener varios usos y b) la "flexibilidad" que se refiere más a la propia arquitectura del escenario y su predisposición de modificarse para responder a las exigencias del espectáculo que allí se presenta y/o la cantidad de público que aspira a asistir.

Ahora bien, en el teatro occidental históricamente existen tres tipos de escenarios que se usan con frecuencia y responden mejor a una u otra de las dos características que Mackintosh destaca y acabamos de comentar: a) el proscenio, que es el tipo de escenario más convencional y cuya característica principal reside en un arco sobre la escena, a través del cual el público ve la representación. En esta tipología el eje de la representación es vertical respecto al público y, normalmente la escena se encuentra en un nivel más elevado que el de la sala; b) el ámbito *circular*, que hemos visto en las tipologías de Breyer y que consiste en el escenario situado en el centro de la sala. Así, la representación no oculta nada del público puesto que es vista por todas partes. Al mismo tiempo, la poca distancia que separa al espectador de la acción representada favorece la involucración del espectador; c) el ámbito o escenario *thrust*, conocido también como *escenario plataforma* o *abierto* se abre al público desde sus tres partes y establece más intimidad entre los actores y los espectadores.

Mackintosh describe también dos tipologías más que pertenecen a la categoría de los teatros flexibles: a) los espacios vacíos que generalmente se llaman "cajas negras" o "teatros estudios", bautizados así porque tienen la forma de una caja y normalmente están pintados de negro. Por su color y limitado espacio, estos ámbitos escénicos provocan gran tensión tanto a los espectadores como a los actores. Por último, una variante de este tipo son los "teatros patios", en los cuales los espectadores rodean el espacio vacío en el medio que es muy pequeño en comparación con la sala y se torna mucho más manejable, algo que elimina la sensación jerárquica de la escena respecto al público. Véase Iain Mackintosh: *La arquitectura... op. cit.*, pp. 157-194. A pesar de haber intentado sintetizar aquí las formas escénicas que describe Mackintosh, hemos optado por presentar en el *corpus* de nuestro trabajo las tipologías de Breyer, puesto que nos parecen más descriptivas y no se limitan al teatro occidental, sino que reflejan la influencia de distintas tradiciones dramáticas, sobre todo en las estéticas de las vanguardias.

I. 5. El tiempo dramático

Como en las ciencias aplicadas el concepto del espacio se entiende a través del tiempo –y viceversa–, de la misma manera el concepto del tiempo dramático juega un papel muy importante en la estética que abandona el teatro histórico, cuya meta principal era la fijación de la fábula en un cronotopo concreto, simétrico o no con la realidad extra-teatral de los espectadores. Esta afirmación implica la consideración de la representación teatral como una actividad tridimensional, involucrando la dimensión del tiempo, pero de un tiempo teatral¹⁸⁸.

Las relaciones entre tiempo y espacio desde el punto de vista de las ciencias aplicadas no son la cuestión del estudio presente. Aquí nos limitaremos a señalar que nos interesa el deterioro, retroceso y subjetivación de la dimensión del tiempo en relación con el espacio teatral, y cómo este “milagro” se consigue en el ámbito ilusionista del teatro. En este sentido, Trancón esboza una configuración de la noción temporal dentro de los límites del ámbito escénico:

Podemos llamar *tiempo subjetivo* a la conciencia y vivencia personal del tiempo, *tiempo ficticio* al tiempo de la representación o ficción, *tiempo histórico* a la época en que suceden los hechos de la ficción, y *tiempo objetivo cronológico* al tiempo medido, el que

¹⁸⁸ Pierre Larthomas afirma que “une pièce s’inscrit dans la durée”. La dimensión temporal condiciona en buena medida el acto teatral, tanto respecto al espectáculo representado, como respecto al público que asiste o participa, conforme a la estética. Por eso Larthomas sostiene que “il s’y passe des choses qui durent un certain temps, pendant les actes, les entractes, et un coulisse en même temps que sur la scène. Mais quel temps vit le spectateur durant le spectacle? Le sien, ou un autre, celui de l’action, de tel u tel personnage? Et surtout quels procédés doit employer l’auteur pour le langage dramatique rende sensibles au public la fuite du temps, la cruauté de l’attente, le tragique d’événements simultanés ou l’imminence d’une catastrophe?”. Véase Pierre Larthomas: *Le langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972, p. 147.

transcurre para todos por igual y que medimos a través de los relojes. El *tiempo teatral* es la conjunción e integración de estos cuatro tiempos¹⁸⁹.

García Barrientos parte de la narratología estructuralista de Genette para distinguir entre a) tiempo escénico (significante-pragmático) del acto de la representación o de la enunciación escénica; b) tiempo diegético (significado) que se refiere al representado o enunciado escénico y c) tiempo dramático (ficticio) del mundo del drama que se define por la relación "(conjunción/disyunción) entre el tiempo empleado en representar y el tiempo representado"¹⁹⁰. No obstante, si nos acercamos a este esquema del tiempo teatral desde la semiótica del espectáculo, no hay que perder de vista que la relación de cada uno de estos tiempos, y de los tres juntos, tiene como referencia final al espectador-receptor del significante temporal y forma parte del signo global de la obra. El espectador es el que los valoriza y los asimila según sus cánones subjetivos de la percepción del tiempo.

Por lo general, por tiempo teatral se entiende la conjunción del tiempo subjetivo –condicionado por la conciencia de los participantes en el espectáculo–, del tiempo ficticio de la representación, del tiempo histórico en que se fijan los sucesos narrados y, finalmente, del tiempo objetivo y

¹⁸⁹ Santiago Trancón: *Teoría del teatro... op. cit.*, p. 413. Véase al respecto también Keir Elam: *The semiotics of theatre... op. cit.*, pp. 117-119.

¹⁹⁰ José Luis García Barrientos: *Drama y tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991, p. 149.

cronológico que miden los relojes¹⁹¹. Cada representación tiene a su disposición un tiempo limitado¹⁹² que condiciona la obra en cuanto a su estructura, ritmo y longitud del discurso verbal y las formas que se emplean para el desarrollo de las acciones, con el objetivo final de la recepción de la totalidad por el público, porque “toda forma de relación temporal compromete al conjunto de la significación teatral”¹⁹³. Esta restricción temporal es una norma que se tiene que seguir puesto que la capacidad de participación en la función para los espectadores –pero también para los actores– es limitada; tiene, como señala Trancón, su curva fisiológica y psicológica¹⁹⁴. Igual, existe la curva del olvido o de la memoria que condiciona nuestra capacidad de retener los acontecimientos en relación con el tiempo¹⁹⁵.

La psicología habla de dos efectos que intervienen en nuestra capacidad de atención y retentiva, y que condicionan en buena parte la dimensión temporal en una función teatral: el efecto de “primacía” –que

¹⁹¹ Pavis va por la misma línea diferenciando, por su parte, semiológicamente en tres las naturalidades del tiempo teatral: “el tiempo épico o *tiempo referente*”, que es el significado de los signos utilizados sobre escena para determinarlo; el “tiempo dramático, de la ficción o *tiempo signo*” – que utiliza los recursos escénicos como signos– y “el tiempo dramático de la realidad del espectador o *tiempo vivencial real*”; Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, 1983, p. 513. Ubersfeld señala que “El tiempo en el teatro es *a la vez* imagen del tiempo de la historia, del tiempo psíquico individual y del retorno ceremonial”; Anne Ubersfeld: *Semiótica teatral... op. cit.*, p. 145.

¹⁹² Su “extensión” según José Luis García Barrientos: *Drama y tiempo... op. cit.*, p. 169.

¹⁹³ Anne Ubersfeld: *Semiótica teatral... op. cit.*, p. 144.

¹⁹⁴ Santiago Trancón: *Teoría del teatro... op. cit.*, p. 413. Opinión que no comparte García Barrientos, quien no acepta límites teóricos más allá de los cuales la representación se hiciera intolerable o imposible, tanto para los espectadores como para los actores, por su duración excesiva. Al contrario, argumenta que los límites de extensión dramática impuestos por una estética concreta carecen de validez fuera de la misma. Véase José Luis García Barrientos: *Drama y tiempo... op. cit.*, pp. 169-173.

¹⁹⁵ La aproximación matemática a la curva de la memoria sería la siguiente fórmula: $R = t / S$, donde R representa la retentiva, S la intensidad relativa del recuerdo y t es el tiempo.

representa nuestro interés y atención por todo lo que vemos y sucede al comienzo de la representación— y el efecto de “recencia”, que predispone nuestra atención y memoria para todo lo que sucede al final. Larthomas parte de ahí para aplicar sus valores axiológicos respecto al éxito o no de una función dramática, afirmando que una obra está bien hecha si consigue suprimir el tiempo vivido¹⁹⁶. En este sentido, los dramaturgos-directores emplean la totalidad de los signos emitidos para evitar la pérdida de interés de parte de los espectadores y para la composición de la llamada “Memoria Semántica”, un diccionario mental que almacena los signos emitidos y sus significados, construyendo de esta manera un lenguaje para la comunicación que se establece en la función teatral. De este modo se construye una máquina comunicativa –cibernética si se prefiere— que sin embargo, no funciona por sí sola¹⁹⁷. Esta “Memoria Semántica” se relaciona con la “Memoria Episódica” que representa los sucesos de la experiencia vivida. Una característica que diferencia estos dos tipos de memoria y su función en la recepción del espectáculo se refiere a que la información almacenada en la “Memoria Episódica” es

¹⁹⁶ “Dire d’une œuvre dramatique qu’elle *divertit*, au sens pascalien du terme, qu’elle *distrain*, en donnant au mot sa valeur étymologique, c’est-à-dire de *son* temps, est délivré même *du* temps (...). Supprimer le sentiment du temps vécu, c’est ce que s’efforce de faire le théâtre dit de divertissement, et il y réussit pleinement si l’œuvre est adroitement faite. Mais le théâtre peut avoir plus d’ambition: il peut tenter de faire vivre au spectateur un temps nouveau qui est celui de l’œuvre, de rendre sensible cette durée que définissent peu à peu l’action, les rapports des personnages et leur psychologie.” Véase Pierre Larthomas: *Le langage dramatique... op. cit.*, p. 158.

¹⁹⁷ Derrida escribe a propósito de la función de la memoria en el teatro: “Cette machine ne marche pas toute seule. C’est moins une machine qu’un outil. Et on ne le tient pas d’une seule main. Sa temporalité se marque là. Sa maintenance n’est pas simple. La virginité idéale du maintenant est constituée par le travail de la mémoire. Il faut au moins deux mains pour faire fonctionner l’appareil, et un système de gestes, une coordination d’initiatives indépendantes, une multiplicité organisée d’origines”; Jacques Derrida: *L’écriture et la différence... op. cit.*, p. 334.

aquella que ha sido explícitamente codificada, mientras que la "Memoria Semántica" se distingue por su capacidad inferencial y de manejar y generar nueva información que no se haya emitido explícitamente, pero que se halla implícita en sus contenidos.

Una obra teatral supone un acontecimiento o, si se prefiere, un episodio del que se ocuparía la memoria episódica. No obstante, también establece para la memoria una ampliación o modificación de una macro-estructura semántica más general que organiza los distintos tipos de signos en más amplias "arborescencias" de experiencias, erigiendo una semántica general de situaciones. De ese modo, un espectáculo teatral forma parte para el espectador de una estructura más amplia, macro-semántica, que entrelaza la experiencia percibida en la sala con otros momentos de su vida personal y/o social; mecanismo subjetivo que le resulta imprescindible para la comprensión del signo global objetivo¹⁹⁸. De esta manera el espectador se predispone para comprender el significado de nuevos signos verbales o no-verbales utilizando otros ya conocidos. Eso convierte, desde el punto de vista semiológico, la praxis teatral en un fenómeno cognitivo complejo y compartido por sus emisores y sus receptores; fenómeno en el que la reflexión del espectador-receptor aparece como un rasgo revelador y en el cual, y desde el punto de vista semiológico y psicológico, el tiempo es un factor importante para el establecimiento de la representación como acto de comunicación.

¹⁹⁸ Esta macro-estructura se relaciona también con la "metáfora epistemológica" de Eco y los principios de prejuicio y aplicación de la hermenéutica gadameriana.

En este sentido, el tiempo de la representación o tiempo escénico está psicológicamente relacionado con el sentido subjetivo que el espectador tiene de la duración. Es éste quien organiza y subjetiviza conforme a su interés o no por el espectáculo, el tiempo personal vivido en la experiencia teatral, pero son los dramaturgos-directores quienes condicionan lúdicamente la duración del tiempo escénico, valiéndose de signos de representación que son temporales pero también espaciales¹⁹⁹.

Como ya hemos mencionado, el acto teatral es un acto que toma lugar en el presente de la representación, en un tiempo *hic et nunc*, a pesar de las épocas pasadas o futuras que la trama pueda evocar²⁰⁰. El teatro, especialmente el TE, carece de la flexibilidad temporal del relato. En este sentido, se limita *a priori* a la norma isócrona de la representación y las elipsis entre las escenas o cuadros para viajar a través del tiempo. Del mismo modo, Peter Brook compara la noción del presente del teatro con las perspectivas de tiempo que ofrece el cine:

Existe una sola diferencia importante entre el cine y el teatro. El primero proyecta sobre la pantalla imágenes del pasado. Como eso es lo que hace la mente durante toda la vida, el cine parece íntimamente real. Claro está que no es nada de eso, sino una satisfactoria y agradable extensión de la irrealidad de la percepción cotidiana. El teatro, por otra parte, siempre se afirma en el

¹⁹⁹ "Cada sistema significante tiene su *ritmo*, el tiempo y estructuración se inscriben en él de forma específica y según la materialidad del significante"; Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, 1998, p. 477.

²⁰⁰ Este *hic et nunc* específico del teatro es, como ya hemos señalado, lo que lo diferencia en buena medida de otros géneros literarios. García Barrientos escribe al respecto: "el teatro cuenta de un tiempo representante real, mientras que el tiempo significante del relato escrito no puede ser más que un «pseudotiempo», cuya temporalidad es «la que deriva, metonímicamente, de su propia lectura»". Véase José Luis García Barrientos: *Drama y tiempo... op. cit.*, p. 127.

presente. Esto es lo que puede hacerlo más real y también muy inquietante.²⁰¹

De modo que, y conforme a la estética en boga, los dramaturgos deben recurrir a diversas referencias –signos si se prefiere– extratextuales y escénicas para trastornar la dimensión del tiempo, subjetivarla estimulando la memoria episódica y construir la memoria semántica propia de cada obra²⁰². Como organización espacial del presente se articula mediante tres temporalidades que podrían diferenciarse en a) el tiempo social, que representa una medida del tiempo objetivo –refiriéndose al día y hora que empieza la función, a qué hora termina, su duración, etc.–, medidas que son imprescindibles para organizar la representación y que se condicionan por la capacidad humana para asistir y seguir la obra; b) el iniciático, que responde al tiempo previo de la representación, como umbral y preparación psicológica para la entrada en la dimensión temporal propia de la obra; y, finalmente, c) el tiempo mítico, que se refiere a los acontecimientos que tuvieron lugar en los principios, es decir, en un momento inicial y atemporal que restablece el carácter mítico y sagrado del teatro. Pavis opina que este tiempo no forma parte de la representación teatral²⁰³, no obstante, y como veremos más adelante, esa temporalidad

²⁰¹ Peter Brook: *El espacio vacío... op. cit.*, p. 133.

²⁰² Gérard Genette, al contrario parte de eso para considerar el teatro menos eficaz que la novela o el cuento a lo que se refiere a su poder narratorio. Para el teórico francés el teatro se despoja de parte de los recursos temporales, en cuanto pasa del TD al TE. Véase Gérard Genette: *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, D.L., 1982, pp. 325-326. No obstante, consideramos que sus criterios axiológicos pierden fuerza si no nos limitamos al teatro narrativo y dirigimos nuestra atención al teatro experimental que explora de manera distinta las dimensiones espacio-temporales.

²⁰³ “Los estudios que lo mencionan no explican su función exacta en la representación teatral y se quedan en el terreno de la metáfora del teatro como retorno a un

previa juega un papel catártico para el teatro ceremonioso en el que indagan teatralidades como la de Artaud, siendo la anáfora que remonta a la víspera de un nacimiento, en nuestro caso del re-nacimiento teatral. Este renacimiento hace referencia a una vida previa del nacimiento y posterior de la muerte, y no a una muerte antes del nacimiento y después de la vida; su epifanía se evidencia en su intemporalidad.

Es así como se acercan a la comunicación teatral las dramaturgias experimentales, que incorporan lo temporal y lo espacial desde otro plano en la tridimensionalidad de lo teatral. Se alejan del tiempo histórico de la fábula –evitándola en lo posible (teatro de la crueldad)– y temporalizan recursos semióticos buscando subjetivar el tiempo. Significantes como el ritmo –tanto discursivo como musical–, el lenguaje ritual de onomatopeyas, la danza y signos quinésicos, los efectos de iluminación y sus interrelaciones postulan congelar el tiempo en el presente de la función y convertir la comunicación en un evento acrónico, fijado en la eternidad; una verdadera “fiesta del espíritu”.

Si para Henri Bergson la intuición revela la realidad cabal de las cosas, el intelecto al contrario la hace fragmentaria. De modo que para el filósofo francés el tiempo es, o debería ser, una percepción subjetiva que se origina en la intuición y experiencia personal. El tiempo convencional, al contrario, es algo totalmente subjetivo que asimilamos desde niños, no por experiencia personal, sino por aprehensión. La vida, empero, es arena que

eterno presente mítico o a un ritual que se produce fuera del tiempo histórico”; Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, 1998, p. 479.

fluye; traslación perpetua e intemporal que resulta imposible representar intelectualmente, y cuyos fragmentos se guardan congelados en la memoria como una aglomeración de imágenes y recuerdos que no dejan de salir a la luz en la menor oportunidad que se les aparezca. Es el andamiaje de la memoria semántica de cada uno que quieren evocar las estéticas contemporáneas. Ludwig Wittgenstein (1889-1951) escribió que "Si por eternidad se entiende, no una duración temporal infinita, sino intemporalidad, entonces vive eternamente quien vive en el presente"²⁰⁴. Por eso las estéticas modernas evitan signos indiciales del tiempo marcado, al menos en el sentido convencional en que se usan en el teatro realista y hasta expresionista. Este concepto indica un grado cero de historicidad y nos sitúa en el momento presente de la representación²⁰⁵. Esta es la noción del tiempo en el teatro del absurdo, presente y concreto pero, a la vez, circular. El tiempo presente en Samuel Beckett o Eugène Ionesco, y su antecesor Alfred Jarry, no desemboca en nada y mantiene a los hombres en una misma situación sin futuro. Artaud lo asocia con el vitalismo del tiempo subjetivo bergsoniano para remontar el teatro a un tiempo intemporal, antes de su nacimiento y después de su muerte, causada por la estética convencional y milenaria del teatro que Peter Brook califica como "mortal"²⁰⁶. Artaud organiza su propia semiología teatral, social y vital que cobra vida en la escena de la crueldad²⁰⁷. Así, la

²⁰⁴ Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial, 1992, p. 179.

²⁰⁵ Anne Ubersfeld: *Semiótica teatral... op. cit.*, p. 155.

²⁰⁶ Véase Peter Brook: *El espacio vacío... op. cit.*, pp. 5-49.

²⁰⁷ Derrida escribe al respecto: "Ayant toujours préféré le cri à l'écrit, Artaud veut maintenant élaborer une rigoureuse écriture du cri, et un système codifié des onomatopées,

tridimensionalidad del espacio de la crueldad se llena por el sistema semiótico que aportan los actores (también signos ellos mismos), tributando una sensación de riqueza, de fantasía y de prodigio²⁰⁸.

En fin, la noción del tiempo dramático se carga de valores tanto psicológicos como objetivos, pertinentes a las necesidades de la obra representada en la escena y se devuelve a los espectadores a través de diversos procedimientos según la estética en vigor. Como señala Larthomas se trata de un tiempo: "en somme à la fois signifiant et signifié, vivant et vécu, vécu même, dans les suprêmes réussites, par le spectateur; d'un temps fort différent en somme, et de celui qu'expriment les autres genres littéraires, le roman, par exemple, et de celui que notre destin nous fait vivre"²⁰⁹.

Empero, como ya hemos mencionado, el acto teatral es un acto que toma lugar en el presente de la representación, en un tiempo *hic et nunc* donde se testimonia la maravilla del género y la alquimia que transforma todos esos elementos epistemológicos en el oro que supone la representación. Así que proponemos volver al *illic et tunc* de las vanguardias teatrales y acercarnos a las propuestas que incluyeron en su

des expressions et des gestes, une véritable pasigraphie théâtrale portant au-delà des langues empiriques, une grammaire universelle de la cruauté"; Jacques Derrida: *L'écriture et la différence... op. cit.*, p. 287.

²⁰⁸ El marsellés lo expuso mejor cuando escribió: "Les acteurs avec leurs costumes composent de véritables hiéroglyphes qui vivent et se meuvent. Et ces hiéroglyphes à trois dimensions sont à leur tour surbrodés d'un certain nombre de gestes, des signes mystérieux qui correspondent à l'on ne sait quelle réalité fabuleuse et obscure que nous autres, gens d'Occident, avons définitivement refoulée"; Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, vol. IV, pp. 73-74.

²⁰⁹ Pierre Larthomas: *Le langage dramatique... op. cit.*, p. 168.

armazón artístico también aspectos semióticos que excedieron los límites de la representación teatral hacia horizontes más comunicativos e interactivos, hasta llegar al teatro sagrado de la comunión ritual de Antonin Artaud.

CAPÍTULO II

II. La expansión de las perspectivas dramáticas: del convencionalismo escénico a la poética de la crueldad

El texto dramático es para ser dicho en la escena. Con palabras, alzando una ceja, encendiendo una luz. O a través del silencio. Hay pausas enfáticas y las hay económicas.

Larthomas, *Los diferentes niveles del lenguaje*

II. 1. La escena de la modernidad: nuevas dramaturgias a caballo de dos siglos

Como reacción a la gastada fórmula del Realismo-Naturalismo decimonónico surgen, primero en Europa y después se propagan por el mundo occidental, numerosas propuestas revolucionarias abiertas en múltiples sentidos que pretenden dar cabida a temas que el Realismo no supo o no quiso abarcar. La idea del teatro como mero espejo de la realidad superficial, en cuya escena circulaban seres reconocibles de carne y hueso, se agotaba y llegaba el momento de un concepto más prolífico de teatralidad. En realidad –y abusando de este término– el teatro también, como otras formas artísticas, tuvo que abrirse a nuevas perspectivas irrealistas con tal de reflejar esta vez no la realidad tangible, sino la evasiva, filosófica e ideológica por la que atravesaba la intelectualidad occidental finisecular frente al vacío aterrador del nuevo siglo.

El inicio de este movimiento puede ubicarse cronológicamente en las últimas dos décadas del siglo XIX. Posteriormente, parnasianos y simbolistas exploraron las posibilidades teatrales para el ensueño y la fantasía, que hasta entonces estaban totalmente excluidas de los escenarios. Autores como Maurice Maeterlinck (1862-1949), Edmond Rostand (1868-1918) y Gabriele D'Annunzio (1863-1938) intentan integrar la poesía en el teatro, para que los sigan maestros como Vsevolod Meyerhold (1874-1940), Nicolai Evreinov (1879-1953) o Jacques Copeau (1879-1949), que procuran incorporar en el acto escénico, cada uno desde su propia perspectiva, lo que entendían como renovación de lo teatral. No obstante, se manifestó como tendencia general la afirmación del teatro como una realidad alternativa, donde el espectador no encontrase nada de lo que a su cotidianeidad le correspondía, sino escenas originales, repletas de una realidad poética, mágica y anticonvencional.

Ya la primacía del espectáculo escénico no la tenía el texto ni lo estrictamente corpóreo de la representación y –puesto que se postulaba lo evasivo y lo poético– la escenografía y la iluminación se elevaron a otro nivel semiótico empezando a cobrar importancia protagónica en la escena. La cuestión principal ya era la trascendencia teatral a nivel personal y social, así que lo interactivo del espectáculo teatral requería la participación imaginativa del espectador.

Estas tendencias se acentuaron tras la primera guerra mundial, y la frustración ideológica, filosófica e intelectual que el “vacío” del primer Gran

conflicto provocó, incitó la reacción primero de los futuristas y los dadaístas, y, luego, la aparición de fórmulas como el teatro de títeres, *la commedia dell'arte*, o, simplemente la poetización, ensoñación, subconscienciación o intelectualización de los viejos temas, fórmulas todas ellas que estaban en conflicto con la saturada estética realista.

Empero, en vez de generalizaciones abstractas, acerquémonos a las propuestas concretas de algunos de los maestros –dramaturgos y teatristas– más importantes de esta nueva etapa del concepto teatral, cuyas innovaciones llegan a influir hasta la teatralidad actual.

II. 1. 1. La escena naturalista

La estética de Henrik Ibsen (1828-1906) se califica desde el principio como antirromántica y se enfrenta al convencional realismo del siglo XIX. El dramaturgo noruego bien podría considerarse el padre del teatro naturalista moderno y el antecedente directo del simbolismo. El hombre, por primera vez en la dramaturgia de Ibsen, no es lo que parece, porque se disfraza. La distorsión del ser y la extraña argumentación del personaje, procede de la paradójica exaltación de los principios religiosos y la simultánea degradación de ellos en el hombre que pretende asumirlos en estado puro. En este intento, el determinismo psicológico y hereditario juega un papel fundamental en la persona. De ahí resulta la trágica contradicción de sus personajes que, impulsados por su pasión por lo absoluto, llegan a la convicción de que sólo en estado abstracto los principios conservan su

pureza. Ibsen lega al teatro contemporáneo la constelación de las contradicciones que torturan el hombre de nuestra época y su agonía para superarlas. Por eso, no podía compartir el conformismo de la semántica de la realidad como lo adoptaron los dramaturgos que lo precedieron sino que su esfuerzo por traspasarlos caracterizó su proyecto como transrealista²¹⁰.

Por su parte, August Strindberg (1849-1912) pasó del naturalismo de sus inicios al expresionismo, pero siguió evolucionando al buscar una conciencia suprema para sus personajes, la de quien sueña²¹¹. Su mundo parece poblado de gente que sueña despierta y unida a la sociedad por la moralidad del pecado y de la muerte. El mundo del ensueño, visto a través de las doctrinas budistas y la filosofía de Nietzsche y Schopenhauer, ofrece un mundo puramente ilusorio en el que el dolor emana de la conciencia, dejando sólo una vía de liberación, la renunciación.

Su naturalismo escapa de los postulados teóricos de la escuela de André Antoine (1858-1943) y "los deriva más que a un punto lógico, a un plano extralógico inconcebible sin una previa obsesión orientadora"²¹². Strindberg desarrolla su investigación "para penetrar completamente la realidad, mediante un realismo onírico que procede a contrapelo del análisis discursivo y sin tener en cuenta las falsas claridades de la psicología"²¹³. El

²¹⁰ Véase Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo...op. cit.*, v. IV, p. 375.

²¹¹ Strindberg declaraba que su misión radicaba en arrojar un puente entre el naturalismo y el supernaturalismo. En su proceso de búsqueda de profundización en los datos reales somete su materia a una lenta combustión por la que surge el símbolo como elemento del abstraccionismo, algo que le hace anticipar las premisas de la escuela expresionista; *ibíd.*, *op. cit.*, v. II, p. 37.

²¹² *Ibíd.*, v. II, p. 24.

²¹³ Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 197.

autor se acredita duramente contra cualquier especie de imposición ideológica y aboga por el hombre libre de todo tipo de opresión, el derecho de la opinión libre y de la fe vigorosa²¹⁴. Declaró el fin del helenismo y su culto, al mismo tiempo que pregonaba la vuelta a la naturaleza, rechazando la riqueza y la gran farsa del mundo. Otro tema crucial son las relaciones sexuales y la reciprocidad hombre-mujer, a través del cual Strindberg manifiesta su oposición al feminismo de Ibsen a la manera de Nietzsche y Schopenhauer. En el centro de su obra se encuentra el tema de la culpabilidad (real-ficticia, asumida-negada) y de la deuda (contra el otro, a liquidar, el concepto del ser y de tener). La introspección psicológica es factor central en su dramaturgia. Para el autor sueco, los recursos escénicos no significan nada y, en cambio la psicología lo significa todo. En cuanto a su percepción del personaje intervinieron en forma decisiva las doctrinas de la escuela del Théâtre Libre, pero lo que lo distingue de Antoine es que se centró más en los motivos psicológicos de los comportamientos de sus personajes. Para el orden escénico siguió las renovaciones de éste situando en primer nivel los efectos de movimiento y posición de los actores, y rompiendo con la obsesión decorativa.

Konstantin Stanislavski (1863-1938) declaró al teatro como su enemigo, refiriéndose a los convencionalismos, estereotipos, visiones parciales de la cotidianidad que se interponían entre el escenario y la realidad, y con los cuales se vio atado el arte teatral durante los siglos anteriores. La realidad, según el maestro, engloba sólo en parte lo que se

²¹⁴ Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo... op. cit.*, v. II, p. 10.

llama imaginario, "y en particular, el sentimiento no dicho, el funcionamiento ambiguo de la memoria afectiva, las construcciones del inconsciente y la resonancia corporal de toda la vida subterránea del yo"²¹⁵. Por ende, propuso descubrir lo que estaba por detrás de las palabras y reconstruir la historia oculta de sus personajes. Al descubrir que la realidad desborda los límites de percepción inmediata, el teatro, a falta de poder explicarla, tiene que reproducirla para ser comprendida mejor. Stanislavski buscaba la renovación de las técnicas interpretativas de la puesta en escena y la restitución a la labor teatral de su carácter de austera disciplina artística. Sus escenificaciones evolucionaron de manera gradual desde el naturalismo hasta el realismo psicológico sensibles a las enseñanzas del simbolismo. Además, desarrolló la psicología y técnica de la interpretación, algo que suscitó grandes polémicas. Sus renovaciones siguen siendo punto de referencia crucial hasta la actualidad²¹⁶.

II. 1. 2. La reacción anti-naturalista: simbolismo, teatro poético y patafísico

Como reacción a la ya saturada escena naturalista, Jules Jean Paul Fort (1872-1969) reúne un grupo de jóvenes poetas y pintores, y, bajo la bandera simbolista, abre sus puertas el Théâtre d'Art en 1890, con el que – como señala Guerrero– comienza en la historia de la escena "la aventura de

²¹⁵ Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 217.

²¹⁶ Véase James Roose-Evans: *Experimental theatre: from Stanislavsky to Peter Brooke*, London: Routledge, 1989, pp. 6-13.

los principios visuales”²¹⁷. El movimiento capitaneado principalmente por poetas buscó instalar en la escena la verdadera poesía del teatro, pero de una manera algo abstracta y carente de programa específico, así que cerró sus puertas dos años después de su fundación. No obstante, el intento de Fort inició la revolución contra el Naturalismo y esparció las semillas que se fecundarían en el Théâtre de l’Œuvre (en 1893), fundado por Aurélien Lugné-Poe (1869-1940), un antiguo miembro del Théâtre d’Art. El programa de Théâtre de l’Œuvre se basó, sobre principios simbolistas, en la primacía de la idea sobre cualquier otro factor dramático y el desprecio hacia las necesidades materiales del teatro. El número de los espectadores fue limitado postulando suscitar y favorecer la comunicación entre el escenario y la sala²¹⁸. Las vías escénicas para conseguir sus propósitos se fundaron en el contraste entre sombras y luz, la decoración minimalista sugerente y sin perspectivas sobre superficies planas, y la dicción salmodiada²¹⁹. El Théâtre de l’Œuvre hizo conocer al público francés las obras de los teatristas de su época y divulgó sus proyectos, constituyendo un jalón en la historia del teatro contemporáneo. Fue allí donde se estrenó por primera vez el 9 de diciembre de 1896 *Ubu Roi* de Alfred Jarry (1873-1907), representación que suscitó un gran alboroto entre la burguesía teatral y abrió el horizonte dramático hacia nuevos caminos de rebeldía contra los convencionalismos artísticos.

²¹⁷ Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo... op. cit.*, v. II, p. 309.

²¹⁸ José Antonio Sánchez Martínez: *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, D. L., 1999, p. 441.

²¹⁹ Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo... op. cit.*, v. II, p. 311.

Alfred Jarry –a quien Guerrero propone que debería abrir el libro de la historia de las vanguardias como el gran antecesor directo²²⁰– propuso con su pre-surrealismo²²¹ una teoría coherente en lo que se refiere al personaje, el actor y sus relaciones con lo real en la representación y el público, revelándose como el profeta del teatro sagrado de Artaud. Jarry asigna como objeto del teatro crear la vida por abstracción y síntesis a partir de imágenes impersonales²²². En este plano, en sus obras, a menudo, no intervienen personajes sino abstracciones como *El Miedo* y *El Amor*, creando un universo intransferible pero trascendente en sus sugerencias, algo que heredó no sólo el teatro surrealista sino, y sobre todo, el teatro de la crueldad. Jarry usa el humor y lo ensarta en el pensamiento de Kierkegaard estético-humorístico-religioso, para presentarnos su sentido de misticismo como una elevación religiosa a la que se llega por la patafísica.

Desde sus principios simbolistas quiso conceder a la palabra toda su gravedad y magia. Buscó un lenguaje irracional que evocase imágenes del inconsciente y arquetípicas, anticipándose a varias de las teorías de Sigmund

²²⁰ *Ibid.* v. I, p. 15.

²²¹ Tanto es así que Henri Béhar en su ensayo sobre el teatro Dadá y surrealista dedica un capítulo a Jarry como precursor directo del surrealismo. Véase Henri Béhar: *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967, pp. 35-43. En efecto, como veremos más adelante, así lo consideraban tanto los dadaístas como los surrealistas.

²²² Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 179. El personaje se convierte así en un ser vivo, un doble del espectador. No se compone para visualizar las emociones y sucesos perceptibles por todo el mundo, sino que refleja todo lo que es inaccesible a nuestro ojo acostumbrado a ver el mundo convencionalmente. Con su obra *Ubu Roi* (1896) idealizó un nuevo estilo escénico –cuya decoración única, por la escasez de recursos económicos, se había visto empujada a la sintetización compleja y la valoración de pocos elementos desprovistos de suntuosidad– que iba a ser la norma obedecida por el teatro posterior. Hasta el actor se convirtió en un elemento escénico más, insinuando con su interpretación gestual y vocacional los decorados, donde hacía falta, y humanizando la puesta en escena. Por ejemplo, en la primera representación de la obra (dirigida por Lugné-Poe) el simple juego de sustituir el funcionalismo escénico de una puerta por un actor desbordó la paciencia del público, que se desató en protestas, gritos e insultos. Véase Lola Bermúdez: “Prólogo” en Alfred Jarry: *Ubu Roi*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 9-85, y, especialmente, p. 61.

Freud (1856-1939) y de Carl Jung (1875-1961), y facilitó con sus aportaciones el movimiento Dada al que se integró por completo²²³. Alfred Jarry adivinó la fórmula del expresionismo; infundió en el simbolismo la anarquía destructora; reivindicó como factores dramáticos elementos nunca utilizados hasta su época; libró al personaje de la primacía del psicologismo vigente que lo encerraba en las doctrinas de la mimesis aristotélica y desarrolló la fórmula del antiteatro hasta los límites del absurdo²²⁴. No obstante, no se trata de un nihilismo ontológicamente estéril para con las perspectivas del teatro de su época, sino fructífero para las estéticas vanguardistas que avanzarían sobre el camino que Jarry abrió hacia un teatro más exigente de sí mismo y de sus espectadores-oficiantes, como fue el teatro de la crueldad y, posteriormente, el teatro del absurdo. Una sola palabra al comienzo de su mítico *Ubu Roi*, "¡Merde!", basta para resumir su anti-convencionalismo artístico, su repudio a la dramaturgia reinante del naturalismo y sus sentimientos anti-burgueses. Justamente se considera entre las figuras estelares de la dramaturgia contemporánea.

²²³ La técnica de Jarry se vale de la yuxtaposición de vagos conjuntos escénicos, partiendo a menudo tan sólo de una frase específica que le sirve para armar sus escenas. Ensayó un sistema de expresión dramática consistente en simetrías movibles y con ellas se aventura "por un camino teatral imposible, consistente en la negación de toda teatralidad, ya que, rectamente entendido, y así lo apoya su etimología, teatro dramático significa acción que se ve". Véase Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo... op. cit.*, v. I, p. 21. Jarry no defendió la primacía de la ficción frente al naturalismo; al contrario se apoyó en las mismas premisas que los simbolistas, para rehabilitar el universo en el escenario: "Al subrayar «la inutilidad del teatro en el teatro», exalta la teatralidad en estado puro", buscando, a la vez, volver a la "infancia" del arte. Véase Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 180.

²²⁴ "Es el suyo un teatro que abomina del sentimentalismo y que se proclama de entrada inestético, burdo, grotesco, material, físico. Un atentado en suma, que celebra lo inhumano del hombre, teatro de la destrucción del teatro y de sus ruinas". Lola Bermúdez: "Prólogo"... *op. cit.*, p. 43.

Los personajes de Paul Claudel (1868-1955) se escapan de la verosimilitud; se instalan en los límites del teatro, del sueño, de la memoria y de la vida, y estallan en múltiples figuras, "tomadas desde ángulos diferentes"²²⁵. Una especie de *teatro en el teatro*²²⁶, pero a través de un sistema de juegos de espejismos²²⁷. Claudel regala una visión del mundo que, mediante un extraordinario sentido de la realidad creada, sitúa un universo entero en la maravillosa inteligibilidad de una estructura homogénea²²⁸. Matizó su teatro con una serie de innovaciones que lo libran

²²⁵ Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 211.

²²⁶ Se trata del tipo de teatro que tiene como tema la representación de una obra: los espectadores asisten a un espectáculo donde los espectadores asisten a un espectáculo. El *teatro en el teatro* pasa por una forma lúdica en la cual el ejercicio teatral es consciente de sí mismo y se autorrepresenta ironizándose. A lo largo de esta modalidad teatral cabe mencionar a Shakespeare, Pirandello, Genet, Brecht. Esta forma de teatralidad implica la reflexión y manipulación de la ilusión: al mostrar en el escenario unos actores que interpretan una comedia, el autor implica al espectador externo en un papel de espectador de la obra interna y restablece así su verdadero estatus, que consiste en estar en el teatro y asistir a una sola obra. Gracias a esta reduplicación de lo teatral, el nivel externo adquiere un estatuto hegeliano de realidad acrecentada: "la ilusión de la ilusión se hace realidad". Véase Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, 1998, p. 452.

²²⁷ Eso implica la reconsideración del teatro como una modalidad artística lúdica. La palabra juego en alemán, *das Spiel*, posee una serie compleja de asociaciones semánticas que no tiene correlato en español. La principal de estas asociaciones es la que lo asocia con el mundo del teatro. Una obra teatral es un juego, *Spiel*; los actores, también son jugadores, *Spieler*. Lo mismo sucede con el término griego, *παίζω*, que define el acto teatral y lo asocia con el acto de jugar. Así, el alemán y el griego sugieren inmediatamente la asociación entre las ideas de "juego" y "representación", ajena al español. Gadamer señala que la representación teatral es un proceso lúdico que requiere esencialmente al espectador. "*Schauspiel*, (un) término alemán para la pieza teatral y su representación, significa etimológicamente «juego para exhibir». Los actores son *Schauspieler*, literalmente «jugadores que se exhiben», y en forma abreviada simplemente *Spieler*, «jugadores»". Véase Hans-Georg Gadamer: *Verdad y método*, 2 vols., Salamanca, Ediciones Sígueme, 2003, v. I, p. 152. Ahora bien, el giro por el que el juego humano alcanza su verdadera perfección, la de ser arte, Gadamer lo nombra la "transformación en una construcción"; *Ibíd.*, p. 154.

²²⁸ Señala Abirached al respecto que "al romper de un solo golpe y sin el mínimo espíritu de compromiso con todas las filosofías inspiradas por el Yo desde Descartes, Claudel hace como si el verbo pudiera suspender el curso de la historia y, tapando el tumulto intelectual establecido ahora en Europa, fundar una dramaturgia sobre la visión gloriosa de un orden que gobierna las cosas y las gentes en el universo". Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, pp. 207-208. Véase también Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo... op. cit.*, v. II, p. 235. Claudel quiso reanudar la tradición católica del teatro francés restituyendo la consonancia del verso alejandrino de la Biblia con un fragor intuitivo que confirmaba su anticartesianismo. "Claudel sees his faith as a source of light and hope in a world where darkness prevails" afirma Lumley para indicar el fervor espiritual del francés que hallaba en la religión la unidad de la existencia humana y en la poesía la vía de

de todo mimetismo y franquean los límites de la verosimilitud realista²²⁹. Por ello, una de sus innovaciones fue incitar la interacción del público completando lo que ve sobre escena con el poder de su imaginación²³⁰. Introdujo en sus cuadros estilizaciones pantomímicas de fiestas medievales que sugerían su preferencia por el hombre rudo y vivaz, lleno de sangre ardiente, restableciendo la vida en el primer plano de la escena teatral y abriendo caminos, aunque de manera diferente, para el teatro de crueldad. Entre sus invenciones decorativas, aparte de la incursión de los tramoyistas y la restauración del actor en su realidad de actor²³¹, se cuentan las proyecciones de sombras chinescas, el recurso de la fotografía de feria – donde los actores juntan sus cabezas en figuras pintadas en el telón– y otro tipo de proyecciones cinematográficas, revelando a Claudel como un verdadero innovador e investigador para el arte de la escenografía que legó al teatro motivos escénicos que llegaron a (in)fluir en el teatro de la crueldad de Antonin Artaud.

Con la obra de William Buttler Yeats (1865-1939) la dramaturgia occidental torna hacia el hermetismo místico y nacional²³². La influencia de las culturas orientales y lo maravilloso irlandés irrumpen en las

comunicación con lo Divino; véase Frederick Lumley: *New trends in 20th century drama: a survey since Ibsen and Shaw*, London, Barrie and Jenkins, 1973, p. 62.

²²⁹ “Confieren una libertad extrema y evidentemente neoconvencional cuya verdad es en todo momento verdad de teatro, verdad de arte, reveladora de realidades más profundas que aquella, aparental, de nuestra vida en su organización diaria”; Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo... op. cit.*, p. 237.

²³⁰ Frederick Lumley: *New trends in... op. cit.*, p. 62.

²³¹ Los actores preparan sus escenas, las comentan improvisadamente y se sirven para ello de la disposición de la decoración; véase Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo... op. cit.*, p. 237.

²³² Interés por el misticismo universal y particularmente irlandés que influye también en la vida y obra de Artaud, como veremos en los datos biográficos que ofrecemos en el siguiente capítulo de nuestra investigación.

escenificaciones de sus obras, y matizados por el simbolismo giran hacia un escapismo poético, particular del autor. Eso incita a Guerrero calificar el arte dramático de Yeats como "exquisito, minoritario y antirrealista"²³³. La mayoría de sus obras estuvieron inspiradas en la mitología celta de su tierra natal, mientras que su simbolismo e imágenes poéticas remitían al inconsciente colectivo universal²³⁴. Yeats empleó en sus escenificaciones simbolismos poco usados hasta entonces por la tradición teatral occidental. Introdujo el uso de máscaras y el empleo de gestos – además de coros, música y danzas ceremoniales– como signos que ritualizaban el acto teatral, asimilándolo a la tradición del Teatro Noh japonés que llega hasta el teatro de la crueldad²³⁵. Yeats consideró sus obras más aptas para ser representadas ante un público reducido, traspasando los límites que tradicionalmente separaban el escenario del público y postulando intensificar su carácter místico y espiritual²³⁶. Abolió el decorado como reconstrucción fiel sobre el escenario de un lugar real y lo sustituyó con referencias

²³³ Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo... op. cit.*, v. II, p. 244.

²³⁴ Abirached describe este universo arquetípico al reflexionar sobre el escenario que Yeats nos ofrece con su obra. Un escenario donde "se enfrentan seres que son nuestros propios dobles, liberados de la pesantez ordinaria y proyectados en un espacio desconocido. Nada de móviles psicológicos, sino imperativos de un deseo de vivir y de un deseo de morir devueltos a su violencia primordial. Nada de caracteres, sino marcas de heridas, bocetos de deseos, apetencias de gloria, vértigos y gritos. El universo de la mitología se encarna en el mundo cotidiano, mediante un escenario entregado a figuras enmascaradas, a cuerpos hieráticos y a formas en movimiento". Véase Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 207.

²³⁵ Véase Elinor Fuchs: *The death of a character: perspectives on theater after modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1996, p. 181. Cabe añadir que Yeats profesó un arte que chocase por ser lejano de las estéticas saturadas y provocara el "distanciamiento" del espectador, similar al distanciamiento que postularía más tarde Bertold Brecht.

²³⁶ Por lo que se refiere al uso del verso como forma predilecta para sus discursos – algo que hizo a muchos reprochar su estilo como un anacronismo vacío–, se podría afirmar que Yeats optó por el verso como la forma más apropiada para su temática épica, pero lo adoptó buscando una nueva flexibilidad para ajustarlo al lenguaje coloquial moderno, reanimando de esta manera el diálogo dramático.

sugestivas, propias del simbolismo, y accesorios que anticipan las verticalidades escénicas y las formas cúbicas de Edward Gordon Craig (1872-1966), estilizando los colores²³⁷. En coherencia con la tradición teatral oriental, proporcionó a sus personajes gestualidades pantomímicas, casi ideográficas, acercando sus experimentaciones a las respectivas de Adolphe Appia (1862-1928) y profetizando a Artaud. Por ello, se podría caracterizar su arte de antirrealismo casi programático.

Edward Gordon Craig (1872-1966) y Adolphe Appia (1862-1928) suponen con sus innovaciones técnicas escénicas y de iluminación la redención definitiva del teatro de las limitaciones del Naturalismo y su afirmación como liberación poética y convención estética. Craig veía la representación como unidad de producción con tal de alcanzar la verdadera teatralidad, pero sobre todo enaltecía la imaginación como vía poética, olvidada por la degeneración del Naturalismo²³⁸. En su afán anti-realista llegó a proponer la negación de la existencia de los actores como manifestación última del realismo imperante y sustituirles por títeres, las

²³⁷ Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo... op. cit.*, v. II, p. 253-254.

²³⁸ En *The theatre advancing* (1921) escribía Craig sobre el papel de la imaginación: "far more rapid than the inventions of modern science, far more powerful than anything in the world, it can pierce all that is material, no matter how dense; it leaps all divisions, no matter how wide. While it is the one thing needful today, it is the one thing disregarded"; citado por Frederick Lumley: *New trends in 20th ... op. cit.* p. 11. Sin embargo, y como señala Lumley, en un principio sus teorías y consejos fueron rechazados, como sucede a todos los profetas en su país. Pregonó con pasión la "necesidad de reaccionar contra el realismo en el concepto dramático y la interpretación escénica para levantar al teatro en un vuelo de poesía"; véase Alfredo de la Guardia: *Temas dramáticos y otros ensayos*, Buenos Aires, Academia argentina de letras, 1978, p. 240. Asimismo, escribía Craig en *El arte del teatro*: "Haber hecho popular la fealdad, haber calumniado a la belleza, son los resultados del teatro realista. Mis dibujos quieren ser una protesta en contra del teatro realista y su anarquía". Véase Edgard Gordon Craig: *El arte del teatro*, México, UNAM-GEGSA, 1987, p. 347.

llamadas “supermarionetas”, consideradas más como ídolos religiosos que meros juegos infantiles²³⁹. Todo parte de un proyecto que buscaba captar el arte en el momento de su nacimiento que es, para el inglés, el movimiento²⁴⁰. Con Craig estamos frente al comienzo de una búsqueda de los orígenes del teatro en un tiempo remoto, que haría más tarde a Artaud a indagar en lo primitivo de los rituales proto-chamánicos. Es con el director inglés que, como señala Ceballos, por primera vez en la historia de la dirección escénica aparece la inspiración en las formas del teatro oriental, y eso antes que se interesaran por ello Meyerhold, Artaud, Claudel o Brecht²⁴¹. Soñó con un teatro que se basaría en el ritmo, los colores, la música y la arquitectura, prescindiéndose de la funcionalidad del texto, e incluso –si eso resultara necesario– de los actores²⁴². En cuanto a ellos trataba de inducirlos a depurarse espiritualmente; iniciarles en el misticismo teatral como en un acto sagrado y religioso, para cuya ceremonia sería necesario el sacrificio de su “ingenuidad” artística. Sus juegos de luces, colores –que representaban para el inglés el esfuerzo de la materia por convertirse en luz– y líneas de construcciones escénicas, junto con la música, la danza y los movimientos

²³⁹ *Íbid*, pp. 113-149. Guerrero explica el concepto de la supermarioneta: “un día vendrá en que el arte del teatro prescindirá del actor y le sustituya por un *personaje inanimado* al que Craig da el nombre de *supermarioneta* y que no sólo *no rivalizará con la vida*, sino que *irá más allá, no figurando un cuerpo de carne y hueso, sino un cuerpo en estado de éxtasis que, al emanar espíritu vivo, se revestirá de una belleza de muerte*”; Véase Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro contemporáneo... op. cit.*, v. II, p. 346. Respecto a esta noción sacra de la “supermarioneta” en el teatro de Craig remitimos también al estudio de Daniel Graver: “Antonin Artaud and the Authority of Text, Spectacle, and Performance” en James M. Harding (Ed.): *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000, pp. 43-57, y especialmente, p. 47.

²⁴⁰ Pues el origen del teatro está en la música y la danza, y Craig designa como padre del dramaturgo al bailarín y no al poeta. Véase Edgard Gordon Craig: *El arte del teatro, op. cit.*, pp. 186-205. Véase también Alfredo de la Guardia: *Temas dramáticos y otros ensayos... op. cit.*, p. 242.

²⁴¹ Véase Edgar Ceballos: “Introducción” en Edgard Gordon Craig: *El arte del teatro... op. cit.*, pp. 7-49, y especialmente, p. 14.

²⁴² Véase James Roose-Evans: *Experimental theatre... op. cit.*, p. 1.

de los supertíteres, convierten sus gestos escénicos en jeroglíficos que incitan a descifrar el idealismo de su proyecto. En palabras de Roose-Evans: "Craig dreamed of a theatre which would appeal to the emotions of an audience through movement alone"²⁴³. Sus ideas coincidieron con los espectáculos místico-coreográficos de Georg Fuchs (1868-1949) y los respectivos trabajos luminotécnicos de Appia; los asimiló luego Artaud para restaurar la verdadera misión del teatro como ceremonia, y llegó a influir a maestros como Meyerhold, Erwin Piscator (1893-1966), Jacques Copeau (1878-1949) y Luis Jovet (1887-1951), entre otros. Se podría afirmar que las "profecías" escénicas de Craig instruyeron el teatro de la crueldad como su verdadero heredero.

Anteriormente, las escenificaciones que Adolphe Appia había realizado de las obras de Richard Wagner (1813-1883) instigaron al escenógrafo suizo hacia el progresivo desafío del realismo, puesto que el ginebrino se percató de que la idea de *Gesamtkunstwerk* u *Obra del arte total*²⁴⁴ era una noción incompatible con la estética realista²⁴⁵. Appia denuncia el integracionismo

²⁴³ *Íbid.*, p. 92.

²⁴⁴ El *Gesamtkunstwerk*, como señala Sánchez, consistía en "la fusión de las diferentes artes, especialmente del arte dramático y el arte musical". Véase José Antonio Sánchez Martínez: *La escena moderna... op. cit.*, p. 16. Edgar Ceballos define el concepto de *Gesamtkunstwerk* wagneriano como "la unión de la obra de arte teatral y la completa homogeneidad del espectáculo, entendiendo esto como la convergencia y unión armoniosa entre un cierto número de elementos auditivos y visuales que tuvieran una importancia igual". Véase Edgar Ceballos: "Introducción"... *op. cit.*, p. 14. Finalmente, remitimos también a la definición del término por Richard Drain quien señala que el término significa "the composite yet totally unified artwork that «music-drama» ideally might be, dissolved the boundaries between the arts: «so may each of the individual arts find its own self again in the perfect, thoroughly liberated artwork»"; Richard Drain (ed.): *Twentieth century theatre: a sourcebook*, London and New York, Routledge, 1995, pp. 238-239.

²⁴⁵ Véase también al respecto la introducción de Ángel Martínez Roger: "Appia: un visionario viviente" en Adolphe Appia: *La música y la puesta en escena: la obra de arte viviente*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000, pp. 15-62, y especialmente, pp. 17-18.

estéril que buscaba la fundición de las artes plásticas con el arte dramático, sin que haya un elemento "reconciliador". En busca de la "piedra filosofal", basa su particular alquimia escénica en el principio de que las artes se manifiestan o bien en el espacio (pintura, escultura, arquitectura) o bien en el tiempo (música, poesía). Dando por sentado que *ex nihilo nihil fit*, Appia encuentra el elemento reconciliador en el actor, que es el representante del movimiento en ambas dimensiones, y lo sitúa en el primer plano de su jerarquización dramática convirtiéndole en signo principal de la representación. De ahí que el elemento corpóreo-físico fundamenta la verdadera expresión dramática y, por consiguiente, el elemento visual adquiere un valor primordial en su concepto teatral, puesto que, a través de ello, se visualiza el movimiento interior y anímico²⁴⁶. Para organizar el movimiento corpóreo en el espacio Appia comprendió la necesidad de imponer una temporalidad que se sincronizara con los movimientos anímicos de las almas de los espectadores, y encontró que en los ritmos de las melodías musicales se encontraba la llave para esta sincronización²⁴⁷. La vivacidad que adquiere el escenario con los movimientos del cuerpo "contamina" con vida la duración temporal del espectáculo y así, el influjo vital se impone en todo el ámbito teatral y en los partícipes de esta comunicación. De esta manera, las formas se liberan, adquieren más grados de dinamicidad y la decoración se incorpora a la acción dramática, siendo proyección y determinación del cuerpo humano. La tridimensionalidad que

²⁴⁶ De esta manera, Appia se manifiesta como el primer impulsor de un "teatro alquímico", que más tarde, en 1932, daría el título de un artículo de Antonin Artaud, publicado en la revista *Sur* de Buenos Aires, y donde el marsellés esbozaría sus ideas para el teatro.

²⁴⁷ Véase Adolphe Appia: *La música y la puesta en escena... op. cit.*, pp. 68, 97, 99.

adquiere la representación por la exaltación de lo corpóreo hace que Appia rechace la pintura –entre las artes plásticas– por su narratividad plana, de modo que no encaja en ese *arte viviente*, “que Appia concibe y que, a veces, se identifica con el teatro, rebasándose otras veces a regiones donde es espectáculo puro y puramente físico, abstracción de ritmos corporales, júbilo pagano de los cuerpos radiantes”²⁴⁸. Appia resaltó que en la dimensión espacial el volumen debería estar en contraste perenne con la presencia corporal del actor. Así, destacó la sublimidad en el volumen de la arquitectura del espacio escénico en la perpendicularidad (verticalidad y horizontalidad) de las líneas, para contraponerla con lo “geométrico” del cuerpo humano en el cual se exalta la voluntad de la vida. Para exhibir este concepto resultan imprescindibles las posibilidades que ofrece la luz, cuyo color rescata las formas de su inexistencia y les dota con vida²⁴⁹. De modo que en este punto se halla la base común en las experimentaciones de Appia con Craig. En la polaridad entre luz y sombra se semiotiza la lucha entre vida y muerte. Movimientos somáticos, juegos de colores y de luz, dimensiones espaciotemporales instigaron a Appia en el progresivo rechazo del argumento y del teatro verbalista por una estética más cercana al abstraccionismo. Appia impuso una nueva filosofía de la escena, buscó la unidad del espectáculo en la representación viva y exploró una estética – quimérica para su época– que apartó del teatro lo mortal y aséptico de las estilizaciones naturalistas, acercándole al expresionismo prematuro, al

²⁴⁸ Juan Zamora Guerrero: *Historia del teatro contemporáneo... op. cit.*, v. II, p. 351.

²⁴⁹ Véase Adolphe Appia: *La música y la puesta en escena... op. cit.*, p. 101. Estas ideas sobre un arte dramático vivo las expone Appia en su ensayo “La obra de arte viviente”, recopilado en el libro anteriormente citado, pp. 322-405.

constructivismo escénico y al progresivo abstraccionismo de las estéticas teatrales por venir. La música, el color, el rechazo de la palabra, el predominio somático, son sistemas de signos que abrieron nuevos caminos para el teatro que posteriormente iba a explorar con más profundidad el teatro de la crueldad. Craig y Appia con la "linterna" de la iluminación escénica condujeron a teatristas como Copeau y Artaud²⁵⁰ hacia nuevos senderos de indagación semántica para el teatro.

Jacques Copeau promulgó una verdadera rebelión en el arte dramático contra los "parásitos de un arte que se moría (...), la más desacreditada de todas las artes"²⁵¹. Propuso el aporte dialéctico entre arte y cultura, postulando salvar el teatro de la pasividad del divertimento conformista burgués y colocarlo en otro nivel estético, no obstante, a su vez elitista. Calificó a la producción teatral de su época "confusa", llena de miles de parásitos de la "industria" y la proclama movimiento estéril de agitación teatral²⁵². Copeau dirigió su atención hacia la reunificación del arte teatral para recuperar su pureza, por vía de la reducción del arte en su esencia: la del actor y del dramaturgo. Por ello –y por escasez de recursos– deseó despojar el teatro de cualquier superficialidad en la decoración y el vestuario, siguiendo el ejemplo de Jarry, y propuso un empobrecimiento escénico que sería la norma para el teatro posterior (p. ej. Grotowski). Se

²⁵⁰ Respecto a la aproximación de los planteamientos de Craig, Appia y Copeau con los respectivos de Artaud remitimos al estudio de Alain Virmaux: *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970, pp. 131-135 y 139-144, respectivamente.

²⁵¹ Véase Jacques Copeau: "Un ensayo de renovación dramática" en José Antonio Sánchez Martínez: *La escena moderna... op. cit.*, pp. 367-378, y especialmente pp. 368-369.

²⁵² Fabrizio Cruciani: *Jacques Copeau: o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni editore, 1971, p. 46.

dirigió hacia una élite que se cobijaría en salas pequeñas postulando la realización comunicativa del acto teatral. Su mayor contribución fue lograr un paso trascendental hacia la rebelión del personaje dramático del yugo que le imponía la tiranía del TD, característica del teatro del Ochocientos. Lo entregó, sin embargo, a la del Director que sería el nuevo rey regulador de la *mise en scène*, típica del teatro del Novecientos. Para ello recurrió a la actualización de la *Commedia dell'arte* italiana, postulando representar sobre escena la ridiculez de los defectos sociales-personales-morales de su tiempo. A través de esos conflictos se postuló hacer surgir situaciones cómicas basadas en la improvisación de los actores que interpretaban personajes modernizados. Su idealización para lograrlo consistía en que los actores crearan directa y libremente en el escenario situaciones a partir de arquetipos contemporáneos y de la fábula. Asimismo, adoptó muchas de las ideas de Craig y Appia respecto a la disposición escénica que las aplicaría en la idealización de su proyecto en el Théâtre du Vieux Colombier (1914). Por ello, deseó "crear una atmósfera dramática por medio del color, de la forma y de la luz"²⁵³.

La primera reacción rusa contra el realismo la marca Vsevolod Emilievich Meyerhold (1874-1940)²⁵⁴. Meyerhold desde sus inicios simbolistas y expresionistas hasta sus maquinismos abstractos, evolucionó su estética hacia grandes extremismos en un intento de rescatar el público de sus ilusiones realistas para el teatro. A eso contribuye la predilección de

²⁵³ Jacques Copeau: "Un ensayo de renovación dramática"... *op. cit.*, p. 375.

²⁵⁴ Para un estudio más profundo y completo de las aportaciones de Meyerhold en la dramaturgia contemporánea y de la vanguardia rusa en general remitimos al libro ya citado de James Roose-Evans: *Experimental theatre...* *op. cit.*, pp.21-31.

pequeñas salas que borran los límites entre público y escena. Sus personajes son portavoces de ideas abstractas, las del dramaturgo y del misterio universal, y actúan contra cualquier tipo de orden mimético. A partir del concepto "estatuario" del actor avanzó sus experimentaciones hacia la llamada "bio-mecánica", que consiste en la racionalización de los movimientos sobre la escena²⁵⁵. Eso condujo a la gradual devaluación de los signos verbales a favor de los quinésicos, como sucede en las tradiciones orientales²⁵⁶. Sus decoraciones se coordinan hacia la semántica de la obra y, a menudo, se concentran en un símbolo elemental y sugerente donde se funden todas las significaciones del texto, basado en armonías visuales²⁵⁷. En su sistema semiótico no vaciló en "montar en escena elementos plásticos, literarios, cinematográficos y gestuales, junto a objetos y documentos reales"²⁵⁸. Guerrero señala que su aversión al realismo se puede condensar en antinomias como: sugestión versus concreción, alusión versus afirmación, gestos versus interpretación verista, síntesis versus análisis, riguroso grado

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 28. Se trata de una rigurosa gimnasia que obliga al actor a abolir cualquier medio de expresión que no sea físico, convirtiéndose en una especie de títere que recuerda a las supermarionetas de Craig.

²⁵⁶ Por detrás, por supuesto, se puede descifrar la ideología del proletariado, convirtiendo el actor en un diente del engranaje del dinamismo escénico masivo a favor de lo colectivo. No por ello, empero, se quita mérito a la innovación meyerholdiana hacia nuevos módulos de expresión. No obstante, el teatro ruso se podría calificar como eminentemente físico. De Alexander Tairov (1885-1950) a Nikolay Okhlopkov (1900-1967) y Grigori Mikhailovich Kozintsev (1905-1973), la escena rusa-soviética revela una constancia enorme en el ejercicio corpóreo que alcanza su plenitud con Nikolai Foregger (1892-1939) quien con sus danzas mecánicas hacía que los actores simulasen partes de las complejas máquinas industriales. A modo de ejemplo significativo de eso que decimos, citamos las palabras de Tairov que decía que "del mismo modo que existe en el ballet un cuerpo de baile, también en el teatro dramático debería haber, junto a los héroes y heroínas, un cuerpo de drama"; Alexander Tairov: "El teatro liberado" en José Antonio Sánchez Martínez: *La escena moderna... op. cit.*, pp. 302-315, y especialmente, p. 304.

²⁵⁷ Según Roose-Evans Meyerhold se basó "on the French symbolists' principle of correspondence between moods and colors (...)". Véase James Roose-Evans: *Experimental theatre... op. cit.*, p. 22.

²⁵⁸ José Antonio Sánchez Martínez: *La escena moderna... op. cit.*, pp. 22-23.

de selección versus detallismo²⁵⁹. Su contribución al teatro podría centrarse en la reivindicación de los principios espirituales de la escena y en la exaltación física de la escena, mientras que su herencia fue enorme para teatristas como Artaud. Nicolai Evreinov (1879-1953) fue más riguroso en cuanto a la misión mimética del teatro defendiendo los conceptos dramáticos de Stanislavski. Sin embargo, también se deja seducir por la semántica del teatro oriental, los colores intensos del maquillaje de las geishas japonesas e introduce ideogramas y símbolos fálicos –equiparando el teatro como una necesidad básica y urgente como es el hambre o el sexo²⁶⁰–, arquetípicos y primitivos en una especie de ritualidad que llega a rozar los dominios de la criminología²⁶¹.

En esta época quizá el caso más estéticamente puro de la escuela rusa tiene su referencia en Alexander Tairov quien introdujo el constructivismo²⁶² en el teatro. Oponiéndose al naturalismo de Stanislavski y

²⁵⁹ Juan Zamora Guerrero: *Historia del teatro contemporáneo... op. cit.*, v. II, p. 358.

²⁶⁰ Véase James Roose-Evans: *Experimental theatre... op. cit.*, p. 26.

²⁶¹ Juan Zamora Guerrero: *Historia del teatro contemporáneo... op. cit.*, v. II, p. 362.

²⁶² Se trata de la abstracción geométrica y la incorporación de elementos industriales y angulares en el trabajo artístico impugnado por Naum Gabo (1890-1977), Kasimir Malevich (1878-1935) y por Vladimir Tatlin (1885-1953) y surgido en Rusia en 1914. En el teatro el movimiento combina la estética de la máquina con la dinámica que ofrecen los avances tecnológicos como la iluminación, en una síntesis armoniosa con el cuerpo del actor. Sergei Radlov (1892-1958) escribía al respecto en 1923: "Constructivist movements and the visual richness of them amplify the demands we make on the new actor's body. And through movement, we evoke even temporal sensations. To replace a spatial problem with temporal, and to let not the ear but the eye of the spectator feel the flow of time, to plunge him into temporal emotions, is an undertaking of fantastic difficulty. Decelerations, accelerations, repetitions of movements, violent changes in speed achieve this. But these temporal sensations, of course, are created far more easily through sound. Not only by the sound of voice, but also by the tread of feet, by the clatter of objects in the actor's hands, he lets us listen to the passing of time. A thing is not just seen, but also sounds under the magic touch of his hand (...). The actor enters into wholly new relations with the set. All volumes of either planes, cubes or cylinders, inclined or vertical, are «played up», accentuated and revealed thanks to movement constructivistically fitted to them. The very materials of scenic construction find their expression always through penetrating, three-dimensional acting."

al teatro de estilo de Meyerhold, Tairov defendió un teatro puramente artístico en que predominaran elementos puramente teatrales, como la interpretación, la escenografía y la dirección. Antepuso "lo cinético y lo arquitectónico a lo literario y (...) compuso escenificaciones articuladas y dinámicas"²⁶³. Asimismo, exaltó el trabajo del actor, quien debería renunciar de una vez por todas a la vivencia psicológica del teatro naturalista, y favoreció la improvisación –basada en la tradición de la *commedia dell'arte*²⁶⁴–, producto esta última de rigurosos ejercicios de parte del actor, dando un paso decisivo hacia la quinesiología escénica propugnada por Artaud²⁶⁵.

La brecha que abrieron las nuevas estéticas en el reinado del naturalismo en Alemania podría afirmarse que fue de la mano del director Max Reinhardt (1873-1943). Proteico en cuanto a la cantidad del repertorio que escenificó, introdujo elementos del teatro japonés en Alemania e idealizó el Teatro cámara (*Kammerspiel*)²⁶⁶ de reducidas dimensiones para un público también reducido, favoreciendo la comunicación entre espectador y espectáculo. Fue un verdadero virtuoso de la *mise en scène* empleando

Véase Sergei Radlov: "From on the pure elements of the actor's art" en Richard Drain (ed.): *Twentieth century theatre... op. cit.*, pp. 42-45, y especialmente, pp. 43-44.

²⁶³ José Antonio Sánchez Martínez: *La escena moderna... op. cit.*, p. 21.

²⁶⁴ James Roose-Evans: *Experimental theatre... op. cit.*, p. 31.

²⁶⁵ Tairov señalaba en 1923 que "no es la marioneta artificial, sino el actor realmente vivo, el creador, el que ha alcanzado la maestría, quien debe y puede despertar en el espectador sensaciones no psicológicas, sino completamente diversas, que se encuentran en la esfera del arte auténtico y de la auténtica sensibilidad artística." Véase Alexander Tairov: "El teatro liberado" en José Antonio Sánchez Martínez: *La escena moderna... op. cit.*, pp. 302-315, y especialmente p. 305. La gestualidad de los actores, la "cubicación" de la decoración y la escenografía plástica que resaltaría el trabajo del actor, basada en la intención rítmica de cada representación, están en la prioridad de este director que quiso imponer su estética sobre la respectiva de Stanislavski. Su dogma trascendental se podría resumir en sus propias palabras: "El arte no representa la naturaleza. Crea su propia naturaleza"; *ibíd.*, p. 312.

²⁶⁶ Término que denota también el carácter lúdico del acontecimiento teatral, puesto que se puede traducir también como "cámara de juego".

toda una riqueza técnica²⁶⁷. Reinhardt trasladó al actor en el eje de su concepto teatral, puesto que lo consideraba como la encarnación de la esencia dramática sobre escena, quien con sus gestos imponía el ritmo del *Gesamtkunstwerk* wagneriano. De ahí que los coros y la música desempeñaran un papel principal en sus escenificaciones, despojando a la palabra de su primacía.

Georg Fuchs, también desde Alemania, lanzó su ataque contra los convencionalismos estéticos e instó "hacia una revolución del arte escénico (...), liberándose del yugo de la literatura y de todas las obligaciones exteriores que no se fundamentan en su específica y pura norma artística"²⁶⁸. El lema principal de esta revolución fue la re-teatralización del teatro²⁶⁹. El alemán consideró que tenía que empezar por la eliminación de las barreras que separan el público del escenario, así que abolió el proscenio²⁷⁰. De esta manera se recuperaría el espacio celebrativo que permitiera la participación activa del público en el espectáculo²⁷¹, basándose

²⁶⁷ Postulando la cohesión por las fragmentaciones que podría provocar el TD y hacia la unidad dramática del espectáculo, empleó por primera vez en Alemania el escenario giratorio (1896), importado de Japón, y llevó el constructivismo ruso a los escenarios alemanes. Asimismo, "introdujo el uso de las bandas sin fin; puso en circulación el ciclorama y en práctica los métodos luminotécnicos experimentados por Appia y Fortuny"; Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. II, p. 439.

²⁶⁸ Georg Fuchs: "La revolución del teatro" en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna... op. cit.*, pp. 211-216, y especialmente p. 211.

²⁶⁹ "Rethéatraliser-le-théâtre"; *ibíd.*

²⁷⁰ Para la estilización de su escena quiso aplicar el principio del relieve escultórico, de manera que se reivindicaría la fusión espacial entre las dos partes hasta entonces opuestas del ámbito teatral.

²⁷¹ Fuchs postula una verdadera comunicación basada en el *feedback* –en términos de las ciencias de comunicación– de los espectadores. Escribía en 1909: "El «valor» por lo tanto no está en la «obra de arte». El valor no se crea hasta que se produce una acción recíproca entre una persona y la «obra de arte», hasta que no se convierte en «suceso» para una persona. Esta acción recíproca desencadena en la persona en cuestión un movimiento rítmico, y este movimiento es el único «valor artístico» real que existe (...). Una «obra

en el concepto nietzscheano de las celebraciones dionisiacas en el arte clásico²⁷². Para conseguir este propósito aplicó la fusión de todas las artes, y sobre todo la danza, incluyendo espectáculos místico-coreográficos en pos de una alteración del concepto de la obra de arte total wagneriana, basada sobre todo en el movimiento humano. El prototipo clásico lo buscó en el teatro griego, mientras que el idealizado en el teatro japonés. Asimismo, impulsó el empobrecimiento verbal y la simplificación escénica del teatro, revelándose como un innovador para las estéticas que iban a seguir sus enseñanzas al respecto.

Frank Wedekind (1864-1918) experimentó en los escenarios alemanes con temas inusuales para la época; el panorama de las pulsiones humanas y la sexualidad sofocada e inherente de su época revelaron una estética radical y agresivamente anti-burguesa²⁷³, anticipándose muchas a las teorías de Freud. Wedekind utilizó una serie de estructuraciones escénicas –como cuadros urgentes, tenebristas y macabros, desarrollados en lugares distintos o utilizando paralelismos entrecortados para dramatizar sus argumentos– que constituirían la norma estética para el posterior teatro expresionista. Con argumentos como la rebelión de los hijos contra sus padres se perfila la rebelión parricida –en el valor que Harold Bloom dio a

artística» sólo existe si desencadena tal movimiento y hasta el punto en que lo desencadena, hasta el punto en que es «vívida»". *Íbid*, pp. 214-215.

²⁷² De modo que postula "el orgiasmo"; la embriaguez de los espectadores que participarían en la Saturnalia del teatro, puesto que consideró que sólo de la masa sale el verdadero arte redentor. De ahí, resulta que Fuchs quiso reivindicar la entelequia ontológica del teatro como un fin en sí mismo.

²⁷³ Pensemos, por ejemplo, en su obra *Pandora's box* (1904), donde criticó las conductas degeneradas que provoca el intento de la sociedad de sofocar la sexualidad humana, o en la polémica *Frühlings Erwachen: eine Kindertragödie*, donde presentando escenas de suicidio, de masoquismo, sadismo y autoerotismo, provocó un gran alboroto en la burguesía artística de su época.

este concepto²⁷⁴– de Wedekind contra los convencionalismos estéticos de la institución naturalista. La anarquía anti-ética y anti-estética de Wedekind, como también la falta absoluta de moralidad en una época en que el mundo occidental no quería reconocer su hipocresía y que le llevaría pronto a la tormentas bélicas del siglo XX, profetizan el tenebrismo expresionista y la anarquía del dadaísmo que iban a florecer como parásitos en el “jardín” destrozado del mismo espacio geográfico de entreguerras.

Henri-René Lenormand (1882-1951) podría considerarse el dramaturgo que más exploró la escisión de la personalidad, asimilando el psicoanálisis freudiano en la escena de entreguerras. Lenormand partió del simbolismo para explorar las motivaciones del subconsciente de manera casi programática. Su dramaturgia indagó en los conflictos emocionales internos y las tragedias del destino humano. Las disecciones de la personalidad humana que realizó llevaron bajo su “bisturí” los instintos y las motivaciones subconscientes, adquiriendo sobre todo un valor negativo. Con tal de arrojar luz a los conflictos de la psique humana, Lenormand a menudo escogía arquetipos anormales o patológicos para sus caracteres. Para retratar sus luchas interiores, aprovechó las posibilidades escénicas de los pequeños cuadros, para mostrar las varias facetas de las personalidades interiores de

²⁷⁴ Nos referimos al concepto del parricidio artístico que parte de la crítica psicoanalítica, y que deriva del concepto de Lacan del deseo como una carencia. Cada deseo emana de una carencia que el sujeto lucha por satisfacer. Allí radica también la aplicación que Harold Bloom hizo del concepto freudiano del “complejo de Edipo” en la literatura, en su libro *The anxiety of influence: a theory of poetry*, London, Oxford University Press, 1979. Los autores luchan por escaparse de la sombra de sus antecesores-“padres” literarios. Intentando “castrarlos”, “penetran” en sus textos y escriben en un modo que revisa, expulsa y remodela las formas literarias de los autores anteriores. Se trata de una especie de parricidio con la pluma. Terry Eagleton, en su *Literary theory: an introduction*, expone el concepto de Bloom y su aplicación en la literatura. Citamos de la traducción de su libro en griego, Terry Eagleton: *Εισαγωγή στη Θεωρία της λογοτεχνίας*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1989, pp. 243-273.

sus personajes. Este tipo de escenificaciones y los efectos que transportarían tal simbolismo se convirtieron en elementos esenciales en obras características como *El devorador de sueños* y *El hombre y sus fantasmas*²⁷⁵. En el foco de su dramaturgia se sitúa el antagonismo entre la imagen que el hombre propone y proyecta de sí mismo y la real. De ahí surge la agonía interrogativa del género humano sobre su verdadera esencia. Un agnosticismo pesimista que da paso, no obstante, a la angustia de conocer, pese a nuestra impotencia de conseguirlo. En este sentido, la obra de Lenormand se calificaría como una elegía escatológica y metafísica del anhelo del hombre para conocer y reconocerse a sí mismo tanto a nivel personal como cultural-social. Sin ninguna duda, su producción fue innovadora y trascendental para el teatro psicoanalítico y las indagaciones del teatro experimental del siglo XX.

Todo este trayecto de los proyectos dramatúrgicos, de la filosofía de Bergson a la literatura de Proust y los surrealistas, reposaba en la idea de que:

a saber, que la vida es movimiento ininterrumpido, duración inagotable, fluidez indivisible, las cuales resulta vano intentar representar intelectualmente; y que la memoria mantiene inmóviles “en el sótano de la conciencia” un tropel de imágenes y recuerdos que no piden sino salir a la luz, por poco que se les entreabra la puerta, y aportarnos los trazos elementales de un saber que la inteligencia es importante para extraer de lo real.²⁷⁶

²⁷⁵ Obra trascendental que en el ámbito del teatro rioplatense inspira en buena parte – como volveremos a mencionar más adelante– *El fabricante de fantasmas* de un autor tan importante como Roberto Arlt.

²⁷⁶ Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 222. Henri Bergson (1859-1941) escindió en el hombre un yo superficial, coraza protectora tras la que resguardamos nuestras relaciones con el prójimo. Bergson distingue entre *la pensée* y *le mouvent* y lo lleva

Los autores comentados abrieron las puertas para que desembocaran las propuestas del expresionismo, de Luigi Pirandello y los surrealistas respectivamente. Uno de los campos de batalla donde se desarrolló primordialmente la guerra de los innovadores contra los conceptos de la dramaturgia convencional fue el tratamiento del personaje, al que dedicaremos el siguiente apartado.

II. 2. Hacia una fragmentación del personaje en el umbral del siglo XX

Como hemos mencionado, desde los comienzos mismos del siglo empieza a expandirse una ambición por replantear el problema de la representación en función con la historia y la sociedad. El naturalismo había llevado a la escena la pequeña burguesía –con sus aspiraciones de poder– y el proletariado en su miseria, tejiendo en el escenario toda la red del sistema de la época. Gerhard Hauptmann, Octave Mirbeau, Émile Fabre, Maksim Gorki y Erwin Piscator, representan en sus textos el espectáculo de los antagonismos que operan en las sociedades e intentan llegar de los síntomas a las causas introduciendo en el teatro la lucha de clases que se expande violentamente en la sociedad industrial²⁷⁷. George Bernard Shaw

a la práctica. Para el francés el pensamiento no hace sino congelar el fluido de una realidad más profunda y verdadera a cuya captación sólo podemos llegar por vías intuitivas; véase Juan Zamora Guerrero: *Historia del teatro contemporáneo... op. cit.*, v. II, pp. 208-209. Marcel Proust (1871-1922) realiza el proyecto de un estudio del corazón humano. Su obra supone una selección de datos psicológicos y vivenciales a través del pensamiento incesante y la proyección de recuerdos en la "pantalla" de la memoria del ser humano.

²⁷⁷ Gerhard Hauptmann (1862-1946) fue portavoz y clarín de las reivindicaciones sociales del proletariado contra la abusiva contratación por salarios mínimos y el crecimiento de la industrialización mecánica, no obstante, sin ofrecer en sus obras vías de solución para el

(1856-1950), por su parte, más que revolucionario fue un evolucionista fiel al programa político fabiano. A través del humor, reivindicó el teatro de tesis y convirtió el teatro en un *forum* de debate sobre la moralidad social y los asuntos políticos y económicos de las sociedades²⁷⁸.

Los progresos científicos, los descubrimientos de la psicología, los (re)planteamientos de la filosofía y su trascendencia en el arte, proporcionan sensibilidad a las mentes dotadas para olfatear en el aire la incertidumbre e inquietud del estado del pensamiento tanto de ese momento como del venidero que iba a arrasarse con sus tormentas bélicas quebrando por la mitad el siglo XX.

Tan pronto como se interrogaron tales acontecimientos, el teatro tuvo que responder acerca del mundo en transformación con términos nuevos, ligando la escena con la sociedad. Surgen interrogantes acerca de lo teatral y su relación con lo real y no tardan en escucharse propuestas y posibles respuestas. Todos los reformadores del teatro luchan contra el mismo

conflicto inminente; *Ibíd.*, v. I, p. 268. Octave Mirbeau (1850-1917) participó en el teatro del "realismo crítico" que floreció en Francia buscando planos escénicos que sirvieran de tribuna para las ideas marxistas. Mirbeau se centró en la lucha de clases acusando a la burguesía de los males de la sociedad, postulando a la vez soluciones de la razón y no de fuerza airada. Émile Fabre (1869-1955) fue menos prolífico pero más vivaz en ocasiones, escogiendo el dinero como catalizador en su dramaturgia. Sus obras se rigen por un tajante capitalismo propuesto como conclusión de las diferencias y opresiones de clase; *Ibíd.*, v. IV, pp. 188-189. Maksim Gorki (1868-1936), por su parte, defendió con fervor la revolución social hasta que fue decepcionado por las prácticas políticas de los bolcheviques, una vez ellos al poder. Después de haber elegido el autoexilio, volvió a Rusia en 1928 donde, bajo la rígida disciplina literaria impuesta por el comité, desarrolló el llamado "realismo socialista"; un proyecto teatral conforme al programa político del bolchevismo. Erwin Piscator (1893-1966), por último, llevó a los escenarios alemanes programática y sistemáticamente el compromiso con la causa marxista y la lucha del proletariado. Junto con Brecht crearon el llamado "Teatro épico".

²⁷⁸ Tardíamente el irlandés pregona un vitalismo enteléquico que lo aproxima a las ideas de Bergson y su concepto de *élan vital*, por ejemplo en su obra *Back to Methuselah: a metabiological pentateuch* (1921).

adversario: el realismo decadente del teatro burgués y la ideología del ilusionismo teatral. Todos salvo André Antoine²⁷⁹ y Konstantin Stanislavski, quien no tarda en profundizar en su objetivo y en “poner en convivencia lo vivido y lo imaginario, lo material y lo espiritual, lo observable y lo invisible”²⁸⁰. De hecho, desde Jarry y Yeats, de Strinberg a Pirandello, se renuncia a seguir planteando los problemas en términos de racionalidad en cuanto a las relaciones entre hombre y universo, y conservar la realidad conforme a la lógica. Les resultaba imposible fundar sobre estas bases los principios de su estructura dramática. El campo de batalla que estalló se basaba –como hemos mencionado– en la oposición bipolar de los planteamientos teatrales de dos siglos ya muy distintos: el teatro del Ochocientos y el del Novecientos.

La discusión teórica persiste en caracterizar el Ochocientos como un *teatro del personaje*²⁸¹, mientras contrapone al Novecientos como el *teatro*

²⁷⁹ Cruciani escribe de la adhesión de Antoine al naturalismo: “tutto ciòche può fare della scena una riproduzione della realtà intesa nella sua accezione più esteriore (la «quarte parete»), ma il rinnovamento postrato da Antoine consisteva innanzitutto –se non principalmente– nel sottrarre il teatro al dominio delle vedettes e dei «mestieranti» affermandone e reependendone così possibile la sua esistenza come fatto artistico”; véase Fabricio Cruciani: *Jacques Copeau... op. cit.*, p. 67. Por ende, elige rendir homenaje al teatro clásico y combatir el mercantilismo y el mal teatro. Antoine crea el Théâtre-Libre (1887) que fue la partida de nacimiento del teatro naturalista. Implantó criterios revolucionarios para la puesta en escena: transfiguración del espacio escénico en un ambiente de caracteres determinados según el texto; declamación inverosímil o consideración del primer actor como “monstruo sagrado”, primando a la compañía como conjunto. Aún más, los actores volvían la espalda al público provocando el extrañamiento del espectador hacia al espectáculo al que iba a asistir.

²⁸⁰ Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 231.

²⁸¹ A lo largo de la historia el personaje se identificaba cada vez más con el actor, hasta que se transformó en una entidad psicológica, similar a los seres vivos, destinada a provocar al espectador el efecto de la identificación. Eso hasta finales del siglo XIX, cuando ya había alcanzado el grado del portavoz de las inspiraciones burguesas. “En este momento, la tendencia se invierte y el personaje tiende a disolverse en el drama simbolista, donde el universo sólo es habitado por sombras, colores y sonidos que se corresponden entre sí”; Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, p. 334. A partir de ahí, la decadencia se reafirma hasta que el personaje encuentre su reposo en el teatro expresionista. Se libera

*del actor*²⁸². De Marinis, al contrario, argumenta que tales "rótulos" no pueden sostenerse históricamente para las respectivas prácticas dramatúrgicas, puesto que el Ochocientos fue más que un teatro de *personaje*, un teatro de *papeles*²⁸³. Todo este proceso surgido dentro, y a través, del desarrollo histórico de las prácticas teatrales, es imposible contemplarlo *a posteriori* fragmentando el tiempo lineal en ciclos regulares, algo que constituye un mal remedio contra la imprevisibilidad histórica. En este sentido se podría afirmar que el proceso de la mutación dramatúrgica del *teatro del personaje* (o de los *papeles*) al respectivo del *actor* se entremezcla dentro del vértice histórico. Además, hasta la mitad del Ochocientos, el papel del personaje teatral existía en los cuestionamientos teóricos de los dramaturgos pero sólo como una hipótesis de trabajo y no llegó a materializarse en la práctica escénica.

La distinción teórica de los denominados teatros del Ochocientos – como el *teatro de personajes*– y del Novecientos –el *del actor*– históricamente no es válida, puesto que el teatro del Ochocientos –como hemos mencionado– no fue en el nivel de las prácticas escénicas y dramatúrgicas un teatro del *personaje*, sino de *papeles*, o sea, que son los

paulatinamente de las necesidades de la fábula. Tal delicuescencia vuelve hacia su centro con el personaje surrealista, "en el que sueño y realidad se entremezclan con el personaje autorreflexivo (Pirandello, Genet) y los niveles de realidad se confunden en los juegos del teatro en el teatro y del «personaje en el personaje»". Véase Marco de Marinis: "Pirandello y la relación..." *op. cit.*, p. 32.

²⁸² El actor, al interpretar un papel, se sitúa en el centro mismo de la experiencia teatral. Es el vínculo vivo entre el texto y su representación en escena, como también para las orientaciones interpretativas del director y, en consecuencia, del espectador. El actor está como "poseído" por su papel y pierde su personalidad. Eso hasta el principio de la nueva era teatral. Ya se le reconoce su poder de indicar la distancia que lo separa de su papel, mostrando la artificialidad de su interpretación. Véase Patrice Pavis: *Diccionario del teatro...* *op. cit.*, 1998, pp. 33-34.

²⁸³ Marco de Marinis: "Pirandello y la relación..." *op. cit.*, p. 19.

papeles los que condicionan el trabajo de los actores, de los dirigentes de las compañías, como también de los dramaturgos, durante un largo período de la historia del teatro europeo (del siglo XVII al XIX, aproximadamente)²⁸⁴.

Hasta la mitad del Ochocientos, el papel del personaje teatral había existido solamente en las referencias teóricas de los reformadores, de los críticos, en las experiencias marginales de algún experimentador, y, sobre todo, en las expectativas y experiencias de los lectores y espectadores. Por eso, el personaje teatral, en el sentido moderno y actual del término, no aparece antes de la segunda mitad del siglo XIX, es decir, después de que el teatro del Novecientos hubiera roto con el naturalismo y con las primeras experiencias de la dirección.

El personaje, para afirmarse como el eje central del ejercicio teatral, tuvo que esperar la llegada de la dirección –entendida esta como el principio ordenador de la puesta en escena–. Así, el teatro materializado asume el texto dramático en su totalidad como unidad de la medida y orientación del proceso creativo, y consigue transformar los papeles en personajes verdaderos e independientes dentro del margen de la imaginación dramática, pero sin pasado ni presente; tampoco con características físicas y psicológicas bien definidas, dejando al texto mismo indicar y orientar, o, al menos, sugerir su comportamiento en la experiencia escénica. Eso viene en contraposición con el anterior *teatro del papel*, que especificaba el rol como sistema de definición de los personajes dramáticos, independientemente del texto.

²⁸⁴ *Ibíd.*

Aquí radica un problema que implica el tratamiento del personaje como parte de la teoría semiótica y su aplicación en el teatro subjetivo de la ruptura. Por ello, consideramos que es un momento propicio para recordar en este punto algunos de los conceptos propios de la semiología teatral, tratados en el primer capítulo de nuestra investigación.

El acercamiento semiológico a un texto dramático debe ser encarado desde su especificidad, eso es, desde la perspectiva de un texto que ha sido escrito para ser representado, aunque muchos fueron escritos para ser más bien leídos. Esto es algo que impone la consideración de la variedad de los sistemas de signos que operan en el teatro: signos verbales (TD literario), no verbales (representación escénica) y visuales (gestuales, mímicos, quinesiológicos, etc.)²⁸⁵.

En el teatro, el uso del método semiológico constituye una necesidad en tanto el signo alcanza allí todas sus posibilidades y todas las circunstancias pragmáticas que crean su sentido, o lo concretan, si ya lo tiene, porque la representación escénica no se realiza sólo con palabras sino con objetos que se semiotizan a medida que son utilizados por los sujetos.²⁸⁶

²⁸⁵ Para Ferdinand de Saussure la naturaleza del signo consiste solamente en el signo lingüístico. Al contrario Ogden y Richards incluyen en su definición también el símbolo, la imagen o el gesto. Por su parte, Charles Morris llevó más lejos su teoría semiológica, incluyendo en el sistema de los signos los dominios de la impresión, la fotografía, la pintura, la música, el cine, el teatro, el ritual, la danza y la arquitectura. Kowzan incluye en este conjunto semiótico también las onomatopeyas, el empleo de los colores, y en el ámbito de la semiología propiamente teatral, también las máscaras de las formas teatrales tradicionales de muchos países asiáticos, ampliando el conjunto del estudio semiótico para que este abarque la totalidad de lo que ha pasado a llamarse "paralenguaje", es decir, todos los elementos que de algún modo participan a través de los sujetos en el proceso semiótico, además de los signos verbales; véase al respecto a Tadeusz Kowzan: *El signo y el teatro... op. cit.*, pp. 28-72 y a M^a del Carmen Bobes Naves: *La semiología... op. cit.*, p. 104. Los dramaturgos de la ruptura exploraron todas las posibilidades que ofrecían las teorías de los signos en la semiología teatral y la semiología paralingüística empezó a cobrar más vigencia que nunca.

²⁸⁶ Mabel Brizuela: "Los procesos semióticos en el teatro" ... *op. cit.*, pp. 43-48.

En el teatro se presenta simultáneamente toda la gama de signos²⁸⁷ que operan en una comunicación, mientras intervienen en esa los tres elementos básicos que la componen: emisor-signo-receptor. El signo es el eje de la comunicación teatral alrededor del cual giran los otros dos elementos que se interrelacionan para dar por completo su objetivo. Ya hemos mencionado qué puede ser el signo teatral²⁸⁸. En cuanto los signos se utilizan en el teatro, el hecho mismo de su aplicación en el marco de un espectáculo les proporciona habitualmente un grado de motivación superior al que tienen en su origen, en la naturaleza o en la vida social. En una escala cuyo primer grado fuera el arbitrario absoluto, el signo teatral se situaría casi siempre, uno o varios grados más arriba que su equivalente no teatral²⁸⁹.

Respecto al emisor, este puede ser el autor del texto, el director-adaptador, el posible traductor, el actor o la escenificación en su totalidad. El receptor es el espectador –aunque puede ser otra persona a la cual un espectador le comunica su percepción del mensaje²⁹⁰ emitido, alterándolo–

²⁸⁷ Puesto que los signos se perciben mediante los sentidos y, en las modalidades artísticas valen para estimular sensaciones, resulta útil recordar en este punto a Aristóteles que mostró que toda *αἴσθησις* (sensación) tiene que ver con algo general, mientras que cada sentido es con un área específica y, por consiguiente, lo que está dado en él inmediatamente no es general. En este sentido, el teatro es el arte que combina la mayor parte de los sentidos, puesto que en éste se aplican el acto de “ver”, “escuchar” y “leer”. Así, la teoría semiótica recurre al apoyo de la estética –tal como se conceptualizó a partir de la filosofía de Immanuel Kant (1724-1804)– y viceversa. Dado que los signos se perciben mediante los sentidos, es en el arte dramático donde mejor se concibe el acto artístico, desde el punto de vista estético, por la pluralidad de los sentidos implicados que permiten la mayor interpretación de los signos emitidos. En este sentido el teatro es a la vez una comunicación, en el sentido aristotélico, y un placer estético, en el sentido kantiano.

²⁸⁸ Véase el primer capítulo del trabajo presente.

²⁸⁹ Tadeusz Kowzan: *El signo y el teatro... op. cit.*, p. 74.

²⁹⁰ Abraham Moles distinguió entre “mensajes simples” y “mensajes múltiples”. El teatro se manifiesta en mensajes múltiples como todo sistema de comunicación, incluida la lengua hablada. También cuando hablamos ponemos en marcha registros diversos: el idioma,

como también los actores y directores de escena que dan su visión de la palabra anteriormente escrita. En este juego de interacciones se implican los principios de la hermenéutica de Gadamer, de *prejuicio y aplicación*, que parte de la dialéctica kantiana, según los cuales el lector –en nuestro caso el actor, el espectador o cualquiera de los que forma parte del acto escénico– deja de ser un mero receptor pasivo y aporta sus propios conceptos que se incorporan y modifican la interpretación; se acerca al objeto de arte con sus prejuicios sociales, políticos, religiosos, artísticos y ético-morales, y los aplica interpretándolo conforme a su propia disposición²⁹¹.

Por lo tanto, en el caso del teatro el signo puede manifestarse con una notable variedad subjetiva y puede provocar tantas interpretaciones como sujetos haya para adjudicarles sentido. “Podemos afirmar, entonces, que los sujetos se manifiestan como conductas humanas creadoras de sentido, y el signo –producto del proceso– como la unidad de sentido en ese uso”²⁹². Como hemos mencionado en el teatro todo puede actuar como

la mímica, el gesto, el sonido, etc. En los “mensajes múltiples” se emplean varios canales o varios modos de utilización de estos registros para transmitir una “«síntesis estética» o perceptible en la que no hay interferencia, sino concordancia de las significaciones lógicas transportadas por los diferentes modos de comunicación”; Abraham Moles: *Teoría de la información y percepción estética*, Madrid, Akal, 1972, p. 303.

²⁹¹ Hans-Georg Gadamer: *Verdad y método... op. cit.*, v. I, pp. 331-414. En este sentido, y en un nivel más global y social, nos acercamos a lo que Eco denominó la “metáfora epistemológica”; Umberto Eco: *Obra abierta... op. cit.*, pp. 88-89. Para Peirce el interpretante de un signo personifica el valor (o el conjunto de valores) que adquiere el *representamen* (el signo según la terminología peirceana), desde que es percibido por un sujeto –intérprete en potencia– en uno o más campos de interpretantes de los que tal sujeto es portador. Todo sujeto es portador por su experiencia personal y en grados diversos de todos los campos de interpretantes, en una cultura determinada (la ausencia para Peirce sería el grado cero). Es, pues, posible para un mismo *representamen* que un sujeto dado dé una interpretación muy diferente de la de otro, en la medida en que todos los interpretantes de los que son portadores pueden ser *a priori* diferentes; véase Tadeusz Kowzan: *El signo y el teatro... op. cit.*, p. 39.

²⁹² Mabel Brizuela: “Los procesos semióticos...” *op. cit.*, p. 48.

signo que adquiere un sentido al llevarse en la escena, mediante varios procesos semióticos²⁹³.

El proceso semiótico propiamente del teatro experimental es lo que Bobes Naves nombra "Proceso de interacción"²⁹⁴. Los sujetos que participan en este proceso comunicativo y que giran alrededor del eje del signo en cuestión, alternan sus roles de transmisor y receptor del mensaje, aunque no haya *feedback* que cambie el mensaje originalmente emitido por el autor.

En esta problemática de la semiótica teatral, el eje central en el proceso comunicativo en el *Teatro del Ochocientos* le correspondía al personaje. En vez de emisor o intermediador del mensaje –sea cual fuese–, los dramaturgos del siglo veinte postulan también adjudicarle importancia y agregarlo en el sistema de los signos con los que el teatro anhelado iba a contar.

Sin embargo, la afirmación teatral del personaje como resultado de los experimentos del nuevo siglo, lleva emparejado el cuestionamiento del mismo como una reacción natural, que emana del centro mismo del movimiento emancipatorio, es decir, de la dirección. Como consecuencia de

²⁹³ Como un ejemplo de eso que decimos tomemos el signo visual "mesa". En cuando aparece en la escena –carente de su función de utilidad en tal contexto escénico– se distancia de su referente a medida que se semiotiza su forma y/o adquiere un aspecto singular cobrando valores simbólicos, cuando, por ejemplo, su aspecto convencional evoluciona en sus proporciones: una mesa de dimensiones descomunales o mínimas, o la imitación de una mesa, inexistente, indicada por los gestos y actitudes del mimo. La simbolización caracteriza determinadas tradiciones teatrales –teatro del Extremo Oriente– o ciertos estilos de puesta en escena –teatro simbolista europeo, teatro Dada y surrealista–, mientras que la reducción de la distancia que separa el signo y su referente, la preferencia a los signos naturales y su funcionalidad, en fin, a los signos-objetos, son propias del naturalismo.

²⁹⁴ María del Carmen Bobes Naves: *La semiología... op. cit.*, p. 124. Un ejemplo de eso sería el teatro de Pirandello y de Artaud.

eso se continuó el problema de la estabilización en la relación bipolar entre actor-personaje; relación problemática *ab ovo* y perennemente expuesta a rupturas y soluciones radicales, como también amenazada por la disolución, eliminando uno de sus términos.

De Marinis señala que el teatro de dramaturgos como Pirandello y Stanislavski, está a caballo

entre el teatro del Ochocientos, pre-directorial de los papeles y el proto-directorial del personaje y del texto; y, si el segundo representa seguramente su objetivo artístico, no hay duda de que también el primero es, en forma positiva o negativa, una referencia objetivamente importante en su itinerario dramático y teatral.²⁹⁵

Tan pronto como se plantea en el Novecientos lo problemático de la relación entre actor y personaje, ya está en crisis. De Marinis considera que son dos fuerzas contrapuestas las que operan en este sistema: por una parte el impulso estabilizante-centrípeto –que consiste en el teatro de la dirección– que busca la coherencia de la puesta en escena y que encuentra en el texto y el personaje la garantía fundamental. Por otra parte, señala “el impulso desestabilizante-centrífugo, del teatro de la dirección radical, frecuentemente realizado más en forma de libro, de visión literaria, que de espectáculo”²⁹⁶. Estas dos fuerzas-tendencias indagan en la autonomía de la escenificación del texto y, por consiguiente, del personaje, llevando a primer plano al actor como creador, excediendo los límites del teatro de la dirección y, por lo tanto, de la puesta en escena.

²⁹⁵ Marco de Marinis: “Pirandello y la relación...” *op. cit.*, p. 21.

²⁹⁶ *Ibíd.*, p. 27.

En la primera mitad del siglo es la tendencia estabilizante la que prevalece, a costa de la relación actor-personaje y a favor del segundo término, tal como se dio en las experiencias místico-rituales del teatro del último Pirandello y del teatro de Jacques Copeau, Charles Dullin (1885-1949) y Luis Jovet, que terminan por poner en el centro de las mismas la posesión del actor por el personaje²⁹⁷.

A partir de esa premisa se perfilan tres tendencias en pos de una propuesta alternativa: a) Jarry despoja a sus personajes de todo el disfraz psicológico, reduciéndoles a su primitivismo grotesco e incapaz de comunicarse con el prójimo; b) el teatro de Strindberg hace de su personaje una imagen de sí mismo y de la condición humana; c) Pirandello opone su existencia cotidiana con su inestabilidad engañadora. "Atomizado y reducido al mínimo vital, está condenado a denunciar el mundo y deplorar el «yo»."²⁹⁸. Después, el personaje se restaura en su teatralidad. Se le otorga lenguaje poético (Claudel); se mezcla con fuerzas misteriosas (Yeats) y se convierte en inventor de su propia realidad con la capacidad de triunfar sobre la muerte (Pirandello); rompe con la realidad convencional para indagar en lo más profundo del actuar, diversificándose en imágenes sobrepuestas, hasta terminar siendo idea abstracta –independiente de los

²⁹⁷ Véase a Fabrizio Cruciani: *Jacques Copeau o le aporie... op. cit.*, pp. 184-185. Al contrario, en la dramaturgia de la segunda mitad del siglo, es el impulso desestabilizante-centrífugo, el que prevalece, poniendo definitivamente en crisis la relación actor-personaje, mediante el cuestionamiento del personaje hasta su superación final. Dicho, también formaba parte del programa de los dramaturgos anteriores para la disolución del espectáculo teatral en su totalidad, pero, sobre todo, cobra ímpetu y se logra por los grupos que pertenecieron al llamado *Teatro nuevo* –Eugène Ionesco (1909-1994), Samuel Beckett (1906-1989), Arthur Adamov (1908-1970) y André Tardieu (1876-1945), entre otros–, a partir de los cincuenta, cuyos productos se basaban en las enseñanzas de los maestros de principios del Novecientos.

²⁹⁸ Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 232.

principios racionales de identidad, causalidad, del tiempo o del espacio– y meteoro sobre la esfera teatral (Artaud, Arlt).

II. 2. 1. La escisión de la dramaticidad: la reacción expresionista

Como sus antecesores simbolistas, los expresionistas reaccionan contra un teatro basado estrictamente en formas naturalistas, buscando, a la par, otras vías para que el arte dramático se comunicase directamente con el espíritu del público: un sumergimiento en la “suprasensibilidad” por medios tenebristas y matizados por la “colaboración hiperrealista”²⁹⁹. No obstante, en un país como Alemania que se encontraba constantemente en conflictos bélicos –primero con los aliados y después consigo mismo–, las formas que allí se desarrollarían no podrían resultar armoniosas ni homogéneas. En este sentido, y a pesar de que la intención original del expresionismo era romper con la estética naturalista, le resultaba inevitable no utilizar sus formas con tal de representar sobre escena verdades difícilmente digeribles. Por ello, en sus primeros esbozos en el arte dramático, el teatro expresionista se basó en las didascalias de autores como Wedekind y Strindberg, para

construir lo que se definió como «Ich-Dramatik», es decir, una forma dramática centrada sobre el personaje principal, que sirve como eje para el desarrollo de la acción (muchas veces extática, es decir interior) y respecto al cual los restantes personajes aparecen con

²⁹⁹ Ivan Goll: “El supradrama” en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna... op. cit.*, pp. 230-232, y especialmente, p. 230.

una entidad dramática muy inferior, muchas veces reducidos a proyecciones o fantasmas³⁰⁰.

Aunque la faceta dramática del movimiento expresionista no cuenta con creadores de importancia decisiva para la historia del teatro, constituye un movimiento coherente que puso los cimientos para que se erigiera la fuerza demoledora de otras propuestas escénicas de mayor ímpetu como el movimiento Dada, los manifiestos de Artaud y de los creadores abstractos, o de autores más conscientes de su papel social como Piscator y Brecht. Su consistencia técnica se podría resumir en la disolución de las convenciones espacio-temporales con todas las implicaciones que estas dimensiones conllevan respecto al espacio y tiempo exterior-interior, subjetivo-objetivo, onírico-real, etc.; discursos fragmentados y sincopados como consecuencia de la impotencia de la palabra frente a lo esencial; el rechazo de la psicología; el uso de máscaras, detrás de las cuales no se representan personajes sino abstracciones; la exaltación del movimiento corporal como medio de comunicación más eficaz que el discurso; y, por último, el desplazamiento centrípeto de la dramatización hacia el interior del protagonista. El expresionismo planteó la destrucción de la forma exterior, la racionalidad, las convenciones estéticas y morales, mostrando las cosas como son, al desnudo³⁰¹. Entre los recursos con los que contaba el drama expresionista para la reateatralización de su arte estaba el uso de máscaras y el primitivismo recurrente que sacudirían al "gordo burgués" de su asiento

³⁰⁰ José Antonio Sánchez Martínez: "Dramaturgia expresionista" en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna... op. cit.*, pp. 232-233.

³⁰¹ Ivan Goll: "El supradrama"... *op. cit.*, p. 231.

cómodo³⁰². Los personajes se sintetizan, convirtiéndose en símbolos y arquetipos como El Maniquí, El Hombre, La Mujer, etc., queriendo “ofrecer un esquema radiográfico del ser”³⁰³ humano, abstracciones que el expresionismo hereda de Jarry. El ritmo verbal, musical, gestual, corporal y espacio-temporal es elemento imprescindible para la comunicación y la redención final del arte dramático gastado al “arte extático”³⁰⁴; un movimiento espiritual que lleva a los partícipes de la ceremonia teatral hacia el éxtasis. En cuanto a la palabra, esta no tendría ningún valor en el nuevo teatro si, previamente, no recobrase su esencia animada, manchada de la sangre del *pathos* original. La escenografía prescinde de toda superficialidad decorativa y dibuja sus cuadros a partir de abstracciones, con la pureza de los colores y la simpleza de las líneas y del espacio, a fin de evitar que la fantasía del espectador se paralice³⁰⁵. La escena expresionista debe mantener su neutralidad y reducirse a esa especie de cámara negra que concibió Reinhardt. Pocos son los elementos necesarios en ella, mientras que la iluminación debe ser violenta y dinámica apuntando a la dramatización cenital del personaje. Por ello, el ritmo es un elemento esencial. Para conseguirlo en la escena, los directores expresionistas proponen la articulación del suelo escénico con graduación ascendente, de modo que los desplazamientos rítmicos de los actores conduzcan a la ascensión climática de la acción dramática y de los participantes en la

³⁰² *Ibíd.*

³⁰³ Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. I, p. 63.

³⁰⁴ Felix Emmel: “El teatro extático” en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna... op. cit.*, pp. 234-242, y especialmente, p. 235.

³⁰⁵ Véase al respecto Vasily Kandinsky: “Sobre composición escénica” en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna... op. cit.*, pp. 99-106, y especialmente, p. 100.

función teatral, como un movimiento anímico hacia lo más alto³⁰⁶. El mismo papel desempeñan las líneas simples y las escenografías rítmicas (escaleras, etc.), sobre todo a partir de las concepciones del director Leopold Jessner (1878-1945)³⁰⁷.

En total, se propuso una teatralidad trascendente, que sobrepasaría sus propios límites mediante escenificaciones y figuras anormales, extravagantes y grotescas, sin que llegaran a provocar la risa. A pesar de que el movimiento expresionista empezó antes que la primera Gran guerra, cobró constancia programática en el teatro mientras se desarrollaban los conflictos bélicos, sobre todo con la representación de la obra *Der Son* (1914) de Walter Hasenclever (1890-1940), que puede que no fuera la primera pieza de índole expresionista, pero fue la primera que impactó al gran público³⁰⁸. Otro autor expresionista con mucha trascendencia fue el francoalemán Ivan Goll (1891-1950), quien por su vinculación con la escena parisina y la importancia del mundo onírico y del grotesco, podría considerarse como el enlace entre el expresionismo y el surrealismo³⁰⁹. Vasily Kandinsky (1866-1944) fue más radical en cuanto a la escenificación del arte dramático como totalidad interdisciplinaria. Sintéticamente, los recursos que Kandinsky considera primordiales son a) "el tono musical y su

³⁰⁶ Algo que muestra similitudes con la concepción espacial constructivista de Tairov, aunque los expresionistas no compartían la preponderancia escénica de la máquina que los constructivistas rusos pregonaban.

³⁰⁷ Remitimos al respecto al ensayo de Leopold Jessner "La escena escalonada" en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna... op. cit.*, pp. 243-244.

³⁰⁸ Richard Drain (ed.): *Twentieth century theatre... op. cit.*, p. 6.

³⁰⁹ En efecto, Henri Béhar cita que, coincidiendo con el primer manifiesto surrealista de 1924, la revista *Comoedia* (11 de noviembre de 1924) saludó la pieza *Methusalem: oder der ewige bürger* (1922) de Goll como "le premier texte dramatique surréaliste". Véase Henri Béhar: *Étude sur le théâtre... op. cit.*, p. 21.

movimiento”, b) “el sonido corporal-espiritual y su movimiento, expresado por personas y objetos”, y c) “el tono colorista y su movimiento”³¹⁰. Esos son elementos que el teatro usa para materializarse sobre escena como los elementos dispersos que la pintura abstracta usa para armar sus figuras. En estas “pinturas” dramáticas la presencia humana se limita a ser portadora de las formas y los sonidos y añadir el ritmo propio de su movimiento.

Más fiel a las premisas programáticas del expresionismo y más sintomático respecto a ellas en el teatro fue Georg Kaiser (1878-1945). Polémico para con los convencionalismos de la vida mezquina burguesa, cuya única escapatoria se encuentra en la ruptura radical con su moralidad, expresó casi panfletariamente el repudio de su escuela hacia la clase media-alta, en su obra *Vom Morgen bis mitternacht: Stück zwei teilen* (1916), y denunció al escenario urbano como la fuente del pecado moderno³¹¹. Otra famosa obra de Kaiser, *Oktoberfest* (1928), se califica por Guerrero como “el paso de la estética o, desde otro punto de vista, de la crítica, a la ontología”; y la califica el teórico español como un logro que consiguió transfigurar por primera vez “la realidad no sólo como una convención estética sino como una verdad flagrante. Por lo cual la obra de Kaiser resulta un estadio límite de la escuela que la preside, el traslado de la preceptiva estética expresionista a categoría óptica (...).”³¹² Dentro de la poética expresionista cabe mencionar el único boceto dramático que nos dejó Franz Kafka (1883-1924), *El guardián de la tumba* (1916), así como también las adaptaciones

³¹⁰ Vasily Kandinsky: “Sobre composición escénica”... *op. cit.*, p. 104.

³¹¹ Véase Elinor Fuchs: *The death of a character...* *op. cit.*, p. 42. Así lo haría más tarde también Artaud.

³¹² Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro...* *op. cit.*, v. I, pp. 65-66.

dramáticas o cinematográficas que se hicieron de sus novelas *El proceso* (1925), *El castillo* (1922) y *América* (1927). Obras que reúnen características expresionistas, tanto detrás del nombre genérico y abstracto de sus protagonistas *K*, como de su motivo que refleja la agonía del hombre de su época y la angustia –en el sentido heideggeriano del concepto– del ciudadano de a pie que busca una respuesta que otorgase algún sentido a su existencia. Esta búsqueda se realiza a través de un movimiento ascendente, sea hacia la jerarquía burocrática o la esperanza frustrada para mejorar la vida en una nueva patria, que remite a las escenificaciones climáticas de Jessner.

El expresionismo asumió la confusión de los valores y el caos provocado antes y después de la guerra, y con convulsiones dantescas y un fragor apocalíptico golpeó a los escritores expresionistas contra el muro del mundo que les había caído en suerte. Creyeron en una inminente revolución, que, sin embargo, debería primero realizarse en el espíritu humano antes de pasar en el ámbito político³¹³. Ellos lograron un diagnóstico de la sociedad occidental perturbada de su tiempo y sus conquistas, y sin perder su ímpetu –pero sí su coherencia– se infiltraron en otras poéticas, marcándolas con su sello. Como manifestación del espíritu humano el expresionismo no apareció por partenogénesis, sino que tenía raíces que se podrían remontar al medioevo y, por ende, no pereció sin haber fecundado primero otras escuelas, fueran casi coetáneas (como el futurismo) o posteriores y

³¹³ Richard Drain (ed.): *Twentieth century theatre... op. cit.*, p. 76. Esta última acción la asumirían en la propia Alemania autores como Brecht y Piscator. No obstante, uno de los logros del expresionismo fue llevar al escenario por primera vez el personaje proletario, cuyo aspecto desarrollarían más tarde Piscator y Brecht en el teatro épico.

estéticamente más “agresivas” (como el dadaísmo). En esta relación polémica que mantiene el movimiento con la historia, el personaje expresionista se siente frustrado y aislado respecto a su presencia en la sociedad, como también respecto a sí mismo en la relatividad de su consistencia ontológica y su trascendencia metafísica³¹⁴. Esta auto-contemplación del personaje expresionista es la técnica de “Ich-Dramatik” que se desarrolla por los dramaturgos del movimiento. De ahí, y en un proceso casi paralelo, surge la precaria firmeza que intenta otorgar al personaje dramático el ímpetu positivista –con su fe en la dinámica del progreso y el culto a la máquina– y, al mismo tiempo, anarquista del futurismo.

II. 2. 2. El futurismo

Uno de los movimientos que revelaron extrema liberación poética y anarquía también en el arte dramático respecto a los cánones establecidos fue el futurismo, fundado por Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944) en 1909³¹⁵. De modo que por orden cronológico y como precursor de poéticas como el dadaísmo y el surrealismo es en el estudio presente el primer

³¹⁴ Escribió Ernst Toller (1893-1939) al respecto: “In expressionistic drama man (...) was skinned in the expectation that somewhere under his skin was his soul”; Ernst Toller: “Post-war german drama” en Richard Drain (ed.): *Twentieth century theatre... op. cit.*, pp. 95-97, y especialmente p. 96.

³¹⁵ Los futuristas dieron mucha importancia al teatro como plataforma para exponer su programa. En el manifiesto “El teatro futurista sintético” (1915), firmado, aparte del propio Marinetti, por Emilio Settimelli (1891-1954) y Bruno Corra (1892-1976), se exponía: “Creemos por tanto que no hay forma hoy de poder influenciar guerreramente el alma italiana más que mediante el teatro. De hecho el 90 por 100 de los italianos va al teatro, mientras que sólo el 10 por 100 lee libros y revistas. Es necesario, no obstante, un teatro futurista, es decir, absolutamente opuesto al teatro pasadista, que prolonga sus cortejos monótonos y deprimentes sobre las escenas soñolientas de Italia.”; véase F. T. Marinetti, Emilio Settimelli y Bruno Corra: “El teatro futurista sintético” en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna... op. cit.*, pp. 121-127, y especialmente, p. 121.

arrebato de libertad total producido en Europa. Empero, tal vez sea por esta prioridad que el movimiento futurista presentó tanta incoherencia, falta de experiencia, contradicción en su programa caótico e impericia para equilibrar su radicalización estética. La emoción positivista que inunda sus manifiestos y el culto a la máquina y el progreso tecnológico que hizo que los futuristas proclamaran la destrucción de los museos que albergaban el arte institucionalizado, tuvo su resonancia también en la lucha para la liberación estética del teatro por el yugo naturalista. La emancipación del arte dramático de su pasado pre-industrial estaba presente en el interés de Marinetti por el teatro desde su primer manifiesto dedicado estrictamente a ello, "El teatro de variedades" (1913)³¹⁶. Marinetti propuso la utilización de elementos del arte popular en nombre de las Vanguardias para aplicarlos al arte dramático a fin de dinamitar las convenciones del teatro burgués. Asimismo, predicó el rechazo hacia el naturalismo, el psicologismo, la trama saturada y la moralidad trillada, mientras que mostró su preferencia por el movimiento rápido, el poder físico, lo absurdo y lo maravilloso, siendo estos principios elementos básicos en la plataforma ideológica del movimiento³¹⁷.

Marinetti profirió su repudio hacia el teatro de su época –tanto en verso, como en música y prosa– como mero plagio del arte histórico y como reproducción fotográfica de la realidad. A este tipo de teatro lo llamó "teatro de lámpara de petróleo", mientras que el nuevo teatro se iluminaría

³¹⁶ Véase Filippo Tommaso Marinetti: "El teatro de variedades" en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna... op. cit.*, pp. 114-120.

³¹⁷ Richard Drain (ed.): *Twentieth century theatre... op. cit.*, pp. 155-156. Estas normas encontraron pronto su trascendencia en Rusia –sobre todo con Vladimir Maiakovski (1893-1930)–, que se preparaba para la revolución soviética, erigiendo el futurismo en su estatuto de movimiento estético universal.

por la luz eléctrica³¹⁸ de la modernidad. El “teatro de variedades” futurista apelaría al estupor imaginativo y los teatristas tendrían que inventar constantemente nuevas formas para provocar este pasmo, de modo que el proyecto de Marinetti se proclamó adversario de la repetición y del deterioro tanto en el teatro como en la vida. Fue el primero que experimentó con imágenes de celuloide en sus espectáculos, para enriquecerlos con visiones e imágenes difícilmente realizables y para salir vencedor en la competencia con el cinematógrafo³¹⁹. La agresividad proclamada en el programa futurista no se traducían necesariamente en violencia escénica, sino que serían las imágenes, gestos, personajes y elementos chocantes y agresivos los que provocarían discordancia estética por su extravagancia. En este sentido, los futuristas tomaron elementos de la comedia del arte italiana y del grotesco, y los actualizaron con los recursos que ofrecía el progreso tecnológico de la época.

Expongamos “sintéticamente” –como le hubiera gustado a Marinetti– los recursos básicos con los que contaba la escena futurista. En ella deambulan figuras caricaturescas que lanzan al espectador al abismo de situaciones ridículas; se resalta la ironía y se usan símbolos que provocan la hilaridad irrefrenable; se aplican analogías entre la humanidad, el mundo animal, el vegetal y el mecánico; se hace uso del cinismo, de chistes y riñas, de situaciones absurdas y toscas que estimulan la inteligencia y la llevan hasta los límites de la locura; situaciones dramáticas apenas insinuadas que

³¹⁸ Filippo Tommaso Marinetti: “El teatro de variedades”... *op. cit.*, p. 114.

³¹⁹ F. T. Marinetti, Emilio Settimelli y Bruno Corra: “El teatro futurista sintético” en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna... op. cit.*, p. 122.

provocan el desplazamiento rápido y frenético de los personajes sobre la escena; también toda la gama de gestos, pantomimas instructivas, contorsiones de dolor y de nostalgia; imitaciones paródicas de personas históricas o contemporáneas de su época; juegos de luces y de colores; camuflajes bizarros, bufonadas y palabras deformadas³²⁰. Todo un sistema de signos que incita a la interacción del público mediante un guiño del ojo constante, pero también a través de una relación hostil para con los espectadores³²¹. Los futuristas apuntan hacia la síntesis y la abolición de la fábula tradicional, rompiendo con los sistemas actanciales tradicionales³²², considerándolos inútiles y sumisos a las expectativas de un público infantil. El elemento corpóreo es muy importante en la escena del "teatro de variedades". Sobre ella circulan malabaristas, acróbatas, bailarinas, gimnastas que con el ritmo frenético de sus movimientos intentan despertar al público de su letargo burgués³²³. Se deseó destruir los conceptos convencionales del tiempo y del espacio mediante elementos de decoración completamente desproporcionados y fuera de contexto. Asimismo, insistió

³²⁰ Filippo Tommaso Marinetti: "El teatro de variedades" ... *op. cit.*, p. 115.

³²¹ Escribe Marinetti al respecto: "El Teatro de Variedades es el único que utiliza la colaboración del público. Éste no permanece estático como un estúpido voyeur, sino que participa ruidosamente en la acción, cantando también él, acompañando a la orquesta, intercambiando con los actores frases imprevistas y diálogos extravagantes. Éstos polemizan bufonescamente con los músicos. El Teatro de Variedades utiliza el humo de los cigarrillos y de los cigarrillos para fundir la atmósfera del público con la del escenario. Y gracias a que el público colabora de este modo con la fantasía de los actores, la acción se desarrolla al mismo tiempo sobre el escenario, en los palcos y en la platea. Y continúa después al final del espectáculo entre los batallones de admiradores (...), que se agolpan a la salida para disputarse a la *estrella*, doble victoria final: cena *chic* y cama"; *ibíd.*, p. 116.

³²² Véase, por ejemplo, el sistema que propuso Greimas en *Semántica estructural... op. cit.*, pp. 268-281.

³²³ Marinetti quiso trasladar el espectáculo también a la platea, provocando el caos mediante disputas entre los espectadores sobre el mismo asiento, ofreciendo gratuitamente los mejores asientos a personas excéntricas y potencialmente alborotadoras o espolvoreando los asientos con polvos que provocaran picores, estornudos, etc. Esa idea de suscitar el jaleo entre el público coincidía bastante con los espectáculos que armaba Pirandello como veremos más adelante.

en su papel instructivo y pedagógico, muy agudo como movimiento estético, adherido al fascismo italiano.

En cuanto a la escenografía, los futuristas quisieron crear una entidad abstracta que se identificase con la acción escénica de la obra teatral, que se integrara al espectáculo al completo como el actor y que viviera, como afirmaba Enrico Prampolini (1894-1956), "en la inmediatez intrínseca al ánimo del personaje concebido por el autor"³²⁴. Ello consistía en la negación total de las didascalias del autor; la sustitución de la acción escénica por cuadros emotivos que crearían la atmósfera más adecuada al ambiente interior de la obra; la síntesis y exclusión de todos los materiales escénicos que no fueran capaces de producir sensaciones; la interacción intuitiva de parte del público en la construcción escénica y la utilización de colores que despertarían en el espectador valores emotivos que los signos verbales o gestuales no podían despertar.

La idealización cromática de la escena no sería el producto de colores naturales, sino la materialización de una arquitectura electromecánica incolora, vivificada por reflectores mecánicos de vidrios multicolores, sales fluorescentes y gases químicos; intensificada por la intersección de luces y sombras³²⁵ y los movimientos de los actores en la escena que producirían nuevos significados en la semántica futurista. Al mismo tiempo, se declaró el fin de la estatuaria y el advenimiento de esculturas dinámicas, cinético-

³²⁴ Enrico Prampolini: "Escenografía y coreografía futurista" en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna... op. cit.*, pp. 128-133, y especialmente, p. 128.

³²⁵ En este aspecto Prampolini y los futuristas no fueron totalmente innovadores, sino que representan afinidades con las aportaciones de Craig y Appia.

mecánicas, que junto con los movimientos de gases, reemplazarían donde se considerase oportuno la presencia del actor, provocarían el asombro del espectador y anunciarían la llegada de una nueva era para la humanidad.

Entre los autores que participaron en la aventura futurista en el teatro, aparte del propio Marinetti³²⁶, destacó Francesco Cangiullo (1884-1977) quien escribió piezas de palabras en libertad absoluta, acompañadas por instrumentos caseros y fabricados por los mismos futuristas. De la misma manera armó sus espectáculos sonoros Luigi Russolo (1885-1947), quien incorporó efectos sonoros de máquinas en sus representaciones.

No obstante, el ambicioso y dinámico programa de los futuristas era lo suficientemente caótico y confuso para perdurar. Como suele suceder con los *ismos* su programa no llegó a cuajar en la práctica y se puede afirmar que no existe una dramaturgia propiamente futurista. Casi al mismo tiempo en Italia emergía una propuesta estética y filosóficamente más sólida y coherente por Luigi Pirandello.

³²⁶ Marinetti escribió varias piezas emblemáticas para el movimiento como *La muñecas eléctricas* y *Roi Bombance*, ambas estrenadas en 1909. Aparte de la redacción de manifiestos relacionados con el teatro, se destacan las realizaciones de las llamadas *Seratas* (veladas), una especie de *happening*, donde se representaban directamente ante el público obras de artistas y poetas del grupo, a los que se añadían manifiestos bélicos, discursos programáticos, canciones, etc., llevando el acontecimiento a menudo fuera del edificio teatral y a la calle, algo que provocó en varias ocasiones tumultos callejeros. La más célebre de las *seratas*, la *Esposizione futurista "Lacerba"*, fue celebrada en el Teatro Verdi de Florencia en 1913 y terminó con una batalla campal por las calles de la ciudad. Es interesante al respecto el testimonio personal del pintor argentino vanguardista Emilio Pettoruti (1892-1971), que asistió a dicha *serata* y frecuentó el grupo de Marinetti, catalogado por este último como digno representante del movimiento. Pettoruti ofrece su versión del jaleo caótico que provocaron los futuristas aquella noche por las calles de Florencia. Remitimos al respecto a la página web: http://www.librosycine.com.ar/3/index.php?option=com_content&task=view&id=289&Itemid=84; (consultada: 28/2/2008), donde se puede leer el testimonio personal del pintor argentino.

II. 2. 3. La rebelión del personaje: el *Meta-teatro* de Luigi Pirandello

"*DESNUDO: ¿Qué piden?*"

ENFERMERO: Piden la muerte del Director de la escena."

Federico García Lorca, *El público*

Como señala Pellettieri, el eje de la dramaturgia de Luigi Pirandello – el esquema de su planteamiento teórico-práctico para la nueva escritura del Novecientos– pasó a llamarse la "subversión pirandelliana" del axioma aristotélico y consistía en la ironía a partir de la ortodoxia ilusionista, la quiebra de la representación y la mutación de lo teatral³²⁷.

Mecido en la cuna de los debates finiseculares y las perspectivas que se abrían para el arte con la llegada del nuevo siglo, Pirandello captaba en sus antenas literarias todas las señales del pensamiento europeo³²⁸. Aun partiendo de premisas positivistas, a través del estudio del hipnotismo y los

³²⁷ Véase el prólogo de Osvaldo Pellettieri en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Pirandello y el teatro argentino: (1920-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997, p. 13.

³²⁸ Vittorini apunta que Pirandello surgió en la escena literaria italiana "when the movement that critics usually designate under the name of «naturalisme» was in full blossom"; véase Domenico Vittorini: *The drama of Luigi Pirandello*, Philadelphia, University of Pennsylvania press, 1935, p. 3. El Naturalismo italiano en aquella época estaba dividido en dos proyectos paralelos: el Naturalismo del norte y del sur. El Naturalismo siciliano consistía en dibujar la vida con toda la paleta de las pasiones humanas. En esta fuente bebió Pirandello y, partiendo del allí, forjó su dramaturgia. "The drama of Luigi Pirandello has developed from that realistic nucleus, as have other aspects of the contemporary theatre, in that modern playwrights have never forgotten that their Works have to reach a public that lives in contact with the daily life"; *ibíd.*, p. 8. Además, el joven Pirandello iba analizando la crisis de los valores de finales de siglo, "la bancarrota de la vieja generación del Romanticismo y el Resurgimiento nacional, la inercia e ineptitud de las nuevas generaciones"; Miguel Ángel Cuevas: "Traducción, notas y apéndice bibliográfico sobre Pirandello y la literatura española" en Luigi Pirandello: *Seis personajes en busca de autor*, Madrid, Cátedra, 1992, p. 10. El fin del antropocentrismo y el malestar intelectual de la modernidad, fueron elementos que más tarde marcarían su poética de discordancia como producto de la escisión del arte en sus partes, plena de ironía y vitalismo irracional.

estados de distracción y sonambulismo, llegó a reconocer la existencia y la presencia, en cada hombre, de distintas personalidades contrapuestas. Este iba a constituir un recurso que emplearía más tarde en su dramaturgia.

Con el humorismo pirandelliano nos acercamos a la distinción del "yo" en su totalidad³²⁹. En la medida que se nos presentan simultáneamente los contrarios se destruye la unidad del alma, que ocupaba anteriormente el eje de la identidad e integridad. Expresa un frenético estado mental que nos lanza a la risa ante las horribles contradicciones de la vida³³⁰. En palabras de Cuevas:

La autorreflexión, el «verse vivir», la tendencia al desdoblamiento, la distancia crítica propia de la descomposición humorística hace que se perciba en ella el desorden de las pulsiones, el engaño de las «racionalizaciones» y la superposición de personalidades distintas³³¹.

Concretamente, y respecto al concepto del desdoblamiento que es bien recurrente en la historia de la literatura universal, Pavis lo define como

³²⁹ Moroni cita a De Castris quien define al humorismo pirandelliano: "L' humorismo è una speciale attività Della fantasia, nutrita di riflessione, che vede il mondo sdoppiato, che non può cogliere un aspetto del reale senza rivelarne subito il suo aspetto contrario; è un «mecanismo» appunto di idee generato da un sentimento immediatamente proiettato (...) a generare un nuovo sentimento"; Ornella Moroni: "Jorn Moestrup The structural patterns of Pirandello's work", *Giornale italiano di filologia*, N, s.v. [xxvi], 1974: 99-103, y especialmente p. 101. El programa humorístico que empapa su último poemario *Fuori di chiave* (1912), se da como señala Cuevas mediante "una coherente subversión de su propio estatuto lírico que provoca una especie de autocontestación interna. El lenguaje poético, con su tradición fonológica y simbólica, se revela así como algo ajeno a la nueva poética. El prosaísmo exasperado, el tono gnómico, el léxico uniforme y cotidiano exigían ya la forma narrativa y teatral."; Miguel Ángel Cuevas: "Traducción, notas y apéndice..." *op. cit.*, p. 12.

³³⁰ Domenico Vittorini: *The drama of Luigi...* *op. cit.*, p. 8.

³³¹ Miguel Ángel Cuevas: "Traducción, notas y apéndice..." *op. cit.*, p. 18. Vittorini comenta al respecto: "This is particularly true of the theater that goes by the name of «grotesque», with which Pirandello is usually identified, and in which fantasy predominates to a spasmodic degree. The theatre of the grotesque (...) flourished especially during the War, and it assumed the form of contrast between essence and appearance. The formula and the aesthetic background of this dramatic force were afforded both by Pirandello's fiction and by his ideas of the grotesque elucidated in his volume *Umorismo* (Humor). The content was given by the sentiment of each individual writer"; Domenico Vittorini: *The drama of Luigi...* *op. cit.*, p. 8.

un sistema filosófico y literario infinitamente variado³³². El motivo místico del doble siempre ha sido muy presente, sobre todo en la literatura alemana (*el doppelgänger*) y aprovechado por el romanticismo, tanto en poesía como en prosa³³³. En el teatro es bien recurrente dado el carácter de la interpretación y la duplicidad del actor-personaje. Sus facetas teatrales se dan: en el doble perfecto, el *sosías* de Molière y Plauto; el hermano enemigo (*La Tebaída* de Racine, *Los Bandidos* de Schiller); el *alter ego* (Mefisto para Fausto); el que hace el trabajo sucio (Enone para *Fedra*, Dubois para *Don Juan*); un interlocutor o una proyección de sí mismo para el diálogo (Rodrigo, hijo y amante en *El Cid*). En esta última vertiente se podría encajar el caso argentino que estudiaremos en el Capítulo V, el de Pedro en *El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt. Es más, y para el caso concreto del teatro, se podría afirmar que la representación es, a la vez, el doble del texto y de la realidad filtrada por la imaginación.

Por otra parte, el humor como forma y contenido corresponde al drama de una evidente crisis espiritual y artística –el pesimismo³³⁴–, que se

³³² Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, p. 142.

³³³ Jessica Dunlap escribe sobre esta figura arquetípica y su presencia en el arte: "Doppelgänger comes from German; literally translated, it means «doublegoer». A doppelgänger is often the ghostly counterpart of a living person. It can also mean a double, alter ego, or even another person who has the same name. In analyzing the doppelgänger as a psychic projection caused by unresolved anxieties, Otto Rank decribed the double as possessing traits both complementary and antithetical to the character involved". Véase Jessica Dunlop: "Doppelgänger" en *A Glossary of Literary Gothic Terms*, <http://personal.georgiasouthern.edu/~doug/goth.html#dop>, Department of Literature and Philosophy of Georgia Southern University; (consultada: 11/4/2008).

³³⁴ Guerrero señala que el proyecto pirandelliano trataba en su constante pesimismo de que nunca habrá comprensión entre los hombres. La realidad subjetiva es incomunicable y la belleza, un mundo infranqueable y destinado a los que la poseen, se esconde bajo la pezuña de la bestialidad humana universalmente extendida. Sólo en el amor materno afirma

motivó primordialmente por la imposibilidad de conocer y tener conciencia del mundo y de su realidad. Se podría considerar su humorismo como el elemento que le permite a Pirandello superar su profundo estado de crisis existencialista dando al drama la forma de comedia. Y es en el cuestionamiento de la forma y de la vida que se centra su pensamiento filosófico que más tarde llevaría al teatro³³⁵. Así que el neopositivismo, el fin del antropocentrismo, puede que hubieran destruido la fe en Dios, el concepto de la verdad y la condición antropocéntrica de la vida, pero no pudieron responder satisfactoriamente en cuanto a la razón del ser, el significado de la vida, cómo gobernar los instintos y fundar una moral. Todo quedaba abierto. Según su pensamiento, el hombre no sobrepasa la experiencia de lo sensible, igual que los sentidos le marcan el límite del conocimiento y el precipicio del abismo. El ser –eso si tiene alguna definición– está fuera del alcance humano. La realidad es, pues, relativa y múltiple como es múltiple el perceptor. Así surge el relativismo pirandelliano regalando al intelecto una movilidad extraordinaria, puesto que nadie puede ya fijar un punto de vista firme³³⁶.

Pirandello que el hombre adquiere su mejor realeza; afirmación que redundaba en la voluntad de amor. Véase Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. II, p. 216.

³³⁵ Vicentini destaca al respecto la influencia de Benedetto Croce (1866-1952) y de Adriano Tilgher (1887-1941), a pesar de que Pirandello insistía que el proceso dialéctico entre Vida y Forma fue un concepto propio. En ese sentido considera como punto de partida la crisis que asume el dramaturgo de la pérdida de fe y la imposibilidad de encontrar el significado de la vida; véase Claudio Vicentini: *L' estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985, pp. 5-15.

³³⁶ El planteamiento filosófico se traduce en la oposición sentimiento y razón: "il primo inteso como natura, spontaneità en perfino bestialito, la seconda come norma, castrizione, ma anche autocontrollo, a seconda che in Pirandello prevalga l'aspetto positivo della condizione inconsapevole (ci si illude e si vive), o Della condizione cosciente (si sfugge agli inganni Della vita)"; *ibid.*, p. 23. Un contraste que enfrenta a la convención de la vida social y la bestialidad innata del hombre. La vida que, sobre todo, no se piensa sino se vive. En este sentido el convencionalismo representa el extrañamiento de la vida.

Pirandello escoge la posibilidad de vivir y sobrevivir estéticamente en el arte o refugiarse en el sueño y la fantasía³³⁷. Pero esta decisión no representa una solución auténtica, como la que propone “abandonarsi al sentimento místico-panteistico della natura”³³⁸. Así mismo, sugiere una construcción subjetiva que se revela arbitraria en cuanto a la realidad y no la convalida. Esta construcción la define como “sueño”, “ilusión” o “engaño de la imaginación”; inicialmente no se trata de una imagen del mundo sino su interpretación, dado el significado valorativo que proviene de nuestro sentimiento. De la espontaneidad que sugiere, tal como hace la vida en la naturaleza, viene el sentimiento de la vida y, finalmente, la improvisación en su teatro.

Su obra novelística y teatral se caracteriza especialmente por el peculiar tratamiento con el que Pirandello esbozó sus personajes. Es la innovación pirandelliana que indica un tipo especial de personaje inconforme con la sociedad³³⁹. La elaboración de la teoría teatral viene derivada –como hemos mencionado– de las lecturas juveniles de la multiplicidad de la personalidad, del subconsciente y la subjetividad de la percepción de lo real, y ligada con su teoría del personaje establecida por ellas. La cuestión es la recepción del mundo fenoménico, condicionado por la conciencia, y el problema de recuperación de la realidad profunda y originaria. La recepción

³³⁷ Como veremos en el capítulo correspondiente, en este aspecto de la filosofía pirandelliana están las semillas que estructurarán casi todos los personajes de la obra dramática de Roberto Arlt.

³³⁸ *Ibid.*, p. 25.

³³⁹ Como todos los personajes arltianos que deambulan tanto por las novelas como por los escenarios del maestro argentino. Este concepto pirandelliano pertenece a los planteamientos de la modernidad, para la cual ya no existe una idea unitaria de la realidad; el hombre ha dejado de creer que puede dominar la naturaleza y es consciente de la precariedad de su percepción de las cosas e incluso de sus mismas ideologías.

está cegada por la ausencia de iniciativa independiente del sujeto en el mundo común. Así, la solución se encuentra en el arte y Pirandello la define con su teoría del personaje. La apariencia cotidiana se resuelve en expresión del sujeto, cuya condición fundamental es la inconsistencia.

El punto de partida por su casi total dedicación al teatro, vendría después de la publicación de su novela *Si gira (Se rueda)* (1915)³⁴⁰. La toma de conciencia de su vocación teatral será irreversible después de su obra *Seis personajes en busca de autor* (1921) y perdurará hasta su muerte³⁴¹. Sus consideraciones teóricas y estéticas sobre el teatro ya las había esbozado en sus ensayos *La acción hablada* (1899) y *Teatro y literatura* (1918) y las iba a consolidar en la producción teatral misma, en la que el elemento meta-teatral está programáticamente presente en *Seis personajes en busca de autor* y *Esta noche se improvisa* (1930).

Pirandello traslada el metalenguaje al teatro, consolidando la meta-teatralidad como expresión artística autorreferencial y autocrítica. Desde el punto de vista semiológico la representación escénica deja de ser el signo de referencias extra-escénicas y se convierte en la referencia *ad hoc*. En este sentido, el proyecto meta-teatral pirandelliano tiene como principal objetivo cuestionar la representación escénica y la función social del teatro, convirtiéndolo en el *designatum*, *referente* u *objeto* del acto escénico,

³⁴⁰ En esta novela la polémica consciente con lo moderno y la intelectualidad dependiente de ello con sus consecuencias para el arte, adquieren el valor del rechazo de la vida tal como se ve reproducida en el cine y la elección final a favor del teatro. Así la poética de "observar" sin interpretar ni dejarse implicar tendrá lugar a partir de 1915 más en su teatro que en su novelística.

³⁴¹ Una de las razones de su dedicación dramática sería que Pirandello encontraba en ella más incitaciones para llevar a cabo su doble batalla, contra el naturalismo y el simbolismo.

mientras que este último se convierte en el signo de aquél. En cuanto al proceso y los agentes de la comunicación teatral, Pirandello entremezcló y alteró las relaciones entre emisores (escenario) y receptores (sala). El legado de este proyecto pirandelliano es el desplazamiento de lo esencial de la comunicación hacia el eje espectador-espectador, mientras que los actores pierden su estatuto de receptores intra-escénicos del texto para convertirse en receptores del espectáculo que se desarrolla en la sala.

Llevada a la práctica su teoría del personaje en *Seis personajes en busca de autor*, resulta indispensable para Pirandello indagar en la condición de la vida buscando una solución existencial para ella. A la par, viene su preocupación por la representación escénica³⁴². A la obra de arte, que es forma, se le atribuye el significado de la forma común que es la negación de la vida. El arte es eterno e inmutable y, por ende, la negación absoluta de la vida siendo todo el contrario de ella que constantemente cambia en su movimiento perpetuo. En este sentido la obra de arte destruye la vida nutriéndose de su propia perfección³⁴³. La otra dirección, del *Teatro nuovo*, viene con la creación artística desinteresada que como señala Vicentini: "recupera la totalità, boriosità della vita quotidiana dandole una sistetimazione coerente"³⁴⁴. El punto medio del compromiso pirandelliano se da en la obra *Cada cual a su manera* (1924), donde el arte, en su estructura

³⁴² Vicentini cita la definición que formuló Tilgher del proyecto pirandelliano como "dualismo della forma o costruzione; necessità per la Vita di calarse in una forma ed impossibilita di esaurirvissi: ecco il motivo fondamentale che sottastà a tutta l'opera di Pirandello e le conferiste una ferre unità e organicità di visione"; *ibid.*, p. 188.

³⁴³ En este aspecto el vitalismo estético de Pirandello parte de la filosofía de Bergson y tiene mucho en común, como veremos en los respectivos capítulos, con el pensamiento estético que estructura la teoría dramática de Artaud y, también, la práctica escénica de Arlt.

³⁴⁴ *Ibid.*, pp. 193-195.

orgánica y preordenada, se aproxima –en la ejecución– a la vida cotidiana, tendiendo a la absoluta identificación con ella³⁴⁵. La obra se convierte en acto real, pero de allí surgen dos peligros: que la obra se convierta en imitación del espectáculo o reducirse este a materia de aquella. En el primer caso ya no será un acto escénico artístico y en el segundo el espectáculo se convertirá en una copia imperfecta e infiel.

Pirandello, desde que fue nombrado director del Teatro del arte de Roma³⁴⁶, estudia la posibilidad de extender la acción escénica para que ella incluya al público que asiste en la sala, favoreciendo una recitación libre y espontánea³⁴⁷. Así, acentúa la movilidad de la escenificación en confrontación con el texto y reduce la comedia a materia o pretexto para la

³⁴⁵ Pirandello recoge en este aspecto uno de los principios del arte dramático, distorsionándolo axiológica y lúdicamente a través de su prisma revolucionario. La continuidad mutada de la función primordial del arte dramático, se nota en este planteamiento. La innovación pirandelliana no rompe con la tradición sólo por romper. Al contrario, parte de sus principios para criticarla y liberarla de su "puritanismo" cristalizado. La vida y el arte siguen estrechamente relacionados, pero ya es algo recíproco, puesto que está nutriéndose la una del otro. Ya no es el arte el que imita a la vida sino al revés. El juego desempeña aquí el papel del "catalizador" para la distorsión en esta relación. Gadamer escribió respecto a la característica lúdica del teatro y su papel en la transformación del juego en arte: "La transformación en una construcción no es un simple desplazamiento a un mundo distinto. Desde luego que el mundo en el que se desarrolla el juego es otro, está cerrado en sí mismo. Pero en cuanto que es una construcción ha encontrado su patrón en sí mismo y no se mide ya con ninguna otra cosa que esté fuera de él. La acción de un drama (...), está ahí como algo que reposa sobre sí mismo. No admite ya ninguna comparación con la realidad, como si ésta fuera el patrón secreto para toda analogía o copia. Ha quedado elevada por encima de toda comparación de este género –y con ello también por encima del problema de si lo que ocurre en ella es o no real–, porque desde ella está hablando una verdad superior. Incluso Platón, el crítico más radical del rango óptico del arte que ha conocido la historia de la filosofía, habla en ocasiones de la comedia y la tragedia de la vida como la del escenario, sin distinguir entre lo uno y lo otro. Pues en cuanto se está en condiciones de percibir el sentido del juego que se desarrolla ante uno, esta distinción se cancela a sí misma. El gozo que produce la representación que se ofrece es en ambos casos el mismo: es el gozo del conocimiento"; Hans-Georg Gadamer: *Verdad y método... op. cit.*, v. I, p. 156. De ahí surge el idealismo gnoseológico de la función metateatral en la obra de Pirandello.

³⁴⁶ En 1925 se le nombra director del Teatro d'Arte de Roma y así inicia una intensa actividad como director de escena. También, se anuncia su gran época teatral que culmina con la concesión del premio Nobel en 1934.

³⁴⁷ Atribuyendo al que recita el primer papel en la organización del espectáculo y recurriendo a la técnica de la apariencia, la representación se reduce a un juego de efectos, dejando de ser un acontecimiento artístico.

representación que debe ser una totalidad y no mero espectáculo. Con su multi-dimensionalidad metateatral del teatro en el teatro, Pirandello representa su propia teoría y, a la vez, tiende a identificar sus comedias con la vida cotidiana, implicando al público, provocando la acción furiosa en el escenario, haciendo coincidir la representación con la realidad y recurriendo a la recitación libre y espontánea del autor, como en su obra *Esta noche se improvisa*³⁴⁸.

El tema del sueño es central en los planteamientos estéticos pirandellianos y está relacionado con el plano de la solución existencialista y la experiencia artística³⁴⁹. En este sentido, la presencia del mundo onírico en el escenario pirandelliano, tanto como la “invasión epifánica” de las creaciones de la fantasía en el mundo aparentemente real, muestra afinidades con la estética surrealista.

Para Pirandello la representación escénica es una traducción del texto literario, asumido a través del “cuerpo” del actor y expuesto por él falseando la palabra literaria mediante su interpretación y expresión, distinta de la del poeta. En los años de la Gran guerra encontrará su vía original para la solución de la contradicción teatro-literatura: por una parte, elabora la

³⁴⁸ Pirandello especifica la diferencia que media entre la realidad creada y la realidad existencial. El dramaturgo hace que cada espectador viva la obra en él, igual que cada punto de vista ante la obra supone para ella su movimiento o sujeción en lo temporal. Así, la obra de arte se libera de la vida viviendo en ella como parásito.

³⁴⁹ Vicentini señala que en torno a 1928 Pirandello trabaja para rendir en su escenario el mundo onírico: “l’immagine pensata, il movimento emotivo, che si fanno immediatamente sensibili”; Claudio Vicentini: *L’estetica di Pirandello... op. cit.*, 230. Relevante en este aspecto es la célebre aparición de Madama Pace en *Seis personajes en busca de autor*. Véase Luigi Pirandello: *Seis personajes en busca de autor... op. cit.*, pp. 140-144. Escribe en el “Prefacio” en *Seis personajes* que el nacimiento de una criatura de la fantasía humana, supone trasponer el umbral entre la nada y la eternidad; *ibíd.*, p. 96.

autonomía del personaje respecto al autor; por otra, desacraliza el estatuto del trabajo artístico a través de formas capaces de auto-criticarse (el *teatro en el teatro*)³⁵⁰.

El personaje pirandelliano debe residirlo todo en su carácter e identificarse con su máscara, prescindiendo de todo lo que no es esencial, y limitarse a unos pocos rasgos esenciales. Una vez autónomo, es sustraído a las pretensiones contrapuestas del autor y del actor y se transforma en una imagen objetivamente viva. Tan independiente ya que no mantiene la huella de su origen literario, pero tampoco permite excesiva libertad en la representación³⁵¹.

El *Teatro de los papeles* hereda del proyecto pirandelliano, la "brújula" para la orientación de su campo de trabajo de composición dramaturgica, con referencias a los repertorios cómicos y versiones más o menos actualizadas del viejo sistema de los roles. También el *Teatro de los papeles* figura en la obra de Pirandello como la fuerza antagónica de los personajes que les niega su identidad poética, mientras el dramaturgo equilibra la bipolaridad, haciendo hincapié en la presencia de los personajes

³⁵⁰ Algo que se convirtió, como veremos, en una constante temática en la obra dramática de Arlt.

³⁵¹ "Pirandello propone, en suma, un compromiso singular y genial: la utilización tradicional de los personajes fijos (que habían servido a la Commedia del' Arte para garantizar la mayor libertad posible de improvisación a los intérpretes), es tenida en cuenta sólo con el fin de respetar rígidamente los diálogos y el espíritu del texto literario, precisamente mientras este último es desnudado y cristalizado-, de modo que los personajes quedan así reducidos a "máscaras". El oficio del actor es, por tanto, exaltado y, al mismo tiempo, frenado. Autor y actor terminan por reducir su papel en beneficio del personaje, que puede formar con ambos el tercer lado de un triángulo conflictivo (...). El paso de "persona" a personaje nace de modo pragmático precisamente de la concepción de caracteres-máscaras en torno a los cuales -y a partir de los cuales- se imagina luego la trama.". Véase Miguel Ángel Cuevas: "Traducción, notas y apéndice..." *op. cit.*, pp. 28-29.

como tales, algo que se puede testimoniar, sobre todo, en su obra *Seis personajes en busca de autor*.³⁵²

Dicha relación competitiva entre actor y personaje resulta en la dramaturgia pirandelliana muy problemática, puesto que es ineludible en la práctica, como lo es también la respectiva entre texto y espectáculo, de la cual emana. Este planteamiento pirandelliano de la interpretación desembocaba en el peligro de llevar su teatrología a una encrucijada que no le dejara otra salida que no fuese completamente fantástica – hasta idealizada– de la eliminación del actor y la autorrepresentación del personaje³⁵³.

Al mismo tiempo, Pirandello intensifica su idealización del personaje, algo que no podía no alterarse por el cambio de su postura para con las *dramatis personae*³⁵⁴, en lo que se refiere a la relación polémica entre actor-personaje y texto-escenificación. Para Pirandello, el actor debía representar sobre la escena personas que ya no eran iguales a los seres vivos de la

³⁵² En esta comedia, el antagonismo entre los dos tipos de teatro se evidencia explícitamente bajo el simbolismo arquetípico de la *compañía de los actores* y la *de los personajes*, que representan respectivamente los dos tipos de teatro irreconciliables y que, en esta ocasión, se vuelven espectador el uno del otro.

³⁵³ Así lo declara, por ejemplo, en su obra *Esta noche se improvisa*, por boca de Hinkfuss, quien dice: "La única posibilidad sería que la obra se representara por sí misma, no ya con actores sino con sus propios personajes que, como por un milagro, asumiesen cuerpo y voz"; Luigi Pirandello: "Esta noche se improvisa" en Luigi Pirandello: *Seis personajes en busca de autor... op. cit.*, pp. 249-339, y especialmente p. 257. Sin embargo, en cuanto al problema de la relación actor-personaje, como también del texto-espectáculo escénico, se puede averiguar un cambio considerable en los planteamientos pirandellianos en el transcurso de su dramaturgia, que lleva de la condena inicial del actor a su redención final; Marco de Marinis: "Pirandello y la relación..." *op. cit.*, p. 22.

³⁵⁴ Pavis explica que la palabra latina *persona* (máscara) se utilizó en el teatro para designar al "personaje dramático" o "papel". Así, se percibe que, originariamente, el personaje fue concebido como un doble del hombre real; véase Patrice Pavis: *Diccionario del teatro... op. cit.*, p. 147. Posteriormente, y hasta la actualidad, los *dramatis personae*, como buenos dobles, se revelaron y se emanciparon hasta convertirse ellos mismos en creadores de otros, como, por ejemplo, en el caso de *El fabricante de fantasmas* (1936) de Roberto Arlt.

realidad cotidiana³⁵⁵. Por ende, la tarea del actor cambia radicalmente. En su nueva revisión pirandelliana, se vuelve oficiante de ritual poseído por el personaje, al que evoca interpretándolo; siempre guiado por el texto que ya es un libro de fórmulas mágicas en el ritual que toma parte en el “templo” que es la escena, y que reúne a los “creyentes” espectadores. En esta revisión de la dramaturgia pirandelliana se rescata lo material de la escenificación teatral como medio indispensable para la evocación del personaje y la posesión del actor por él. Así, el teatro vuelve a su origen como rito y ceremonia esotérica para los pocos iniciados, capaces de comprender y participar en esa experiencia, de manera similar al teatro sagrado de Artaud.

En la edición definitiva de su teatro quiso reunir en el primer volumen tres obras unificadas bajo la etiqueta de “teatro en el teatro” (*Seis personajes en busca de autor, Cada cual a su manera y Esta noche se improvisa*).³⁵⁶ En esta obra Pirandello alcanza su meta teatral: la autonomía plena de los personajes respecto al autor y la desacralización del arte, llevada hasta el extremo de la desestructuración interna. Negación del carácter mediador-catártico del autor; negación, así mismo, de la posibilidad de la materialización escénica en su totalidad; discusión de la mimesis subrayando su carácter artificial: he aquí el triángulo esquemático del

³⁵⁵ “Son criaturas que, en tanto concebidas a imagen y semejanza de los hombres, como quiere la poética del Naturalismo, no pertenecen a la realidad cotidiana sino al mundo superior del arte”; Claudio Vicentini: *Pirandello: il disagio del teatro*, Venecia, Marsilio, 1993: 173; citado por Marco de Marinis: “Pirandello y la relación...” *op. cit.*, p. 26.

³⁵⁶ Cuevas señala la perspicacia de la estrategia de Pirandello en colocar *Seis personajes en busca de autor* en la cabecera de la edición como para resaltar su carácter paradigmático. Véase Miguel Ángel Cuevas: “Traducción, notas y apéndice...” *op. cit.*, p. 36.

proyecto pirandelliano, llevado en su totalidad en esta obra de "teatro en el teatro".

Pirandello en el *Prefacio* de ese mismo volumen, distingue en dos categorías los autores: los de "naturaleza histórica" y los de "naturaleza filosófica", en los que se inscribe él mismo. Los primeros se atienen a narrar los hechos, mientras que los segundos buscan en las figuras, sucesos, paisajes de un significado universal³⁵⁷. Se podría percibir en *Seis personajes en busca de autor* la trascendencia ontológica del drama humano; pues el hombre tiene en su ser más profundo la necesidad que trasciende a sí y su vida entera de seguir adelante en pos de una meta irrealizable e inalcanzable pero que, a la vez, le resulta imposible no perseguir. Así se puede interpretar la necesidad imperante de sus personajes de alcanzar y seguir viviendo su drama eterno. Pirandello enfrenta dos especies de humanidad de signo distinto: el actor –el hombre vivo y existente en la realidad tangible– y el personaje –producto del intelecto humano–. De este modo, la pregunta ontológica que plantea Pirandello es quién de ambos es un ente ficticio³⁵⁸. Esta escisión no puede sino inquietar al hombre burgués moderno puesto que le priva de una base ontológica estable, demostrándole que los personajes no pueden ofrecer al espectador garantías ontológicamente válidas, rompiendo de una vez por todas con la imagen íntegra del ser humano³⁵⁹.

³⁵⁷ Luigi Pirandello: *Seis personajes... op. cit.*, p. 85.

³⁵⁸ Algo muy trascendental en la obra de Arlt como veremos más adelante.

³⁵⁹ Véase Elinor Fuchs: *The death of a character... op. cit.*, p. 35.

La vida incesantemente cambia mientras la forma es inmutable. Este es el conflicto trágico de la obra desde el punto de vista estético y filosófico. Es la tragedia de los personajes en saberse eternos; fijados para siempre en un gesto, un momento de la existencia³⁶⁰, se encuentran encadenados como Sísifo. El conflicto dramático surge cuando los personajes imaginados pierden la conciencia de que en sus venas no corre sangre sino tinta y traspasan los límites de su configuración para entrar en un ámbito que no les corresponde, borrando, como indica Guerrero, las fronteras entre "la realidad existencial y la realidad ideal"³⁶¹.

Ciertamente, ya era el momento para que Pirandello sintiera la necesidad de la fundación de una literatura y teatro idóneo para la representación de la condición contemporánea; de inventar nuevas formas y estructuras e intensificar el grado de la participación artística respecto a la problemática burguesa o pequeño-burguesa, ligada a la forma de la existencia y la participación en ella de la clase media³⁶². Sin embargo, esa es la herencia del teatro crítico-burgués que se funda en la contraposición de un personaje aislado del resto de la sociedad. En eso se establece el cambio en la contraposición personaje-autor por personaje *versus* sociedad³⁶³.

³⁶⁰ "Sappersi depositari di una pienza, tragica, di vita, e non poter vivere. L'irrealtà dell'iper-realtà"; Nicolò Mineo: "Hipótesis per i Sei Personaggi" en *Critica letteraria*, anno XVIII, fasc. 1-2, n. 66/67, 1990, pp. 397-403, y especialmente p. 402.

³⁶¹ Juan Zamora Guerrero: *Historia del teatro... op. cit.*, v. II, p. 201.

³⁶² Riccardo Scrivano destaca en el modo pirandelliano la singularidad de su filosofar y narrar, mediante la meditación sobre la crisis del hombre burgués y del destino hegelianamente fúnebre del personaje; véase de Riccardo Scrivano: "Decadentismo e teatro: note danunziane" en *Critica Letteraria*, anno IV, fasc. I, n. 10/1976, pp. 46-70.

³⁶³ Mineo señala que la parábola artística decisiva de Pirandello se sitúa "nei primi quattro decenni de nostro secolo, coincidendo dunque con la fase di accele ragione della «crisi» della società borghese capitalistico-imperialistica" Nicolò Mineo: "Hipótesis per i Sei..." *loc. cit.*, p. 397. Destaca así mismo la novedad en la más famosa obra de Pirandello, *Seis*

Mineo llega a definir como el “milagro” del drama pirandelliano la representación de la coincidencia del ser (como tensión y voluntad) y del no-ser (como realidad objetiva e histórica) del concepto de la existencia³⁶⁴. Lo que sobresale en la poética pirandelliana es, en palabras de Cuevas, que: “La tragedia ha muerto como género en el teatro porque lo auténtico ya no existe en la vida.”³⁶⁵.

Cada cual a su manera conduce un peldaño más arriba los experimentos de Pirandello. La vida invade el teatro: implica a los espectadores en el pasillo, en la sala, en el palco, dependiendo de la participación de ellos, activa o pasiva. Lo interior de la escena se implica y compromete con el segundo nivel exterior de la vida aparentemente real de los falsos espectadores, Moreno y el barón Nuti –que supuestamente sirven para esta comedia en clave– abriendo el abanico poli-prismático de la representación en tal punto que ella se convierte en una representación multidimensional. Perspectiva desprovista del desenlace esperado en el

personajes en busca de autor, en la distribución estructural del texto en forma de representación onírica, donde se reproduce la recurrencia obsesiva de la escena capital, en la cual se decide el destino de todos los personajes; *ibíd.*, p. 398.

³⁶⁴ *Ibíd.*, p. 403. Algo muy presente en el caso arltiano de la Sirvienta Sofía en la obra *Trescientos millones* (1932) que estudiaremos en el capítulo correspondiente.

³⁶⁵ Miguel Ángel Cuevas: “Traducción, notas y apéndice...” *op. cit.*, p. 41. Así mismo, el crítico distingue un cambio en la producción teatral de Pirandello, sobre todo después de los resultados de *Seis personajes en busca de autor*, *Enrique IV* (1921) y *Vestir al desnudo* (1922); algo que anuncia la última gran obra de “teatro en el teatro”, *Esta noche se improvisa*. Dicho cambio consiste en la gradual debilitación de la posición humorística y alegórica y que: “el relativismo pasa de ser perspectiva negativa, crítica y polémica, a convertirse o en la base de una suerte de optimista “misticismo laicomundano” fundado en la identificación positiva de arte y vida, o bien (pero ambas soluciones se superponen a menudo), en una forma de redescubrimiento demasiado fácil: es el pirandellismo, presente en buena parte de la producción de la segunda mitad de los años 20”; *ibíd.*, pp. 47-48. Algo que el crítico explica gracias al gradual acercamiento del dramaturgo a Gabriele D’ Annunzio (1863-1938) y la adhesión de Pirandello al fascismo, interpretado como movimiento revolucionario de la vida en contraposición a las cristalizaciones de las formas relacionadas con la existencia.

tercer acto, puesto que la vida –del segundo nivel– irrumpe en la escena, como si dejara insinuar que, si la vida no se concluye en sí misma, entonces tampoco el arte puede ser culminado. Pero, a la vez, el teatro irrumpe en la vida recíprocamente, puesto que el típico melodrama decimonónico termina por ser tomado realmente en serio.³⁶⁶

Las innovaciones logradas en *Cada cual a su manera* caracterizan aún más *Esta noche se improvisa*. Es más, la experiencia obtenida de Pirandello como director en el Teatro del Arte se canaliza impetuosamente en las oportunidades expresivas que ofrecía Alemania –donde la confianza en la innovación teatral por la creatividad guiadora de la dirección estaba más avanzada³⁶⁷– y que fue el país elegido para el estreno de la obra. El carácter metateatral vanguardista de esta obra se emplea en la interacción de las artes (música, danza, cine) y el elemento expresionista del cabaret, y se canaliza a través de las reflexiones teóricas del doctor Hinkfuss que dan a la obra el carácter ensayístico del teatro moderno.

Elementos como la rebelión de los actores contra el director, quien, a su vez, se rebela contra el autor, y la improvisación o actitud dialéctica de los actores como tales o como personajes fuera de su contexto completamente integrados en el acto metateatral, revelan explícitamente el proyecto de Pirandello para el teatro moderno. Aún más, el paso del actor

³⁶⁶ “El teatro tiende a convertirse en una ocasión de reencuentro para la realidad disgregada del yo y (...), en una nueva forma de catarsis. Precisamente este momento de sublimación aparece en contradicción insanable con un intento de provocación y de efectiva implicación crítica del público”; *ibíd.*, p. 51.

³⁶⁷ Pensemos en los casos de Max Reinhardt y Georg Fuchs, respectivamente, a los que hemos hecho referencia anteriormente.

en su papel de personaje, o sea, del primer nivel metateatral al segundo teatral, se hace inopinada y continuamente, provocando el sentimiento de extrañeza, es decir, que el actor se distancie del personaje y viceversa.

En su póstuma e inconclusa obra, *Los gigantes de la montaña* (1930-1933), Pirandello vuelve a los mitos del postsimbolismo, con cierta ontologización de la vida, en sentido irracionalista, emanada de la poética del surrealismo³⁶⁸. Liberación de las fuerzas del sueño, del inconsciente y del misticismo artístico caracterizan esta obra. El mundo de los sueños subsiste en la autosuficiencia artística, separado de la sociedad. Ya no se plantea la ausencia del autor sino del público, en un guiño del ojo que demuestra su desconfianza ante el cine, cuyo atractivo asequible amenazaba al teatro con falta de espectadores.

Sus planteamientos filosóficos encuentran cabida en su obra *Cosí e (se vi pare)* (1916). Esta obra es un proceso teatral de la crueldad pequeño-burguesa. El relativismo gnoseológico de Pirandello consiste en que no existe una verdad. Eso es, en palabras de Cuevas, un "hacerse histórico y relativo que vive únicamente en la subjetividad de las conciencias y en la dialéctica y el conflicto de las interpretaciones."³⁶⁹

En su programa dramaturgico, la burguesía se somete a un proceso de reducción y abstracción que vacía su esquema tradicional y que

³⁶⁸ En esta obra trazaba una realidad creada por la fantasía de unos personajes, que descentrados en el mundo y excluidos de la sociedad, se refugian en una aldea aislada, donde, con la ayuda de un guardarropa de teatro, inventan fantasmas para el divertimento de unos gigantes que allí habitan. Sin embargo, poco a poco, se sumergen en esa vida más verdadera, aunque menos real, que el hombre puede crear con ayuda de su fantasía.

³⁶⁹ *Ibíd.*, p. 32.

desorienta al espectador. El convencionalismo burgués se acepta sólo para ser llevado –de forma paradójica– a sus últimas consecuencias a fin de hacerlo explotar por dentro. La aceptación humorística de los papeles establecidos por la sociedad burguesa se representa por personajes que se atienen conscientemente a sus convenciones, para terminar descascarándolas, gracias a la coherencia y el rigor con que supuestamente las respetan. La erosión de las hipocresías tradicionales se logra también con el extrañamiento y el desencanto de los personajes o con la rebelión de las fuerzas vitales.

La herencia de Pirandello no ha sido directa ya que quien hubiera intentado recogerla la hubiese plagiado. Sin embargo, todas y cada una de sus renovaciones en el campo de la estructuración dramática y la ambivalencia hombre-personaje, como también su penetración filosófica en el ser que incorporó el intelecto penetrante en la creación dramática, han (in)fluído en el teatro contemporáneo³⁷⁰. Utilizó la farsa vivificante, de la que fue eslabón uniendo la larga cadena de los siglos del teatro occidental y con la que infundió nueva “sangre” al caduco convencionalismo dramático. Aún más, fue, como señala Guerrero, precursor del expresionismo puesto que esbozó sus personajes con los rasgos de las entidades frustradas que vagan por el universo expresionista³⁷¹.

³⁷⁰ La intertextualidad y el diálogo entre la dramaturgia de Pirandello y la respectiva rioplatense de aquella época fue bastante directa –como veremos en el capítulo que trata sobre el teatro argentino– y muy estudiada y documentada en la producción de Roberto Arlt.

³⁷¹ Escribe Guerrero: “al hacer del personaje una entidad monologante (...) atenta a las interrogaciones mayúsculas que cercan la sustancia del ser y absorba no solamente en la psicología sino en su categoría de arquetipo en cuanto huésped de conflictos universales y de

Esta teatralidad se impone cada vez con más fuerza en el teatro moderno que cobra conciencia de sí y se convierte en objeto de su representación. Para eso se vale en gran medida de las experiencias surrealistas que ya empezaban a gestarse en las obras de Raymond Roussel (1877-1933), Guillaume Apollinaire (1880-1918), Fernand Léger (1881-1955) y Jean Cocteau (1889-1963), hasta que se desembocaran, a través del café Voltaire³⁷² en Zurich donde se reunían los dadaístas, en las imágenes esenciales del surrealismo.

II. 3. Hacia el teatro surrealista

II. 3. 1. Caligramas, jeroglíficos y cubismos escénicos

El proteico Raymond Roussel fue muy poco apreciado por sus contemporáneos, mientras que su obra tuvo que esperar hasta los años sesenta, década en la que fue rescatada gracias a un ensayo que le dedicó Michel Foucault³⁷³. Incluso hoy día su importancia trascendental no es ampliamente (re)conocida fuera de los círculos académicos, algo que demuestra, como señala Béhar, la insuficiencia de nuestros métodos

una problemática válida no sólo para sí sino también para el hombre." Véase Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. II, p. 217.

³⁷² El 8 de febrero de 1916, el día de la inauguración del cabaret *Voltaire* en Zurich, fue fundado el movimiento Dada por Tristan Tzara (1896-1963), Richard Huelsenbeck (1892-1972), Hugo Ball (1886-1927), Hans Arp (1887-1966), Marcel Janco (1895-1984) y Hans Richter (1888-1976). Para más información véase el ensayo de Hans Richter *Historia del dadaísmo* y especialmente el capítulo "El Dada en Zurich"; citamos de la traducción en griego del libro Hans Richter: *Νταντά: τέχνη και αντί-τέχνη* Αθήνα, Υποδομή, 1983, pp. 13-122. Para la traducción del libro en español remitimos a la edición *Historia del dadaísmo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.

³⁷³ En su lúcido trabajo, publicado por primera vez en 1963, Foucault ofrece las claves del hermético universo discursivo de Roussel. Véase Michel Foucault: *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1986.

históricos³⁷⁴. No obstante, su técnica peculiar basada en juegos de palabras extraídas de una especie de jeroglífico –cuyos resultados eran transformaciones y retruécanos en los cuales la realidad aparecía totalmente dislocada– fue muy apreciada por los surrealistas y abrió el camino para las construcciones escénicas jeroglíficas de Artaud³⁷⁵. Dentro de su producción sólo figuran dos obras dramáticas *L'étoile au front: pièce en trois actes, en prose* (1925) y *La poussière de soleils: pièce en cinq actes et vingt-quatre tableaux* (1926)³⁷⁶, las cuales se representaron mientras Roussel vivía, sólo gracias a su fortuna que le permitía arrendar teatros y contratar compañías. En sus obras el argumento es secundario y le sirve sólo como pretexto para su juego discursivo predilecto, basado en la digresión y la exaltación de la imaginación a través de la configuración de objetos insólitos. En la primera obra introduce el elemento sacro, tratando el sacrificio ritual de dos muchachas y revelándose como precursor del teatro sagrado de la crueldad. En *La poussière de soleils* el itinerario que siguen los personajes en busca de un tesoro escondido saltando de pista a pista (por ejemplo, de un viejo mendigo a una golondrina), muestra afinidades con las aventuras azarosas de los dadaístas y los cadáveres exquisitos de los surrealistas. Jean Ferry, describiendo el universo dramático de Roussel, señala que “el dramaturgo introducía al espectador en mundos de raras invenciones, de objetos

³⁷⁴ Véase Henri Béhar: *Étude sur le théâtre... op. cit.*, p. 75.

³⁷⁵ Es por ello que en la exposición internacional del surrealismo, celebrada el 1947 en París, André Breton dedicó a Roussel uno de los alvéolos de la sala octagonal consagrada a los precursores del movimiento.

³⁷⁶ Su novelas *Locus solus* e *Impressions d'Afrique*, ambas de 1910, fueron también llevadas al teatro, pero tuvieron la misma aceptación negativa por la crítica de su época como el resto de su obra. Véase Xesús González Gómez: *Teatro e surrealismo*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1999, p. 23.

fabricados con tanto arte como ciencia, de fabulosas maquinarias activamente operantes sobre la sensibilidad³⁷⁷. No obstante, sus obras dramáticas, aparte de bellos juegos de palabras, carecían de movimiento teatral. Así que se puede preguntar, como lo hace González, qué fue lo que atrajo tanto a los surrealistas respecto a la figura y apuesta literaria de Roussel³⁷⁸. Se podría responder entonces que, a través de los emparejamientos de palabras, la contracción y descomposición de fonemas Roussel incita a la composición de imágenes insólitas. Imágenes que se proyectan mediante las llamadas por el investigador "máquinas celibatarías", que consisten en mecanismos mentales que sirven "para captar, transformar e comunicar los movimientos del espíritu"³⁷⁹ y se inscriben en la "genealogía"

³⁷⁷ Jean Ferry: *Une étude sur Raymond Roussel*, Paris, Arcanes, 1953; citado por Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. I, p. 51.

³⁷⁸ Xesús González Gómez: *Teatro e surrealismo... op. cit.*, p. 24.

³⁷⁹ González explica el concepto de esta máquina: "A máquina celibataria máis elemental está «necesariamente constituída pola intersección de dous conxuntos, un conxunto antropológico que comprende un único elemento sexual, masculino ou feminino, e un conxunto mecánico que comprende un elemento mecánico de xénero aleatorio: masculino, feminino ou neutro» (...). A máquina celibataria (...), é un mito. O mito, á súa vez, é unha máquina mental que serve para captar, transformar e comunicar os movementos do espírito. O mito (...), ten unha invariante fundamental: «a distancia ou diferenza entre dúas realidades separadas que reúne na súa visión». E a invariante fundamental do mito das máquinas celibatarías «é a distancia ou diferenza entre a máquina e a soidade humana» (...). Non esquezamos o adxectivo. É dicir, que nega a sexualidade, polo que se pode pensar que o conxunto antropológico, e o xénero neutro sobre os outros dous xéneros, na máquina celibataria. Ou sexa, o mecanismo racionalizado que é o conxunto mecánico triunfa sobre la existencia trágica que é o conxunto antropológico. Deste triunfo só pode resultar unha cousa: o imperio simultáneo do maquinismo e do terror"; *ibíd.*, p. 25. Alfonso Becerra de Becerreá, afirma que "as chamadas «máquinas celbatarías» (...) axuntan nun só todo ao ser humano e á mecánica"; en Alfonso Becerra de Becerreá "As primeiras vanguardas artísticas e a súa expresión dramática" en Manuel F. Vieites (coord.): *Literatura dramática: Unha introducción histórica* Editorial Galaxia, Santiago de Compostela, 2007, pp. 351-380, y especialmente, p. 364. Es decir, se trata de una amalgama de la dinámica del espíritu humano y los mecanismos que producen los comportamientos anímicos, sexuales e intelectuales de los seres humanos en los modernos sistemas sociales convencionalizados por su carácter mecánico. Este término fue propuesto por primera vez por el escritor y teórico del surrealismo Michel Carrouges (1910-1988) quien comparó el mundo claustrofóbico kafkiano con las estructuras de vidrio de Marchel Duchamp, hablando de seres de humanidad reducida reunidos mecánicamente en sistemas sociales de carácter mecánico (1887-1968). Véase también al respecto A. F. Moritz: "El silencio de Ludwig Zeller" en *Agulha: Revista de cultura*,

de las mismas que emplearon artistas como Kafka, Jarry, Edgar Allan Poe (1809-1849), Apollinaire, Marcel Duchamp, Max Ernst (1891-1976) o Adolfo Bioy Casares (1914-1999). Permítasenos en este punto el paralelismo entre la "máquina celibataria" y la máquina cibernética que constituye, en términos de Barthes, el teatro.

Para poner en función dicho mecanismo Roussel desintegra la palabra y la devuelve a su lado más jeroglífico, hasta de ideograma, y revela un proceso cabalístico, casi alquímico³⁸⁰, que más tarde influiría implícita o explícitamente en el pensamiento surrealista de Artaud³⁸¹. Sus sintetizaciones verbales parecen transfiguraciones discursivas de las técnicas pictóricas de Hieronymus Bosch (1450-1516) o de Giuseppe Arcimboldi (1527-1593), ambos admirados por los círculos surrealistas. De modo que el teatro de Roussel se torna en la manifestación física de sus juegos verbales y los personajes en los dobles de sus criptogramas. Dicho de otro modo, los signos verbales se convierten sobre escena en signos extra-lingüísticos, convirtiendo la obra dramática de Roussel en "l'évocation du Signe" o signo

18/19 - fortaleza, Sao Paulo - noviembre/diciembre de 2001; encontrado en <http://www.revista.agulha.nom.br/ag18zeller.htm>; (consultada: 19/5/2009).

³⁸⁰ Foucault, respecto al carácter esotérico del discurso de Roussel y partiendo de la estructuración de *La poussière de soleils*, señala que: "A l'extrême limite, il se peut que la «chaîne» de *La poussière de soleils* ait quelque chose à voir (dans la forme) avec la procession du savoir alchimique, même s'il y a peu de chances pour que les vingt-deux changements de décor imposés par la mise en scène répètent les vingt-deux arcanes majeurs du tarot". Asimismo, resume la retórica rousseliana en: "catachrèse, métonymie, métalepse, synecdoque, antonomase, litote, métaphore, hypallage et bien d'autres hiéroglyphes dessinés par la rotation des mots dans le volume du langage". Véase Michel Foucault: *Raymond Roussel... op. cit.* pp. 18 y 24, respectivamente.

³⁸¹ Foucault opina lo mismo cuando señala que detrás del vacío lingüístico, casi existencial, que intentó cumplir Roussel con su obra se esconde: "le creux central que rien jamais ne pourra combler. C'est de ce vide aussi qu'Artaud voulait s'approcher, dans son œuvre (...); et vers cette ruine médullaire, il lançait sans cesse son langage, creusant une œuvre qui est absence d'œuvre"; *ibíd.*, p. 207.

en sí misma³⁸². Es interesante que Roussel, habiendo vivido y producido en plena época vanguardista, pareció indiferente por las agrupaciones estilísticas en su alrededor. Sin embargo, estuviera escondido en su elitismo intelectual o interesado exclusivamente en su producción artística, indudablemente se reveló como un precursor directo del movimiento surrealista.

La limitada, y no por ello menos importante, producción dramática de Apollinaire debería figurar, junto con la respectiva de Jarry, en la cabecera de las dramaturgias vanguardistas, no sólo como introducción de las mismas por orden cronológico, sino por la liberación que efectuó de cualquier canon preestablecido y normativo y también por la anarquía poética que anunció. Su poesía ya había adivinado las formas líricas que en la dramaturgia iba a desarrollar el prolífico francés a medio camino de formas surrealistas. Y no es casual que el nombre del nuevo movimiento se utilizase por primera vez en la historia del arte contemporáneo en el programa que redactó Apollinaire para el estreno del espectáculo *Parade* que presentaron los Ballets Rusos en 1917³⁸³. Aparte de esa participación en *Parade*, el propio

³⁸² *Ibid.*, pp. 38 y 119, respectivamente.

³⁸³ Definiendo *Parade* como un "poema escénico", Apollinaire describe que a través de esta representación "ha resultado (...) una especie de surrealismo" y es profético afirmando que ve "el punto de partida de una serie de manifestaciones de este Espíritu Nuevo, que, al encontrar hoy la ocasión de mostrarse, no dejará de seducir a la élite, y que promete modificar de arriba abajo para el júbilo universal las artes y las costumbres (...)". Véase Guillaume Apollinaire: "*Parade* y el espíritu nuevo" en José Antonio Sánchez Martínez: *La escena moderna... op. cit.*, pp. 138-139, y especialmente, p. 138.

Parade fue un espectáculo que los Ballets Russes de Sergei Diáguilev (1872-1929) presentaron el 18 de mayo de 1917 en el Théâtre du Châtelet de París y el 10 de noviembre del mismo año en el Liceu de Barcelona. Basado en un guión de Jean Cocteau, música de Eric Satie (1866-1925), coreografía de Léonide Massine (1896-1979) y escenografía y vestuario de Pablo Picasso (1881-1973), se presentó una nueva forma de ver el escenario y el vestuario. La trama es bastante sencilla y se desarrolla en tres actos. En ella tres directores intentan atraer público a sus tiendas de campaña donde, respectivamente, ofrecen sus números un

Apollinaire escribió tres obras o poemas dramáticos: *Les mamelles de Tiresias: drame surréaliste en deux actes et un prologue*³⁸⁴ (1917), *Couleur du temps* (1918) y *Casanova: comédie parodique* (editado en 1952). Guerrero escribe a propósito del subtítulo de la primera obra citada: "En el prefacio dicho³⁸⁵, traza el poeta su propia preceptiva e inventa la palabra *surréaliste*, aplicándola a su obra para denotar algo distinto al simbolismo y vuelto a la naturaleza aunque no para imitarla, sino para recrearla"³⁸⁶. A pesar de que el crítico español olvida que Apollinaire había utilizado anteriormente el término surrealismo, como hemos señalado, está en lo cierto con lo que expone respecto a la diferenciación del poeta francés para con las escuelas anteriores, quien demostró que las innovaciones estéticas a menudo son más auténticas antes de ser moldeadas bajo las normas austeras que agrupan a los artistas bajo los rótulos de los distintos *ismos*³⁸⁷.

Apollinaire, como su antecesor Jarry, desprecia todo mimetismo en el arte y erige un mundo donde el humor juega un papel decisivo y anárquico. Predica un teatro "moderno, simple, rápido, sinxelo", repleto de "estéticas novas e rompedoras que acentúen o carácter escénico dos personaxes e

malabarista chino, una pequeña norteamericana y dos acróbatas, sin que ninguno de ellos consiga la atención del público. Los directores de las respectivas tiendas visten estructuras cúbicas que condicionan sus movimientos. Este espectáculo significó una revolución en las formas de escenografía, de música, coreografía, narrativa y de vestuario sin precedentes y provocó el escándalo en todos los sitios que se representó. Véase al respecto la página web <http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=1405>, donde también aparecen imágenes de la primera representación; (consultada: 29/2/2008).

³⁸⁴ El subtítulo es por sí significativo.

³⁸⁵ Se refiere al prefacio de la obra *Les mamelles de Tiresias: drame surréaliste en deux actes et un prologue*.

³⁸⁶ Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. I, p. 42.

³⁸⁷ Como el célebre caso de la expulsión de Artaud del movimiento surrealista por André Breton cuando el marsellés empezó su aventura teatral con el proyecto Alfred-Jarry. Hecho que hemos señalado en la introducción del presente trabajo.

aumenten a pompa da realización”³⁸⁸. Su forma predilecta es el verso dramático libre y moderno y la obra misma está en el centro de su universo dramático. Para indicar este movimiento dramático centrípeto hacia la obra misma, idealizó un espacio redondo y constituido por dos escenas –una en el centro de la sala y la otra redondeando a los espectadores³⁸⁹– en forma de espiral. Algo como el ámbito escénico en forma de *O* en la tipología de Gastón Breyer, pero redoblado, generando de esta manera más tensión a los espectadores que se ven obligados a participar activamente en esta función en el círculo mágico de la representación al estilo del teatro sagrado. Béhar señala que precisamente en eso consiste el proyecto de Apollinaire: “obtener la participation du public, être le prêtre qui envoûte et dirige une communauté agissante, non passive. Pour cela abolir la rampe, barrière entre le chœur et les fidèles”³⁹⁰. De modo que el poeta francés anticipa o prevé el teatro ritual, absoluto y mágico de Artaud. Del mismo modo, Apollinaire asoció en la representación dramática signos cromáticos, gestuales, ruidos y gritos, máscaras, coreografías, coros, pinturas y decorados múltiples que abrieron el abanico de la teatralidad hacia nuevos caminos por los cuales iba a aventurarse el surrealismo “oficial”³⁹¹. A propósito de *Les mamelles de Tirésias* González señala que la representación

³⁸⁸ Xesús González Gómez: *Teatro e surrealismo... op. cit.*, p. 28.

³⁸⁹ Guillaume Apollinaire: *L’enchanteur pourrisant, suivi de Les Mamelles de Tirésias et de Couleur du temps*, Paris, Gallimard, 1972, p. 114 ; citado por José Antonio Sánchez Martínez: *La escena moderna... op. cit.*, p. 138.

³⁹⁰ Henri Béhar: *Étude sur le théâtre... op. cit.*, p. 49.

³⁹¹ No obstante, tenemos que señalar que, al menos en un principio, en el programa de *Parade* Apollinaire parte de una idealización del arte dramático que muestra afinidades con la estética futurista cuando elogia el “Espíritu Nuevo”, cuyo sentido para las artes está “a la altura de los progresos científicos e industriales” o cuando habla de las nuevas formas que nacerán de un proceso de análisis y síntesis. Véase Guillaume Apollinaire: “*Parade* y el espíritu nuevo”... *op. cit.*, pp. 138 y 139, respectivamente.

de esta pieza “entrou na lenda surrealista como unha velada inesquecible, e pode o fose. A obra de Apollinaire é o primeiro ante-acto de dada, do teatro dada, pero sobre todo pode ser considerada unha das vías para crear un teatro surrealista (...).”³⁹².

El pintor cubista, escultor y director de cine Fernand Léger, realizó grandes aportaciones en el ámbito de las escenas vanguardistas, sobre todo a partir de sus colaboraciones con los Ballets Suecos del mecenas Rolf de Maré (1888-1964)³⁹³. Léger partió del cubismo para desarrollar su propia técnica llamada “tubismo”³⁹⁴; es decir, la fascinación por los tubos metálicos y toda la maquinaria de la modernidad que impuso en sus concepciones escénicas. Léger expuso sus ideas para el teatro en la conferencia de 1925 “El espectáculo: luz, color, imagen móvil, objeto-espectáculo”³⁹⁵. Conforme a la idea que concibió sobre el espectáculo, deseó “establecer una ruptura visual entre la sala y el escenario, hacer desaparecer al individuo como material humano”³⁹⁶. De esta manera, los actores se reducían a meros decorados móviles, mientras que la totalidad de la función suponía una sucesión interminable de sorpresas visuales. En sus representaciones la figura humana aparece en el mismo nivel de los objetos y las estructuras y comparte la escena con el mundo de la moderna ciudad y las máquinas. De

³⁹² Xesús González Gómez: *Teatro e surrealismo... op. cit.*, p. 29.

³⁹³ Los Ballets Suecos, siguiendo el ejemplo de Diaghilev, llegaron a París en 1920. En sus espectáculos contaron con la contribución de artistas de distintos ámbitos, como Giorgio de Chirico (1888-1978), Francis Picabia (1879-1953), Jean Cocteau o el compositor experimental Arthur Honneger (1892-1955).

³⁹⁴ Véase Marie-Claire Uberquoi: “Fernand Léger, el pintor de la era moderna, en la Miró” en *El Mundo*, viernes, 22 de noviembre de 2002, año XIV, n. 4651; (versión digital) en <http://www.elmundo.es/papel/2002/11/22/cultura/1276394.html>; (consultada: 4/3/2008).

³⁹⁵ Fernand Léger: “El espectáculo: luz, color, imagen móvil, objeto-espectáculo” en José Antonio Sánchez Martínez: *La escena moderna... op. cit.*, pp. 143-148.

³⁹⁶ *Ibid*, p. 145.

modo que el elemento visual cobra importancia en su concepción del espectáculo y la sucesión de imágenes, condicionada por el ritmo musical, tiene que tener la misma velocidad que en la vida real³⁹⁷. Por ello, sus representaciones piden la colaboración del espectador, cuyo ojo tiene que poder percibir en cada fracción del segundo las vertiginosas imágenes que le bombardean; debe ser sutil, rápido, preciso e infalible. Pero a la vez, su objetivo principal debe ser estimular el interés del público, mediante la creación de una escena sagrada, repleta de atmósfera, capaz de generar energía vital mediante efectos distintos, como la luz, la música, proyecciones cinematográficas y el movimiento. La fascinación de los cubistas por las máscaras y el arte africano se traslada del lienzo de Léger a sus escenarios, sobre todo en la representación que realizó de la obra de Blaise Cendrars (1887-1961) *La creación del mundo* (1923) en colaboración con los Ballets Suecos³⁹⁸.

Podríamos asentir que el polifacético artista Jean Cocteau puede encajar en la estética que aquí presentamos, como también en cualquier otra escuela, anterior o posterior. Habiendo vivido de cerca la época de las vanguardias se podría afirmar que no fue mero producto de sus desafíos sino también generador de los mismos. Ya hemos señalado su participación como guionista en un espectáculo estéticamente radical para su época como lo fue *Parade*, donde el género dramático comparte la escena con el ballet y las artes plásticas. Lo mismo sucede con el libreto que escribió para el ballet

³⁹⁷ *Ibid*, p. 143.

³⁹⁸ En esta obra Léger consiguió la plena integración de los bailarines en la escenografía hasta el punto que no pudieran ser distinguidos del resto del decorado.

Le Boeuf sur le toit (1920), donde, preparando el Cocteau cineasta, se experimenta con técnicas de celuloide. Así que el elemento corpóreo se convierte en signo por excelencia para el francés. Además, amplió la representación en niveles poco convencionales, utilizando en sus escenificaciones voces de fonógrafos o conversaciones telefónicas, donde desaparece la presencia física del actor y el personaje se convierte en una voz desde el otro lado de la línea, como sucede en *La Voix humaine* (1932). La desacralización de lo trágico aparece quizá en forma más acabada en su obra *Orphée* (1926), donde en el tema clásico se introducen elementos policíacos después de un derramamiento de sangre.

Quizá más versátil como cineasta o poeta que como dramaturgo, se registra en estas alturas de nuestro trabajo más por su vinculación directa con el círculo surrealista y sus representantes más ilustres.

II. 3. 2. El teatro Dadá

El movimiento Dadá fue muy poco fecundo en cuanto a la producción dramática, por no llamarlo estéril, puesto que su sustancia era rigurosamente antidramática³⁹⁹. Y eso porque el teatro, por su naturaleza, parece la negación misma de los principios del automatismo psíquico. Sin embargo, prefigurando la posterior escuela surrealista, Dadá abrió el camino a la imagen esencial⁴⁰⁰ que consolidó después André Breton (1896-1966) en toda su trascendencia ontológica. En efecto, los *happenings*⁴⁰¹ que armaron los dadaístas empezando por Zurich y que se propagaron por el continente europeo, en su esencia eran una especie de espectáculo escénico. Es más, las máscaras que se utilizaban en estas funciones, construidas en su mayoría por Marcel Janco y Hans Arp, eran inspiradas por las respectivas del teatro griego clásico y japonés, en pos de la re-sacralización de la escena⁴⁰².

³⁹⁹ En efecto, como señala Béhar: "Il est sans doute paradoxal de parler de théâtre dada quand on sait que ce mouvement, que certains considèrent comme absolument nihiliste, rejetait toute notion d'Art, et à plus forte raison toute différenciation entre des genres qui, pour lui n'avaient que le défaut de maintenir une conception périmée de la vie"; véase Henri Béhar: *Étude sur le théâtre... op. cit.*, p. 9.

⁴⁰⁰ La imagen esencial consiste en la metáfora que sustituye al objeto real, basándose en la semejanza externa que lo liga con el inconsciente, por su verdadera esencia. Es el uso inmoderado de la imagen en el dominio de la representación, acercándose a ella como una creación pura del espíritu. Cada imagen invita a la destrucción del sistema establecido tal como se le reconoce en el estado superficial de las cosas. De este modo, la imagen proyecta el lenguaje fuera de sus habituales fines utilitarios, enriqueciendo no sólo la expresión sino, también, los mundos creados por ella.

⁴⁰¹ Los *happenings* consistían en espectáculos, cuyo objetivo principal era provocar a los asistentes, mediante una combinación de música estridente, recitaciones de poesía, bailes primitivos y decoración escénica análoga. "Allí se cubren la cabeza con cubos, se baila de forma grotesca imitando el gruñido de osos jóvenes, se colocan pancartas sobre las sillas y se lanzan coplas satíricas"; Miguel Vicario Medina: *Los géneros dramáticos... op. cit.*, p. 133.

⁴⁰² Hugo Ball en "La huida del tiempo" describe el poder que ejercían estas máscaras para evocar a los que las ponían gestos, movimientos y comportamientos teatrales. Véase Hugo Ball: "La huida del tiempo" en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna... op. cit.*, pp. 149-156, y en especial, pp. 151-152.

Hugo Ball, siendo actor, escritor⁴⁰³ y crítico de teatro publicó en 1927 “La huida del tiempo”, un diario de sus pensamientos acerca del movimiento Dadá y su relación con el teatro⁴⁰⁴. Ball recalca la importancia del teatro como la manifestación artística por excelencia para la fundación de la nueva sociedad. Fiel al grito bélico y arrasador del dadaísmo perfila en su diario las propuestas estéticas del movimiento respecto a la escena: “Basta con dar la vida a los motivos ocultos, a los colores, a las palabras y al sonido del subconsciente, de manera que devoren la cotidianidad junto a toda miseria”.⁴⁰⁵ No obstante, y pese a su carácter de espectáculo escénico, los *happenings* no dieron el paso definitivo de la expresión escénica libertina a la representación dramática propia. Es decir, carecían incluso del mínimo libreto que condicionaría la actuación escénica siquiera en un aspecto amplio y general. Constituían, en un amplio sentido, recitaciones en público en las veladas Dadá; una especie de textos para-teatrales.

González señala que sería con el motivo de la llegada de Tzara en París (en enero de 1920) cuando las manifestaciones del grupo dejarían de ser meras intervenciones e improvisaciones delante del público, y se

⁴⁰³ Hugo Ball había participado en el proyecto “kammerspiele” de Max Reinhardt y estaba ligado con los círculos expresionistas y en especial con Kandinsky.

⁴⁰⁴ Sergi Doria escribe respecto a esta publicación de Ball: “«La huida del tiempo», diario de 1914 a 1921, ilustra el retorno de Ball del vanguardismo al cristianismo. Considerado por Paul Auster como un espíritu ejemplar, Ball plasmó como Musil o Mann las ansiedades de un tiempo confuso. A la reducción del hombre a simple engranaje productivo opone la espiritualidad y deja el dadaísmo al alocado Tzara. La guerra le parece una simple coartada para el uso de las máquinas y previene contra los «devastadores espirituales». Leerle permite entender Europa como perpetuo Dadá. Para Alemania, el fin de un trayecto; para Francia, el caballito de madera donde se balancean egoísmos chauvinistas.”; Sergi Doria: “La huida del tiempo” en la versión digital del ABC, hemeroteca, 24/7/2005, en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-24-07-2005/abc/Opinion/la-huida-del-tiempo_204023529146.html; (consultada: 4/3/2008).

⁴⁰⁵ Hugo Ball: “La huida del tiempo”... *op. cit.*, p. 149.

convertirían en obras escritas, interpretadas por los miembros del grupo⁴⁰⁶. Guerrero, algo dogmático en este sentido, considera *El corazón a gas* (1921) como la única obra conocida resultado del movimiento Dada y escrita por Tzara⁴⁰⁷. Su esquema rompe con cualquier patrón teatral antecedente y consiste en un diálogo desarrollado entre algunos de los elementos anatómicos utilizados por excelencia en la pintura surrealista: Ojo, Cuello, Ceja, Boca, Nariz y Oreja. No se sigue la ortodoxia teatral del argumento, sino que su sentido estriba en la ligazón de imágenes y la graduación de ritmos verbales automatizados que evoquen analogías en el inconsciente. Estos elementos revelan cierta influencia de las abstracciones que había insertado en el teatro ya en el año 1896 Alfred Jarry con su obra *Ubu Roi* y predicar la trascendencia de las imágenes sugestivas en el teatro surrealista y de Artaud.

Empero, la fascinación del grupo por Jarry se había verificado antes, en febrero de 1920 cuando en el Grand Palace de París se organiza la primera gran manifestación del movimiento Dadá⁴⁰⁸, y donde se representó *Ubu Roi*. En el marco de esta exposición se representaron tres piezas Dadá: *El canario mudo* de Georges Ribemont-Dessaignes, *Por favor* del propio André Breton y Philippe Soupault (1897-1990), y *La première aventure céleste de M. Antypirine* de Tristán Tzara. González señala que habiendo disfrutado los dadaístas de esta primera velada se organizó una más, donde

⁴⁰⁶ Xesús González Gómez: *Teatro e surrealismo... op. cit.*, p. 40.

⁴⁰⁷ Juan Zamora Guerrero: *Historia del teatro... op. cit.*, v. I, p. 72.

⁴⁰⁸ El manifiesto redactado por Georges Ribemont-Dessaignes (1884-1974) –con motivo de la demostración Dadá en el Grand Palais des Champs Elysées (Paris, 5 February de 1920)– se puede consultar en la página web: <http://www.peak.org/~dadaist/English/TextOnly/manifesto.html>; (consultada: 5/3/2008).

se representaron otras dos obras: *La dixième aventure céleste de M. Antypirine* de Tzara y *Me olvidaréis: sketch* de Breton y Soupault⁴⁰⁹. La presencia de estos textos dramáticos en el curso de esta primera gran manifestación revela la actitud de los dadaístas en relación con el teatro, “entendido como instrumento de ruptura y a la vez de comunicación (...) hasta cruzar el umbral tras el cual se crea una corriente recíproca entre escenario y espectadores, y el espectador, de sujeto puramente pasivo, se convierte a su vez activo”⁴¹⁰. Este círculo propiamente dramático del movimiento Dadá lo cierra de nuevo Tzara con su obra *Mouchoir des nuages* (1924), la cual ya no goza de los elementos propios del movimiento. Quizá no sea por casualidad que la fecha coincide con el primer manifiesto surrealista⁴¹¹.

Sin embargo, el artista plástico y poeta alemán Kurt Schwitters (1887-1948) escribió también unas piezas a la manera dadaísta y con matices existencialistas, agrupadas bajo el título *Schauspiele und Szenen*. En esta colección se reúnen obras muy breves –pues, algunas apenas alcanzan una página de extensión– como “Kümmemisspiele: ein dramatische Entwurf” (1922) o “Dramatische Szene” (1922) y otras más extensas como “Oben und unten” (1929) y “Es Kommt drauf an: lustpiel in vier Aufzügen” (1927-1930).

⁴⁰⁹ Es interesante, dada la posterior aversión de Breton hacia el teatro como dirigente del movimiento surrealista, señalar su autoría en la segunda y en la última de las obras citadas, como también su interpretación en la primera y en la última. También, llama la atención el resto del elenco que interpretó las susodichas piezas, entre el cual destacan Paul Éluard (1895-1952), Louis Aragon (1897-1982) y el propio Tzara.

⁴¹⁰ Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 33-111, y especialmente, p. 11.

⁴¹¹ A partir de entonces González señala que sólo aparecerá alguna y otra pieza en diversas revistas; véase Xesús González Gómez: *Teatro e surrealismo... op. cit.*, pp. 40-41.

Estas obras, en gran parte, siguen el esquema de *El corazón a gas*. El ritmo del discurso "asmático" y acelerado de los personajes y el sinsentido del argumento hacen evidente la angustia y frustración de los artistas dadaístas de entreguerras y convierten a Schwitters, quizás, en el más comprometido representante del dadaísmo en el teatro. El teatro que propone es una manifestación del arte total, donde encuentran cabida elementos que recién acababan de salir del segundo plano de la representación, como la luz, el sonido, la presencia física humana⁴¹². En su dramaturgia no existe una estructura interna que unifique los distintos elementos, sino que el principio arquitectónico o unificador depende del grado de construcción que le atribuyen las racionalizaciones subjetivas⁴¹³. En este sentido, Schwitters propuso para la escena algo parecido con sus construcciones Merz (*Merzbauten*)⁴¹⁴.

El ya citado Georges Ribemont-Dessaignes escribió obras que supusieron el aniquilamiento total de las técnicas de interpretación tradicionales. Sus piezas, repletas de lenguaje irónico, de humor absurdo y negro, anarquía, crueldad, sensualidad, sexualidad y pesimismo, corresponden al programa ideológico y anti-estético del movimiento Dadá⁴¹⁵, conexas con las circunstancias históricas en las que fueron escritas (la Gran

⁴¹² Véase Kurt Schwitters: "Teatro Merz" en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna... op. cit.*, pp. 157-162.

⁴¹³ Hans Richter: *Νταντά: τέχνη και αντί-τέχνη... op. cit.*, p. 228.

⁴¹⁴ Laura Baigorri Ballarín expone el concepto de las construcciones Merz de Kurt Schwitters: "Los assemblages o montajes de las Construcciones Merz eran ambientes contruidos mediante objetos encontrados y elementos abstractos cubo-futuristas. Su objetivo era la obra de arte total (*Gesamtkunstwerk*), en donde desaparece la alternativa arte-no arte mediante la integración de todos los materiales imaginables con todas sus relaciones posibles dentro del espacio ocupado". Véase Laura Baigorri Ballarín: *El video y las vanguardias históricas*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1997, p. 65.

⁴¹⁵ Motivos que anticipan en gran parte, como veremos, la estética de la crueldad.

Guerra de 1914-1918). Quizás por eso Tzara lo calificó como “pamphlétaire et dramaturge du mouvement Dada”⁴¹⁶. Entre sus obras –aparte de la ya citada *El canario mudo*– se destacan *El emperador de China* (1921) y la más tardía *Le bourreau du Pérou* (1929).

González resume las características de la dramaturgia propiamente dadaísta en las siguientes: a) superación de los cánones dramáticos y de las reglas tradicionales del relato teatral; b) ruptura del diálogo en nivel léxico y sintáctico; c) técnica de collage, que no constituye un accesorio, sino parte constructiva del tejido dramático; y d) renovación del tipo de actor, que a partir de las premisas dadaístas sería ya autor-actor, de modo que éste podría intervenir en cualquier momento en el TD. Aparte de estas características, el crítico señala tres elementos que revelan la trascendencia de la dramaturgia dadaísta en la respectiva surrealista y que expande sus raíces hasta el teatro del absurdo: “i) o humor, que vén de Jarry; ii) a sorpresa, que era para Apollinaire elemento poético; e iii) a pulverización do idioma: o pensamento faise na boca, decía Tzara”.⁴¹⁷

El teatro Dadá constituye la primera gran agitación –un seísmo demoledor– para el teatro convencional, como también la primera piedra para fundar un teatro propio de la modernidad. Su innovación no fue tanto pedir la contribución del público en sus espectáculos –ya había experimentado en eso, como hemos visto, en mayor o menor medida el teatro futurista o dramaturgias como la de Pirandello–, sino “exigir” la

⁴¹⁶ En *Dadaglobe*, la antología inédita del movimiento; citado por Henri Béhar: *Étude sur le théâtre... op. cit.*, p. 110.

⁴¹⁷ Xesús González Gómez: *Teatro e surrealismo... op. cit.*, p. 43.

interacción agresiva del público para conseguir realmente activarlo. En algunas de las funciones los actores de repente paraban la representación y se sentaban mirando pasivamente la reacción del público. De modo que se rompía el esquema convencional de la representación y los espacios escenasala, tradicionalmente separados, se invertían. De esta manera, la escena dadaísta asumía la función de yesca que dinamitaba la función, creando una situación teatral colectiva.

Este es el momento en el que Dadá supera los límites de la revolución intelectual burguesa «in vitro» dando vida, tal vez más allá de lo que ellos mismos eran conscientes, a una dimensión dramática distinta, un «suprateatro» en el cual la relación escenario-platea se objetiviza en un acontecimiento teatral válido por sí; trascendiendo, por consiguiente, la voluntad de escándalo, típica a fin de cuentas, del intelectual revolucionario burgués.⁴¹⁸

Béhar insiste en eso, puesto que recalca el deseo de los dadaístas de provocar más la participación activa del público que, meramente, el escándalo sistemático⁴¹⁹.

No obstante, Dadá careció de raíces filosóficas que le permitieran consolidarse primero y ampliarse después. La rebeldía de los cabecillas del movimiento se dirigía primordialmente contra el aparato artístico de la burguesía –su enemigo y, a la vez, cómplice natural–, con un frenesí demoledor del edificio estético consolidado. Empero, en este edificio “residía” la mayoría de la burguesía estética que frecuentaba los *happenings* dadaístas y esta elite empezaba a sentirse insegura y escandalizada por los

⁴¹⁸ Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada... op. cit.*, p. 17.

⁴¹⁹ Henri Béhar: *Étude sur le théâtre ... op. cit.*, p. 19.

abucheos dadaístas, mientras que, al mismo tiempo, resultaba difícil para el proletariado identificarse con un proyecto nihilista que no proponía alternativas para el futuro de la sociedad. Es allí donde empezaron los problemas de Dadá. Como señala Medina, "destruir ha resultado gozoso, incluso imprescindible. Pero ¿sobre qué fundamentos ideológicos se asentará el imaginativo e inconcreto proyecto? Los integrantes de Dadá se interrogan entre sí... sin encontrar la solución adecuada."⁴²⁰

II. 3. 3. El teatro surrealista

El vacío ideológico y programático del movimiento Dadá vino a completarlo el surrealismo, buscando indagar más allá de la realidad palpable para despertar al hombre de su alienación por medio de los sentimientos. El surrealismo aseguró que la razón no abarca la totalidad de nuestra existencia; por eso invitó a la reconciliación humana con los espacios mágicos que se esconden en la locura, el inconsciente, el libertinaje imaginativo y el sueño⁴²¹. De modo que, frente a la destrucción nihilista del dadaísmo, se alzó la construcción neo-romántica del surrealismo.

⁴²⁰ Miguel Vicario Medina: *Los géneros dramáticos... op. cit.*, p. 133.

⁴²¹ Así lo proclama André Breton en su primer manifiesto (1924): "Tan sólo la imaginación me permite llegar a saber lo que *puede llegar a ser* (...). Queda la locura (...), la profunda indiferencia de que los locos dan muestras con respecto a la crítica de que les hacemos objeto (...), permite suponer que su imaginación les proporciona grandes consuelos, que gozan de su delirio lo suficiente para soportar que tan sólo tenga validez para ellos (...). No será el miedo a la locura lo que nos obligue a bajar la bandera de la imaginación (...). Quiero que la gente se calle tan pronto deje de sentir (...). Freud ha proyectado su labor crítica sobre los sueños (...), el sueño de los períodos en que el hombre duerme, no es inferior a la suma de los momentos de realidad, o, mejor dicho, de los momentos de vigilia"; André Breton: *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor Libros, pp. 16-21. Quien mejor ha vivido plenamente estas palabras en su propia carne fue Antonin Artaud.

Debido a la consanguinidad entre el dadaísmo y el surrealismo existe cierta confusión respecto a cuál de los dos movimientos pertenecen algunas obras dramáticas, tanto por razones cronológicas como por cierto astigmatismo teórico que en su afán clasificatorio se empeña en el registro hermético de tal o cual autor. Tampoco ayuda al respecto el hecho de la participación activa en representaciones dadaístas de dirigentes ilustres del surrealismo, que más tarde bien rechazarían el teatro como manifestación burguesa, bien seguirían su camino solitario, expulsados del movimiento por la misma razón. Nosotros no entraremos en discrepancias teóricas. No obstante, intentaremos exponer en este punto de nuestra investigación el trabajo de figuras que desempeñaron un papel trascendental en el paso de un movimiento al otro, como lazo de conexión en nuestra exposición de las dramaturgias vanguardistas, hasta llegar al proyecto surrealista por excelencia que constituye el Teatro Alfred-Jarry.

Uno de estos casos lo constituye Louis Aragon, quien, después de participar en el dadaísmo, fue uno de los fundadores del surrealismo, al cual se mantuvo fiel hasta el final⁴²². Las dos obras teatrales que Aragon escribió, *Au pied du mur*⁴²³ y *L'armoire à glace un beau soir*, ambas de 1924, aparecen publicadas en *Le libertinage*, libro que, como señala González, es emblemático para la transición de Dadá al surrealismo⁴²⁴. En estas dos

⁴²² Es significativo al respecto que cuando el presidente de la República de Francia François Mitterand (1916-1996) quiso concederle la condecoración de la Legión de honor por su trayectoria, Aragon no la aceptó, considerando cualquier galardón como "prostitución" artística.

⁴²³ En esta obra estrenada en junio de 1925 en el Vieux-Colombier, el papel de Mesalina lo representó la amante de Artaud Genica Athanasiou (1897-1966).

⁴²⁴ Xesús González Gómez: *Teatro e surrealismo... op. cit.*, p. 52.

piezas se da la impresión de que el objetivo primordial es desorientar al espectador por la falta de coherencia cronológica, los personajes extravagantes, los argumentos imprecisos y sus desenlaces sorprendentes. Sin embargo, a través de su estrategia de disturbio parecen más deudoras del dadaísmo que del surrealismo. Ahora bien, un caso interesante en la evolución de la dramaturgia surrealista comprende la pieza *Trésor des Jésuites* (1929). Escrita en colaboración con Breton, esta obra rinde un homenaje al cinema popular y se justifica por la admiración que el nuevo género provocaba a la generación de Apollinaire y de Breton, como la libertad suprema. Béhar señala que *Trésor des Jésuites* tiene más que ver con el cinema llevado a escena, pero su importancia también consiste en conservar el teatro de acción⁴²⁵. Dividida en tres cuadros, su técnica remite a las respectivas cinematográficas de la contracción, de la inmovilización, de la dilatación del tiempo y de los movimientos propios del celuloide. Asimismo, es una constancia sistemática el uso del collage⁴²⁶.

Ya hemos citado las dos obras – *Me olvidaréis* y *Por favor*– que escribieron juntos Breton y Soupault y fueron representadas en la velada dadaísta de 1920. Estas piezas anticipan la considerada primera obra surrealista *Los campos magnéticos* (1921) que los dos escribieron con la técnica de la escritura automática. Y, si en la primera se postula escandalizar a la gente y provocar el disturbio en la sala, en *Por favor* existe cierto argumento y diálogos racionales que sin embargo, de pronto se quiebran

⁴²⁵ Henri Béhar: *Étude sur le théâtre ... op. cit.*, p. 225.

⁴²⁶ Sin embargo, su trama repleta de conspiraciones, asesinatos, sectas religiosas, manuscritos, etc., recuerda la novela cinematográfica *Cagliostro* (1927) de Vicente Huidobro (1893-1948).

por la irrupción de la escritura automática y elementos de sorpresa. Además, aparecen situaciones que remiten al azar objetivo, anticipando así una de las características que posteriormente iba a desarrollar el surrealismo. No obstante, como señala Béhar, con esas dos piezas dramáticas Breton y Soupault, lograron algo más que la mera experimentación:

En faisant une entorse aux principes rigoureux qui avaient été les leurs dans *Les Champs magnétiques*, c'est-à-dire en entremêlant création dramatique et écriture automatique, Breton et Soupault ont découvert le miroir du merveilleux au théâtre, non pas le fantastique avec son attirail de décors et des machineries, le merveilleux quotidien et beau.⁴²⁷

Estas son las únicas obras teatrales que escribió el dirigente del movimiento surrealista antes de romper con el dadaísmo y rechazar, como hemos venido señalando, el teatro como manifestación de las aspiraciones estéticas e ideológicas burguesas.

Esta ruptura, sin embargo, vino anunciada a través de un acto-farsa de esencia teatral. Nos referimos al proceso burlesco que llevó el grupo Dadá (el 13 de mayo de 1921) contra el, hasta entonces admirado por ellos, novelista y periodista Maurice Barrès (1862-1923). Le acusaban de chovinismo nacionalista y por sus posturas durante la Guerra, y el "juicio" tuvo lugar en el Café Bulevar de Montparnasse⁴²⁸. En este tribunal el

⁴²⁷ *Ibid.*, p. 191.

⁴²⁸ La acusación oficial era "attentat à la sûreté de l'esprit". En cuanto al significado de esta ruptura entre Jarra y Breton véase también la monografía de Ricardo Gullón: "Balance del Surrealismo" en <http://www.alcudiavirtual.ua.es/servlet/SirveObras/public/46860408004027506300080/p0000001.htm>; (consultada: 10/3/2008).

presidente era André Breton⁴²⁹ y participaron todos los miembros más destacados de Dadá asumiendo los papeles tradicionales de un juicio; entre ellos se encontraba Tzara, quien, por su actitud dadaísta-provocativa y negadora de cualquier forma de justicia, se enfrentó reiteradas veces durante el proceso con Breton. En esta especie de burla teatral se perfiló el distanciamiento de Breton del círculo dadaísta, puesto que se prefiguraba ya que los posteriores surrealistas con este pretexto quisieron hacer una manifestación ética que más tarde les llevaría a la acción política. Como señala Béhar allí se planteó un “problème grave était posé, celui de la responsabilité de l'écrivain”⁴³⁰. En efecto, finalmente Barrès fue condenado en nombre de unos principios éticos que Dadá nunca aceptó en su programa.

No obstante, cara a lo que aquí consideramos más esencial –el carácter teatral de este juicio, dentro del contexto histórico de la ruptura entre los dadaístas y los posteriores surrealistas– parece oportuno citar la síntesis semiológica que realiza González del proceso Barrés:

As testemuñas, o presidente, os xuíces, os avogados defensores, o fiscal, non facían teatro, ou o que se entende por tal. O diálogo (...) pode considerarse un psicodrama, unha catarse. Un camiño para espirse perante o espectador, que á súa propia vez podía ser interrogado e debería responder, producíndose nel unha catarse que, con todo, está lonxe (pero dentro do psicodrama). Sería o teatro do *eu son outro*, o teatro da pureza, do surreal. Non só o teatro, o espectáculo, no que se funden, mentres dura a execución, vida e poesía. Non o entenderon, ou non o viron así os participantes,

⁴²⁹ Hecho de por sí significativo a lo que se refiere a las aspiraciones de Breton.

⁴³⁰ Henri Béhar: *Étude sur le théâtre... op. cit.*, p. 17.

os futuros surrealistas, se cadra porque non lles interesaba o teatro, pero era un camiño para facer un teatro surrealista ou surreal.⁴³¹

Con toda esta tensión subyacente era de esperar que, también en el ámbito estrictamente teatral, surgiese un dramaturgo que anunciara el paso del dadaísmo al surrealismo dramático. Nos referimos a Roger Vitrac (1859-1952) quien durante sus años de adhesión a Dadá postuló la demolición de los modos tradicionales del teatro desde su interior, conservando, no obstante, los elementos exteriores. *Los misterios del amor* (1923) se puede considerar una síntesis de las ideas que iban a formar el grupo surrealista⁴³². Una de las características que lo difieren de las prácticas dadaístas es que la obra fue representada en 1924 por actores profesionales, al contrario de lo que sucedía hasta el momento en las veladas Dadá⁴³³. En esta obra Vitrac mantiene el elemento de sorpresa; no obstante, el hilo conductor del argumento –que es el tema del amor y la muerte– testimoniaba ya las crisis internas del grupo dadaísta y, al mismo tiempo, su disolución y su posterior reconstitución como surrealista. Henri Béhar señala al respecto:

la pièce de Vitrac est un hymne à l'amour, un amour fou (...). Un amour qui ne se conçoit que dans la violence, avec le goût du sang, des arrière-pensées criminelles, et qui se fortifie de cette cruauté. Par là nous rejoignons une des constantes de Vitrac, dont la création n'est

⁴³¹ Xesús González Gómez: *Teatro e surrealismo... op. cit.*, p. 70.

⁴³² Guerrero, algo dogmático respecto a lo que hemos venido exponiendo hasta ahora, señala que, aparte de algún que otro experimento efectuado por los poetas surrealistas, la única producción auténticamente teatral que produjo el movimiento hay que buscarla en la figura de Roger Vitrac, que se incorporó en la escuela en su primera época pero que se apartó rápidamente de ella; véase Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. I, p. 79. Puesto que sus obras fueron representadas en su mayoría por el Teatro Alfred-Jarry y Vitrac fue uno de los fundadores del dicho teatro, no tratamos su producción en el presente trabajo fuera del proyecto Alfred-Jarry.

⁴³³ Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada... op. cit.*, p. 20.

pas idéale, abstraite, mais part toujours d'un réel qu'il cherche à percer au-delà de toute logique.⁴³⁴

Esta "crueldad con gusto de sangre" que se anunciaba en la obra de Vitrac iba a gestarse en un proyecto atípica, pero esencialmente surrealista, el Teatro Alfred-Jarry.

II. 3. 4. El Teatro Alfred-Jarry y el surrealismo escénico de Lorca

En cuanto al teatro surrealista, representante de éste⁴³⁵ fue el Teatro Alfred-Jarry, fundado por Robert Aron, Antonin Artaud y Roger Vitrac⁴³⁶. Vale la pena dedicar unas líneas a este proyecto que fue la cuna teatral y pila de bautismo para Artaud y su *Teatro de la crueldad*.

Las piezas representadas por ellos eran elegidas casi al azar y, a menudo, contra la voluntad del autor⁴³⁷, algo que mostraba "que los

⁴³⁴ Henri Béhar: *Étude sur le théâtre... op. cit.*, 1967, pp. 256-257.

⁴³⁵ Extraoficial puesto que sus creadores fueron excluidos del movimiento ya que Breton despreciaba el mundo del espectáculo como manifestación burguesa y comercial. Béhar señala al respecto que "c'est pour lui une convention, celle qui consiste à donner vie à un personnage, et en ce sens il ne peut se résoudre à l'inscrire au nombre des activités surréalistes, contrairement à la peinture par exemple"; *ibíd.*, p. 25. Por lo tanto no se puede decir que su proyecto fuera una empresa surrealista, aunque su concepción revela grandes afinidades con el movimiento.

⁴³⁶ En septiembre de 1926; véase a Henri Béhar: "El teatro Dada y el teatro Alfred Jarry" en Maurice Blanchot y Claude Roy (ed.): *Artaud: polémica, correspondencia y textos*, *op. cit.*, p. 47.

⁴³⁷ Célebre es el caso de *Partage du Midi*, del ya por aquellas fechas embajador francés en Washington Paul Claudel, que suscitó una gran polémica entre ambas partes. *Ibíd.*, p. 50. Asimismo, Béhar señala, respecto a esta representación y la polémica que suscitó, que "le troisième acte du *Partage du Midi* de Claudel, joué contre la volonté de l'auteur et sans que son nom, ni le titre de la pièce, fussent connus des spectateurs (...)". Henri Béhar: *Étude sur le théâtre... op. cit.*, p. 233.

organizadores tomaban las cosas donde las encontraban, y no tenían ningún respeto por la obra o el escritor en sí mismas⁴³⁸. La voluntad central del proyecto Alfred-Jarry era contribuir a la ruina del teatro existente, por medios específicamente teatrales. Se buscaba la provocación de la emoción profunda del espectador-“observador”, desnaturalizado por siglos de “tradición teatral hipócrita”. Rechazaron en su totalidad las teorías del teatro naturalista –fotografía de la realidad–, del teatro psicológico y del espectáculo como entretenimiento.

Para ellos, el teatro es una experiencia donde actores y espectadores deberían comprometer su vida profunda. Se dirigieron a la existencia misma del espectador, chocando, provocando y lanzándolo a la duda. Su espectáculo, lejos de toda preocupación estética, “provoca en el que lo contempla una cantidad de sentimientos que van desde el asombro a la angustia y la culpa, parecidos a los que debería tener quien va al teatro”⁴³⁹. Lo que realmente contaba era la fuerza comunicativa que emanaba del espectáculo mismo. El espectador de ninguna manera podría irse del teatro como había acudido. Romper las convenciones establecidas, exaltar las pasiones rechazadas por el auditorio, conducirlo a la rebelión y la liberación individual, he aquí sus expectativas. Buscaron construir un mundo real o tangente al real, en el cual se proyectarían las leyes del sueño: el teatro

No obstante, detrás de esa disputa, se revela la verdad del poder que Claudel ejerció – con sus innovaciones en el teatro– sobre los dramaturgos posteriores, junto con la decepción que causó su proteica personalidad, la del ser artista y vivir como diplomático profesional. Relevantes al respecto son las palabras que Artaud anunció una vez terminada la representación de la obra y las cita Lumley: “The act that we have just presented to you is by Paul Claudel, poet, ambassador and *traitor*”. Véase Frederick Lumley: *New trends in... op. cit.*, p. 66. Lo subrayado es nuestro.

⁴³⁸ Henri Béhar: “El teatro Dada...” *op. cit.*, p. 47.

⁴³⁹ Maurice Blanchot y Claude Roy (ed.): *Artaud: polémica...*, *op. cit.*, p. 53.

como "la verdadera vida" surrealista. Se preocupaban, especialmente, por todo lo que perteneciese a la fascinación de los sueños, las capas oscuras de la conciencia que torturan al espíritu, buscando verlo materializado en la escena.

En fin, el Teatro Alfred-Jarry intentó:

una verdadera liberación del teatro, una cierta depuración, por el rechazo de todo el farrago de prejuicios que lo estorbaban, y por haber querido hacer del espacio teatral un espacio mágico, al que el espectador vendría para superarse, identificando sus deseos más secretos con los revelados en la escena, realizando así una "purga de pasiones", y, finalmente, saliendo de la sala purificado, porque, Artaud lo escribiría en el *Teatro y su doble*: "el teatro está hecho para vaciar colectivamente los abscesos."⁴⁴⁰

Cabe integrar en el teatro surrealista parte de la producción dramática de Federico García Lorca (1898-1936). Nos referimos especialmente a ciertos diálogos en prosa como *El paseo de Buster Keaton* (1928), *La doncella, el marinero y el estudiante* (1928), *Quimera* (1928) y *Así que pasen cinco años* (1931), que, según Guerrero, constituyen "los únicos esbozos lorquianos de producción superrealista"⁴⁴¹. García Posada califica dichas obras como "un teatro bloqueado, que no pudo acceder a los circuitos comerciales, pero el autor era bien consciente de su significación, que excedía el mero experimentalismo o el tránsito accidental por determinadas zonas de la vanguardia escénica"⁴⁴². Es aquí donde el poeta se

⁴⁴⁰ *Ibíd.*, p. 57.

⁴⁴¹ Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. I, p. 84.

⁴⁴² Miguel García Posada: "El teatro «imposible» de Lorca" en Federico García Lorca: *Teatro completo*, 4 vols, Barcelona, Debolsillo, 2004, pp. 9-16, y, especialmente, p. 9.

apropia del moralismo subversivo y cifrado del surrealismo y sus libertades imaginativas, manteniéndose, sin embargo, distante del automatismo verbal y del destructivismo escénico-estético del movimiento. Además, las fechas de estas "comedias irrepresentables" y de *Poeta en Nueva York* (1930), calificado este último como la muestra más pura del surrealismo lorquiano, casi coinciden.

Las cuatro obras podrían denominarse más bien como sensaciones dialogadas⁴⁴³, donde prevalecen los temas predilectos de Lorca como la sexualidad frustrada, el sueño, la huida del tiempo y la muerte. *El paseo de Buster Keaton* rinde homenaje al cineasta estadounidense matizado por un moralismo magistral sobre el destino de la inocencia en el mundo industrial. *La doncella, el marinero y el estudiante* está repleta de incitaciones dionisiacas que caracterizan su programa poético en el manifiesto *Juego y teoría del duende*⁴⁴⁴, mientras que *Quimera* "se presenta como el análisis de la pasión amorosa que se va a extinguir en medio o a causa de la trivialidad"⁴⁴⁵. Especialmente *Así que pasen cinco años* es como indica Guerrero, "quizá la más acabada muestra de inspiración superrealista derivada escénicamente que se haya producido en el mundo y (...) drama fundamental en el estilo superrealista del autor"⁴⁴⁶; "una obra inevitable en

⁴⁴³ García Posada cita una carta del poeta dirigida al crítico literario Melchor Fernández Almagro (1893-1966), escrita en julio de 1925, donde Lorca comenta: "Hago unos diálogos extraños, profundísimos de puro superficiales (...). Poesía pura. Desnuda (...). Son más universales que el resto de mi obra"; *ibíd.*, p. 10.

⁴⁴⁴ En 1933, Federico García Lorca, pronunció en Buenos Aires y Montevideo su conferencia "Juego y teoría del duende"; una teoría de la cultura y del arte español y universal, y también una exposición de su proyecto literario.

⁴⁴⁵ *Ibíd.*

⁴⁴⁶ Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. I, p. 85.

el teatro lorquiano”, como señala García Posada⁴⁴⁷. Lorca entremezcla sueño y realidad, el presente con el pasado y el futuro, el tema de la muerte, y diálogos *post-mortuos* entre gato muerto, niño muerto y un maniquí. Especialmente, con el maniquí, Lorca introduce el elemento físico en la escena, conforme a los designios de Artaud y su teatro de la crueldad.

Con Lorca se cierra nuestra presentación del teatro surrealista –al menos de la producción dramática que se dio en esta primera etapa del movimiento– y que constituye una producción en nivel de “para-dramaturgia” o de resistencia del género frente a la ortodoxia bretoniana. Pues trátase de la obra de Lorca, lejos de los “feudos” de Breton, o de las teorías del “partisano” Artaud, el teatro surrealista no sólo representa el rechazo de la estética aristotélica o del teatro didáctico brechtiano, sino también, y sobretodo, la irrupción de la poesía en la escena y la tentativa de transformarla en el lugar privilegiado de la lírica y del sueño. El surrealismo puso en evidencia lo irrepresentable de la vida que es el origen no representable de la representación. Por ello, se trata de una dramaturgia *ab ovo* anti-teatral. Por su parte, Abirached tacha de fracasado el teatro surrealista, al menos aquello que se mantuvo fiel a la ortodoxia bretoniana:

Hay que buscar en este desconocimiento de los poderes específicos del teatro la explicación del fracaso de los surrealistas sobre el escenario, al menos mientras aplicaron su programa al pie de la letra. Consiguieron sorprender y desconcertar, ciertamente, pero apenas transmitir el hechizo que buscaban: las asociaciones dictadas a sus frases por la escritura automática, las relaciones de hechos de las que se querían testigos inquietantes, las transcripciones de sueños en los que la mente vacila sobresaltada, ... nada de esto

⁴⁴⁷ Miguel García Posada: “El teatro «imposible» de Lorca”... *op. cit.*, p. 15.

consiguieron traspasarlo al teatro, por no haberlo sentido directamente en términos escénicos. Mucho más apegados a la literatura de lo que creían, casi todos concebían el arte dramático como uno de sus dominios; demasiado enamorados del lenguaje como para dinamitarlo al modo que Tristan Tzara, se aplicaron más bien a restituirle la eficacia mágica que había perdido a través de los tiempos, y sobre todo no soñaron con destronarlo del escenario.⁴⁴⁸

No obstante, el carácter sintético de la escena surrealista –eso es, las técnicas de iluminación, la exaltación de lo corpóreo, la manifestación escénica del subconsciente, del mundo onírico, de la sexualidad humana, de lo arcano, lo sacro y lo profano, la música, las máscaras, la danza, etc.– marca un antes y un después para el teatro occidental que nunca más volvería a ser el mismo, definiendo bien la estética vanguardista frente a los convencionalismos escénicos.

Resumiendo las características del teatro surrealista, podríamos enumerar las siguientes: fragmentación de la fábula –cuando existe– según las leyes del sueño; personajes indefinidos que obedecen sólo a sus impulsos libidinosos; falta de coherencia discursiva y diálogos que siguen sólo las reglas dialécticas de los sueños; reducción del personaje a mero portavoz de discursos que denuncian o polemizan con la realidad; yuxtaposición de escenas sin coherencia lógica; humor e ironía; manifestaciones de lo maravilloso y epifanías; espontaneidad y provocación; técnica de collage, montaje y efectos de sorpresa; reordenación de las dimensiones espacio-temporales, carácter carnavalesco y estética de ferias, etc.

⁴⁴⁸ Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 313.

Estas características carecían, empero, de un marco teórico que canalizaría la agresividad escénica del surrealismo hacia los instintos de los espectadores. Y, verdaderamente, resultaba difícil alcanzar la sensibilidad del público al exigirle asistir a una escena donde la presencia humana se veía reducida a favor de la retransmisión del mundo onírico o de la pintura cubista. El carácter iconoclasta y anti-mimético del surrealismo buscaba atacar la *dramatis personae*, pero encontró su blanco en la presencia escénica de la esencia humana. Este vacío vino a rectificar el idealismo teatral de la "crueldad" de Antonin Artaud.

CAPÍTULO III

III. Antonin Artaud y el acto de la crueldad

"Il n'a d'autre prison que la boîte de son crâne"

A. Jarry, *L'Amour absolu*

El poeta griego Angelos Terzakis (1907-1979) escribió a propósito de la obra de Antón Chéhov (1860-1904) que existen dos tipos de autores: aquellos que aportan algo innovador –y lo innovador eventualmente se torna viejo– y aquellos que traen algo irrepetible. Indudablemente, Artaud pertenece a esos últimos, siendo, si no el último del linaje de los poetas malditos, al menos – como lo define Javier Memba y con toda la razón– el más grande del siglo pasado⁴⁴⁹. Sin embargo, como señala Bonardel:

là où d'autres cherchèrent la martyr rédempteur; là où Baudelaire s'exténua à extraire du charnier de la vie la rareté des fleurs souffrées du mal; Artaud semble n'avoir obstinément travaillé qu'à la mise à jour et la dénonciation d'une honteuse connivence entre l'affaissement de son siècle (entre tous meurtrier) et l'inaptitude consentante de presque tous à vivre une douleur qui leur soit propre⁴⁵⁰

Antonin Artaud encarnó una de las facetas más puras, perspicaces y profundas de la intelectualidad de las vanguardias. Se alzó "con el relieve mismo de la fe, con el heroísmo impar de quien al pensamiento le presta su

⁴⁴⁹ Javier Memba: "Antonin Artaud, el más grande entre los malditos del pasado siglo (XXIV)" en la versión digital del *Mundo*, viernes 26 de octubre de 2001; encontrado en <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/10/26/anticuario/1004095910.html>; (consultada: 27/3/2008).

⁴⁵⁰ Françoise Bonardel: *Artaud: ou la fidélité à l'infini*, París, Balland, 1987, p. 14.

propia sangre, no vacilando en gastarla por defenderlo”⁴⁵¹. Actor y autor de teatro, poesía, ensayos y guionista cinematográfico, se adhiere al movimiento surrealista en 1924, con el cual rompe en 1926 y de inmediato funda –como hemos mencionado– el Théâtre Alfred Jarry. No obstante, parece que su figura no encajaba en ningún movimiento por completo, como se podría afirmar que sucede con todos aquellos maestros cuya personalidad es demasiado imponente como para enjaularse en cualquier dogmatismo estético. “Ainsi, Antonin Artaud qui, déjà, face aux dadaïstes, se disait pré-dadaïste, s’affirme, face aux surréalistes, plus surréaliste qu’eux”⁴⁵².

A los veintiséis años de edad, Artaud envió algunos poemas a una revista dirigida por Jacques Rivière (1886-1925), quien los rechazó *a priori* como “insuficientes”. A partir de ese momento, el desilusionado⁴⁵³ joven Artaud empieza una correspondencia con Rivière, quien le propondría la publicación de estas cartas y de algunos de sus poemas como ejemplos testimoniales del proceso de su creación. Sin embargo, esta correspondencia, como señala Virmaux, anuncia toda la producción artaudiana que estaba todavía por venir⁴⁵⁴. A raíz de este hecho histórico para la literatura occidental

⁴⁵¹ Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. I, p. 91.

⁴⁵² Paule Thévenin: *Antonin Artaud: fin de l'ère chrétienne*, París, Lignes, 2006, p. 21.

⁴⁵³ Desilusionado porque para Artaud el reconocimiento de su existencia literaria era de vital importancia para su existencia como ser humano. Poulet argumenta al respecto: “S’il écrit, c’est pour serrer au plus près une forme où il pourrait se faire reconnaître et donc se reconnaître. C’est pourquoi il présente, de façon très insistante dans ses lettres, cette quête de reconnaissance comme vitale. «Exister littérairement» pour Artaud, c’est obtenir de l’autre sa reconnaissance, c’est pouvoir continuer d’écrire en sachant qu’on l’approuve, qu’on le soutient, qu’on adhère complètement à sa démarche énonciative (...).Ce qui est aléatoire, ce n’est pas la production des mots, mais bien celle de la pensée d’où la nécessité de posséder un esprit qui existe littérairement, étant donné que cette existence littéraire peut pallier la décorporisation de la pensée”. Véase Elisabeth Poulet “Artaud ou le droit à l’existence littéraire” en *La revue des ressources: Dossiers - Littérature et folie*, en <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article559>; (consultada: 27/08/2010).

⁴⁵⁴ Alain Virmaux: *Antonin Artaud et le théâtre... op. cit.*, p. 19.

contemporánea, Maurice Blanchot señala que: "Jacques Rivière se interesa, más que por la obra misma, por la experiencia de la obra, por el movimiento que conduce hasta ella, y por el rastro anónimo, oscuro que ella representa con torpeza"⁴⁵⁵.

Los métodos de acercamiento que utiliza la crítica contemporánea – estructuralista, sociológica, lingüística, psicoanalista, etc...–, nos enseñan que no se debe estudiar un escritor desligando su vida de su obra, sino como un conjunto inseparable cuyas facetas se interrelacionan y se compenetran⁴⁵⁶. Si Artaud nunca aceptó el escándalo de un pensamiento separado de la vida – fuese su vida particular o la idea abstracta que se tiene de ella, como lo expondría más tarde en sus ideas para el teatro– resulta imposible, y hasta imperdonable para cualquier estudio sobre su prolífica persona, esquivar presentar algunos datos de su vida, o mejor dicho, de su sufrimiento, puesto que resulta evidente que, al menos para algunos casos, el pensamiento extremo y el sufrimiento extremo, tienen sus referencias en el mismo horizonte⁴⁵⁷. En efecto, resulta casi imposible y hasta "cruel" extraer con un "bisturí" la idea que Artaud tuvo del teatro, fragmentando su personalidad en el hombre Artaud, el poeta, el actor, el corresponsal de las cartas desde Rodez o el viajante, del teórico de la "crueldad". Como señala Virmaux:

Il est toujours aberrant de dissocier, pour les besoins d'une étude, les œuvres d'un même créateur, mais cela n'est-il pas plus inimaginable

⁴⁵⁵ Maurice Blanchot: "Tres manipulaciones sobre Antonin Artaud: Artaud" en Maurice Blanchot y Claude Roy (eds.) *Artaud: polémica, correspondencia... op. cit.*, p. 11.

⁴⁵⁶ Véase al respecto Tzvetan Todorov: *Ποιητική (Poétique)*, Αθήνα: Εκδόσεις Γνώση 1989, pp. 36-37.

⁴⁵⁷ Considerando la vida personal inseparable de la producción artística, el mismo Artaud había apuntado que: "c'est dans leur propre histoire que les grands artistes s'expriment le mieux"; Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. I, p. 182.

encore dans le cas d'Artaud, chez qui l'œuvre entière et la vie forment un tout inextricablement lié? Parler d'Artaud en n'ayant égard qu'à ce qui, en lui, concerne le théâtre, c'est le mutiler, c'est dénaturer son cri, c'est finalement ne rien comprendre à son œuvre. Il n'y aurait d'étude valable, le concernant, que globale.⁴⁵⁸

En este sentido, consideramos que el boceto biográfico de una personalidad tan importante para el arte en general como Artaud, arrojará luz al proceso de construcción de su obra cardinal e impactante para la cultura occidental en general –sobre todo en el momento preciso de las vanguardias históricas– y para el arte dramático en especial, proyectando su sombra durante todo el siglo XX y hasta la actualidad.

III. 1. Boceto de una vida y obra dramática

Nacido en Marsella el 4 de septiembre de 1896, fue hijo de un armador de esta ciudad y de una mujer de ascendencia griega⁴⁵⁹. La ausencia constantemente presente⁴⁶⁰ de su padre –cuyo nombre edipiano era Antoine-Roi y en relación con el cual el nombre de su hijo se limitaba sólo en un diminutivo–, constituyó para el joven Artaud un figura insuperable⁴⁶¹. Desde

⁴⁵⁸ Alain Virmaux: *Antonin Artaud et le théâtre... op. cit.*, p. 15.

⁴⁵⁹ Como señala Guerrero la familia de su madre –de apellido Nalpas– descendía desde hacía siglos de la ciudad de Esmirna, en la actual Turquía; dato que supone en Artaud cierta predisposición al Oriente que tanta influencia ejerció sobre su pensamiento. Véase Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. I, p. 91.

⁴⁶⁰ Permítasenos esta manipulación del verso de Julio Cortázar "(...) esta ceremoniosa danza que dedico a tu presente ausencia", tomado de "Otros cinco poemas para Cris" de la colección *Salvo el crepúsculo*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996, p. 94.

⁴⁶¹ Este complejo freudiano, como bien señala Poulet, se proyectó más tarde en el pensamiento y obra artaudiana –viéndose a sí mismo como reencarnación o proyección de Heliogábalo, del Dioniso, y hasta del Cristo–, algo que implica la cuestión del parricidio literario o el cuestionamiento de la relación padre-hijo con la figura paterna, en cierto modo abstracta y ausente, que, en el caso de Artaud, mucho tuvo que ver con la relación conflictiva

su infancia sintió en su propia piel lo dramático de la vida, primero a causa de la muerte prematura de su recién nacida hermana Germaine, en 1905 y, poco más tarde, de los constantes trastornos mentales –causados por una meningitis o por una neurosífilis, transmitida a él por uno de sus padres⁴⁶²– y que terminaron provocando su encerramiento en un sanatorio por primera vez a los 16 años de edad. Estas perturbaciones nerviosas iban a declararlo inepto para el servicio militar en 1916, torturarlo durante toda su vida y darían comienzo a una era de maldición y miseria para el marsellés que se refleja en el dinamismo de sus escritos⁴⁶³. De su continuo trato con los médicos que lo atendían –a quienes acusaba de envidia frente a su genio– se puede explicar su rechazo al psicologismo, que más tarde justificaría en su obra culminar *El teatro y su doble*⁴⁶⁴.

con su propio padre. Véase Elisabeth Poulet: "Les filles de cœur d'Antonin Artaud" en *La revue des ressources: Dossiers - Littérature et folie*, en <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article559>; p. 2 ; (consultada : 27/08/2010). En este sentido escribe Artaud: "Canaille de canaille de Dieu, innommable fuyard du ciel, intronisé exécration de l'être, c'est l'être qui t'a fait Dieu et non toi, avant lui tu ne l'étais pas, et qui t'a permis de me mettre où je suis, qui t'a permis de disposer de mon être à moi qui n'en suis pas un et qui me sens mangé par l'être jusque dans l'être de mon propre néant que seule l'idée de non-être me permet chaque fois de fuir. Jusqu'à quand me faudra-t-il me réfugier dans le non-être pour avoir le droit d'être ce que je suis."; Antonin Artaud : *Œuvres complètes... op. cit.*, v. XV, p. 26.

⁴⁶² Así lo describe él mismo en una carta dirigida al doctor Jacques Latrémolière (datada el 15 de febrero de 1943). Véase Antonin Artaud: *Cartas desde Rodez (1943-1944)*, Madrid, Fundamentos, 1981, pp. 17-19.

⁴⁶³ Véase Françoise Bonardel: *Artaud: ou la fidélité... op. cit.*, p. 13.

⁴⁶⁴ Antonin Artaud: "Le théâtre et son double" en *Œuvres complètes*, v. IV, pp. 11-171. Por ejemplo, en sus años de reclutamiento en Rodez, pasando por una crisis de efervescencia religiosa extrema, dirigió una carta a su doctor particular Jacques Latrémolière, explicándole las razones por las que desconfiaba de los psiquiatras: "es el Anticristo y sus demonios quienes hicieron la patología humana siguiendo una técnica científica provocadora y provocada" llegando incluso a afirmar que "los médicos de los Asilos me odiaban"; véase la carta dirigida al doctor Jacques Latrémolière (19 de julio de 1943), en *Cartas desde Rodez... op. cit.*, p. 70. Asimismo, en "Lettres aux médecins-chefs des asiles des foux" Artaud, hastiado por el tratamiento que recibía desde sus años de adolescencia en los asilos, declaró que: "les fous sont les victimes individuelles par excellence de la dictature sociale"; en *Œuvres complètes*, v. I, p. 267.

Siendo todavía adolescente descubrió por primera vez la poesía en una revista escolar fundada por él mismo. Por aquel entonces sus lecturas preferidas eran Charles Baudelaire (1821-1867) y Edgar Allan Poe, y fue en esa misma época que se apoderó de él el primer arrebató de melancolía que le impulsó a destruir todos sus manuscritos y regalar sus libros entre sus amigos. La muerte de su hermana y su estancia en el sanatorio intensificaron su frustración hacia la vida y lo hicieron pensar inscribirse en el seminario. A partir de este momento su angustia metafísica y existencialista lo hace oscilar como un péndulo entre el ateísmo absoluto y el paganismo extremo de sus principios hasta los confines del catolicismo excesivo y el antisemitismo febril⁴⁶⁵ de sus años difíciles en Rodez.

Tras pasar sus años de adolescencia entrando y saliendo de casas de salud –primero unos meses cerca de Marsella y después dos años en Suiza–, se produjo su separación gradual de la sociedad que lo llevó a enfrentarse a ella como a una constitución absurda, algo que también se reflejó posteriormente en su teatro. Su mejoría le permite volver a la sociedad y en 1920, creyéndose del todo curado, reúne sus poemarios y se dirige hacia París, donde se incorpora como actor a la compañía de Lugné-Poe y tiene su primer contacto con el teatro.

⁴⁶⁵ Véase, por ejemplo, la carta dirigida a Jean Paulhan (7 de julio de 1943) donde califica a los judíos como “agentes criminales del Anticristo” o la respectiva dirigida al doctor Jacques Latrémolière (19 de julio de 1943) donde escribe “Hay espíritus malignos en el mundo, Dr. Latrémolière, mas esos espíritus no son demonios, son hombres, y esos hombres son judíos y no sabe usted que hay en el alma judía un pacto con Satán”; Antonin Artaud: *Cartas desde Rodez... op. cit.*, pp. 51 y 67.

Poco más tarde conoce a Charles Dullin que acababa de fundar el Théâtre de l'Atelier y entra en su grupo, donde conoce a la que iba a ser su amante, la también actriz Genica Athanasiou⁴⁶⁶. Artaud actuó en numerosas obras⁴⁶⁷ llevadas a la escena por el teatro de Dullin y sus estrenos eran brillantes, haciéndole reconocible por la mayoría de los hombres de teatro de su época⁴⁶⁸. Los decorados estilizados y simbólicos de máscaras y cabelleras colgadas –que se empleaban en el Théâtre de l'Atelier– y la idealización del prototipo de los actores japoneses que actuaban sin accesorios, impresionaron fuertemente a Artaud hacia el concepto que iba a formar para su Teatro de la crueldad. Sin embargo, sus actuaciones en el atelier, repletas de improvisaciones “extravagantes”, y su individualismo feroz, provocaron el desinterés del resto del grupo y la vinculación de Artaud poco más tarde con el atelier de George Pitoëff (1884-1939), donde disfrutaría de mayor libertad. Para el marsellés, señala Charbonnier, los nuevos dioses ya no eran “Tolstoi, Ibsen o Shakespeare, sino Hoffmann y Edgar Poe”⁴⁶⁹. Asimismo, Artaud se impresionaba por formas pictóricas de la índole del Bosco, de Arcimboldi o de Lucas von Leyden (1494-1533) que lo harían buscar sus propios monstruos escénicos en pos de fines místicos y de las correspondencias universales, revelándose así como epígono del expresionismo.

⁴⁶⁶ Genica Athanasiou –como hemos mencionado– frecuentaba ya en el círculo dadaísta las figuras principales que iban a constituir posteriormente el grupo surrealista.

⁴⁶⁷ La lista de las obras en las cuales participó Artaud en el teatro se pueden consultar en el libro ya citado de Alain Virmaux: *Antonin Artaud et... op. cit.*, pp. 241-242.

⁴⁶⁸ *Ibíd.*, p. 154.

⁴⁶⁹ Véase Georges Charbonnier: “El teatro infracción” en Maurice Blanchot y Claude Roy (eds.): *Artaud: polémica, correspondencia... op. cit.*, pp. 85-109, y, especialmente, p. 86.

La atracción que ejerce el teatro oriental a Dullin y su grupo, y la asistencia de Artaud en una reconstrucción del Templo de Angkor en Marsella (1922), donde se ofreció un espectáculo de danzas camboyanas, le impresionaron profundamente por su hieratismo, y junto con los ejercicios de improvisaciones que se realizaban en el atelier, generaron en Artaud la "obsesión" de crear un teatro fuera de las normas convencionales. No obstante, los conceptos que iba formando para el papel del actor en la representación, le convirtieron en un actor marginado, así que después de su breve paso por el atelier de Pitoëff, sus apariciones sobre escena poco a poco se distanciaron, hasta que en 1924 decidió abandonar su carrera como actor de teatro.⁴⁷⁰

Entretanto, escribe poesía, construye maquetas y máscaras para el atelier, aboceta decoraciones y dibuja figurines. En 1919 ya había debutado también como actor de cine en *Mater Dolorosa* de Abel Gance (1889-1981)⁴⁷¹ y su fascinación por el celuloide lo llevará numerosas veces al plató protagonizando en *Napoleón* (1927) del mismo director, como también en películas de otros directores, ya por aquel entonces consagrados, como la versión cinematográfica de la obra de Brecht *L'Opéra de quat'sous* (1930), dirigida por el alemán Georg Wilhelm Pabst (1885-1967), *Liliom* (1933) de Fritz Lang (1890-1976) o en *La Passion de Jeanne d'Arc* (1927) del danés Carl Theodor Dreyer (1889-1968)⁴⁷². Su relación con el cine es recíproca y Artaud

⁴⁷⁰ Alain Virmaux: *Antonin Artaud et... op. cit.*, p 155.

⁴⁷¹ En la versión muda de la película y más tarde, en 1933, en la versión sonora de la misma.

⁴⁷² La lista completa de sus roles en el cine aparecen también en Alain Virmaux: *Antonin Artaud et le théâtre... op. cit.*, p. 243.

también escribe dos guiones cinematográficos *La Coquille et le Clergyman* (1927)⁴⁷³ y *La Révolte du Boucher* (1930)⁴⁷⁴, como también *A propos du cinéma*⁴⁷⁵ –que reúne artículos realizados entre 1927 y 1933–, y donde se manifiesta como un teorizador lúcido de este nuevo arte, prefigurando ya sus teorías teatrales⁴⁷⁶. Sin embargo, el advenimiento del cine sonoro⁴⁷⁷ parece que impulsa a Artaud a desinteresarse progresivamente por el celuloide⁴⁷⁸, en un paralelismo con su ideario para el teatro; es decir, un arte en el cual el verbo debería constituir un círculo místico y cerrado, y no el protagonista de

⁴⁷³ Que primero se transmite por la radio y, un año más tarde, se lleva al cine por Germaine Dulac (1928-1942).

⁴⁷⁴ Como señala Virmaux, Artaud decidió reescribir, al principio como un guión cinematográfico en 1931, *El monje* (1796) de Matthew G. Lewis (1775-1818), porque le parecía un tema maravilloso para ser llevado a la pantalla, sin llegar, empero, a filmarse nunca. *Ibid.*, pp. 155-156. Ambos guiones se pueden consultar en *Œuvres complètes*, v. III, pp. 22-31 y 70-66, respectivamente.

⁴⁷⁵ *Ibid.*, pp. 77-111.

⁴⁷⁶ En estos artículos se revela su fascinación por el celuloide pero, a la vez, el planteamiento de que el cine no sirve para nada si su papel se limita simplemente en contar historias. Artaud equipara esta tesis con la verdadera misión del arte teatral, cuyas representaciones tampoco deben ser narrativas. Al contrario, ambos géneros deben intentar expresar y materializar el interior de la conciencia, y sacar a luz toda una sustancia insensible, a la que estas artes nos deben acercar, transformándonos y no meramente divirtiéndonos. Véase la monografía de Carmen de Santiago: "Antonin Artaud: la relación de sus teorías teatrales con el cine"; monografía encontrada en formato *pdf* en la página del *Cervantes Virtual*, en www.descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57915842005572617400080/018590.pdf?iocr=1, p. 3; (consultada: 28/3/2008). Para un estudio sobre la relación de Artaud con el cine remitimos también a los artículos de Gaston Bounoure y Caradec: "Antonin Artaud y el cine" y "Lenguaje de un rostro" en Maurice Blanchot y Claude Roy (eds.) *Artaud: polémica, correspondencia... op. cit.*, pp. 113-118 y 119-123, respectivamente.

⁴⁷⁷ Con la película *El cantante de Jazz* (*The Jazz Singer*) de Warner Brothers, producida en 1927 y dirigida por Alan Crosland (1894-1936).

⁴⁷⁸ En este sentido, y a propósito de *La révolte du Boucher*, cuyo resultado le defraudó, escribe Artaud en la nota que presenta la película que: "les paroles prononcées ne sont mises là que pour faire rebondir les images (...). On trouvera dans ce film une organisation de la voix et des sons, pris en eux-mêmes et non comme la conséquence physique d'un mouvement ou d'un acte, c'est-à-dire sans concordance avec les faits"; Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. III, p. 47. Pues a partir de entonces aparecerá sólo esporádicamente en películas cada vez más comerciales para poder sustentarse económicamente.

la escena. De modo que, después de rodar *Lúcrese Borgia* (1935) con Gance, Artaud renuncia definitivamente la posibilidad de ser un actor de cine⁴⁷⁹.

En 1923 –un año antes de la publicación del manifiesto surrealista– verá la luz su primera antología poética bajo el título *Trictac del ciel*. A raíz de esta publicación establece contacto con André Breton y empieza una relación íntima pero, a la vez, polémica con el dirigente de la revolución surrealista que, como hemos mencionado, llevó al distanciamiento progresivo de Artaud de la “ortodoxia” del movimiento. En 1924 muere su padre y, siendo liberado de la figura patriarcal, se une por completo con el grupo surrealista⁴⁸⁰. Breton le confía la dirección de *La Révolution surréaliste*⁴⁸¹ y la mayoría de los textos que allí aparecen son redactados por él⁴⁸². Entre los artículos que promueven la filosofía surrealista Artaud encuentra allí también el espacio para exponer su deseo de romper las fronteras que separan las culturas y abrirse hacia las tradiciones orientales⁴⁸³. En 1925 publica *L’Omblic des limbes* y un volumen

⁴⁷⁹ Alain Virmaux: *Antonin Artaud et le théâtre... op. cit.*, p. 155.

⁴⁸⁰ Thévenin señala que “dans le cahier de la permanence du Bureau de recherches surréalistes le nom d’Antonin Artaud apparaît pour la première fois le 10 novembre 1924”; véase Paule Thévenin: *Antonin Artaud: fin de l’ère chrétienne*, Paris, Lignes, 2006, p. 25.

⁴⁸¹ De 26 de enero a 20 de abril de 1925. Esta decisión se anunció con un “Avis”, publicado en la última página del n. 2 de la *La Révolution surréaliste* y que recopila Thévenin en su libro: “En vue d’une action plus directe et plus effective, il a été décidé dès le 20 janvier 1925 que le Bureau de recherches surréalistes serait fermé au public. Le travail s’y poursuivra, mais différemment. Antonin Artaud assume depuis ce moment la direction de ce Bureau. Un ensemble de projets et de manifestations précises que les différents comités exécutent actuellement en collaboration avec A. Artaud, seront exposés dans le numero 3 de *La Révolution surréaliste*.”; *ibid.*, p.51.

⁴⁸² Otto Hahn señala que en ellos Artaud “niega la civilización en su totalidad; no quiere ni rehacer, sino inventar una nueva forma de relación humana”. Véase Otto Hahn: “Cronología de Antonin Artaud” en la revista digital *La máquina del tiempo: una revista de literatura* en <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Artaud/artacron.htm>; (consultada: 26/3/2008).

⁴⁸³ Como, por ejemplo, las cartas dirigidas a Dalai-Lama y a las escuelas de Bouddha que aparecen en el n. 3 de *La Révolution surréaliste*; véase Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. I, pp. 262-263 y 264-265, respectivamente. Véase también Paule Thévenin: *Antonin Artaud... op. cit.*, p. 23.

de prosas titulado *Le Pèse-nerfs*⁴⁸⁴, obras que revelan su surrealismo desafiante y muestran su aptitud para la prosa estimulada por la espontaneidad de la escritura automática, pero no subordinada ni condicionada por ella a la manera dogmática de los surrealistas "ortodoxos"⁴⁸⁵.

Al mismo tiempo, participa, activa y "panfletariamente", como militante en el movimiento. Tanto es así, que muchas veces bien redacta él mismo algunos de los manifiestos o bien su nombre aparece en el grupo que los firma⁴⁸⁶. No obstante, en esos mismos textos empieza a prefigurarse una progresiva tensión, sobre todo a causa de la adhesión del movimiento al partido comunista, que gradual y finalmente lleva a la exclusión de Artaud del grupo surrealista. Thévenin escribe al respecto: "la politisation du mouvement surréaliste en tant que tel, son alignement sur l'idéologie d'un parti constitué paraissent, pour Antonin Artaud, incompatibles avec sa spécificité, susceptibles de pouvoir aller jusqu'à la détruire"⁴⁸⁷. Artaud no compartía la opinión del resto de los dirigentes del movimiento acerca de que el surrealismo podía ocuparse de la realidad social, así que su exclusión oficial

⁴⁸⁴ En *Œuvres complètes... op. cit.*, v. I, pp. 47-81 y 83-113, respectivamente.

⁴⁸⁵ Es interesante que después de su ostracismo del movimiento, y a pesar de que siguió defendiendo las ideas surrealistas originales, no dejó de reprochar el desenfreno total de la escritura automática como "une intoxication de l'esprit"; en "Surréalisme et révolution" en *Œuvres complètes*, v. VIII, pp. 171-183, y, especialmente, p. 176.

⁴⁸⁶ Los textos que Artaud firma, redacta o en cuya redacción participa son los siguientes: "Déclaration du 27 janvier 1925", "À table", "Lettre aux recteurs des universités européennes", "Adresse au pape", "Adresse au dalaï-lama", "Lettre aux écoles du bouddha", "Lette aux médecins-chefs des asiles de fous", "Lettre à l'administrateur dela Comédie-Française", "Lettre ouverte á M. Paul Claudel/Ambassadeur de France au Japon" y "La révolution d'abort et toujours ", que se pueden consultar en el primer volumen de las *Œuvres complètes*. Esos diez textos, y especialmente el último, además son interesantes porque se prefigura la progresiva diferenciación de Artaud del grupo surrealista.

⁴⁸⁷ Paule Thévenin: *Antonin Artaud... op. cit.*, p. 31.

resultó inevitable y tendría lugar el 10 de diciembre de 1926, en el café *Le prophète*⁴⁸⁸. En este sentido, una de las causas principales de la desavenencia entre el grupo surrealista y Artaud, y de la exclusión de éste último, era de naturaleza político-ideológica y se basaba en la negación de Artaud de aceptar las posibilidades de acción futura del surrealismo dentro del Partido Comunista Francés.

No obstante, había más razones que llevaron a la progresiva separación de Artaud del movimiento. Siendo por aquel entonces el director de *La Révolution surréaliste*, era Artaud quien representaba oficialmente el surrealismo, quien le impulsaba y le hacía evolucionar. De modo que la emergencia de su figura principal no tardó a inquietar a Breton que no quería perder su posición hegemónica dentro del movimiento. En este sentido, el 15 de julio de 1925 es Breton quien asume la dirección acusando a Artaud de haber intentado llevar el movimiento por el camino equivocado. En efecto, el ataque del comité surrealista es muy agresivo y directo respecto a Artaud en un texto titulado "En el gran día" y firmado por Breton, Aragon, Paul Eluard (1895-1952), Benjamin Péret (1899-1959) y Pierre Unik (1909-1945). Allí podemos leer:

En nombre de un cierto principio de honestidad (...) rompimos con dos de nuestros viejos colaboradores: Artaud y Soupault. La notable falta de rigor que traían entre nosotros, el evidente contrasentido que implica, en lo que concierne a cada uno de ellos, la prosecución *aislada* de la estúpida aventura literaria, el abuso de confianza del que

⁴⁸⁸ Dato que ofrece él mismo en su conferencia en México "Surréalisme et révolution" (el 26 de febrero de 1936): "Le 10 décembre 1926 à 9 heures du soir, au café du « Prophète » à Paris, les Surréalistes se réunissent en congrès"; en Antonin Artaud: *Œuvres complètes...op. cit.*, v. VIII, p. 178.

en cierta medida cada uno de ellos es responsable, habían sido tolerados por nosotros por demasiado tiempo.⁴⁸⁹

Y, después de hacer referencia a la polémica que conlleva la decisión de adherirse al Partido Comunista, en una nota a pie de página dirigen ya explícitamente y con mucha vehemencia sus acusaciones a la persona de Artaud:

Nos tendríamos rabia de no ser más explícitos respecto a Artaud. Está demostrado que éste obedeció siempre a los móviles más bajos. Vaticinaba entre nosotros hasta la repugnancia, hasta la náusea, usando trucos literarios que no había inventado, creando en un campo nuevo la más repugnante de las vulgaridades. Hace mucho que queríamos confundirlo, persuadidos de que lo animaba una verdadera bestialidad. No quería ver en la Revolución más que una metamorfosis de las condiciones interiores del alma, lo que es propio de los débiles mentales, los impotentes y los cobardes. Su actividad en cualquier campo que sea (era también actor cinematográfico), nunca fue más que una concesión a la nada. Lo vimos vivir dos años en la simple enunciación de algunos términos a los que era incapaz de agregar algo viviente (...). Dejémosle en su detestable mezcla de ensueños, de afirmaciones vagas, de insolencias gratuitas, de manías. Sus odios –y sin duda actualmente su odio al surrealismo–, son odios de dignidad (...). Es grato constatar que, entre otras cosas, este enemigo de la literatura y de las artes intervino sólo en las ocasiones que tenían que ver con sus intereses literarios (...). Hoy hemos vomitado a este canalla. No vemos por qué esta carroña tardaría en convertirse, o, como sin duda diría, en *declararse cristiano*.⁴⁹⁰

La respuesta de Artaud sería agudamente sarcástica y matizada por una vehemencia sutil en su texto-respuesta al aforismo surrealista, titulado *A*

⁴⁸⁹ Luis Aragon & André Breton: "En el gran día" en Maurice Blanchot y Claude Roy (eds.) *Artaud: polémica, correspondencia... op. cit.*, pp. 127-129, y, especialmente, pp. 127-128.

⁴⁹⁰ *Ibíd.*, p. 128. A pesar de la vehemencia de estas acusaciones resulta irónico que respecto a esto último los surrealistas se evidenciaran proféticos.

la grande nuit ou le bluff surréaliste (1927), donde incluso el título mismo responde al respectivo que utilizaron los surrealistas, mediante la polarización día Vs noche o luz Vs oscuridad, y que remite a las condenaciones inquisitoriales de herejía que se hacían en la Edad Media, contra cualquier extravío respecto al dogma oficial. Allí Artaud se presenta reacio a la acción política del surrealismo, pero no llega a rechazar su filosofía y técnicas⁴⁹¹. Además, su estilo es muy cáustico y responde casi palabra por palabra al acusatorio surrealista, cuando, por ejemplo, en la afirmación de los surrealistas de haber "vomitado a este canalla", Artaud expone las razones que a él le "han hecho vomitar el surrealismo"⁴⁹². Artaud protesta que cualquier argumento de parte de los surrealistas sirve sólo de pretexto para justificar su expulsión, mientras que la verdadera razón tiene carácter ideológico-político: "En el fondo, todas las exasperaciones de nuestra pelea giran alrededor de la palabra Revolución."⁴⁹³ De modo que Artaud reprocha la adhesión de Breton y sus compañeros al partido comunista como actividad que se opone a la verdadera esencia de la aventura surrealista y se pregunta si:

⁴⁹¹ Y no lo hizo tampoco más tarde, como puede averiguarse, por ejemplo, en una carta dirigida al pintor Frederic Delanglade (datada de 18 de julio de 1943), compañero suyo e internado también en el asilo de Rodez, cuando afirmaba que: "el Surrealismo era la manifestación en lo concreto más cotidiano de esta eterna necesidad humana de reconciliarse con la trascendencia de las cosas que la práctica de la vida envilece". Véase Antonin Artaud: *Cartas desde Rodez... op. cit.*, p. 55.

⁴⁹² Véase Antonin Artaud: "A *la grande nuit ou le bluff surréaliste*" en *Œuvres complètes... op. cit.*, v. I, pp. 281-291. Aquí citamos de la traducción del texto al español: Antonin Artaud: "En plena noche o el bluff surrealista", encontrado en la versión digitalizada en formato pdf que aparece en la página web <http://metrallapoetika.googlepages.com/artaudantonin-enplenoche.pdf>, de las Ediciones elaleph.com, 1999, p. 5; (consultada: 1/4/2008). También, se puede consultar la traducción de Irene Cusien que recopilan Maurice Blanchot y Claude Roy en *Artaud: polémica, correspondencia... op. cit.*, pp. 131-137.

⁴⁹³ *Ibíd.*, p. 3.

acaso no ha muerto el surrealismo el día en que Breton y sus adeptos creyeron que debían adherir al comunismo y buscar en el terreno de los hechos y de la materia inmediata el resultado de una acción que normalmente sólo podía desarrollarse dentro de los marcos íntimos de la mente.⁴⁹⁴

Es por ello, según Artaud, que los surrealistas sacrificaron en el altar de la materia –que representan los movimientos político-sociales, entre ellos el leninismo a quién más tarde reprocha como una organización materialista⁴⁹⁵– los verdaderos propósitos de la actividad surrealista; perdieron de vista la magia de la liberación del inconsciente; despreciaron su don literario y artístico vendiéndose a su afán militarista por volcar la jerarquía de las clases sociales e intercambiaron con letras de cambio mercantilistas la superrealidad subjetiva deseada, por el activismo objetivo de la realidad clasista. Así que Artaud reclama que: “El surrealismo ha muerto por el sectarismo imbécil de sus adeptos”⁴⁹⁶.

Respecto a esta querrela que determinó un acontecimiento histórico para el surrealismo señala Thévenin:

On peut avancer qu’Antonin Artaud a été le surréalisme, un certain surréalisme, on pourrait presque dire un contre-surréalisme, pendant une période très brève et qu’ensuite, sans nier que, pour vivre, il devait être un mouvement et donc ne pas être agi par un seul homme, mais par un groupe d’hommes. Le surréalisme ce sera avant tout André Breton en tant que celui qui élabore la théorie de ce mouvement à partir des œuvres produites par le groupe.⁴⁹⁷

⁴⁹⁴ *Ibid.*, p. 4.

⁴⁹⁵ *Œuvres complètes... op. cit.*, v. VIII, p. 178.

⁴⁹⁶ Antonin Artaud: “En plena noche...”, *op. cit.*, p. 12.

⁴⁹⁷ Paule Thévenin: *Antonin Artaud... op. cit.*, p. 55.

Empero, Artaud no aparece en la historia de las vanguardias históricas como una figura apolítica ni inconsciente de los cambios trascendentales en el momento concreto e histórico que les tocaba vivir. La cuestión para él era desvincular la Revolución surrealista del sectarismo revolucionario; pues ambas actividades son importantes en su ámbito, pero resultaba de suma importancia saber trazar los límites entre la revolución y contra la materia, que defendía originalmente la liberación surrealista del espíritu humano, y la revolución en pro de la materia que promovía la revolución social. En fin, en pos de la imagen esencial surrealista, Artaud buscaba llegar mediante la fragmentación a la unidad conclusiva de las cosas y, en términos políticos, a lo que él llamaba anarquía, como lo expuso en su novela *Heliogábalo: o el anarquista coronado* (1934)⁴⁹⁸. Porque, como bien señala Jacques Henric en el prefacio de su comunicación "Artaud travaillé para la Chine", salir del Partido comunista o jamás haber entrado no constituye de por sí un acto revolucionario, como tampoco basta con tener la carta del partido para considerarse un revisionista⁴⁹⁹. Porque todas las acciones de los hombres en una sociedad se pueden caracterizar en el sentido aristotélico como actos políticos y lo mismo se puede afirmar de Artaud, escribiera y leyera textos y comunicaciones en la

⁴⁹⁸ "Esa unidad de todo que molesta al capricho y a la multiplicidad de las cosas, es a lo que yo llamo anarquía. Estar dotado con el sentido de la anarquía –y del esfuerzo que hay que hacer para reducir las cosas a la unidad. Quién está dotado con el sentido de la unidad está dotado con el sentido de la multiplicidad de las cosas, con ese polvo de aspectos por los que hay que pasar para reducirlas y destruirlas (...), mediante la sangre, la crueldad, la guerra, al sentimiento de la unidad."; Antonin Artaud: *Heliogábalo... op. cit.*, 1972, p. 44

⁴⁹⁹ Véase Jacques Henric: "Artaud travaillé para la Chine" en Sollers, Philippe (dir.): *Artaud: [Colloque "Vers une Révolution Culturelle: Artaud, Bataille", Cerisy-la-Salle, 1972]*, Paris: Union Générale d'Éditions, 1974, pp. 215-244, y, especialmente, p. 215. Asimismo, el prolífico escritor y fotógrafo Henric sostiene que los textos de Artaud "en apparence dépolitisé, notamment face aux interventions surréalistes, particulièrement celles de Breton", son en efecto de los "plus politiques qui soient de cette première moitié du XXe siècle"; *ibid.*, p. 218.

Universidad de México –durante su estancia allí– en pro de la revolución o viviese en una sociedad anarquista como la de los Tarahumaras⁵⁰⁰.

En este sentido, Artaud quizá no apoyó panfletariamente la Revolución –como hubieran deseado los surrealistas– pero apostó por ella a largo plazo, preparándola con medios artísticos⁵⁰¹. Sus actos son políticos, incluso en cierto modo su teatro –como veremos más tarde–, aunque profesó lo apolítico en la escena, indagó en lo material e intentó restablecer el género en un nuevo contacto con su origen y el hombre, algo que por sí es un acto político en el sentido original del término, sobre todo atacando al arte depurado burgués. No obstante, y a pesar de haber calificado al Marxismo como el último ejemplo de la barbarie occidental⁵⁰², en una época bulliciosa cuando los intelectuales se dejaban seducir por las ideas socialistas y las masas por la filosofía fascista ascendiente, Artaud era de los pocos, si no el único, que reivindicaba para los artistas-terapeutas la razón de existir.

Otra razón de índole más próxima a la práctica artística –en la que ya hemos hecho hincapié–, pero también con matices ideológicos, era indudablemente la fundación en septiembre del mismo año del Théâtre Alfred

⁵⁰⁰ En efecto, en “Ce que je suis venu faire au Mexique” escribió Artaud: “Je suis venu au Mexique en quête d’hommes politiques, non d’artistes” ; *Œuvres complètes... op. cit.*, v. VIII, pp. 257-263, y especialmente, p. 257.

⁵⁰¹ Henric opine al respecto que la “tactique d’Artaud constitue en fait un avancée révolutionnaire dans une stratégie globale, à long terme, laquelle intéresse une période historique caractérisée par le déclin de l’impérialisme, du capitalisme, leur relais assuré par le social-impérialisme aspirant à l’hégémonie, et la montée des masses et des peuples révolutionnaires.”; véase Jacques Henric: “Artaud travaillé...” ... *op. cit.*, p. 227.

⁵⁰² Antonin Artaud : *Œuvres complètes... op. cit.*, v. VIII, p. 126. En realidad, Artaud no estaba en contra de la utopía social que pregonaba el marxismo, sino del método para este cambio prometido. Como señala Bonardel: “Artaud a foro bien vu qu’il ne servait à rien de dénoncer les formes sociopolitiques prises par le capitalisme bourgeois si l’on ne s’attaquait d’abord aux racines mêmes du processus de *capitalisation*, intimement lié à l’hystérie représentative de la « scene » intellectuelle occidentale, et à la conception que l’on s’y fait de l’identité” ; véase Françoise Bonardel: *Artaud: ou la fidélité... op. cit.*, p. 181.

Jarry, junto con Vitrac y Aron, y que llevó las relaciones de Artaud y Breton *in extremis*. No obstante, una adaptación del *Le songe* de Strindberg⁵⁰³, realizada bajo la dirección de Artaud por el Théâtre Alfred Jarry, le reconcilia en cierto modo con los surrealistas, pero no lo suficiente como para que Artaud decidiera reasignarse en sus círculos. El “dado ya se había echado”, y Artaud seguiría su camino solitario, e incomprensible para su época, en todos los géneros, pero sobre todo en el teatro. Y en efecto, tanto fue así que el proyecto Alfred-Jarry sucumbió por las dificultades financieras y los ataques de la prensa, cerrándose definitivamente en 1929. A partir de entonces empiezan a cristalizarse sus teorías para el teatro que lo llevarían a la formulación de su doctrina teatral.

El más decisivo impacto para ello fue en 1931, cuando, después de haber asistido a la representación de un espectáculo del teatro balinés, concibe su Teatro de la crueldad cuyo primer manifiesto lanza en 1932 y el segundo un año después. En 1932 también escribe una adaptación del mito de Atreo y Tiestes, basada en la obra de Séneca (4 a.C.-65 d.C.) *Tiestes*, titulada *Le supplice de Tantale* y de la cual sólo tenemos noticias por una carta dirigida a Jean Paulhan⁵⁰⁴. Esta tragedia perdida constituye según Bonardel: “un sorte de transition entre la première décade de souffrances (auxquelles la dramaturgie est censée apporter une forme de conjuration) et le « Théâtre de la Cruauté » auquel Artaud travaille avec acharnement entre

⁵⁰³ El 2 de junio de 1928. Béhar cita cómo en el noveno cuadro de la representación salió Artaud –que tenía el papel de la Teología– a la escena dirigiéndose a los espectadores con las siguientes palabras: “Strindberg est un révolté, tout comme Jarry, comme Lautréamont, comme Breton, comme moi. Nous représentons cette pièce en tant que vomissement contre la société”; Henri Béhar: *Étude sur le théâtre dada... op. cit.*, p. 234.

⁵⁰⁴ *Œuvres Complètes... op. cit.*, v. III, pp. 286-287.

1932 et 1936”⁵⁰⁵. El 6 de mayo de 1935 presenta *Les Cenci*⁵⁰⁶, cuya escenificación fue el único ejemplo llevado a la práctica del Teatro de la crueldad, y suscitó el entusiasmo del público y la incompreensión de la crítica.

Frente a la displicencia que engendró su proyecto para el teatro, Artaud se sintió defraudado y el 9 de enero de 1936 se marchó para México, donde residió en tierras de los Tarahumaras, quienes habían formado una especie de comunidad comunista. Charbonnier señala que Artaud vio su viaje a México como realización de su proyecto teatral, fracasado en la sociedad. La compulsión teatral no pudo realizar la plenitud de su violencia, porque los hombres negaron el concurso de Artaud, quizá por no haber sentido o comprendido dicha necesidad. Charbonnier afirma al respecto: “Les bastaba con elaborar conceptos para multiplicar los intercambios. Su ferocidad se conformó con una manifestación de combate que no puede encontrar la garganta del adversario y no la busca. Los hombres se conformaron con matar sin ver la gota de sangre.”⁵⁰⁷

Las constantes decepciones que le suscita la civilización occidental, la incompreensión de sus proyectos por la sociedad burguesa⁵⁰⁸, junto con la fascinación que le provocan las culturas primitivas y la sacralización con la que ellas se acercan al mundo de los sueños, promueven su inquietud en busca de otras alternativas de vida y de los secretos –perdidos para el mundo

⁵⁰⁵ Véase Françoise Bonardel: *Artaud: ou la fidélité... op. cit.*, p. 69.

⁵⁰⁶ “*Les Cenci*: tragédie en quatre actes et dix tableaux, d’après Shelley et Stendhal” en *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, pp 183-271. Artaud escribe al respecto: “*Les Cenci*, qui seront joués aux Folies-Wagram à partir du 6 mai prochain, ne sont pas encore le Théâtre de la Cruauté, mais ils le préparent”; *ibíd.*, pp. 46-47.

⁵⁰⁷ George Charbonnier: “El teatro infracción”... *op. cit.*, p. 90.

⁵⁰⁸ Como él mismo expuso la razón de su viaje fue para “oublier l’échec matériel et moral des *Cenci*”; *Œuvres complètes... op. cit.*, v. VIII, p. 288.

occidental— de una poesía simbólicamente eficaz, corpórea y viva. Artaud permanece casi un año entre los Tarahumaras —a los que consideraba como los últimos Atlantes⁵⁰⁹ y quienes, como indica Bonardel, permanecían extranjeros a “cette barbarie occidentale qu’est le Marxisme”⁵¹⁰— iniciándose en el consumo de hongos alucinógenos y los ritos mágicos de la tribu indígena. El contacto con la cultura mexicana le marca profundamente y redacta una serie de cartas y textos emblemáticos relacionados con su estancia allí, para publicar más tarde su libro *Les Tarahumaras* (1955)⁵¹¹. Por otra parte, Bonardel señala que su contacto con la cultura mexicana precolombina le reveló el fin oculto y verdadero de este viaje: “ce mirage plus vrai que le réel en quoi Artaud avait déjà vu l’Or de l’alchimie théâtrale”.⁵¹² No sabemos hasta qué punto fue esta la verdadera razón de su viaje. Empero, su peregrinaje por los “feudos” de Quetzalcóatl, el contacto con el mundo arcano, mágico y espiritual, y la fascinación por los rituales —que en cierto modo implican estructuras y comportamientos teatralizados— sin duda fascinan a Artaud que concibe el teatro como un espacio sagrado; una especie de sacrificio, por donde hay que correr la sangre que purificará la escena profana, polucionada e impura, por la “peste” milenaria occidental.

⁵⁰⁹ Véase al respecto, por ejemplo, “Les rites des Rois de l’Atlantide” en *Œuvres Complètes... op. cit.*, v. IX, p. 88-93, donde afirma sobre esta tribu india: “Les Tarahumaras (...) sont pour moi les descendants directs des Atlantes”, p. 88.

⁵¹⁰ Françoise Bonardel: *Artaud: ou la fidélité... op. cit.*, p. 163.

⁵¹¹ Se trata de la recopilación de escritos y cartas sueltas, como, por ejemplo, “Venu au Mexique pour fuir la barbarie européenne” (1936), “La culture éternelle du Mexique” (13 de julio de 1936), “Les forces occultes du Mexique” (9 de agosto de 1936), “Le rite du Peyotl chez les Tarahumaras” (1947) o “Le danse du Peyotl” (7 de septiembre de 1947), para citar sólo algunos, que se pueden consultar en la edición de sus *Oeuvres complètes... op. cit.*, v. VIII, pp. 157-158, 264-270, 282-286 y v. IX, 11-40 y 49-62, respectivamente.

⁵¹² Françoise Bonardel: *Artaud: ou la fidélité... op. cit.*, p. 164.

No obstante, probablemente a causa de su estancia allí y el uso habitual del peyote, empeoró considerablemente su salud mental hasta tal punto que el 12 de noviembre de aquel mismo año decide partir rumbo a Francia. A su regreso desea establecer matrimonio con Cécile Schramme, una joven belga a quien conoció antes de su partida para México, pero una conferencia dada en Bruselas (en mayo de 1937) en la que, en estado de gran exaltación, diserta sobre los efectos de la masturbación entre las comunidades jesuitas⁵¹³, resulta decisiva para la ruptura definitiva de su compromiso⁵¹⁴. El 28 de julio aparece *Les nouvelles révélations de l'êtré* en las ediciones Denoël, sin nombre de autor y firmado por "Le Révéle", y un mes después viaja de nuevo, esta vez para Irlanda. La elección de este destino podría explicarse como una prolongación –o más bien como un doble– de su viaje a México y de peregrinación devota de Artaud por tierras identificadas con las leyendas y el mundo de lo mágico, a la manera de Yeats o de David H. Lawrence (1885-1930)⁵¹⁵.

⁵¹³ Allí anunció Artaud frente a un público escandalizado: "Comme j'ai perdu mes notes, je vais vous parler des effets de la masturbation sur les Pères Jésuites"; véase Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. VII, p. 439.

⁵¹⁴ Su relación conflictiva para con las mujeres y el sexo que dio resultado a su concepto de androginia –expuesto en su novela *Heliogábalo*–, viene desarrollada por las lecturas místicas y metafísicas sobre las divinidades arcanas y su educación católica, como también por la neurosífilis que padecía, enfermedad sexual transmitida a él por uno de sus padres, y los conflictos edípicos que le ocasionaba la relación con su familia. Pues la suya resultó ser "une sexualité au sommet d'une impossible et très réelle sublimation dans le détachement absolu de la chair non du côté de l'esprit mais de celui d'une incarnation supérieure", porque, como él mismo proclamó, la unión sexual "en être moi Je" ; *ibíd.*, v. XIX, p. 189 y v. IV, p. 51. Véase también al respecto el interesante apartado en el estudio ya citado de Françoise Bonardel: *Artaud: ou la fidélité... op. cit.*, pp. 305-399.

⁵¹⁵ Como indica Bonardel parece que Artaud con este peregrinaje por tierras míticas buscaba y encontró su sitio en el mundo "où la pensée véritable découvrirait la source de son propre ébranlement et de son «rythme majeur». C'est vers cette lave toujours en travail qu'elle tend aussi à revenir, en bout de course: non comme à une origine de l'ordre du déjà là, mais comme à une «terre», toujours à refaçonner, où planter l'évidence de la «simplicité» regagnée sur les flatulences de l'Esprit. Au théâtre, chez les Tarahumaras, dans le temple

Durante su estancia allí se produce, como señala Thévenin, una verdadera reconciliación de Artaud con los surrealistas –para quienes también “la magia profunda de las cosas no es letra muerta”– puesto que el mismo Breton también debió de pensar en viajar allí⁵¹⁶. En Irlanda vive en la más absoluta pobreza y se convierte iluminada y exaltadamente –como lo hizo todo en su vida– del paganismo absoluto al catolicismo más devoto, pero sus trastornos vuelven a ser más intensos y delirantes. En Dublín lo detiene la policía irlandesa –después de un escándalo que provocó en el Colegio de los Jesuitas–, malinterpretando su actitud extraviada, por sospechoso de intenciones subversivas y lo embarca de vuelta para Francia⁵¹⁷. Durante el viaje intentó arrojarse al mar, de modo que tuvieron que encerrarlo en su camarote. Apenas tocó tierra lo llevaron al asilo.

Así de triste comienza la última y más paradójica etapa de su vida, puesto que, en Francia, y para los círculos intelectuales, ya se considera un genio, mientras para la sociedad es un demente. Por un período de 9 años pasa por diversos hospitales viviendo en condiciones lamentables, intensificadas por la escasez de alimentos y recursos que ocasionó la ocupación alemana, constituyéndose esta la época más perturbadora para su espíritu. Finalmente, su madre con la ayuda de Robert Desnos (1900-1945)

vrombissant d' *Héliogabale*, par les scansiones de Rodez, c'est cette même et unique vibration qu'Artaud paraît avoir continûment recherchée. Et jusque dans les détimbrages les plus atroces de sa voix". *Ibid.*, p. 96.

⁵¹⁶ Paule Thévenin: "Antonin Artaud en la vida" en Maurice Blanchot y Claude Roy (eds.) *Artaud: polémica, correspondencia... op. cit.*, pp. 25-43, y, especialmente, p. 38.

⁵¹⁷ Así narra lo sucedido Artaud en una carta dirigida a Frédéric Delanglade (a primeros de julio de 1943): "Antonin Artaud tras haber permanecido veinte años lejos de Dios volvió a él en septiembre de 1937, en Dublín, adonde había ido a devolver el Báculo de san Patricio, y se confesó y comulgó pocos días antes de ser arrestado por la policía irlandesa-inglesa, como agitador político e indigente"; véase Antonin Artaud: *Cartas desde Rodez... op. cit.*, p. 43.

consigue internarlo en el hospital de Rodez y allí su mejoría es rápida. Las cartas que envía desde allí fueron publicadas en abril de 1946 bajo el título *Lettres de Rodez* y un año más tarde se publica el *Supplément aux Lettres de Rodez*. Entretanto, el 19 de marzo de 1946 le dan de alta y regresa a París donde lo homenajean como el padre de la nueva escena.

No obstante, su restablecimiento mental va emparejado por una completa reevaluación de los valores de su juventud, durante la cual se había sometido al más severo estudio de los escritos esotéricos de la Cábala, de las religiones orientales y textos herméticos, buscando en ellos una nueva concepción de la vida. Pues, a partir de ese momento, Artaud rechaza su búsqueda de la piedra filosofal; reconsidera sus prejuicios sobre todos los planos: familia⁵¹⁸, religión y sexualidad. En este sentido, revaloriza críticamente la efervescencia intelectual de su juventud, las construcciones delirantes de su enfermedad, los ataques subjetivos hacia la cultura occidental y su racionalismo, de manera que recurre a la objetividad más somera, intentando comprender la sociedad que en su juventud vehementemente atacaba. Al mismo tiempo, buscaba conseguir la paz en sus escritos y la conciencia de su libertad en la perpetuidad del presente que vivía.

⁵¹⁸ En este sentido, es significativo para ese cambio de valores el hecho de que muchas de las cartas que enviaba desde Rodez Artaud las firmaba ya con su apellido materno Nalpas. Asimismo lo explica Artaud en una carta dirigida a Claud-André Puget (18 de julio de 1943): "Ese alguien encontró su nombre, y llevo en cuerpo el recuerdo de la vida en la tierra de Antonin Artaud, puesto que soy su continuador en la tierra en espera de que un Milagro del cielo o una rebelión de la conciencia humana en la que por otra parte ya no confío me devuelva a la vida libre arrebatándome a la policía francesa, porque yo nunca había sido francés"; *ibíd.*, p. 60. También, y a propósito, creemos que detrás del rechazo de su apellido paterno se descifra su rechazo hacia la figura paterna.

En París, sus amigos organizan una serie de actos en su honor para conseguirle ayuda económica. Junto con la venta de libros y objetos personales, se acumula una cantidad que le permite vivir en una clínica privada, mientras da conferencias y publica libros⁵¹⁹. A esta época pertenecen algunos de sus libros más fundamentales. En 1947 publica *Artaud le momo* y *Van Gogh le suicidé de la société*, en el cual equipara la vida atormentada del pintor con la suya⁵²⁰, y en 1948 produjo el programa radiofónico *Pour un finir avec le jugement de dieu*, que sería censurado y transmitido sólo en la década de los setenta, mientras que su publicación data de 1948⁵²¹.

⁵¹⁹ Paule Thévenin data al respecto cómo Marthe Robert (1914-1996) y Arthur Adamov (1908-1970) consiguieron sacar a Artaud del asilo, a pesar de las objeciones de su hermana, con la cual el poeta mantenía una relación calificada, por lo menos, polémica. Pues para devolverle la libertad se requerían garantías personales y económicas que le aseguraran su mantenimiento durante varios años. En este sentido, "bajo la presidencia de Jean Paulhan, una comisión de organización montó el homenaje del Teatro Sarah Bernhardt, una venta en subasta de cuadros y manuscritos ofrecidos por numerosos artistas y escritores, y de ese modo reunió más de un millón". Véase Paule Thévenin: "Antonin Artaud en la vida" en Maurice Blanchot y Claude Roy (eds.) *Artaud: polémica, correspondencia... op. cit.*, pp. 25-43, y, especialmente, p. 26.

⁵²⁰ En efecto, Virmaux señala que tanto en Vincent Van Gogh (1853-1890) como en todos sus autores, pensadores o/y artistas "malditos" favoritos –Poe, Gérard de Nerval (1808-1855), Arthur Rimbaud (1854-1891), Soren Kierkegaard (1813-1855), entre otros–, Artaud no buscaba "une quelconque validation esthétique à sa démarche, mais une solidarité agissante, un secours contre le mal qui l'opprime"; véase Alain Virmaux: *Antonin Artaud et le théâtre... op. cit.*, p. 103.

⁵²¹ Este programa radiofónico ha suscitado la cuestión de si debiera incluirse dentro una colección consagrada a la poesía o tratarse del mismo meramente como una emisión radiofónica. Pues teniendo en cuenta que en sus últimos años Artaud manifestaba su aversión hacia la poesía digestiva –ateniéndonos sólo a la definición convencional del género– como la encarnación mala del verbo y enfocándonos en su propia definición de la poesía como fuerza, magia y ritmo que provoca los movimientos del cuerpo –como lo expuso en su idealización para el teatro– entonces este proyecto artaudiano no puede limitarse bajo el rótulo de la poesía.

Teniendo en cuenta el postulado de Artaud para el teatro como un espectáculo total y comunicación recíproca con los asistentes (y no meramente espectadores), escribe Grossman sobre *Pour un finir avec le jugement de dieu*: "C'est ainsi que l'émission radiophonique, pour Artaud, sera aussi une messe... une messe noire et athée, une messe renversant oute idée de spectacle gratuit ou de représentation. « Emission », « messe », l'étymologie est la même : de mitter, envoyer, renvoyer. Renvoyes la foule des participants (ite missa est), envoyer à l'extérieur des sons, produire des voix, exhiler des bruits, des émanations, projeter des ondes (...). L'émission sera donc une cérémonie sacrée, un acte se propageant sur les ondes et atteignant directement celui qui n'est plus, à distance, un auditeur-récepteur passif, mais l'acteur bouleversé d'une rite". En este sentido, dieciséis años después del primer manifiesto

El 4 de marzo de aquel mismo año sucumbió a un cáncer intestinal. Lo encontraron muerto junto a su cama en el sanatorio privado de Ivry, pocos meses antes que su póstuma obra *Van Gogh le suicidé de la société* llegase a las librerías. Paule Thévenin nos ofrece su testimonio personal de aquél día:

El 4 de marzo de 1948, a eso de las ocho, me telefoneó el secretario del sanatorio. El jardinero al llevar a Artaud, como todas las mañanas, su desayuno, lo encontró muerto, sentado al pie de la cama (...). Antonin Artaud había dicho que no moriría acostado. Y murió sentado.⁵²²

III. 2. El teatro de la crueldad

André Breton, en el *Segundo manifiesto del surrealismo* (1930), escribió

El acto surrealista más puro consiste en bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar, mientras a uno le dejen, contra la multitud. Quien no haya tenido, por lo menos una vez, el deseo de acabar de esta manera con el despreciable sistema de envilecimiento y cretinización imperante, merece un sitio entre la multitud, merece tener el vientre a tiro de revólver. La legitimidad de un acto tal no es incompatible, a mi juicio, con la fe en este resplandor que el surrealismo busca en el fondo de nuestro ser. Y mi única finalidad al decir lo anterior ha sido la de incorporar la desesperación humana, sin la cual nada puede abonar aquella fe.⁵²³

del Teatro de la crueldad, se entiende claramente que « de la scène de théâtre à la scène radiophonique, le projet, rigoureusement, est le même ». Véase Évelyne Grossman: "Le corps-xylophène d'Antonin Artaud", prefacio en Antonin Artaud: *Pour en finir avec le jugement de dieu : suivi de Le théâtre de la cruauté*, Paris: Gallimard, 2003, pp. 7-19, y, especialmente, pp. 8-9.

⁵²² Paul Thévenin: "Antonin Artaud en la vida"... *op. cit.*, pp. 36-37.

⁵²³ André Breton: *Manifiestos del surrealismo...* *op. cit.*, pp. 112-113.

Claro que, como señala Medina, Breton al escribir eso jugaba peligrosamente con el humor negro.

A partir de ahí, diseñemos una hipótesis de trabajo dramático: supongamos que de la teoría se pasa a la acción. Alguien, revólver en mano, hace sangrienta realidad lo aconsejado por el maestro. ¿Qué tipo de enajenación será aquella? Porque si es cierto que la locura no es más que un estado "sublime" del humano, ¿deberá juzgarse al asesino considerando su particular estado mental? ¿Qué género o géneros dramáticos servirán mejor para plasmar el hecho? ⁵²⁴

Venganza por venganza, y crimen por crimen es el grito de Artaud frente el arte depravado burgués⁵²⁵. Destrucción total, sin "perder tiempo rompiendo lanzas contra las concepciones frívolas o degradadas del teatro europeo"⁵²⁶. Veamos cómo expone el marsellés el ideario surrealista en su proyecto para el escenario ideal:

Ni l'Humour, ni la Poésie, ni l'Imagination, ne veulent rien dire, si par une destruction anarrique, productrice d'une prodigieuse volée de formes qui seront tout le spectacle, ils ne parviennent à remettre en cause organiquement l'homme, ses idées sur la réalité et sa place poétique dans la réalité.⁵²⁷

Verdadero apasionado del ideario surrealista visionó un teatro consciente de su imposibilidad, como una profecía escatológica de la muerte violenta del teatro convencional, y trascendental para el retorno a sus orígenes. El sueño y la búsqueda en el inconsciente son los medios

⁵²⁴ Miguel Vicario Medina: *Los géneros dramáticos... op. cit.*, p. 134.

⁵²⁵ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 35.

⁵²⁶ Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 321.

⁵²⁷ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 110. Así mismo, en el segundo manifiesto del teatro de la crueldad (1933) dice: "Avoué ou non avoué, conscient ou inconscient, l'état poétique, un état transcendant de cie, est au fond ce que le public recherche à travers l'amour, le crime, la guerre ou l'insurrection"; *ibíd.*, p. 145.

surrealistas que ofrecen la posibilidad a la vuelta al mundo de la magia. *Soñar para despertarnos de la adormecedora vigilia.*

Empero, surge la pregunta de por qué el proteico Artaud decidió canalizar su energía hacia la escena teatral. Virmaux contesta al respecto afirmando que la escena representaba para el marsellés un reflejo de sus conflictos interiores⁵²⁸. De modo que Artaud recurre instintivamente al teatro, puesto que la expresión de los antagonismos que allí se representan le ofrece la esperanza de descargar sus conflictos interiores proyectándoles hacia el exterior. En este sentido, el acto de la representación se convierte para Artaud en una necesidad personal. Sin embargo, con el paso del tiempo los conflictos personales evolucionan y el teatro ya no significa meramente la neutralización de la lucha interna entre el Artaud enfermo y el Artaud lúcido, sino que se convierten en un conflicto metafísico. Una vez persuadido de que se encuentra preso de fuerzas ajenas de sí mismo, el teatro se convierte en una necesidad para exponer su dolor personal con vehemencia obsesiva, sin tener que recurrir a dramatizaciones forzadas.

Por otra parte, el teatro constituye para él una necesidad de comunicación. Ya hemos aludido a su necesidad, expuesta en la correspondencia que mantuvo con Rivière, de existir mediante el arte. En este sentido, la escena significa una especie de "altavoz" que rompe con sus murmullos interiores, permitiéndole comunicarse abiertamente y en tiempo actual con los demás, y ofreciéndole, al mismo tiempo, la posibilidad de

⁵²⁸ Afirma Virmaux al respecto que "il ya théâtre parce qu'il y a conflit. L'homme Artaud est le lieu d'un affrontement incessant, d'un combat intérieur jamais achevé". Véase Alain Virmaux: *Antonin Artaud et... op. cit.*, p. 22.

sentirse comprendido y admitido por ellos. Así el teatro se convierte en el caballo de Troya que le permite escaparse de su introspección, evadirse de su aislamiento y exponer en "el teatro su doble". Eso no significa que quisiese perder su identidad en la unidad de la masa, sino mantener su particularidad siendo admitido por los demás –algo que le ofrecería la paz después de años de aislamiento de la sociedad– puesto que dicha aceptación le afirmaría la ilusión de su propia normalidad, una vez reconocidas todas sus facetas artísticas: del decorador, del actor, del director y del poeta. La admisión del artista proteico equivaldría para Artaud a la admisión de toda su existencia, como afirmó Poulet⁵²⁹, y la escena se convertiría en el espacio mágico donde un nuevo hombre nacería. La creación del hombre nuevo en el espacio mágico de la escena corresponde a una justificación más, según Artaud, de la necesidad del teatro, puesto que no se trata de un género destinado para ofrecer diversión ni evasión⁵³⁰, sino liberación de una fuerza agitadora. La escena debía recobrar su funcionalidad ancestral y ontológica como despertadora de conciencias y ejercer el papel curador del arte, re-creando el hombre⁵³¹. En este sentido, y teniendo en cuenta su sufrimiento personal, se puede descifrar en el proyecto teatral de Artaud la esperanza del renacimiento de un arte que volviera a interaccionarse con la vida y donde se pudiera proyectar lo que verdaderamente debería significar. Y es allí, en este

⁵²⁹ Véase Elisabeth Poulet: "Artaud ou le droit..." *op. cit.*

⁵³⁰ Graver resalta en este punto la necesidad que sintió Artaud para participar en la reivindicación del teatro en su estatuto artístico y catártico, apartándolo de la consideración del mismo por la sociedad burguesa como una mera diversión y acontecimiento social. Véase Daniel Graver: "Antonin Artaud..." *op. cit.*, p. 43.

⁵³¹ "Je propose d'un revenir au théâtre à cette idée élémentaire magique, reprise par la psychanalyse moderne, qui consiste pour obtenir la guérison d'un malade à lui faire prendre l'attitude extérieure de l'état auquel on voudrait le ramener". Véase Antonin Artaud: *Oeuvres complètes...* *op. cit.*, IV, p. 96.

círculo mágico que constituye el teatro, donde se encarna la imagen definitiva de Artaud y se produce la fusión total del hombre y del teatrista.

Esa dualidad que supuso para el propio Artaud la escena teatral quiso ampliarla y proyectarla hasta que los espectadores también se identificaran con su proyecto, que aspiraba la constitución de un teatro que fuese el doble invertido y revertido de la vida, pero no menos real que ella. En ello se afirmaría el carácter curativo del arte teatral, tanto para el propio Artaud como para sus adeptos. Pues como cierta tendencia hacia la esquizofrenia impulsaba al marsellés a enfrentarse a sí mismo en términos de dualidad⁵³², el teatro le ofrecía la posibilidad, mediante la creación de personajes ficticios y el uso de los maniqués como dobles de ellos⁵³³, a materializar e intentar tratar esta neurosis.

Por otra parte, hay que señalar también su atracción por las ciencias ocultas, con las referencias constantes a rituales y fórmulas mágicas, y la conexión que deseó establecer entre teatro y alquimia. De ahí surgieron textos fundamentales para su poética y, también, significativos de lo que

⁵³² Muchas de las cartas redactadas en Rodez son muy significativas al respecto. En algunas de ellas Artaud firma con su apellido materno Nalpas y, en un estado de efervescencia religiosa, se atribuye a sí un carácter mesiánico, explicando cómo había conocido a una persona llamada Artaud que murió en agosto de 1938, mientras que otro llamado Nalpas ocupó su lugar en este mundo sin que nadie se diera cuenta. Véase Antonin Artaud: *Cartas desde Rodez... op. cit.*

⁵³³ Así, por ejemplo, para el proyecto de *mise en scène* de *La sonate des Spectres* propuso reemplazar los personajes por "leurs doubles inertes, sous forme, par exemple, de mannequins qui viennent prendre tout à coup leur place" Véase Antonin Artaud *Œuvres complètes... op. cit.*, v. II, p. 128.

acabamos de exponer, como *El teatro alquímico* (1932) o *El teatro y su doble* (1938)⁵³⁴.

Virmaux ofrece una última explicación para el sentido que tuvo la noción del doble para Artaud: "Artaud définit le théâtre, tel qu'il l'envisage, par toute une série de doubles (la peste, l'alquimie, une toile de Lucas de Leyde, etc.) qui constituent autant de métaphores suggestives". En este sentido, la peste, la noción del doble, la alquimia, la anarquía y la crueldad sugieren metáforas y la materia prima para un mundo teatral que Artaud quiso edificar, repleto de analogías y correspondencias con la vida, y no meras idealizaciones neoplatónicas⁵³⁵, algo que respalda la tesis tradicional de que Artaud, más que un dramaturgo, era un gran teórico del teatro. Porque el caos que deseó provocar mediante la anarquía escénica buscaba la unidad de las cosas, siendo la construcción el medio para la destrucción de todo tipo de obstrucciones, postulando conseguir a través del teatro lo que el surrealismo no consiguió realizar en la vida. Abirrached señala que: "[si] el teatro actúa mágicamente, es porque puede captar, identificándose con ellas, las fuerzas

⁵³⁴ Ya hemos hecho referencia al sentido místico del motivo del doble (el *doppelgänger*) en el arte occidental en la nota 124 del Capítulo II del presente trabajo. Aquí cabe mencionar –y con esto nos acercamos más a la vida, sufrimiento y pensamiento de Artaud– lo señalado por Jaume Pont respecto a la figura del doble: "a) es el individuo deseoso del deseo, deseoso de vivir en la condición de puro deseo; b) es el individuo que sufre una sensibilidad excesivamente aguda, pero que es estimulada por él; c) es el individuo que está a merced de las impresiones siempre distintas y contradictorias, que se abandona a ellas con un secreto placer y a menudo las crea sin saberlo; d) es el individuo de los dilemas, que nunca trata de resolverlos y que cuando los resuelve crea dilemas nuevos ya que el dilema irresoluble es la forma misma de la existencia"; véase Jaume Pont: "La Narrativa fantástica de Antonio Ros de Orzano: Naturaleza demoníaca y Grotresco Romántico" en Jaume Pont (ed.): *Brujas, Demonios y Fantasmas en la Literatura Fantástica Hispánica*, Lleida: Universitat de Lleida, 1997, pp. 161-178.

⁵³⁵ Véase Alain Virmaux: *Antonin Artaud et... op. cit.*, pp. 51-52.

opuestas que trabajan en la destrucción y en la construcción del mundo (...)"⁵³⁶.

Empero, el nuevo teatro necesitaba espacios también nuevos e impuros, y no los tradicionales del arte convencional. Con eso buscaba Artaud la integración del espectador en el acontecimiento teatral, su participación en la comunicación ritualizada por medio de una dimensión espacial capaz de generar tensiones y albergar homogéneamente los "criptogramas" del teatro de la crueldad. Si Artaud definió el teatro como una anarquía que se organiza, podríamos afirmar desde un punto de vista semiológico que deseó convertir el teatro de la crueldad en su propio referente, organizando en el espacio la "anarquía" de la multitud de signos desordenados⁵³⁷, y conformarlos en un sistema de signos organizado e inteligible.

Ya por 1924 Artaud escribía que debería cambiarse la conformación de la escena para que pudiera desplazarse, conforme las necesidades de la acción⁵³⁸. En este sentido, su proyecto corresponde a las dos grandes características de los espacios que describe Mackintosh: la "adaptabilidad" y la "flexibilidad"⁵³⁹. No obstante, los espacios tradicionales no estaban capacitados ni adecuados para este tipo de representaciones. Tampoco obedecían a las necesidades de generar las tensiones fuertes, sagradas y

⁵³⁶ Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 326.

⁵³⁷ De los cuales resulta difícil obtener una aprehensión intelectual inmediata.

⁵³⁸ "Il faudrait changer la conformation de la salle et que la scène fût déplaçable suivant les besoins de l'action" ; Antonin Artaud: *Œuvres complètes*, v. I, p. 216.

⁵³⁹ Que se refieren a la capacidad de un mismo espacio de tener varios usos, y a la propia arquitectura del escenario y su predisposición de modificarse para responder a las exigencias del espectáculo que allí se presenta, respectivamente. Véase Iain Mackintosh: *La arquitectura, el actor y el público... op. cit.*, pp. 157-194.

violentas que la crueldad requería. Por eso, en 1932 escribía en el primer manifiesto del Teatro de la crueldad:

C'est ainsi qu'abandonnant les salles de théâtre existant actuellement, nous prendrons un hangar ou une grande quelconque, que nous ferons reconstruire selon les procédés qui ont abouti à l'architecture de certaines églises ou des certains lieux sacrés, et de certains temples du Haut-Thibet.⁵⁴⁰

Por ello, los ámbitos escénicos que más corresponden a las exigencias del teatro de la crueldad, según las tipologías de Breyer, resultarían de una ósmosis entre los espacios en *O* circular –que propician el carácter ritual del espectáculo y la participación del público, utilizados también por Reinhardt en sus proyectos de *Kammerspiel*–, los espacios llamados “cajas negras” o “patios”, y los espacios inspirados en el teatro *Noh* japonés. De este modo el espectador se situaría en el centro mismo de la representación y el espectáculo se desarrollaría a su alrededor, y es así como lo había idealizado también Artaud cuando escribía que: “C'est pour prendre la sensibilité du spectateur sur toutes ses faces, que nous préconisons un spectacle tournant”⁵⁴¹. Así, el acto teatral se consume, en palabras de Abirached, en un círculo puro y cerrado, “puro, porque en él el deseo se emplea absolutamente y sin limitaciones; cerrado, porque actuando en el espacio del escenario (...), despierta fuerzas inutilizables en la vida cotidiana y destinadas a consumirse *in situ* en el incendio que han desencadenado”⁵⁴².

⁵⁴⁰ “Le théâtre de la cruauté” en Antonin Artaud: *Œuvres complètes*, v. IV, p. 115.

⁵⁴¹ *Ibid.*, p. 103.

⁵⁴² Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 327.

Sin embargo, consciente de las dificultades de su proyecto señalaba que "la grosse difficulté est de trouver le hangar, l'usine ou la chapelle désaffectée, dans Paris, et dans un quartier abordable pour le public"⁵⁴³. Pues por aquellos tiempos resultaba difícil conseguir que sus ideas revolucionarias se comprendiesen tanto por el público como por una institución teatral apenas preparada para tales cambios. No se tardaría mucho hasta que todo este proyecto se abandonase después de las representaciones de *Les Cenci* cuando, como ya hemos mencionado, el mundo teatral se sintió el menos dispuesto para comprender las tentativas de Artaud.

Artaud, defraudado por las prácticas teatrales de su época, declaró en su *Le Théâtre de la cruauté* que el teatro todavía no había comenzado a existir. Así que vio su proyecto como la encarnación de una terrible y por lo demás ineluctable necesidad; como algo que estaba por nacer, teniendo en cuenta que cada nacimiento es un acto positivo y afirmativo. Partiendo de esto Jacques Derrida llega a la conclusión de que Artaud no plantea una solución nihilista, en lo que se refiere a su programa y el teatro de su época, sino que postula una afirmación; una necesidad que afirma en todo su rigor pleno y necesario⁵⁴⁴.

Para Artaud el provenir del teatro sólo se puede abrir con la anáfora que remonta a la víspera del nacimiento. Así, dicha afirmación sólo puede nacer renaciendo en sí, como el ave mítica Fénix. El renacimiento que busca Artaud tiene su referencia en una vida antes del nacimiento y después de la

⁵⁴³ Antonin Artaud: *Œuvres complètes*, v. V, pp. 173-174.

⁵⁴⁴ Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 59.

muerte, y no a una muerte antes del nacimiento y después de la vida. Eso lo distingue del planteamiento de la negatividad romántica. Diferencia tenue pero decisiva.

De la misma manera el teatro occidental fue separado desde su nacimiento de su esencia y afirmación vital. El teatro nace de su propia desaparición y el punto de origen de ese movimiento es el hombre. Por ende, el teatro de la crueldad tiene que nacer separando el nacimiento de la muerte y haciendo desaparecer al hombre de su esencia. Artaud reprochó al teatro tradicional por haberse mantenido fiel en su aspiración original, eso es, describir la tragedia de los actos humanos. Así se dio en el teatro clásico de Esquilo (525 a. C. – 456 a. C.), Sófocles (496 a. C. – 406 a. C.) y Eurípides (480 a. C. – 406 a. C.). Por lo tanto, el teatro tiene que salvarse volviendo no sólo a sus orígenes sino a las vísperas de su nacimiento para reanimar en su oriente la necesidad de afirmación⁵⁴⁵. La afirmación no tiene su referencia en una futura escena deseable sino que se ubica en la misma necesidad⁵⁴⁶.

El teatro de la crueldad anuncia los límites de la representación. Derrida opina que se trata de un proyecto de repercusión histórica en el universo teatral, no sólo porque muchos se inscribieron en sus premisas –con mayor o menor fidelidad– sino, también, en el sentido liberal y absoluto de la

⁵⁴⁵ "Hacer soltar brutalmente la presa que es la naturaleza en manos de la cultura. Volver al origen, antes del establecimiento e imposición de las reglas sociales, es soltar la vida de su presa y rechazar por completo la cultura y sociedad. Hay que aceptar sólo como primer elemento los impulsos que propone la naturaleza"; véase Georges Charbonnier: "El teatro infracción..." *op. cit.*, p. 95.

⁵⁴⁶ "La crueldad actúa siempre. El vacío, el lugar vacío y pronto para ese teatro que todavía no ha comenzado a existir sólo mide, pues, la extraña distancia que nos separa de la necesidad ineluctable, de la obra presente (o más bien actual, *activa*) de la afirmación. En la apertura única de esa separación levanta para nosotros su enigma la escena de la crueldad"; véase Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.* p. 61.

palabra. Marca un hito histórico, puesto que se opuso a la representación misma, declaró la guerra al lenguaje convencional demostrando sus límites y a todas las hasta el momento teorías del teatro, proponiendo no tan sólo volver a sus orígenes, sino, también, al modo de las representaciones místicas y primitivas. Propuso la liberación de las fuerzas de la vida identificándose con ella en un modo nietzscheiano de arte dionisiaco⁵⁴⁷.

La crueldad de Artaud se proyecta hacia un teatro que, en tanto conjunto de seres y cosas, puede ejercer sobre nosotros una profunda alteración. Puso en evidencia lo irrepresentable de la vida que es el origen no representable de la representación⁵⁴⁸. Porque lo único que conseguía el teatro europeo de todos los tiempos era rebajar la vida, constituyéndola en objeto de mera lectura o de contemplación. La vida lleva consigo el hombre, pero éste no se sitúa en el primer plano de ella como su finalidad. Al contrario, el hombre es la representación de la vida y, como señala Abirached, "hay que gritar hasta no poder más que la vida huye"⁵⁴⁹. Por lo tanto, hay que vaciarse, dejarse llevar por los influjos de las fuerzas vitales y esforzarse en

⁵⁴⁷ Véase al respecto el muy interesante estudio que realiza Pierre Brunel en su libro: *Théâtre et cruauté: ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des méridiens, 1982, pp. 55-124. Hasta el siglo XVIII, el arte había sido idealizado en el ejemplo de la Grecia antigua, glorificada como el Paraíso perdido de la humanidad, como tierra del sol y de la alegría, un *locus amoenus* libre de supersticiones y melancolías trágicas. Habría sido, según las ideas de esta época, una civilización, en palabras de Julio Cortázar, "de simplicidad noble y serenidad grandiosa". El poeta romántico alemán Friedrich Hölderlin (1770-1843) descubrió en la antigua literatura griega, "el elemento, entonces desconocido, del éxtasis frenético, del color desmesurado, de los anhelos hiperbólicos, de las emociones místicas, de la teosofía atormentada. Los hallazgos modernos de la arqueología han confirmado su tesis, que, para los tiempos de Hölderlin, era una nueva prueba de su locura incurable"; Julio Cortázar: *Obra crítica*, 2 vols., Madrid, Alfaguara 1994, v. 2, p. 32. Nietzsche compartió la visión de Hölderlin y se apoyó en ella para su distinción entre "arte apolíneo" y "arte dionisiaco". Es lógico que, en la liberación de los sentidos que representaba Dionisos y el arte libertino dedicado a este, los surrealistas encontraran el ejemplo que mejor canalizaría su proyecto artístico-filosófico.

⁵⁴⁸ Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 61.

⁵⁴⁹ Robert Abirached: *La crisis del personaje...* *op. cit.*, p. 323.

ser fiel a la representación de la majestuosidad de la vida imperante. El teatro debe igualarse a la vida; pero no a aquella vida en la cual triunfan los caracteres, sino a una especie de vida liberada, que linde con la individualidad humana y en la cual el hombre no es más que un reflejo⁵⁵⁰.

Por eso, Artaud ataca la *mimesis*, reprochándola ser la forma más ingenua de la representación. Quiere acabar con el carácter imitativo del arte y los conceptos metafísicos de Aristóteles que marcaron el camino del arte occidental. Para él el arte no es la imitación de la vida, sino que la vida es la imitación de un principio trascendente con el cual el arte quiere volver a ponernos en contacto. Por eso, se destaca el teatro en la primera línea de la vanguardia artística que anhela destruir la imitación, y, por ello, se le regala el lugar primordial y privilegiado.

La afirmación de la vida se deja desdoblar y vaciar por la negación. Ese tipo de representación, cuyos límites desbordan y abarcan todas las manifestaciones de la cultura y no sólo del arte, designa algo más que un tipo convencional de construcción teatral. Es por eso que el problema que se plantea desborda con mucho la tecnología teatral. Tal es la afirmación más obstinada de Artaud: la reflexión técnica o teatrológica no debe ser tratada aparte. La decadencia del teatro comienza sin duda con la posibilidad de semejante disociación. Es posible subrayarlo sin debilitar la importancia e

⁵⁵⁰ Antonin Artaud: *Oeuvres complètes... op. cit.*, IV, p. 139. El proyecto que tiene Artaud para el teatro se ensarta en su ideal más amplio para la cultura como protesta contra la idea que tenemos de ella. Esta idea es la que nos separa de la vida. La verdadera cultura actúa como exaltación y fuerza. La vida se entiende, no como exterioridad de los hechos y cosas, sino como una especie de foco donde se perciben y operan las formas. Lo infernal, para Artaud, es detenerse artísticamente en las formas, en lugar de que ellos sirvan como elementos del arte para la exaltación de la vida; véase Georges Charbonnier: "El teatro infracción" *op. cit.*, p. 94.

interés de los problemas teatrológicos o de las revoluciones que pueden deducirse dentro de los límites de la técnica teatral. Pero la intención de Artaud nos indica esos límites. Mientras las revoluciones técnicas e intrateatrales no ataquen los fundamentos mismos del teatro occidental, no pertenecerán a esa escena y esa historia que Antonin Artaud quiere destruir. Con su teatro de la crueldad busca "un teatro en el que lo accesorio en función de tal no exista y en el que cada elemento tenga categoría de síntoma, cada factor urdimbre simbólica, cada dato persuasión tentadora y el conjunto un determinado carácter esotérico"⁵⁵¹.

El teatro de la crueldad no propone un nuevo nihilismo teológico y tampoco vuelve a proclamar por enésima vez la muerte de Dios. Al contrario, plantea su expulsión del escenario. La práctica de la crueldad produce un espacio no teológico. Artaud persigue una nueva "epifanía" de lo sagrado y eso se consigue gracias a la expulsión del Dios de la escena. El teatro teológico milenario terminó por sobrecargar la escena con el concepto divino, corrompido por la intervención humana. Por eso, postula la expulsión de la teología del teatro, "la restauración de la divina crueldad pasa, pues, por el asesinato de Dios, es decir, ante todo, del hombre-Dios."⁵⁵²

El discurso anti-teológico de Artaud viene emparejado con su reproche a la palabra. Y eso porque el teatro es teológico mientras tenga en ello la primacía la palabra, el "logos". Así mismo, su estructura se designa por un creador-autor quien desde lejos crea un espacio de "vida", lo vigila, lo dirige y

⁵⁵¹ Juan Zamora Guerrero: *Historia del teatro... op. cit.*, v. I, p. 97.

⁵⁵² Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 74.

exige que en la escena se representen su ideología y sus intenciones. Sus agentes son los actores y directores de escena que se someten a la voluntad de su superior, esclavos de sus designios, y que recitan el texto "sagrado" que les fue entregado. Por último, el público –devoto y pasivo– asiste y consume lo que se le ofrece como verdad absoluta e ilusión de la realidad⁵⁵³.

Artaud opinó que esa estructura gráfica de lo teatral jamás fue modificada, a pesar de las innumerables revoluciones dramáticas, sino que al contrario fue, en cierta medida, protegida y restaurada en su posición de brújula de orientación totémica. Además, Artaud reprocha las formas pictóricas, musicales y gestuales empleadas en el teatro occidental en la medida que no hacen más que adornar el texto-"logos" del "dictador"⁵⁵⁴. En cuanto al director de la escena, éste meramente traduce los "mandamientos" del autor y los trasfiere a otro tipo de lenguaje. Por eso, Artaud opina que seguirá siendo así, mientras siga entendiéndose que el lenguaje de las palabras es superior a los otros y que el teatro no admite otros que ése⁵⁵⁵.

⁵⁵³ En realidad nada se crea, sólo se imita lo que se llama real, siendo una ilusión de la realidad. Lo que se define como real es la totalidad de lo perceptible a través de los sentidos, mientras que la realidad la construye el discurso que proponemos subjetivamente para expresar nuestras experiencias sensoriales.

⁵⁵⁴ Al contrario postula una relación de equilibrio entre los procesos semiológicos que componen la totalidad del espectáculo. En el primer manifiesto escribe: "LE SPECTACLE: Tout spectacle contiendra un élément physique et objectif, sensible à tous. Gris, plaintes, apparitions, surprises, coups de théâtre de toutes sortes, beauté magique des costumes pris à certains modèles rituels, resplendissement de la lumière, beauté incantatoire des voix, charme de l'harmonie, notes rares de la musique, couleurs des objets, rythme physique des mouvements dont le crescendo et le decrescendo épousera la pulsation de mouvements familiers à tous, apparitions concrètes d'objets neufs et surprenants, masques, mannequins de plusieurs mètres, changements brusques de la lumière, action physique de la lumière qui éveille le chaud et le froid, etc."; Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 111.

⁵⁵⁵ Escribe Artaud: "Cette confusion ne sera possible et le metteur en scène ne sera contraint de s'effacer devant l'auteur que tant qu'il demeurera entend que le langage des mots est supérieur aux autres, et que le théâtre n'en admet pas d'autre que celui-là"; *ibid.*, p. 143.

Por ende, el director debe librarse de la sombra del autor, pero siempre con la condición de que se deje atrás la estructura teatral clásica.

La innovación de Artaud en ese aspecto es que, al contrario de los intentos anteriores para la eliminación de la escena, éste trabaja para la desligación de ella del texto. Eliminar la escena y mantener el sagrado “logos” del texto no aporta nada en la encarnación de la enfermedad que sufre el teatro occidental. Así que, reconstruir la escena y poner fin a la tiranía del texto constituye un gesto único. Se convierte en el triunfo de la puesta en escena pura⁵⁵⁶. Para Artaud el teatro para resucitarse tiene que marcar bien lo que lo diferencia de la palabra, del texto y, en general, de todos los medios literarios escritos y establecidos.

Una vez independizada la puesta en escena del texto y del autor, restauraría su libertad creadora. El director y los participantes (espectadores y actores) dejarían de ser instrumentos de la representación. Los actores no deberían tener miedo de la sensación, de identificarse con el dolor y la alegría y vivir plenamente lo que se les otorga para interpretar creyendo en lo que hacen. Artaud niega dar a la escena el papel de la representación ilusionista de un texto pensado, vivido y escrito en un ámbito ajeno y fuera de ella, lo cual no haría más que ser repetitivo. Tampoco ve la escenificación como un espectáculo ofrecido a los espectadores. Al contrario, ve la representación cruel como una invasión en todos y cada uno de los participantes en ella. Este

⁵⁵⁶ “Où nous assistons à cette alchimie mentale qui d’un sentiment ou d’un état d’esprit fait le geste même, sec, dépacillé, linéaire, que toutes nos réactions humaines doivent avoir sur le plan de l’absolu, ce théâtre, d’autre part, est le triomphe de la mise en scène pure”; *ibíd.*, v. IV, p. 305.

modo de no-representación se convierte en la representación única. El teatro de la crueldad se ubica en esta brecha, en el espacio que se abre por la negación anterior. Un espacio que ninguna palabra es capaz de rellenar.

Nous comptons baser le théâtre avant tout sur le spectacle et dans le spectacle nous introduirons une notion nouvelle de l'espace utilisé sur tous les plans possibles et à tous les degrés de la perspective en profondeur et en hauteur, et à cette notion viendra s'adjoindre une idée particulière du temps ajoutée à celle du mouvement (...). Ainsi l'espace théâtral sera utilisé, non seulement dans ses dimensions et dans son volume, mais, si l'on peut dire, *dans ses dessous*.⁵⁵⁷

Así propone el cierre de la representación clásica para reconstruir un espacio capaz de la representación originaria y la manifestación de las fuerzas de la vida. Este espacio se produce desde y dentro de sí y no desde fuera, desde otro lugar ausente y distanciado de la representación. Guerrero explica al respecto que Artaud partió de un punto de vista teatral y no dramático, o, mejor dicho, quiso subordinar siempre lo dramático a lo teatral⁵⁵⁸. Eso permitiría la autorepresentación de lo sensible y visible, puro. En este modo, liberada de la visión de la representación como algo accesorio para glorificar las obras de la literatura, la escena de la crueldad revelaría un espectáculo, no sólo como un reflejo sino, también, como una fuerza. Sin embargo, eso implica que el teatro deje de derivar de otro plano artístico aunque este sea la literatura poética. Pues, en la poesía, la representación verbal escamotea la representación escénica. Así que la poesía sólo puede salvarse si se convierte en teatro donde puede encontrar su expresión integral, pura y completa,

⁵⁵⁷ *Ibid.*, pp. 148-149.

⁵⁵⁸ Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. I, p. 99.

desprendida de la decadencia del arte occidental. Por eso, Artaud define su teatro de la crueldad como necesidad.

Por cierto que Artaud nos invita a pensar solamente mediante la palabra crueldad, en "rigor, aplicación y decisión implacable", "determinación irreversible", "determinismo", "sometimiento a la necesidad", etc. y no necesariamente en "sadismo", "horror", "sangre derramada", "enemigo crucificado".⁵⁵⁹

No se trata pues de una teatralidad de terror y sangre, es decir una especie de Gran-Guiñol, sino que más bien, la crueldad artaudiana remite ante todo a una crueldad ontológica, vinculada al sufrimiento de existir y a la miseria del cuerpo humano. En este sentido, la crueldad que propone Artaud constituye una metáfora de la verdadera esencia de la vida y del destino humano. Pues cada teatro que anhela resultar digno de este nombre, debe aportar al espectador la conciencia cruel de la crueldad de la vida⁵⁶⁰ y llevarle al estado de esta recuperada catarsis que el marsellés desea para el arte dramático. A eso, Virmaux añade una aclaración:

Précisons un point: cette cruauté-là n'exclut pas systématiquement la première ; elle peut, à l'occasion, recourir à l'horreur, au sang versé, etc., mais elle ne s'arrête jamais à ce palier provisoire et limité, car elle est d'essence métaphysique. Dans le théâtre selon Artaud, il *peut* y avoir du sadisme, des meurtres, des atrocités, mais pas nécessairement, et s'ils s'y trouvent, ils ne font qu'ouvrir vers un mal beaucoup plus fondamental.⁵⁶¹

⁵⁵⁹ Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 67.

⁵⁶⁰ Véase Pierre Brunel: *Théâtre et cruauté...* *op. cit.*, p. 17.

⁵⁶¹ Alain Virmaux: *Antonin Artaud et...* *op. cit.*, p. 50.

“El peligro que Artaud quiere instalar sobre el escenario (...) ataca directamente la mente y los sentidos del público, despojándole su seguridad íntima y deshaciendo el orden mismo sobre el cual reposa”.⁵⁶² La escena, como sucede en las ciudades acosadas por la peste, debe perder cualquier punto de enfoque, de referencia, orden o control. Como señala Graves ningún agente humano, ni causa natural se puede responsabilizar de este caos:

It arises from malign and inscrutable divine powers and involves the disintegration of all values and competencies. It is characterized by random, unexpected, unnatural behavior (...), the living participants/victims of the plague suffer in a frenzy from the awareness of their tenuous mortality and the working of disease within their bodies”.⁵⁶³

Lo que evangeliza Artaud es un “salmo” al desorden social, al caos regenerador⁵⁶⁴. Por eso metaforiza equiparando la peste con la situación del teatro occidental.

Una ciudad acosada por la peste pierde, ante el terror, el control de sus normas; la muerte, los ríos de sangre, las calles bloqueadas por cadáveres, el hedor de los cuerpos. Lo cotidiano, entonces, ya no tiene sentido, incluso parece ridículo frente a las fuerzas supremas que nos ponen en comunicación con la impotencia de la razón. Es el momento de los sentidos, de las imágenes delirantes, de la fiebre colectiva.⁵⁶⁵

Pues, en este sentido Artaud equipara el teatro con la peste y no sólo porque afecta a las poblaciones y las trastorna en idéntico sentido. Hay en el

⁵⁶² Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 324.

⁵⁶³ Daniel Graver: “Antonin Artaud and the...” *op. cit.*, p. 48.

⁵⁶⁴ “La guerre que je veux faire vient de la guerre qu’on me fait a moi”; Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 176.

⁵⁶⁵ Miguel Vicario Medina: *Los géneros dramáticos... op. cit.*, p. 134.

teatro, como en la peste, algo a la vez virtuoso y vengativo⁵⁶⁶. De ahí, afirma Virmaux que para el marsellés la "peste (...), n'est pas l'image du théâtre; elle est le théâtre"⁵⁶⁷.

III. 2. 1. El lugar de la palabra dentro del lenguaje escénico de Artaud

No obstante –en el sentido que describimos la crueldad– ello implica la necesidad del "homicidio" o, bien, del "parricidio" en el valor que Harold Bloom dio al concepto. Derrida explica que se trata de un asesinato contra el logos, el padre o dios de una escena sometida al poder del lenguaje, del texto⁵⁶⁸. Artaud ataca lo que ha pasado a llamarse "lenguaje" en la cultura occidental y al teatro que de ello depende. La confianza que se le otorga a la palabra perpetúa nuestra ignorancia de la verdadera vida imponiendo la tiranía del logocentrismo y expulsando al hombre de su cuerpo⁵⁶⁹. Para Artaud allí se encuentra el punto vulnerable del teatro, es decir, que sólo reconoce como lenguaje al de la palabra escrita, la cual –pronunciada o no– no cobra más valor que si estuviese sólo escrita⁵⁷⁰. Por eso, el lenguaje del

⁵⁶⁶ "Vengeance pour vengeance, et crime pour crime."; Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 35.

⁵⁶⁷ Alain Virmaux: *Antonin Artaud et... op. cit.*, p. 52.

⁵⁶⁸ Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 68.

⁵⁶⁹ Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 333.

⁵⁷⁰ Artaud escribe al respecto: "Et c'est justement ici que se place le point vulnérable du théâtre tel qu'on le considère non seulement en France mais en Europe et même dans tout l'Occident: le théâtre occidental ne reconnaît comme langage, ne permet des' appeler langage, avec cette sorte de dignité intellectuelle qu'on attribue en général à ce mot, qu'au langage articulé, articulé grammaticalement, c'est-à-dire au langage de la parole, et de la parole écrite, de la parole qui, prononcée au non prononcée, n'a pas plus de valeur que si elle était seulement écrite"; Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 141.

teatro de la crueldad debería servir para desintegrar su función habitual y perder su estatuto⁵⁷¹.

Lo que Artaud propone no es que la palabra evacúe la escena, sino que deje de dirigirla. En vez de ocupar el lugar primordial, la palabra debe someterse y formar parte como un elemento más del sistema⁵⁷². Por eso, las representaciones de la crueldad deben ser reguladas de antemano, puesto que la falta del autor y su texto no presupone dejar la escena en abandono. Artaud afirmó para el TE de *La conquête de Mexique*, que trabajó sobre un guión teatral "écrit pur une réalisation directe sur la scène"⁵⁷³; es decir un texto que regulase y guiara las improvisaciones efectuadas sobre la escena. Artaud no propone una anarquía más de improvisación aventurera o las respectivas del teatro de Copeau ni la libertad extravagante de la commedia dell'arte:

Mes spectacles n'auront rien à voir avec les improvisations de Copeau (...), ils ne sont pas pour cela livrés au caprice de l'inspiration inculte et irréfléchie de l'acteur; surtout de l'acteur moderne qui, sorti du texte, plonge et ne sait plus rien. Je n'aurais garde de livre à ce hasard le sort de mes spectacles et du théâtre.⁵⁷⁴

Por lo tanto, toda la escritura de la crueldad será prescrita en un texto que ya nada tendrá en común con el modelo clásico. Qué significa eso para

⁵⁷¹ En dicha desintegración no sería atrevido descifrar por detrás, y hasta cierto punto, la figura de Raymond Russel, cuya técnica se basaba, como hemos señalado, en juegos de palabras extraídas de una especie de jeroglífico, y cuyos resultados eran transformaciones y retruécanos en los cuales la realidad aparecía totalmente dislocada.

⁵⁷² "Que le texte serait renversé de nos piédestal et réduit au rôle de servant docile"; Alain Virmaux: *Antonin Artaud et... op. cit.*, p. 94.

⁵⁷³ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. V, p. 369.

⁵⁷⁴ *Ibid.*, v. IV, p. 131.

Artaud lo explica mejor Guerrero con su atinada aplicación de las palabras de San Juan: "Y el Verbo se hizo carne."⁵⁷⁵

La palabra, en el sentido de la escritura fonética, sólo será excluida en la medida en que pretende ser "dictado: a la vez cita o recitados o órdenes"⁵⁷⁶. Eso quiere decir que el director y el actor –y en la medida que le corresponde al espectador– ya no recibirán órdenes, algo que pone fin al teatro como un ejercicio de lectura que muchos prefieren de la misma obra representada. De este modo, señala Virmaux que ya "le texte-roi tend (...) à être remplacé par le metteur en scène-roi"⁵⁷⁷.

Como hemos mencionado, Artaud no postula la abolición de la escritura, sino volver a rectificarla en gestos.

Quedará reducida o subordinada la intención *lógica* o discursiva por la cual la palabra se asegura por lo general su transparencia racional y escamotea su propio cuerpo en dirección del sentido, lo deja, extrañamente, recubrirse de lo que lo convierte en diaphanidad; al desconstituir lo diáfano, se desnuda la carne de la palabra, su sonoridad, su entonación, su intensidad, el grito que la articulación de la lengua y de la lógica todavía no han congelado de todo, lo que queda de gesto oprimido en toda palabra.⁵⁷⁸

Artaud reconoce mucho valor a las onomatopeyas como un lenguaje sonoro⁵⁷⁹ y que nos reconducen en el momento en que la palabra todavía no había nacido, situada entre el grito y el discurso. En esta brecha se ubica la "necesidad" que completa la "verdadera" palabra. En su rechazo total de

⁵⁷⁵ Juan Zamora Guerrero: *Historia del teatro... op. cit.*, v. I, p. 99.

⁵⁷⁶ Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p.68.

⁵⁷⁷ Alain Virmaux: *Antonin Artaud et le théâtre... op. cit.*, p. 91.

⁵⁷⁸ Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p.68.

⁵⁷⁹ Alain Virmaux: *Antonin Artaud et le théâtre... op. cit.*, p. 91.

cualquier tipo de repetición –y sobre todo en el teatro– reconoce el privilegio de esta función del lenguaje por ser irrepitible. En este modo, la lengua se convierte en algo casi imposible⁵⁸⁰.

Por lo tanto, Artaud no postula una especie de escena “muda”, sino una escena cuya fuerza todavía no se ha “apagado” por la palabra. Busca agregar al lenguaje hablado otro tipo de lenguaje y reivindicar su eficacia mágica, hechicera, capaz de devolverle al lenguaje sus misteriosas posibilidades ya olvidadas⁵⁸¹. Haciendo de las entonaciones del lenguaje una materia activa de por sí y artísticamente elaborada, desdeñando el aspecto funcional y pragmático de la palabra, en beneficio de su virtud poética, busca “una sonoridad significativa, que corrobore su semántica”, y que dirija el todo con intención hechizante⁵⁸². En este modo, propone la vuelta a un proto-teatro, chamánico y primitivo, donde las pulsiones vitalistas de la psique no han cesado de latir por la lógica de la civilización. Hay que devolver al teatro la índole religiosa que, en todas las culturas y razas, ha caracterizado sus orígenes. Para alcanzar de nuevo este grado de sacralidad en el teatro que desea fundar hay que llevar la batalla hasta los extremos superando los límites psíquicos y somáticos de todos y por todos⁵⁸³.

⁵⁸⁰ Derrida explica cuál era la verdadera meta de Artaud: “La separación del concepto y el sonido, de lo significado y lo significante, de lo neumático y lo gramático, la libertad de la traducción y de la tradición, el movimiento de la interpretación, la diferencia entre el alma y el cuerpo, el amo y el esclavo, Dios y el hombre, el autor y el actor. Es la víspera del origen de las lenguas y de ese diálogo entre la teología y el humanismo en relación con el cual la metafísica del teatro occidental no ha hecho más que mantener su inagotable reiteración”; Jacques Derrida: “El teatro de la crueldad...” *op. cit.*, p. 69.

⁵⁸¹ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 133.

⁵⁸² Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. I, p. 100.

⁵⁸³ Señala Brook al respecto que Artaud: “deseaba un teatro que fuera un lugar sagrado, quería que ese teatro estuviera servido por un grupo de actores y directores

No obstante, no rechaza la escritura. Lo que sí niega es el teatro basado en ella, recalcando la importancia de la totalidad de los signos escénicos frente a los respectivos verbales⁵⁸⁴. Por el contrario, aspira a un teatro en cuyo espectáculo el elemento físico⁵⁸⁵ será preponderante y que no podrá ser reflejado con el sentido habitual de las palabras. Por lo tanto, hay que encontrar un sentido nuevo para esta escritura. La nueva escritura no se delimitará sólo en el lenguaje convencional, el de las palabras, sino que abarcará también la escritura jeroglífica que combina elementos gráfico-fonéticos con plásticos y visuales, lo que Peter Brook definió, siguiendo las premisas de Artaud en sus ejercicios con los actores, como una idea invisible que puede quedar perfectamente demostrada⁵⁸⁶. Artaud expuso así sus ideas sobre la escritura jeroglífica:

Ayant pris conscience de ce langage dans l'espace, langage de sons, de cris, de lumières, d'onomatopées, le théâtre se doit de l'organiser en faisant avec les personnages et les objets de véritables hiéroglyphes, et en se servant de leur symbolisme et de leurs correspondances par rapport à tous les organes et sur tous les plans.⁵⁸⁷

devotos, que crearan de manera espontánea y sincera una inacabable sucesión de violentas imágenes escénicas, provocando tan poderosas e inmediatas explosiones de humanidad que a nadie le quedarán deseos de volver de nuevo a un teatro de anécdota y charla. Quería que el teatro contuviera todo lo que normalmente se reserva al delito y a la guerra. Deseaba un público que dejara caer todas sus defensas, que se dejara perforar, sacudir, sobrecoger, violar, para que al mismo tiempo pudiera colmarse de una poderosa y nueva carga". Véase Peter Brook: *El espacio vacío... op. cit.*, p. 67.

⁵⁸⁴ Véase Daniel Graver: "Antonin Artaud and the..." *op. cit.*, p. 49.

⁵⁸⁵ Artaud funda su teatro físico sobre el concepto de que la noción de objeto y de la materia se extiende al color, el gesto y, en fin, a todo lo que con su presencia puede llenar sensiblemente el espacio de la escena, para que se libere el lenguaje concreto que ella produce. Por eso su escenificación trae reminiscencias de las pinturas de Hiéronymus Bosch.

⁵⁸⁶ Peter Brook: *El espacio vacío... op. cit.*, p. 64.

⁵⁸⁷ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, IV, p. 107.

Los jeroglíficos y los ideogramas prescinden de la necesidad del alfabeto y consiguen trazar figuras visuales de las ideas y comunicables directamente al público. En combinación con la luz, la mímica, la danza, los sonidos, la música y el decorado se establece un lenguaje dramático que logra dar el paso definitivo, de las simples formas que mantienen estos elementos en estado bruto, a “una actividad magnética embrujadora, que bombardee la superficie escarificada de la vida y atraviese de parte a parte (meta-físicamente) los cuerpos de que toma posesión”⁵⁸⁸.

En este sentido, Artaud propone un teatro cuya semiología parte de las teorías de Ogden y Richards que, en oposición a Ferdinand de Saussure, rechazan la idea de que por signo se entienda solamente el signo lingüístico, sino que también puede comprenderse aquél como un símbolo, una imagen o un gesto. Igual, se apoya en la teoría de Morris quien defendió la importancia del signo no vocal en la comunicación, especialmente la pintura, la música, el cine, el teatro, el ritual, y la danza⁵⁸⁹.

En este punto cabe abrir un paréntesis para que se comprenda mejor lo que Artaud entendía por comunicación teatral ideal, *le langage de la scène*, rechazando la primacía de los signos lingüísticos. En la semiología se hace una gran división entre signos naturales –aquellos cuya relación con el significado es de causa natural, por ejemplo, el humo como signo de fuego– y signos artificiales –aquellos cuya relación con su significado se basa en una

⁵⁸⁸ Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 335.

⁵⁸⁹ Tadeusz Kowzan: *El signo y el teatro... op. cit.*, pp. 30, 52.

decisión voluntaria, y a menudo colectiva—⁵⁹⁰. Artaud rechaza el segundo tipo de signos como cargados de intencionalidad por parte del emisor. Por eso, su oposición a cualquier tipo de mensaje en el teatro. El francés aboga por un teatro libre y espontáneo, donde lo corpóreo, las onomatopeyas, los gritos y toda la gama de signos que se empleen, sean de igual importancia en el recíproco y directo proceso comunicativo entre autor-actores-espectadores, despojando cualquier tipo de intencionalidad por alguna parte. Por ende, no es un disparate avanzar que una grafía escénica como la que Artaud propone, alcance lo más íntimo y vivo de los espectadores, sin pedir por ello el visto bueno de la razón. Para que se consiga este tipo de comunicación propone, como hemos señalado, la configuración dispositiva de la sala como canal de transmisión.

En el mundo de los sueños la palabra tiene la misma jerarquía. Sólo que está presente como un elemento más entre otros, a menudo como algo que la propia economía del sueño manipula según le conviene. Los pensamientos se convierten en imágenes y las representaciones de las palabras se reducen a las cosas que definen en sí, con el fin de que todo esté dispuesto para una función sólo: su representación escénica. Además, hay que tener en cuenta que Artaud, a la manera surrealista, entiende la escritura

⁵⁹⁰ Kowzan afirma que el criterio fundamental de esta distinción es la intencionalidad, por lo que se sitúa en el nivel de la emisión. “Los signos producidos sin intención de significar, sin la voluntad de transmitir una información o un mensaje, son los signos naturales. Pertenecen, pues, a esta categoría todos los fenómenos de la naturaleza que se manifiestan sin intervención de un ser vivo, hombre o animal, y también los signos emitidos por un ser vivo, bien sea de forma inconsciente, bien de forma consciente pero espontáneamente, involuntariamente, es decir, todo tipo de actos reflejos. Por el contrario, los signos creados por el hombre o por el animal con la voluntad de significar, emitidos con la intención de comunicar o dejar un mensaje, son signos artificiales”; *ibíd.*, p. 57.

como actividad psíquica, que, entre otras cosas, revela el eco de los pensamientos y deseos íntimos. En el primer manifiesto (1932) dice:

LE LANGAGE DE LA SCÈNE: Il ne s'agit pas de supprimer la parole articulée, mais de donner aux mots à peu près l'importance qu'ils ont dans les rêves. Pour le reste, il faut trouver des moyens nouveaux de noter ce langage, soit que ces moyens s'apparentent à ceux de la transcription musicale, soit qu'on fasse usage d'une manière de langage chiffré. En ce qui concerne les objets ordinaires, ou même les corps humains, élevés à la dignité de signes, il est évident que l'on peut s'inspirer des caractères hiéroglyphiques.⁵⁹¹

En este sentido, Artaud estaba lejos de exigir un teatro sin lenguaje. Al contrario, postulaba extender el lenguaje de la escena y multiplicar sus posibilidades.

III. 2. 2. El espacio de los sueños, la teología de la representación y las construcciones escénicas de la crueldad

Derrida señala que "el teatro de la crueldad es un teatro del sueño (...), pero del sueño *cruel*, es decir, absolutamente necesario y determinado, de un sueño calculado, dirigido, por oposición a lo que Artaud consideraba el desorden empírico del sueño espontáneo"⁵⁹². Así, las posibilidades que ofrecía la escena del sueño podían prestarse, a la manera surrealista, como compás de orientación y experimentación dramática. Para ello, Artaud propone devolverle al teatro la idea mágica que retomó el psicoanálisis. No obstante,

⁵⁹¹ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 112.

⁵⁹² Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 71; (*la cursiva es nuestra*).

no desea que su teatro se enfoque en la tarea del psicoanalista. En este caso se convertiría en una especie de intermediario, intérprete y hermeneuta, y Artaud no precisa de ningún tipo de mediador para recobrar la magia y ver triunfar en la escena la fascinación de los sueños. Por eso rechaza el teatro estrictamente psicológico o psicoanalista.

En la escena, el inconsciente no representará un papel propio. Como explica Artaud bastante confusión engendra en el autor, y luego en el director y los actores, hasta llegar a los espectadores. Resulta aún peor para los analistas, los "aficionados al alma" y los surrealistas. Los dramas que se representarían se situarían resueltamente al margen de todo comentador⁵⁹³. El marsellés desprecia el teatro psicoanalista que, por su posición, "pertenece a la estructura de la escena clásica, a su forma de socialidad, a su metafísica, a su religión, etc."⁵⁹⁴. En este sentido, el teatro de la crueldad no representó un teatro del inconsciente. Al contrario, la crueldad jugó el papel de la conciencia, centrándola en la necesidad del "asesinato"⁵⁹⁵.

⁵⁹³ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. II, p. 45.

⁵⁹⁴ Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 72.

⁵⁹⁵ Escribe Artaud al respecto: "Il ne s'agit dans cette Cruauté ni de sadisme ni de sang, du moins pas de façon exclusive. Je ne cultive pas systématiquement l'horreur. Ce mot de cruauté doit être pris dans un sens large, et non dans le sens matériel et rapace qui l'est prête habituellement (...). Cruauté n'est pas en effet synonyme de sang versé, de chair martyre, d'ennemi crucifié (...). Il y a dans la cruauté qu'on exerce une sorte de déterminisme supérieur auquel le borreau suppliciateur est soumis lui-même, et qu'il doit être le cas échéant *déterminé* à supporter. La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité. Pas de cruauté sans conscience, sans une sorte de conscience appliquée. C'est la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un"; Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, pp. 120-121.

Al mismo tiempo, Artaud se opone al concepto que Freud dio al sueño como sustitutivo del deseo⁵⁹⁶. En su teatro anhela devolverle al sueño su identidad y reafirmarlo como algo originario, despojándolo de su función aceptada por los psicoanalistas como mero reemplazo del deseo. Considerar el teatro como función psicológica o moral y creer que los sueños desempeñan una función de reemplazo equivale a disminuir el sentido poético tanto de los sueños como del teatro⁵⁹⁷.

El teatro de la crueldad puede que no sea un teatro teológico, pero eso no lo denomina como desacralizador ni le priva su valor hierático. Esa es su función cuando vuelve su mirada al inconsciente. Su proyecto fracasa si no se convierte en experiencia mística, reveladora de la fuerza de la vida en su primer "despertar". En este sentido, es una experiencia religiosa. Es más, postula reemplazar al autor por el director de la escena, el nuevo "sacerdote" en las ceremonias teatrales. En cuanto a los actores, ellos dejan de ser simples instrumentos⁵⁹⁸ y entran en un estado de trance ascendente que conlleva también el público⁵⁹⁹. El material con el que trata el teatro de la crueldad es el despertar de las funciones primitivas de la naturaleza, escondidas en el inconsciente. Parece un exorcismo que hace afluir nuestros

⁵⁹⁶ Para Freud el sueño cumple la importante función de aliviar la tensión del aparato psíquico, desactivar el pensamiento consciente, abolir temporalmente la censura moral –cuya labor es la de custodiar el acceso del inconsciente a la conciencia y que el durmiente retorne a un estado primario–, consiguiendo experimentar en el sueño aquello que, en beneficio de la realidad, mantiene durante el día bajo estricto control. Este es el papel del lenguaje onírico de los sueños, de los procesos de pensamiento que predominan en el inconsciente, de la deformación de los deseos en el sueño, necesaria para disfrazar los aspectos inadmisibles y prohibidos que caracterizan a estos deseos, y que se usa para sustraerlos al juicio crítico del durmiente, que jamás cesa enteramente de operar. Sigmund Freud: *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Madrid, Alianza Editorial, 1988, pp. 32-33 y 43-44.

⁵⁹⁷ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 110.

⁵⁹⁸ *Ibid.*, p. 118.

⁵⁹⁹ Alain Virmaux: *Antonin Artaud et... op. cit.*, p. 53.

demonios⁶⁰⁰. La ritualidad del teatro cruel reside, según Abirached, en “que no expresa los sentimientos, las percepciones y las pasiones cuyo asiento está en la esfera de la individualidad, sino que nos revela lo que menos nos pertenece a nosotros mismos, y nos religa umbilicalmente al Ser escondido”⁶⁰¹. Por eso el uso de los jeroglíficos que, como bien indica Graver, comunican más directamente con lo sagrado –y sin la mediatización de la inteligencia– que el lenguaje de la palabra fónica⁶⁰².

En eso consiste también la equiparación del teatro con la alquimia, que según Artaud es otro doble del teatro. Pues la alquimia busca su eficacia en lo material, por la transmutación del oro. Quiere volver a ponerse en contacto con el fluir de la vida, con la fuerza vital, que está debajo de las formas, y evoca su epifanía independientemente de las formas. Si el precio para encaminar el intelecto hacia el conocimiento de las formas puras y la resolución de las contradicciones del ser, es el oro o la sangre, entonces se considera un precio razonable.

En cuanto a la representación misma, en el teatro de la crueldad el espectador se encuentra en el medio del espectáculo que lo rodea⁶⁰³. “La distancia de la mirada ya no es pura, no puede abstraerse de la totalidad del

⁶⁰⁰ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 73. La crueldad debe ser un rito religioso generador de estados espirituales y soluciones místicas. “Aquello que nos tortura pero nos mantiene en permanente movimiento imaginativo, mucho tiene de crueldad”; Miguel Vicario Medina: *Los géneros dramáticos... op. cit.*, p. 135. Artaud apunta: “Le théâtre ne pourra redevenir lui-même, c’est-à-dire constituer un moyen d’illusion, qu’en fournissant au spectateur des précipités véridiques de rêves, où son goût du crime, ses obsessions érotiques, sa squvagerie, ses chimères, son sens utopique de la vie et des choses, son cannibalisme même, se débordent, sur un plan non pas supposé et illusoire, mais intérieur”; Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 109.

⁶⁰¹ Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 339.

⁶⁰² Daniel Graver: “Antonin Artaud and the...” *op. cit.*, p. 49.

⁶⁰³ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 98.

medio sensible; el espectador invadido ya no puede *constituir* su espectáculo; hay una fiesta⁶⁰⁴. Un *happening* a la manera dadaísta que hace de la experiencia teatral "lo que el carnaval de Niza puede ser a los misterios de Eleusis. Ello se debe en particular a que sustituye la agitación política por esa revolución total que prescribía Artaud. La fiesta debe ser un *acto* político. Y el *acto* de revolución política es teatral"⁶⁰⁵.

El concepto de la fiesta como acto político se enfoca en sí y no como en el teatro político en una visión pedagógica y político-moral de la sociedad. El teatro hay que vaciarlo de mensajes, sean cuales fuesen ellos: políticos⁶⁰⁶, religiosos etc. Y eso en sí es un acto revolucionario. Los espectadores se implican y suelen ser actores. En este punto, Derrida compara el concepto dionisiaco de Nietzsche, según el cual la multitud orgiástica no tiene un mensaje que comunicar ni a quién; al contrario que en el arte apolíneo que presupone un oyente. El devoto de Dionisos sólo puede ser entendido por sus

⁶⁰⁴ Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 75.

⁶⁰⁵ *Ibid.*, p. 76.

⁶⁰⁶ Por ello, y a propósito del teatro que se hacía en Rusia, Artaud rechazó la intrusión de las ideologías políticas en la escena teatral: "Je considère comme vaines toutes les tentatives faites pour faire servir en Russie le théâtre à des buts sociaux et révolutionnaires immédiats. Et cela si nouveaux que soient les procédés de mise en scène employés. Ces procédés, dans la mesure où ils se veulent asservis aux données les plus strictes du matérialisme, tournent le dos à la métaphysique qu'ils méprisent, et demeurent de la mise en scène suivant l'acception la plus grossière de ce mot"; véase Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. V, p. 101. En este sentido, Artaud no rechazaba las innovaciones que tenían lugar allí, sino la irrupción de las ideologías políticas en el espacio teatral. Sin embargo, en el libreto que prepara para la representación de *La conquête du Mexique*, donde se puede apreciar el concepto que Artaud tenía del teatro mágico, se puede considerar también como teatro político, puesto que se trata de una especie de condenación de los efectos del imperialismo y la colonización, igual de vigentes en la época en que Artaud escribía.

iguales. Sus oraciones extáticas no precisan de un mensaje. Son mensaje en sí⁶⁰⁷. ¿Por qué entonces las palabras deberían ser entendidas?

El mérito de un acto parecido es su imposibilidad repetitiva. Y este es el proyecto metafísico de Artaud: la eliminación de la repetición que es enemigo de la vida en su flujo continuo. Cualquier acto de repetición aniquila la vida. En este sentido, Artaud quiere expulsar de su teatro cualquier representante del retenimiento, sea Dios, el Ser o la dialéctica⁶⁰⁸.

El Dios, con su eternidad-congelamiento del flujo vital es el enemigo de la vida; es la repetición de sí mismo en la eternidad. El Ser

es la forma en que, indefinidamente, la diversidad infinita de las formas y de las fuerzas de la vida y de muerte pueden mezclarse y repetirse en la palabra. Pues, no existe palabra, ni, en general, signo que no sea construido por la posibilidad de repetirse (...). Por ello el Ser es la palabra maestra de la eterna repetición, la victoria de Dios y de la Muerte sobre el vivir⁶⁰⁹.

La dialéctica, por último, por su misma naturaleza, es siempre lo que nos contrapone y cuenta con nuestro rechazo. En un plano hegeliano, afirmar

⁶⁰⁷ Para la comparación de las dos modalidades expresivas en el arte que Nietzsche conceptuó ver a Friedrich Nietzsche: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2000 y en especial pp. 246-249.

⁶⁰⁸ La vida incesantemente cambia mientras la forma artística es inmutable. El acto artístico congela la vida en el espacio y en el tiempo. Hay que negar entonces la repetición en su totalidad como deterioro de la vida. En este sentido Artaud parte del vitalismo de Bergson. Al rechazar la visión naturalista de que el destino es predeterminado, se acepta el principio bergsoniano de que los humanos tienen libertad de voluntad e ilimitable energía creativa. Lo predecible ya no vale y los seres no se limitan por consecuencias causales. De modo que Artaud rechaza el principio aristotélico de causa y efecto. Ninguna repetición exacta ocurre en tiempo real y, donde no hay repetición, no existe causa, porque "causa" significa que lo antecedente se sigue repetidamente por la misma consecuencia. Derrida escribe respecto al "influjo vitalista" de Bergson en el pensamiento de Artaud: "Avec les précautions requises, on pourrait parler de la vaine bergsonienne d'Artaud (...) de sa métaphysique de la vie à sa théorie du langage et à sa critique du mot, lui dicte un grand nombre de métaphores énergétiques et de formules théoriques rigoureusement bergsoniennes"; Jacques Derrida: *L'écriture et la différence... op. cit.*, p. 267. Véase al respecto Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, vol. V, pp. 15, 18, 56, 132 y 141.

⁶⁰⁹ Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 78.

rechazando es lo mismo que rechazar afirmando. El rechazo de la muerte como afirmación es la afirmación de la muerte como acto sin retorno. Lo absoluto que ofrece la unicidad del presente o la muerte, hace aparecer el presente en su totalidad y tiende a conservarse como presencia acrónica. No querer conservar el presente es afirmar la imposibilidad de la repetición y gozar de la alteridad.

Es en el teatro que la repetición se evidencia como en ninguna parte y contra eso lucha el teatro de la crueldad. Nada debe presentarse como antes; ni una palabra ni un gesto que pudiera mostrarse ni pronunciarse dos veces en el escenario. De este modo, se respira en el aire lo imprevisto del peligro que acecha el escenario y los espectadores en cualquier momento, de manera que resulta imposible atravesar el umbral de un teatro así, sin valorar el riesgo eminente de terminar profundamente lesionado⁶¹⁰. Por eso la fiesta de la crueldad sólo puede realizarse una vez, porque la repetición equivale a la muerte. Al contrario, cada gesto teatral tiene que invitar a buscar otro. Es una energía la que queda después de cada representación y, por eso, el teatro es el único arte de la vida. En ese sentido el teatro de la crueldad constituye el arte de lo diferente.

La energía espiritual que queda después de la representación es la misma después de los ritos bacanales, de las danzas de los chamanes. Es la vuelta al proto-teatro primitivo y la comunión tribal.

⁶¹⁰ En una carta dirigida a Marcel Dalio (27 de junio de 1932) explica Artaud que lo que postulaba con su teatro era: "donner aux spectateurs l'impression qu'ils risquent quelque chose, en venant écouter nos pièces, et leur rendre sensible à l'esprit un nouvelle idée du *Danger* (...)". Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. V, p. 95.

De nuevo el terror cósmico ante el rayo, el dolor, los bubones que corrompen la piel, la enfermedad de permanecer vivos. Como si quisiera susurrarnos (Artaud) que el hombre total no es más que la totalidad de los géneros que componen el espejo teatral que lo refleja.⁶¹¹

III. 2. 3. El tratamiento del personaje y el papel del actor en la poética teatral de Artaud

Leyendo a Artaud puede observarse que el marsellés no propone una compacta y coherente teoría respecto al tratamiento del personaje, sino que procediendo por pura intuición, se rastrea que sus ideas en cuanto al tema se deducen –manteniéndose siempre fieles al principio taumatúrgico-terapéutico y, en todo caso, sagrado de la interpretación– de la negación de los principios aristotélicos de la mimesis, una vez rechazada la fábula, y de su propia experiencia de actor con los ejercicios corpóreos-respiratorios e improvisaciones que él mismo efectuaba⁶¹². En cuanto al carácter sagrado del actor, éste debe vaciarse convirtiéndose en el vehículo humano de las fuerzas vitales que rigen la escena una vez evocadas, con tal de que vuelva a ponerse en comunicación directa con los fieles, es decir, el público. De modo que Brook asimila el papel de los actores en la representación con el respectivo de los *houngan*, los sacerdotes de los rituales vudú⁶¹³.

Así que Artaud, a diferencia de Craig, no soñó con eliminar el actor de la escena de la crueldad, porque si lo hubiera hecho habría sacrificado en esta

⁶¹¹ Miguel Vicario Medina: *Los géneros dramáticos... op. cit.*, p. 135.

⁶¹² Sin embargo, preconizaba que estas deberían estar controladas por el carácter estabilizador del director.

⁶¹³ Véase Peter Brook: *El espacio vacío... op. cit.*, p. 82.

propuesta su objetivo metafísico que no podría realizarse sin el elemento material del cuerpo humano, el espesor de la carne. Tampoco propone los experimentos biomecánicos de Meyerhold, puesto que Artaud no desea hacer el mismo teatro que sus predecesores, aunque sí puede rastrearse la influencia de estos como punto de partida para sus posteriores conceptos⁶¹⁴. Al contrario, ya hemos señalado que el director modera la acción de los personajes, compone la sintaxis escénica de los jeroglíficos representada por ellos, pero no los rige. Es el actor quien debe aprender a soportar la explosión de las pasiones que invaden a través de su cuerpo la escena; portar estoicamente la marca de los estigmas que esta lucha tatúa en su propio cuerpo, exteriorizándoles en todos los gestos que es capaz de lanzar y mostrar al público⁶¹⁵; dominar y controlar su potencia sin dejarse llevar por el azar de las improvisaciones. El actor ya no representa personajes, sino la vida en toda su potencia en un ritual de evocación y no de "mimetización". En este sentido, es el actor quien se convierte en el portavoz y eje de esta nueva ciencia dramática, dejando atrás el combate entre el intérprete y el personaje que torturaba el empirismo de la mimesis naturalista. Pues para acceder a la vida que Artaud promete hay que dejarse primero morir. Su metáfora no corresponde a la espera de un personaje, un doble, del actor que rellene el vacío que deja este acontecimiento existencial en la escena, sino a un abrirse del actor hacia la posesión del mismo por las fuerzas vitales, que son ellas las que ya se representan y no el doble pervertido y malvado que se esconde

⁶¹⁴ Véase al respecto a Alain Virmaux: *Antonin Artaud et le théâtre... op. cit.*, pp. 131-139.

⁶¹⁵ Por ello, Artaud desconfía de la indumentaria tradicional y opta por un vestuario revelador y ritualizado, parecido al de los artistas orientales.

detrás del personaje. Él mismo lo expuso mejor en *Le théâtre de Séraphine*: “Entre le personnage qui s’agite en moi quand, acteur, j’avance sur une scène et celui que je suis quand j’avance dans la réalité, il y a une différence de degré certes mais au profit de la réalité théâtrale”, de modo que afirmaba que sólo cuando estaba en la escena tenía plena conciencia de su existencia⁶¹⁶.

En fin, los personajes que Artaud esboza no mantienen ningún parecido con la realidad psicológica ni social, como tampoco son deudores de la historia o de la geografía. Están fuera del espacio y tiempo, meteoros sobre la esfera teatral. Abirached reúne sintéticamente sus características:

Es poco decir que no tienen estado civil: ignoran las leyes de gravedad, la servidumbre de la duración, las coordenadas del espacio, los principios racionales de identidad, causalidad y no contradicción. Salvo en *Los Cenci* su comportamiento no está subordinado a las exigencias de una fábula inteligible por los medios ordinarios de la lógica; lo que hacen y dicen les está visiblemente dictado desde fuera, por una voluntad que procede a sobresaltos, choques, sorpresas y asociaciones insólitas. Si tienen un origen, hay que buscarlo en las leyendas de países lejanos –Méjico, Japón– o en estereotipos conocidos en toda Europa (...). Casi todos van acompañados de un fantasma que los dobla o los divide (...). A menudo, en fin, se sumergen completamente en la muchedumbre que les rodea, hasta llegar a perder en ella su nombre identificador.⁶¹⁷

Estos personajes están siempre rodeados y acompañados de todos los signos no-verbales que se pueden emplear sobre escena: sonidos, música, objetos insólitos, maniquíes, luces y colores, y se encuentran perennemente regidos por una gama de pulsiones que oscilan entre el parricidio, el incesto, la sexualidad en todas sus facetas perversas o no, vicios, obsesiones

⁶¹⁶ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 181.

⁶¹⁷ Robert Abirached: *La crisis del personaje... op.cit.*, p. 358.

escatológicas y torturas de conciencia. Estas pulsiones les impiden cristalizarse en el cuerpo del actor, manifestarse coherentemente en la escena, condenados en los límites de la existencia y, de cualquier modo, en su provisionalidad. Es el actor quien les presta su propia sangre y les hace visibles en la escena. Sin él, simplemente no existen; abren los ojos en el primer despertar de la nueva vida del actor y los cierran cuando él de nuevo deja su último aliento al caer el telón, condenando su existencia al recuerdo de los jeroglíficos que testimoniaron su paso por este universo dramático.

Por todo lo que acabamos de describir, Artaud no marcó su sello en el arte dramático del siglo XX, sino que compuso sistemáticamente una nueva *ars poetica*⁶¹⁸, que postuló tirar al fuego los cánones aristotélicos y canonizar la naciente escena occidental del arte dramático contemporáneo. Sin embargo, es interesante que este rechazo de la poética aristotélica se hubiese basado en unos de los principios más elementales de la misma, es decir, la piedad y el temor como medios para la purificación de las pasiones, según Aristóteles, y la crueldad y el terror, según Artaud⁶¹⁹.

El teatro de Artaud residió en su propia consciente imposibilidad, igual de utópico como todos los proyectos vanguardistas. Los límites de la escenificación, de las formas verbales y gestuales del teatro tradicional, la

⁶¹⁸ En efecto, Brunel señala lo mismo cuando escribe: "on a parlé, à ce propos, de révolution théâtrale et l'on peut en effet avoir l'impression que ce nouvel art poétique effaçait les données de la Poétique d'Aristote (...)"; Véase Pierre Brunel: *Théâtre et cruauté... op. cit.*, p. 10. Sin embargo, en las conclusiones de su estudio, Brunel reconcilia la poética artaudiana con los principios aristotélicos, basándose más bien en los efectos psíquicos y emocionales que fundamentan la poética de Aristóteles y ya no en el axioma que le constituye como el filósofo de la razón; *ibid.* pp. 151-155.

⁶¹⁹ Compárense Aristóteles: "Arte poética"... *op. cit.*, pp. 63 (1449b, 24-28) y Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 103.

misma anulación de la repetición se asientan en la paradoja de la repetición del parricidio; en la conciencia de la imposibilidad del teatro que desea anular la escena buscando producirla. Un teatro de repetición de lo que no se repite, la repetición de la diferencia. Tal es el límite de una crueldad que comienza por su propia representación. El teatro más fiel a las vanguardias históricas, puesto que anuncia su propia muerte como manifestación.

A pesar de que el proyecto de Artaud fue *a priori* rechazado, la influencia de sus ideas para la regeneración del género dramático pudo averiguarse casi desde el mismo momento de su rechazo, aunque no fielmente, puesto que quien lo hubiera imitado, lo habría traicionado, plagiado y repetido, algo que sería *ab ovo* contrario al teatro de la crueldad. En este sentido, la desilusión que sintió Artaud por la incompreensión de sus ideas suscitó al mismo tiempo la inspiración de otros para seguir –y no copiar– sus ideas, porque, como agudamente observa Peter Brook –uno de sus discípulos–, “al igual que ocurre con todos los profetas, debemos distinguir al hombre de sus seguidores”⁶²⁰.

Siendo el teatro un organismo vivo, como le hubiera gustado a Artaud, no puede deteriorarse en el tiempo, ni en un momento dado de evolución –darwinianamente hablando– puesto que el deterioro de la evolución y del cambio no corresponde a las leyes de la selección natural. Y este hubiera sido la mayor infidelidad al teatro de la crueldad. La cuestión pues, no sería buscar los residuos del papel de carbón en los escritos de Artaud, sino rastrear el punto de partida, por donde se inspiran y empiezan su propia búsqueda los

⁶²⁰ Peter Brook: *El espacio vacío... op. cit.*, p. 68.

teatristas que vieron en Artaud un profeta escatológico del teatro putrefacto y anunciador de la redención del arte dramático a partir de sus orígenes. Y no hay que olvidar, como consideramos que no lo hicieron tampoco los que siguieron las doctrinas de Artaud, la lección que ofreció el fracaso de su intento de materializar sus ideas en la escena. Es en este punto que nos oponemos al "nihilismo" de Derrida respecto a la continuidad del ideario artaudiano, puesto que la verdadera riqueza de las propuestas artaudianas reside efectivamente en su posibilidad de mutación constante, como un organismo vivo. Seguir sus fórmulas a pie de la letra, equivaldría a sacralizar sus textos y elevarlos al estatuto de un dogmatismo hermético, algo que hubiera desilusionado una vez más la anti-teología teatral de Artaud. Como bien señala Virmaux, en este punto reside el peligro de "constituer ses grandes textes en une espèce de bible de la modernité théâtrale; on s'y serait référé comme à une loi d'airain, à la fois indéformable et impraticable dans sa pureté".⁶²¹ Si, al contrario, uno se fija más en la libertad que predica en sus textos y parte de allí, consigue mantener vivo no sólo el teatro que quiso fundar el marsellés, sino también su espíritu, porque sólo así puede averiguarse que el caso de Artaud todavía no se ha archivado.

En este sentido, la influencia de Artaud –limitada pero segura– pudo notarse en mayor o menor medida incluso en sus contemporáneos –como, por ejemplo, en su compañero en el proyecto Alfred-Jarry, Roger Vitrac, en Benjamin Crémieux (1888-1944), Sylvain Itkine (1908-1944), Jean Louis Barrault (1910-1944), Roger Blin (1907-1984), Jean Vilan (1912-1971)– para

⁶²¹ Alain Virmaux: *Antonin Artaud et le théâtre... op. cit.*, p 234.

alcanzar su mayor clímax y continuación en los representantes del teatro del absurdo –Eugène Ionesco, Samuel Beckett, Arthur Adamov o André Tardieu (1876-1945) y Boris Vian (1920-1959)– y hasta la actualidad con los *happenings* post-dadaístas, con Peter Brook y Charles Marowitz, *The Living-theatre* de Julian Beck (1925-1985), *El teatro laboratorio* de Jerzy Grotowski o, en nuestro país natal, con Theodoros Terzopoulos y su proyecto del *Teatro Attis*⁶²².

No obstante, mientras las vanguardias históricas y Artaud en Europa y en los Estados Unidos rompían con la tradición aristotélica del arte dramático, los intelectuales hispanoamericanos seguían muy de cerca sus pasos, conscientes de su múltiple misión de educar artísticamente a sus coterráneos, forjar y reflejar una cultura nacional y manifestar sus inquietudes artísticas participando en el intercambio cultural universal. Uno de los países más avanzados en este aspecto, y por diversas razones, fue Argentina.

⁶²² El estudio de la influencia artaudiana en el teatro contemporáneo no es el propósito de nuestro trabajo. Sin embargo, para quienes deseen profundizar en ello, remitimos al libro ya citado de Alain Virmaux: *Antonin Artaud et le théâtre... op. cit.*, pp. 200-230, que podría constituir un buen punto de partida.

CAPÍTULO IV

IV. Las nuevas propuestas dramatúrgicas en Argentina: hacia un teatro "metatétrico"

"Yo soy la vanguardia; tú eres el cuerpo de reserva. Yo me coloco detrás del Gigante, y toco a la carga, a la carga, sin cesar."

Juan Bautista Alberdi, *El gigante Amapolas*

IV. 1. Esbozo histórico

IV. 1. 1. Los comienzos

La tradición teatral argentina es una de las más ricas de Hispanoamérica. Gálvez apunta que en la primera época de las independencias latinoamericanas "lo más destacable es el teatro rioplatense, que vive su auge durante un periodo de tiempo que va, de 1884 a 1930, dentro del cual la primera década del siglo (...) suele conocerse como «década gloriosa» o «década dorada»⁶²³.

Durante la época colonial el teatro argentino representaba sólo un reflejo de la metrópoli. En esta primera etapa, que Pellettieri denomina "Período de constitución" (1700-1884), existe una escena nacional pero no de manera sistemática, es decir, no se forma una conciencia dramatúrgica constitucionalizada en el nivel del público y de la crítica. Al contrario que en

⁶²³ Marina Gálvez Acero: *El teatro hispanoamericano*, Madrid, Taurus, 1988, p. 91.

los casos de la poesía, la novela y el ensayo⁶²⁴ –donde la producción rioplatense esquematizó su propia temática, sobre todo con la disyuntiva de la *Civilización Vs Barbarie*⁶²⁵– eso no fue así en el teatro, al menos no hasta la irrupción en los escenarios del discurso gauchesco, propio de la argentinidad⁶²⁶.

Así pues, la producción de obras dramáticas sigue tres tendencias fundamentales que Pellettieri esquematizó como el “Teatro de intertexto neoclásico”, el “Teatro de intertexto popular español” y la “Emergencia del teatro de intertexto romántico”⁶²⁷.

Aun así, y pese a diversas influencias, la “independencia” de la dramaturgia argentina vino prácticamente emparejada con la independencia nacional después de la Revolución de Mayo de 1810⁶²⁸. Como es lógico, el primer periodo teatral del nuevo país siguió las premisas políticas para la formación de una conciencia nacional, así que el periodo republicano, al

⁶²⁴ Pensemos en textos emblemáticos de la literatura argentina, sobre todo de la llamada Generación del '37, como *El matadero* (escrito entre 1838-1840, pero publicado en 1871) de Esteban Echeverría (1805-1851), *Amalia* (1844) de José Mármol (1818-1871), *Facundo* (1845 en adelante) de Domingo Faustino Sarmiento (1811-1888) o la producción de Juan Bautista Alberdi (1810-1884), *Bases y puntos de partida para la organización política de la República Argentina* (1852), por citar sólo un ejemplo, y que serviría como punto de referencia y consulta indispensable para quienes en el año 1853 iban a redactar la Constitución Nacional, luego de la caída del régimen de Juan Manuel de Rosas (1793-1877) el año anterior; respecto a este último véase Antonio Tello: *Historia breve de Argentina: claves de una impotencia*, Madrid, Sílex, 2006, pp. 44 y 58.

⁶²⁵ Que, al plantear la intensa dialéctica adentro/fuera como los impulsos de dos clases antagónicas, define una textualidad distinta respecto al paradigma del romanticismo europeo.

⁶²⁶ David Viñas: “Prólogo” en David Viñas y Jorge Lafforgue (eds.): *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, s.f., pp. ix-xliv, y, especialmente, pp. xxii-xxiii.

⁶²⁷ Osvaldo Pellettieri: “Modelo de periodización...” *op. cit.*, p. 78.

⁶²⁸ Característico de eso es que, y con motivo de la celebración del segundo aniversario de la Revolución, el actor, director, autor y adaptador criollo Luis Ambrosio Morante (1784-1937) estrenara en el Coliseo Provisional su obra *El 25 de Mayo o Himno de la Libertad* (el 24 de mayo de 1812), melodrama que, según señala Ordaz, fue inspirado en una obra francesa conmemorativa de su gran revolución, titulada *La Marsellesa o El canto de la libertad* (oficialmente reconocida como el Himno nacional francés desde 1795). Véase Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria...* *op. cit.*, p. 11.

principio, empezó a estimular el nacionalismo⁶²⁹ que se manifestó en obras de carácter histórico⁶³⁰. En este sentido, y en el tramo cronológico que lleva de la Independencia hasta 1821, fueron estrenadas por lo menos tres piezas de autores locales cuya temática bien definida se tiñó de los propósitos políticos y los valores patrióticos del momento. Se trata del sainete *El detalle de la acción de Maipú* (1818), la comedia *El hipócrita político* (1819)⁶³¹ y la tragedia *Túpac-Amarú* (1821)⁶³².

En este punto vamos a detener nuestro periplo histórico en un “muelle” excepcional y algo escondido, ya que se menciona poco en la “cartografía” de la literatura argentina, y menos por la historiografía de su teatro.

⁶²⁹ Escribe Aisemberg al respecto: “A partir de 1810 se conformará, de manera paulatina, una textualidad con intenciones didácticas. El teatro se convertirá en un espacio de contacto con las ideas de la dirigencia política, asimilará ciertas formas de organización de las mismas, y, en definitiva, desarrollará, a su modo, acciones patrióticas a partir de las cuales se intentará lograr consenso de opinión”. Véase Alicia Aisemberg: “El teatro de la revolución de mayo: los primeros textos dramáticos” en Osvaldo Pellettieri (ed.): *El teatro y su mundo: estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997, pp. 313-321, y, especialmente, p. 313.

⁶³⁰ De modo que el carácter comunicativo del teatro se reivindicaba en este período temprano de la escena nacional argentina, siguiendo el esquema triangular de la comunicación: a) emisor (la escena patriótica), b) mensaje (en este caso motivado de carácter político-didáctico), c) receptores (el público de la nueva nación).

⁶³¹ Del autor de esta obra sólo se conoce lo que podrían ser sus iniciales: P. V. A. Véase *Historia del teatro argentino* en la página web http://www.agenciaelvigia.com.ar/historia_del_teatro_argentino.htm; (consultada: 9/5/2008).

⁶³² Las dos primeras son de autores desconocidos, mientras que la última fue escrita por Luis Ambrosio Morante. En *El detalle de la acción de Maipú* la referencia patriótica es directa, puesto que se glosan los comunicados del general José de San Martín (1778-1850), desde el campo de batalla en Maipú, de los triunfos de su ejército sobre los españoles. En la segunda obra el autor ataca directamente a los restantes realistas que a escondidas intentaban sabotear la Revolución. Por último, *Túpac-Amarú* se inspira en el levantamiento indígena encabezado por el inca Túpac-Amarú (1738-1781) en 1780, haciendo, empero, caso omiso del final conocido por razones políticas obvias.

IV. 1. 1. 1. El "curioso" caso del Gigante Amapolas

Estamos en la década de los treinta del siglo XIX y en Argentina gobierna Juan Manuel de Rosas⁶³³ de forma absolutista y dictatorial, algo que provoca disentimientos y enfrentamientos de parte de los intelectuales contra su política. Algunos de ellos se vieron obligados a refugiarse en países hermanos, como Chile y Uruguay, desde donde lanzaron su oposición para con el régimen, a menudo mediante literatura panfletaria. Así, en el ámbito teatral que nos interesa, lucen más por sus méritos personales e intelectuales en otros campos que en la dramaturgia figuras como Bartolomé Mitre (1821-1906) –historiador y, posteriormente presidente de la República (entre 1862-1868)– quien publicó por entonces *Las cuatro épocas* (1840), drama romántico con méritos muy escasos. Otra persona ilustre de la historia del país que también llegó a la presidencia (entre 1868 y 1874), Domingo Faustino Sarmiento, se dedicó a la crítica teatral desde su exilio en Chile. José Mármol, el novelista de *Amalia*, fue también el autor de dos piezas de inspiración romántica, pero de escasos valores escénicos: *El poeta* (1847) y *El cruzado* (1851). Empero, hubo otro dramaturgo cuya producción trascendental para el teatro argentino anticipó formas y procedimientos artísticos que se dieron a conocer y se propagaron mucho más tarde en el teatro occidental.

Se trata de Juan Bautista Alberdi (1810-1884), más conocido como filósofo, sociólogo, pensador profundo y hasta compositor musical, pero cuyas

⁶³³ Gobernador de Buenos Aires de 1829 a 1832 y dirigente de la Confederación Argentina de 1835 a 1852.

inquietudes teatrales quedaron en el olvido hasta recientemente, cuando empezó a descubrirse su singularidad como dramaturgo esencial e insólito por el aporte de sus reflexiones teatrales, sorprendentes para su época. Alberdi ya por 1837 había mostrado su interés por el teatro como crítico de los espectáculos que se escenificaban en el Coliseo. Por la misma época comenzó a escribir el drama histórico *La revolución de Mayo* (1839) que iba a constar de cuatro partes pero de las que Alberdi llegó a escribir sólo dos⁶³⁴.

Ahora bien, algo muy distinto se podría afirmar respecto a otra obra suya, *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea, Faustos dramáticos de una guerra memorable* (1841), que Alberdi escribió desde su exilio en Montevideo. En cuanto a la propuesta de escenificación era ya para su época muy avanzada, puesto que Alberdi exigía un espacio enorme y abierto sobre el cual se colocaría un "gigante de tres varas de alto, con un puñal de hoja de lata, de dimensión enorme, bañado en sangre"⁶³⁵.

Se trata de una pieza extraordinaria e, incluso, curiosa por los procedimientos y la estética utilizada, caracterizada por una inaudita modernidad para su época. La alusión alegórica del gigante Amapolas se

⁶³⁴ Ordaz comenta respecto a estas dos escenas de la obra de Alberdi que: "Si bien se observa en ellas la utilización diestra de masas importantes en movimiento, algo original (hasta requerirse una plaza de grandes dimensiones para la representación) la obra, estructurada dentro de los cánones convencionales, no agregaba mucho a la escena nativa, ni a la producción general del autor, tan significativa". Véase Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria... op. cit.*, p. 16.

⁶³⁵ Véase Juan Bautista Alberdi: *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos, o sea, Faustos dramáticos de una guerra memorable: peti-pieza cómica en un acto* en http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/teatro/gigante/gigante_amapolas.htm; (consultada: 21/4/2008). Eso además es interesante, puesto que Alberdi propone la utilización de gigantescos objetos escénicos a la manera que mucho más tarde harían Alfred Jarry o el propio Artaud –como por ejemplo en la escenificación del primer acto de *Victor* (1928) para el Teatro Alfred-Jarry–, con la presencia de un enorme pastel sobre la escena. Igual, respecto a la afinidades precursoras con el proyecto artaudiano, llama la atención la ritualización escénica que parece querer hacer Alberdi con la enorme figura del gigante bañada en sangre.

dirige al dictador De Rosas, cuyo emblema político era el color rojo⁶³⁶, mientras que con la referencia en el título a las “guerras memorables” y “sus formidables enemigos”, se alude con ironía áspera tanto a las tropas federales del dictador como a las unitarias y sus dirigentes, quienes pretendían desalojarlo del poder, sin llegar a lograrlo. El dictador se nos presenta como un fantoche colosal que consigue paralizar a sus enemigos por su sola presencia física, pero, y a la vez, el desenlace lo matiza como un maniquí grotesco e inoperante, a quien consigue vencer un simple sargento del ejército opositor.

En realidad la trama –que prácticamente es inexistente– es absolutamente estática y gira alrededor del gigante como punto de referencia y del vaivén constante y frenético de los personajes que Labinger atinadamente describe como “chaotic ballet”⁶³⁷. Es más, a falta de acción convencional, Alberdi recurre al uso de otros signos sonoros y visuales intra y extra-escénicos como el sonido de la percusión militar, el disparo de un fusil, el sonido de trompetas marciales, los binóculos de los oficiales y el desfile frenético de los soldados aterrorizados que semiotizan la escena. Del mismo modo, Alberdi recurrió al uso de arquetipos y abstracciones que remiten al inconsciente colectivo de su sociedad y los temores, personificados en el fantoche gigantesco que se impone en la escena por su inercia y transmite horror tanto a los personajes, como, suponemos, a los lectores de su época.

⁶³⁶ Desde sus años de caudillo fue famosa y temible su propia milicia, los “Colorados del Monte” que se convirtió en una poderosa fuerza militar, disuelta tan solo cuando el dictador “purgó” y controló el ejército. Véase al respecto Antonio Tello: *Historia breve de Argentina... op. cit.*, pp. 45-58, y especialmente, p. 54.

⁶³⁷ Andrea G. Labinger: “Something old, something new: El gigante Amapolas” en *Latin American Theatre Review*, vol. 15, no. 2, Spring 1982, pp 3-11, y especialmente, p. 5.

A la manera “didáctica” del teatro clásico, Alberdi dedicó su obra a las autoridades de los países hermanos, con el fin de advertirlos del peligro siempre acechante del poder de la opresión política y de los regímenes absolutistas quiméricos.

Debemos insistir en esa obra y su intencionalidad crítica y burlesca, tanto hacia el tirano como hacia sus enemigos, quienes, en vez de unificar sus fuerzas para derribarlo se empeñaban en discrepancias internas a causa de sus ambiciones políticas personales. Así, la obra cobra un fuerte matiz satírico frente a la “ridiculez” –según su propia opinión– que “rebosaba por todas partes de la sociedad americana”. Concluía, pues Alberdi que “el elemento de arte que más conviene a nuestra posición, es el elemento cómico”, y Ordaz comenta atinadamente que hoy, “tal vez, hubiese dicho «absurdo»”⁶³⁸.

Es sorprendente cómo Alberdi se anticipa a muchas reflexiones de la posterior vanguardia escénica. En este sentido, se podría afirmar que parte de lo grotesco para alcanzar el esperpento⁶³⁹ –con el uso de personajes fantoches que recuerdan al posterior Ramón del Valle-Inclán (*Tirano banderas*, de 1926)– y hasta “rozar” lo absurdo de la segunda mitad del siglo pasado. Asimismo, con la deformación que realiza del dictador Rosas profetiza procedimientos parecidos de parte de Gabriel García Márquez en *El otoño del*

⁶³⁸ Citado por Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria... op. cit.*, p. 17.

⁶³⁹ Se trata del género que Ramón María del Valle-Inclán (1866-1936) creó e impuso en la escena dramática universal a partir de 1920 con la publicación de su obra *Luces de bohemia*. En esta modalidad literaria se procura la deformación sistemática de la realidad recargando los rasgos absurdos y grotescos de la misma, mientras que, a la vez, se degradan los valores literarios consagrados mediante el uso de un lenguaje coloquial y jergal donde prevalece el cinismo.

patriarca (1975) o de Miguel Ángel Asturias (1899-1974) en *El señor presidente* (1946). Labinger también indica la reduplicación de los personajes⁶⁴⁰ y el uso de los caracteres múltiples⁶⁴¹ como método que posteriormente fue explorado por la estética del absurdo, sobre todo a partir de *Ubu Roi* de Jarry, y que demuestra la capacidad de Alberdi para mantener limitada su escena en pos de conseguir el máximo efecto artístico⁶⁴².

Esta farsa trágica de Alberdi tendía originalmente a ser didáctica y liberadora, mediante la risa irreverente que deseaba provocar en el espectador. Anticipándose a la estética de lo absurdo de Ionesco, esa risa desenfrenada intenta establecer una relación de primacía del humor sobre lo trágico de la vida. No obstante, como señala Scipioni, la risa "no puede llegar a ser nunca realmente liberadora"; el receptor de la obra no puede dejar de pensar en la amargura del tema, algo que convierte su reacción en un grito disfrazado y en una risa desenfrenada⁶⁴³. Y eso es algo que consiguió la obra de Alberdi adquiriendo valor diacrónico, porque aunque fue escrita en una época histórica concreta, plantea problemas políticos y sociales recurrentes.

En la obra abundan escenas que posteriormente, en plena era de las vanguardias, se calificarían de "absurdas"⁶⁴⁴. Ordaz señala algunas de ellas:

⁶⁴⁰ Refiriéndose al pseudo-diálogo que mantiene el mayor Mentirola en la mitad de la pieza, quien, una vez abandonado por sus ex-compañeros Mosquito y Guitarra, asume alternativamente el turno de palabra que lógicamente habría correspondido a ellos si no se hubiesen marchado.

⁶⁴¹ Refiriéndose a la personificación de la Tropa en un solo carácter.

⁶⁴² Andrea G. Labinger: "Something old, something new..." *loc. cit.*, p. 8.

⁶⁴³ Véase Estela Patricia Scipioni: *Torturadores, apropiadores y asesinos: el terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*, Kassel, Reichenberger, 2000, p. 199.

⁶⁴⁴ Labinger afirma lo mismo: "The irrationality and loss of identity, coupled with Alberdi's penchant for the ridiculous, bring this play astonishingly close to the absurdist

Cabe señalar la entrada a los saltos de los soldados del dictador, por hallarse todos con las manos y los pies atados, y ante los cuales, una vez formados militarmente, el oficial que los comanda los proclama "Hijos de la libertad, hombres que jamás habéis conocido cadenas". En el bando contrario, uno de los altos jefes, al no aceptar ser desplazado del mando ni compartirlo con nadie, resuelve por sí mismo "abandonar la guerra" y volverse lo más tranquilo a su casa. Otras notas del "absurdo" son las del soldado del "gigante" que no podía tocar su tambor, cuando se le ordenaba redoblar, porque según lo explicaba, una bala de cañón le había arrancado los palillos de la mano, y al preguntárselo por los muertos que se habrían producido en la imaginaria refriega y no se los veía tendidos por el campo de batalla, replicaba con total seriedad, que "el mismo miedo los había hecho revivir y salir disparando", con las cabezas debajo del brazo.⁶⁴⁵

Como se puede advertir, el sentido del texto transita por un desorden en pleno delirio, una farsa descarnada que recuerda lo que el mundo teatral habría de hallar cuando en 1896 Alfred Jarry estrenara en París, con gran revuelo y alboroto⁶⁴⁶, *Ubu Roi*. En cualquier caso, los procedimientos y técnicas utilizados por Alberdi obedecen a su designio de relacionar lo irracional con los fines claramente racionales y mensajistas de la obra⁶⁴⁷, algo que lo aproxima aún más a la definición de la estética de lo absurdo. Por último, algo también singular es que, siendo prohibida esta obra de Alberdi, no llegó a escenificarse hasta 1948, es decir, más de cien años después de haber sido escrita, sin haber perdido nada de su valor original⁶⁴⁸.

creations of the contemporary stage". Véase Andrea G. Labinger: "Something old, something new..." *loc. cit.*, p. 4.

⁶⁴⁵ Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria... op. cit.*, p. 18.

⁶⁴⁶ Véase al respecto Lola Bermúdez: "Prólogo"... *op. cit.*, pp. 60-67.

⁶⁴⁷ Eso último queda más claro en el final de la pieza con el discurso didáctico del anónimo –y por ello más significativo– liberador del país, que suaviza el desarrollo hasta entonces irracional de la obra y la aproxima a las exigencias estéticas e ideológicas de su época.

⁶⁴⁸ Véase Estela Patricia Scipioni: *Torturadores, apropiadores y asesinos... op. cit.*, p. 49.

En fin, el valor diacrónico de esta pequeña perla teatral que Alberdi ofreció en una época tan temprana, no sólo para las recién nacidas naciones hispanoamericanas, sino para el teatro occidental en su totalidad, ha sido mejor resumido por Labinger cuando agudamente concluye su estudio con las siguientes palabras:

With very few changes (...), *El Gigante Amapolas* could be performed today as a dramatic manifesto of the grotesqueries of totalitarianism; its abstraction and humor transcend the limitations of time and place. By excising the Sargento-General's final, glorious victory, the play would lose some of its optimistic naïveté, but would in all probability be better received by a contemporary audience. We are, after all, children of a more problematic age, and perhaps our "Gigantes" are made of more resilient stuff. As long as oppression remains a part of the human condition, however, *El Gigante Amapolas* will serve as a valuable reminder of the paralysis caused by fear and the dignity to be found in struggle.⁶⁴⁹

IV. 1. 2. La institucionalización de la escena argentina

No obstante, al mismo tiempo ya había empezado la fundación sistemática de instituciones que patrocinarían la propagación de la cultura teatral en el país. En 1804 se había inaugurado el Coliseo Provisional que constituye el primer teatro estable en Argentina⁶⁵⁰. Así mismo, en 1817 se crea la Sociedad del Buen Gusto en el Teatro que procuraba fomentar los intereses nacionales frente al predominio español. Allí representaron sus obras autores como Manuel Belgrano (1806-1839), el Padre Francisco

⁶⁴⁹ Andrea G. Labinger: "Something old, something new..." *loc. cit.*, p. 11.

⁶⁵⁰ Es significativo que el Coliseo, caracterizado como el escenario propio de la Independencia a causa de distintas anécdotas –como, por ejemplo, la frustrada primera invasión inglesa de 1806 en el momento que el virrey español asistía a una función o la representación de la obra conmemorativa de la Revolución de Mayo–, desechó con cierta violencia de sus programas los autores españoles imperantes hasta aquel momento.

Castañeda (1776-1832) y Juan Cruz Varela (1794-1839)⁶⁵¹. Más tarde, durante la dictadura de Rosas, se inaugura en Buenos Aires el Teatro de la Victoria en 1838⁶⁵², así que se percibe que en la metrópoli del Río de la Plata existía un substrato hegemónico, culto y de gran poder económico que favorecía la difusión del teatro y que contaba con un completo circuito constituido por salas, autores, actores y público⁶⁵³ que preparaban la aparición de la crítica. El surgimiento de este aparato social coincidió

con la formación de las burguesías, la aparición de nuevas fuerzas sociales –como la inmigración– y el advenimiento (...) de un campo intelectual relativamente autónomo del campo de poder. A la aparición de las instituciones mediadoras le sigue la del estímulo externo del naturalismo europeo que funcionalizaría el realismo finisecular.⁶⁵⁴

Dentro de la producción nacional de esta primera etapa, Gálvez destaca tres corrientes fundamentales: la del teatro gauchesco, del teatro realista-naturalista y del teatro costumbrista.

Todas estas modalidades surgen fuertemente motivadas por la realidad social existente en aquel tiempo, caracterizada sobre todo por un profundo cambio como consecuencia de la gran inmigración, particularmente italiana, que se tradujo en inestabilidad social y en fuente de continuos conflictos humanos. A esto debe añadirse el

⁶⁵¹ Ricardo de la Fuente y Julia Amezúa: *Diccionario del teatro iberoamericano*, Salamanca, Ediciones Almar, (s.f.), p. 26.

⁶⁵² Gálvez señala la acrecentada exaltación con que se desarrolló el interés nacional por el teatro tanto en nivel social como en nivel de proyecto cultural. Dicho interés fue promovido aún más por las numerosas representaciones de obras prestigiosas del teatro europeo y norteamericano, algo que condujo a la construcción de numerosos teatros. Así que en 1906 Buenos Aires contaba con 13 teatros, "uno de ellos el Colón, con uno de los mayores aforos del mundo: 3.750 espectadores", de los que solamente dos estaban dedicados a la representación de autores nacionales; véase Marina Gálvez Acero: *El teatro hispanoamericano... op. cit.*, p. 91.

⁶⁵³ Un dato interesante al respecto que nos proporciona el historiador Teodoro Klein es que, y a pesar que en 1890 Buenos Aires contaba con 600.000 habitantes, las entradas vendidas el mismo año llegaron a los 2.000.000, lo que consta un promedio apabullante de tres entradas por habitante; véase Teodoro Klein: "El público de *Juan Moreira*" en *Revista de Estudios de Teatro*, n. 13, 1987, pp. 39-43.

⁶⁵⁴ Osvaldo Pellettieri: "El teatro latinoamericano..." *op. cit.*, p. 114.

importante progreso material de la oligarquía criolla. La masiva inmigración fue no obstante la que marcó más profundamente el teatro nacional de la época, que fue exponente y testimonio fundamental de ese contexto social.⁶⁵⁵

En la etapa del postromanticismo, Argentina, junto con México, fue el país de América Latina que mejor asimiló las influencias europeas, aunque también aportó elementos propios. Este periodo, como señala Guerrero, es crucial para el dilema con el que se enfrentaron los intelectuales de la época, entre mantenerse en sus posiciones derivadas de la huella romántica europea o adjuntarse al estilo realista que patrocinaba el desarrollo político y económico del país, con tal de elegir la modalidad que mejor expresaría los cambios impetuosos que se realizaban, sobre todo en la capital⁶⁵⁶. David Viñas, por su parte, sostiene que el itinerario del teatro rioplatense de este periodo refracta el itinerario del pensamiento liberal: "Se trata del agresivo circuito del *bourgeois conquérant*, a través de su programa, despliegue y apogeo, hasta llegar a las contradicciones insuperables que le señalan sus

⁶⁵⁵ Marina Gálvez Acero: *El teatro hispanoamericano... op. cit.*, p. 92.

⁶⁵⁶ Véase Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. IV, p. 513. Esas transformaciones se originaban en la creciente hegemonía de Buenos Aires –que se erigiría capital en 1880– y la polémica que ésa provocó entre litoral y provincias. Igual de catalizadora fue la creciente emigración e inmigración proveniente del interior y de todas las partes del mundo. Por último, hay que contar las profundas rivalidades sociales que provocó la repentina acumulación en la capital de gente de origen distinto, y que causó la distinción entre criollos-porteños y figuras arquetípicas como el judío, el italiano, el turco, etc.

Para un detallado estudio del papel de la inmigración en la formación de la conciencia nacional argentina y su cultura, remitimos a los trabajos de Anne Saint Sauveur-Henn: "Arlt y la emigración alemana a la Argentina hacia 1900" en José Morales Saravia y Bárbara Schuchard (ed.): *Roberto Arlt: una modernidad argentina*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 13-25; Ana Ruth Giustachini "La fundación de la inmigración en la Argentina: consideraciones acerca del teatro" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Teatro y teatristas... op. cit.*, pp. 110-115; Miguel Ángel Giella "Inmigración y exilio: el limbo del lenguaje" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Teatro y teatristas... op. cit.*, pp. 119-1128, y David William Foster "Germán Rozenmacher: escribiendo la experiencia contemporánea judía en Argentina" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Teatro y teatristas... op. cit.*, pp.129-136.

límites”, mientras que su final marca su desgaste ideológico y el comienzo de la crisis de su imaginario⁶⁵⁷.

Estamos en el período que en el modelo de Pellettieri se nombra como “Subsistema de la emancipación nacional” (1884-1930). Es cuando empieza a concretarse un sistema teatral y el campo intelectual correspondiente que promocionan un discurso ideológico propio del país finisecular y por el cual emergen el discurso gauchesco, el nativista-costumbrista y ciertos elementos de teatralidad premoderna, sobre todo con Florencio Sánchez (1875-1910) y Armando Discépolo (1887-1871) y con la difusión del sainete y el grotesco criollos⁶⁵⁸.

IV. 1. 2. 1. El teatro gauchesco

Primero surgió el teatro gauchesco –que había buscado sus estímulos y patrones en la literatura gauchesca⁶⁵⁹– cuya primera representación fue en 1884 la adaptación pantomímica de la obra *Juan Moreira* de Eduardo Gutiérrez (1853-1890)⁶⁶⁰ por los hermanos Podestá⁶⁶¹, y siguió con su ciclo

⁶⁵⁷ David Viñas: “Prólogo”... *op. cit.*, p. xiv.

⁶⁵⁸ Véase Osvaldo Pellettieri: “Modelo de periodización...” *op. cit.*, pp. 78-79.

⁶⁵⁹ Como el caso del poema *Martín Fierro* (publicado en dos partes: 1872 y 1879) de José Hernández (1834-1886) y la novela de Ricardo Güiraldes (1886-1927) *Don Segundo Sombra*.

⁶⁶⁰ Ricardo de la Fuente y Julia Amezúa: *Diccionario del teatro iberoamericano...* *op. cit.*, p. 26. Raymond Williams destaca por su parte la importancia de la representación de la obra de Gutiérrez por tres razones: “Primero, señaló el comienzo en el Río de la Plata del drama gauchesco, es decir, de un teatro verdaderamente nacional y autóctono. Segundo, representa lo que pudiéramos identificar como un movimiento teatral concreto: de aquí en adelante se cuenta con un escenario, actores, un público y hasta críticos de teatro. Y tercero, a partir del éxito de Juan Moreira, Buenos Aires se convierte en un activo centro cultural; desde entonces vienen compañías extranjeras con representaciones de lo mejor del repertorio internacional”. Véase a Raymond L. Williams *La situación del teatro*

hasta los primeros años del siglo veinte. Guerrero apunta que el género gauchesco no tuvo mucha trascendencia, quizá por su índole épico-narrativa⁶⁶²; sin embargo, es en esta flexión teatral cuando se dramatiza la polarización de dos términos antagónicos: el enfrentamiento entre la figura del gaucho –hombre tradicional– frente al ciudadano, hombre nuevo. Se esboza así un espacio idílico-épico que se contrapone a lo urbano. Viñas caracteriza este discurso como un núcleo con sus respectivas ramificaciones, “porque si lo rural decae en la elegía, lo urbano se torne autoritario. Y complementariamente, si el campo se interioriza hasta la idealización, la ciudad se corporiza en «lo infernal»”⁶⁶³.

Según Ordaz, se puede asentar que el ciclo del drama “gauchesco”– policíaco se cerró con la representación de *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón (1858-1935) “con un trámite de picaresca criolla sin enfrentamientos trágicos ni muertes entre «milicos» y «gauchos» en reacción como había sido lo obligado hasta entonces”⁶⁶⁴. No obstante, podríamos

hispanoamericano al principio del siglo XX; encontrado en <http://faculty.ucr.edu/~williar/LatinTheater.htm> (consultada: 12/5/2008).

⁶⁶¹ En este sentido, y puesto que, como hemos venido señalando reiteradamente a lo largo de esta investigación, el teatro no es simplemente el texto escrito sino el conjunto de la representación enfocado –al menos en la época del Novecientos que De Marinis nombra “*el teatro del actor*”– a través de los actores, merece la pena señalar la importancia de la legendaria familia circense de los Podestá (saltimbanquis, trapeceistas, malabaristas, payasos, etc.) en el desarrollo del incipiente teatro nacional rioplatense, pues sus actuaciones consolidaron la conciencia de la necesidad de una Institución teatral nacional. Hasta su aparición, y al carecerse de elencos teatrales, los autores locales recurrían para el estreno de sus obras a compañías, sobre todo españolas, o las traducían al italiano para que las representase alguna de las compañías peninsulares que trabajaban en Buenos Aires. Así, los Podestá jugaron también un papel fundamental para que la escena argentina adquiriese y demostrase su sentido nacional en todos los niveles. Véase Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria... op. cit.*, 27-30.

⁶⁶² Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. IV, p. 514.

⁶⁶³ David Viñas: “Prólogo”... *op. cit.*, p. xii.

⁶⁶⁴ Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria... op. cit.*, p. 21. Es interesante cómo en esta comedia campestre de Leguizamón empieza a descifrarse la reconciliación (o tregua) en

quizás ampliar esta fecha “epitáfica”, incluyendo el suicidio simbólico del viejo gaucho Zoilo –frente a las calamidades que le proporciona el nuevo estado de las cosas y su imposibilidad de encontrar cabida o abrir un espacio de supervivencia para su estirpe– en *Barranca abajo* (1905) del uruguayo Florencio Sánchez.

El éxito popular que había obtenido el género a partir de *Juan Moreira* “dio a luz” obras análogas, muchas de ellas trilladas y repetitivas, que nada nuevo podían aportar o agregar a una modalidad que empezó a agotarse hasta finalmente desaparecer. Sin embargo, el género gauchesco, policíaco y picaresco, marca un hito representativo e importante dentro de la trayectoria de la dramaturgia argentina, por haber llevado a la escena un tema con el cual se identificaba un sector de la sociedad argentina, la *argentinidad* criolla, y también, por denunciar un problema social agudo que provenía de la periferia y del campo ganadero.

Pese a haber sido calificado como “superficial”, el teatro gauchesco tuvo representantes cultos que lo dotaron de solidez, como lo fue uno de sus autores más ilustres Florencio Sánchez⁶⁶⁵. Así, “a la materia cruda (del teatro gauchesco) se añadieron influencias estilísticas y teóricas europeas (...). El fondo social condujo a una fuerte intención naturalista con ribetes del

la bipolaridad entre el espacio idílico-épico y lo urbano; más bien entre el hombre tradicional y el hombre moderno con sus inquietudes urbanas. En este sentido, en la pieza de Leguizamón el protagonista, a pesar de ser perseguido por no aceptar coartar su libertad idealizada, finalmente queda perdonado y se emplean sus facultades como hombre adiestrado y ducho para el manejo de una estancia ganadera en la zona.

⁶⁶⁵ Aunque se estrenó y triunfó en los escenarios de Buenos Aires con sus éxitos en el género del sainete criollo.

anarquismo político que palpitaban en los núcleos metropolitanos⁶⁶⁶. En este desarrollo influyeron el teatro realista de Ibsen, el teatro de tesis francés y el naturalismo italiano⁶⁶⁷. Entre tanto, la nueva burguesía podía apreciar lo mejor del teatro argentino en el Teatro La Comedia que se inauguró en 1891.

IV. 1. 2. 2. La escena costumbrista-naturalista

La temática del repertorio argentino no se limita meramente a la dualidad que enfrenta el campo con la Gran Urbe, personificada en la idealización del gaucho como representante del pasado épico. El drama rural, como una de las vertientes del costumbrismo⁶⁶⁸, está presente en los escenarios argentinos para denunciar los abusos a los que era sometido el hombre de las pampas criollas, a causa de las transformaciones que se estaban produciendo en el desarrollo económico del país. Por otra parte, el costumbrismo como procedimiento teatral sirvió, en la producción vernácula argentina, para mostrar la vida cotidiana del hombre y su sociedad, su

⁶⁶⁶ Frank Dauster: *Historia del teatro hispanoamericano: Siglos XIX y XX*, México, Eds. De Andrea, 1966, p. 27; citado por Marina Gálvez Acero: *El teatro hispanoamericano... op. cit.*, p. 93.

⁶⁶⁷ *Ibíd.* Florencio Sánchez también refleja sus inquietudes sociales tratando de mostrar la victoria frente a la tradición y su desprecio por la burguesía. Fue de los primeros en utilizar el lenguaje correspondiente al estatuto social o étnico de sus personajes, revelando el choque entre las razas que iban a formar los países rioplatenses y acercando su dramaturgia a los problemas del hombre contemporáneo. Como señala Scipioni, fue en Florencio Sánchez que: "se dio, por primera vez, en el teatro rioplatense, una síntesis entre forma culta y temática popular que haría escuela. Tanto sus obras de temas rurales como urbanos son un minucioso reflejo del ambiente en el que sus personajes deben hacer frente a los problemas sociales que el público, formado principalmente por la clase media incipiente, reconocía como propios". Véase Estela Patricia Scipioni: *Torturadores, apropiadores y asesinos... op. cit.*, pp. 50-51. Para más información sobre el dramaturgo véase Juan Guerrero Zamora: "*Historia del teatro... op. cit.*", v. IV, pp. 513-517 y Ricardo de la Fuente y Julia Amezcua: *Diccionario del teatro iberoamericano... op. cit.*, pp. 329-330.

⁶⁶⁸ Las otras dos son el costumbrismo provinciano y urbano.

lenguaje y costumbres nacionales⁶⁶⁹, que lo reivindicaban frente a los españoles realistas u otros extranjeros.

La cuestión campesina en la vida política argentina del momento es la que aparece figurativamente en la crítica aguda que ejerce Sánchez en *Barranca abajo* a través del viejo Zoilo, cuya "juventud" representan *Martín Fierro* y *Juan Moreira*, mientras su futuro, ya reconciliado, es *Calandria*. El descendiente escénico de esos gauchos ficticios, pero arraigados en la realidad histórica y política del país en aquel momento, podría ser el Don Indalecio de *¡Al campo!* (1902), de Nicolás Granada (1840-1915), quien representa la simplicidad del hombre del campo que ama sus raíces frente a la astucia y el oportunismo picaresco de los "capitalinos" que pretenden estafarlo. En el carácter provinciano de Don Indalecio viene a contrapelo la inclinación de su mujer de soñar con castillos de naipes urbanos; factor dramático importante para la obra misma pero que, a la vez, nos sirve para reflexionar sobre la nueva tendencia en la dramaturgia rural argentina que de ahí se vislumbra⁶⁷⁰.

Así, podría reflejarse un cambio de aproximación en el tema del campo que pasa a representar lo "provinciano" frente a lo "urbano". Ya la comedia provinciana no profundiza tanto en los problemas de la tierra, típicos del "drama rural", sino en la confrontación de la mentalidad provinciana –

⁶⁶⁹ Para una definición de la estética del costumbrismo y su funcionalidad en la escena rioplatense véase Laura Mogliani: "El costumbrismo en la gauchesca teatral" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *El teatro y su mundo... op. cit.*, pp. 333-340.

⁶⁷⁰ Respecto a Nicolás Granada cabe citar otra obra suya *La gaviota* (1903) por las sugerencias sexuales implícitas presentes en esta pieza que, en la dramaturgia argentina de entonces, constituían algo insólito.

simplista pero idealizada por su pureza— que desde su ámbito sueña con la atracción que ejerce la gran ciudad pero que a menudo conduce a la decepción de los personajes, puesto que esta idealización de lo urbano no siempre se verifica⁶⁷¹. La ciudad se consolida así en el imaginario popular como el escenario real y mítico donde transcurre toda la vida del país. Buenos Aires emergió como una réplica parisina, donde tenían lugar los grandes avances de una cultura tributaria de la europea que iba a determinar, a pesar de todo, una identidad argentina que predominaría y fagocitaría otras facetas de la argentinidad. En la escena eso fue mejor personificado por figuras femeninas que se sienten fuertemente atraídas por hombres cosmopolitas que, circunstancialmente, llegan de la ciudad a un ámbito provinciano⁶⁷². La amarga decepción que provoca esta situación se proyecta mejor en la Rosalía de *La novia de los forasteros* (1926) de Pedro E. Pico (1881-1945), que se hace vieja esperando que se realicen sus sueños sentimentales, personificados en la figura del “deseado” forastero. Un caso interesante es también *Mandinga en la sierra* (1937) de Rafael José de Rosa (1884-1955) y Arturo Lorusso (1884-1947), cuyo tema es la paisana que va a la ciudad y observa cómo se produce la transformación tanto en su aspecto exterior como en su psiquismo; linaje que en la literatura argentina lleva incluso hasta *Boquitas pintadas* (1969) de Manuel Puig (1932-1990).

⁶⁷¹ Dicha admiración y pasión por lo urbano-capitalino la define mejor Antonio Tello cuando describe que por aquella época Buenos Aires representaba la cabeza “que pensaba y generaba la cultura de un país que imaginaba urbano, pero cuya realidad era rural”. Véase Antonio Tello: *Historia breve de Argentina... op. cit.*, p. 118. La realidad económica nacional de la época testimonia que eran los vastos territorios, divididos en provincias, los que generaban las riquezas que, después, se transportaban a la ciudad.

⁶⁷² Es lo que sucede en la obra de Julio Sánchez Gardel (1879-1937) *Los mirasoles* (1911).

IV. 1. 2. 3. El Sainete criollo: los comienzos de las teatralidades premodernas

La inmigración y los cambios sociales debidos a ella llevaron a Argentina la influencia del teatro italiano, principalmente de D'Annunzio y Pirandello⁶⁷³. Eso estimuló el aumento de actuaciones de compañías de éxito, sobre todo italianas y francesas que representaron frente al público porteño las grandes obras de todos los tiempos⁶⁷⁴. Además, la llegada masiva de italianos, españoles, judíos y árabes⁶⁷⁵ sirvió para la consolidación de personajes arquetípicos para otra modalidad teatral que floreció en el "crisol"

⁶⁷³ Si bien desde finales del siglo XVII se representaban en los escenarios argentinos obras de autores italianos, el verdadero éxito de las compañías peninsulares –que además representaban las obras en su lengua– comenzó a partir de 1869, coincidiendo con la creciente ola inmigratoria de Italia en Argentina. Badín señala el hecho interesante de que muchas de las obras representadas por compañías italianas se recitaban en lengua original y, más aún, en dialectos de Italia, "como parte de un repertorio de origen vernáculo, de un teatro de sabor popular, que también portaban consigo las compañías"; véase María Esther Badín: "Luigi Pirandello, presencia exponencial de la escena teatral italiana: Buenos Aires 1920-1930" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Pirandello y el teatro argentino... op. cit.*, p. 35. Así, es notable destacar que obras, por ejemplo, de Pirandello fueron estrenadas en el dialecto siciliano en el que habían sido escritas. En cuanto a la presencia de compañías italianas en Argentina, también remitimos a los trabajos de Marina F. Sikora: "Compañías y actores italianos en la Argentina (1900-1930)" y de Cristina Massa y Laura Mogliani: "Compañías y actores italianos en la Argentina (1930-1990), ambos en Osvaldo Pellettieri (ed.): *De Goldoni a Discépolo: teatro italiano y teatro argentino (1790-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1994, pp. 43-55 y 57-72, respectivamente.

⁶⁷⁴ También es notable la preponderancia de la cultura italiana en el país rioplatense como una de las razones primordiales para el estallido de la célebre querrela del *Meridiano cultural*, cuando Madrid salió para reivindicar su primacía cultural en Hispanoamérica y mantuvo una gran polémica con la revista argentina *Martín Fierro* y la italiana *La Fiera Letteraria*. Esta última destacaba lo étnico como factor determinante del meridiano cultural, mientras que la mayoría de los intelectuales argentinos respondían que, si había que argumentar sobre una influencia, esa debería ser la francesa.

⁶⁷⁵ A partir de la Constitución de 1853, y bajo el lema de Juan Bautista Alberdi "Gobernar es poblar" empezó un proceso migratorio masivo con el propósito de poblar las vastas regiones deshabitadas del país; véase al respecto Antonio Tello: *Historia breve de Argentina... op. cit.*, pp. 54-99 y 117-122. De manera general a los inmigrantes italianos –provenientes en su mayoría de la baja Italia–, se les denominó "tanos", por napolitanos; a los españoles "gallegos", aunque fueran de otras regiones de la península; a los árabes –en su mayoría, sirios y libaneses–, "turcos"; a los judíos de variadas procedencias se les conocía como "rusos", y así sucesivamente. Se menciona como característico de la sociedad argentina de aquella época que, bajo tales circunstancias desconcertantes provocadas por la gran batahola migratoria, se encontraba propensa a generalizaciones que dieron lugar a personajes literario-dramáticos característicos, marcados por el "rótulo" de su "denominación de origen".

argentino y que fue el sainete⁶⁷⁶, el género dramático inmigratorio por excelencia. El sainete criollo surgió dentro de la corriente del teatro costumbrista, representando la vertiente del costumbrismo urbano. Como señala Pellettieri, el público popular que asistía a las funciones teatrales se había incrementado debido al cambio social propuesto por el gobierno del doctor Hipólito Yrigoyen (1852-1933)⁶⁷⁷. El radicalismo había posibilitado que grandes sectores de la clase media y baja entraran en el consumo y ellos necesitaban ver "abuenada" en la escena su vida en el barrio. Mediante personajes caricaturescos, arquetípicos, con su uso particular del castellano que dio lugar al lunfardo y al cocoliche, los autores de los sainetes tramaron situaciones y escenas pintureras y graciosas cuyos caracteres deambulaban por los barrios de la ciudad portuaria; de ahí que esos sainetes se denominaron también como "sainetes porteños". Así que "el sainete no sólo le servía a su público para mediar y definir su realidad, sino también para establecer una serie de valores fundamentales de su ámbito festival de vida"⁶⁷⁸. Es por ello que Scalabrini en su "radiografía" de la cultura porteña de

⁶⁷⁶ Se trata de otro nombre para definir el entremés que apareció en la España del Siglo de Oro hasta el XIX y que representaba breves obras cómicas y burlescas. El entremés era una comedia en miniatura que duraba tan sólo unos diez minutos y cuya acción plasmaba un mundo al revés en el que triunfaba la maldad y la injusticia, eso sí, siempre desde un punto de vista cómico. Sus personajes estaban caricaturizados tópicamente; véase a Juan María Marín: *La revolución teatral del barroco*, Madrid, Anaya, 1990, p. 25. El sainete criollo utilizó la misma caricaturización de personajes marginales que deambulaban por la ciudad. Asumió la falsilla del sainete y la zarzuela españoles para imprimir exteriormente el habla, los modos y costumbres de los habitantes de la ciudad. No solía tener un verdadero choque dramático, sino que se resolvía a base de conflictos de variado efectismo. En la actualidad el término sainete se usa para designar obras más cortas que las ejecutadas en un acto, ya que el género entró en decadencia a partir de los años veinte del siglo pasado; véase de Ricardo de la Fuente y Julia Amezúa: *Diccionario del teatro iberoamericano... op. cit.*, pp. 324-325.

⁶⁷⁷ Hipólito Yrigoyen tuvo dos mandatos –de 1916 a 1922 y de 1928 a 1930 respectivamente– cuyo radicalismo provocó mucha polémica dentro de la inestable sociedad política de la época.

⁶⁷⁸ Osvaldo Pellettieri: "Pirandello y la dramaturgia popular..." *op. cit.*, p. 116. Resulta oportuno señalar que, mientras el género gauchesco estaba acompañado por los sonidos de

su época afirmaba que el ciudadano de a pie “siente más legítima la dramaturgia en las tartajeadas escenas de los sainetes que en las empretinadas comedias que transcriben conflictos dramáticos millares de veces magistralmente resueltos en Europa”⁶⁷⁹.

En el género del sainete se distinguen dos vertientes que a veces se entremezclan entre sí. Una es la línea alegre, leve y caricaturesca, burlona y hasta bufona que sigue, en cierto modo, la tradición del género chico español. En esta modalidad se llevan al escenario los personajes arquetípicos que ya hemos esbozado vagando por reconocibles barrios bonaerenses. De este modo, se postulaba la pronta diversión y respuesta positiva de parte de los espectadores. Se podrían citar como ejemplos representativos *El debút de la piba* (1916) de Roberto Lino Cayol (1887-1927) o *Mientraiga* (escrita en 1924 y estrenada en 1937) de Roberto J. Payró (1867-1928) que responden a los requisitos fijados por esta línea del sainete.

La otra vertiente contiene elementos más dramáticos, sin descartar del todo los elementos graciosos de la línea anterior, y es la que propiamente caracteriza como “porteña” esta modalidad del sainete. Utilizando “cromatismos” naturalistas se llevan a la “paleta” escénica las pasiones y los

la guitarra de la *milonga*, el sainete porteño nació en el mismo período y de la misma matriz inmigratoria que el tango, música que marcó no sólo la dramaturgia porteña sino la literatura en su totalidad y la cultura argentina en general. Fue en el sainete de José González Castillo (1885-1937) y de Alberto T. Weisbach (1883-1929) *Los dientes del perro* (1918) donde una orquesta de tango y muy celebrada de la noche porteña ejecutó el tango “Mi noche triste” que provocó tanto entusiasmo en el público y en el mundo teatral por lo novedoso de su propuesta, tanto que no sólo la obra se mantuvo en los escenarios a lo largo de dos temporadas consecutivas sino que impuso una regla inquebrantable para que, en adelante, cada sainete tuviese su tango ejecutado y cantado. Véase Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria... op. cit.*, p. 24.

⁶⁷⁹ Raúl Ortiz Scalabrini: *El hombre que está solo... op. cit.*, p. 87.

sufrimientos de los estereotipados personajes de los bajos estratos sociales de la ciudad, aunque sin desechar, como hemos mencionado, los prototipos burlescos de la vertiente anterior. Casos representativos son *Canillita* (1902) de Florencio Sánchez y *Los disfrazados* (1906) de Carlos Mauricio Pacheco (1881-1924)⁶⁸⁰.

Después de su “despegue” el sainete llega al apogeo de su órbita por su estrecha respuesta a las necesidades de la sociedad; ofrecía la fácil solución de provocar la risa en espectadores bien predispuestos para ello, con fórmulas estereotipadas –como había sucedido antes con la *commedia dell’arte* italiana– que reflejaban y reproducían el mundo “subterráneo” de la capital portuaria con su barroquismo dialectal y las jergas del atractivo fondo clandestino de sus merodeadores. Empero, esta órbita llevó a un deterioro temático y una repetición estéril de las mismas formas y “máscaras” utilizadas por los autores. En palabras de Ordaz: “ya había cumplido su misión de época, al quedar en el simple reflejo escénico, con decididos rasgos caricaturescos del período inmigratorio”⁶⁸¹. Al finalizar la cuarta década del siglo pasado el género sainetesco había ya empezado su descenso resultando una forma teatral pintoresca, propia de un museo.

⁶⁸⁰ Entre estas dos vertientes se puede entrever la supervivencia de elementos de la zarzuela criolla, matizados por los recursos propios del sainete dramático. Es el caso de Alberto Vacarezza (1886-1959), a quien Ordaz nombra como “el maestro mayor, sereno e indiscutible (...), creador de prototipos pintureros. Con su verba colorida romanceaba los patios conventillos ciudadanos y las callejas de tierra de las orillas jugando tramas leves pero ricas en color ambiental”; Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria...*, *op. cit.*, p. 26. De su repertorio sobresalen títulos como *Tu cuna fue un conventillo* (1920) y *El conventillo de la Paloma* (1929).

⁶⁸¹ *Ibíd.*, p. 25.

El primer autor de sainetes criollos fue Nemesio Trejo (1862-1916) y le siguieron otros como Enrique García Velloso (1880-1924) y Ezequiel Soria (1873-1936)⁶⁸². La misma generación produjo obras en las que se exponen las miserias de las diferentes clases sociales, desde el proletariado hasta la burguesía. Al mismo tiempo que el sainete, se consolidan el drama y la comedia cosmopolita, fundadas por Gregorio de Laferrère (1867-1913), quien en 1907 abandona la comedia satírica para desarrollar el drama⁶⁸³. De Laferrère fabuló personajes “sin otra realidad que la de su fantasía”⁶⁸⁴ a quienes implanta intereses espiritistas –conforme a la fascinación generalizada de la época por las ciencias ocultas– y como expresión de la inquietud metafísica del hombre. Ordaz lo celebra como “el primer gran comediógrafo que tuvo la dramática nacional”. Presentó obras colmadas de gracia que tuvieron éxito sorprendente. No obstante, su creación más notable fue sin duda *Las de barranco* (1908), una comedia costumbrista cuyos personajes y situaciones lindan lo tragicómico. En fin, en palabras de Ordaz, De Laferrère “creó lo que podía denominarse el «vodevil» porteño, al utilizar elementos y referencias típicas, en alguna medida burlescas, del propio contorno”⁶⁸⁵. Por otra parte, De Laferrère también se preocupó por la formación de futuros actores y teatristas fundando en 1905 el Conservatorio

⁶⁸² Ricardo De la Fuente y Julia Amezúa: *Diccionario del teatro iberoamericano... op. cit.*, p. 27.

⁶⁸³ Marina Acero Gálvez: *El teatro hispanoamericano... op. cit.*, p. 96.

⁶⁸⁴ Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. IV, p. 517.

⁶⁸⁵ Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria... op. cit.*, pp. 29-30.

Labardén y mostrando así su dedicación e interés por la elaboración y renovación estética del arte dramático argentino en todos sus aspectos⁶⁸⁶.

Guerrero celebra a De Laferrère, junto con Roberto J. Payró y el uruguayo Florencio Sánchez como la tríada dominante en la fundación del teatro argentino⁶⁸⁷. Ya nos hemos referido a lo largo del presente trabajo a la importancia del dramaturgo uruguayo para el teatro del Río de la Plata y la consolidación de una escena nacional argentina. Aquí nos limitaremos a recapitular que con la dramaturgia de Sánchez nos encontramos frente a una inspiración vigorosa que parte del realismo-naturalismo de aguda crítica social, a la cual el dramaturgo impone en sus obras, a veces, un fuerte acento trágico.

Roberto J. Payró, por su parte, recusó la idealización típica del gaucho como enemigo del progreso, enriqueciéndolo con elementos de trascendencia social. Así, su socialismo anarquizante encontró cabida en cierta aproximación al naturalismo de Émile Zola (1840-1902), con referencias sociológicas que no prestan demasiada atención a la preocupación por la forma. La repercusión trascendental de su producción en el ámbito social se refleja en su obra *Marco Severi* (1905), con la cual consiguió, como señala Guerrero, que se le concediese la “capitanía” del teatro de ideas por haber escrito

un alegato contra la ley de extradición —el caso del emigrante que, habiendo delinquido en su patria original, redime su culpa en su nueva patria con sobrados años de trabajo honrado, por lo cual, al

⁶⁸⁶ Véase Ricardo Risetti: *Memorias del Teatro Independiente Argentino: 1930-1970* Buenos Aires, Buenos Aires, Corregidor, 2004, p. 36.

⁶⁸⁷ Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. IV, p. 517.

exhumarse su delito, la obra recomienda a la justicia una excepcional tolerancia.⁶⁸⁸

En cuanto a la estética de su producción, en la obra de Roberto Payró empiezan a observarse ya las formas pirandellianas que iban a ser propias de la siguiente etapa del teatro argentino.

Dentro de esta flexión dramaturgica cabe señalar una temática con más compromiso político y fuerza agitadora; se trata del teatro anarquista que tuvo una difusión relativamente importante en el país hacia finales del siglo XIX y principios del XX⁶⁸⁹, y que, como señala Scipioni, tuvo dos funciones primordiales: por una parte, la pedagógico-proselitista, dirigida a la masa obrera, y, por otra, la contestataria-acusatoria, surgida como reacción frente a la represión que sufría el movimiento de parte de las clases dominantes. En esta temática puede inscribirse parte de la producción del propio Sánchez⁶⁹⁰, de Armando Discépolo y de Rodolfo González Pacheco (1882-1949). El mayor logro de esta dramaturgia anarquista-laborista es que

⁶⁸⁸ *Ibid.*, p. 516.

⁶⁸⁹ A eso cabe añadir que muchos de los grupos aficionados del teatro independiente incipiente daban funciones en sindicatos, sociedades o centros políticos anarquistas o socialistas, con el interés en que las clases bajas se educaran y ampliaran su cultura y educación social. Véase al respecto Ricardo Riseti: *Memorias del Teatro... op. cit.*, pp. 10-16. Escribe Colluscio al respecto: "Los centros libertarios hicieron del teatro una actividad principalísima; ellos proporcionaron la infraestructura necesaria y cumplieron una función capital para la producción literaria y escénica (...). Allí se representaban obras del teatro dentro de los actos de propaganda y se formaron muchos grupos de actores aficionados integrados por los propios militantes. Los círculos ponían en escena obras de Octavio Mirbeau, Máximo Gorki, Gerardo Hauptmann o Herman Superman pero también representaron piezas de producción local. Se encargaban no sólo de ejecutar la obra, sino que además imprimían los textos, los difundían en el país y en el extranjero, los anunciaban y publicitaban desde las páginas de la prensa ácrata y aseguraban la crítica del espectáculo". Véase Eva Colluscio de Montoya: *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910): estudio y antología*, Ottawa, Girol Books, 1996, p. 8.

⁶⁹⁰ Texto representativo de esta temática es, a modo de ejemplo, su pieza *Ladrones* (1900), publicada bajo el pseudónimo Luciano Stein.

funcionó como sustrato socio-cultural que alimentó el programa ideológico-cultural del grupo de Boedo en años posteriores, y nos ayuda a comprender parte de la obra de Roberto Arlt⁶⁹¹.

En esta primera etapa del teatro costumbrista, la temática se centra en el sujeto que entra en acción para recuperar su honra social. La sociedad lo predestina para esa función pero, a la vez, constituye su principal oponente. En el desarrollo de la acción se narran los sucesivos intentos del sujeto por cambiar su realidad y la de su entorno que terminan en otros tantos fracasos, puesto que no tiene las fuerzas ni la posibilidad de conseguirlo. Hasta el momento la función principal del arte, y por consiguiente del teatro, consiste en reflejar la sociedad y proyectar sus esperanzas y deseos. Para este fin, el discurso teatral adopta la lengua popular con sus variantes e identificaciones étnicas y clasistas.

Es más, como hemos mencionado, el teatro rioplatense de este período juega un papel formativo para la sociedad criolla conforme a los proyectos políticos del nuevo estado. Para tales objetivos se empeñan valores como el matrimonio y la familia, que se transforman en el espacio escénico por excelencia y que arman la ética de la nueva sociedad haciendo que el espacio escénico adquiera la nitidez de un espejo. Proceso que, como señala

⁶⁹¹ Véase Estela Patricia Scipioni: *Torturadores, apropiadores y asesinos... op. cit.*, pp. 51-52. Representativo de esta flexión dramática es el grupo del "Teatro proletario" (1933) que propuso una militancia ideológica sistemática y perfectamente definida, y que contó con la participación de nombres como Elías Castelnuovo (1893-1980), Raúl Larra (1913-2001) o Alfredo Varela (1914-1984). Este grupo iba a ser hostigado constantemente por la policía hasta su disolución final en 1935. Véase de Ricardo Risetti: *Memorias del Teatro Independiente Argentino... op. cit.*, p. 24.

Viñas, cobra precisión alrededor de 1910, como si emanase de las fiestas del Centenario un halo semántico tranquilizador⁶⁹².

Pero poco a poco, abruptamente a veces, luego de la guerra 1914-18, ese campo regulador, en lugar de proyectar una imagen nítida, se iba transformando en un campo de negatividad. El doblaje especular pasaba de la gratificación a la sospecha y de la desconfianza a la devaluación. Año tras año resultaba más alarmante asomarse a ese espejo; parecía deformar, devolvía una imagen grotesca. Y se sabe: el trágico del grotesco es el suicidio (...). Como es un espacio homogéneo donde lo conflictivo parece embotarse, lo dramático corre el riesgo de erigirse en apologética. Pero ya se presiente otra escena donde rechinan voces, convertidas luego en desniveles, hasta deteriorarse y alzarse contra aquella autoridad paternalista. Es lo que va emergiendo: otra serie de figuras teatrales que desentonan y avanzan hacia el proscenio (...).⁶⁹³

Ya el teatro realista-costumbrista, que se relacionaba con la textualidad melodramática, empieza a formar parte de un pasado que entroncaba con el origen del teatro nacional. La inmigración masiva no sólo proveyó los temas caricaturescos o ideológicos que retrataban la sociedad naciente, sino que aumentó considerablemente la cantidad de público urbano que, poco a poco, empieza a dar la espalda a los espectáculos teatrales frívolos⁶⁹⁴. Por otro lado, las inquietudes de los sectores cultos de la sociedad argentina promocionaban la aparición de un arte teatral experimental, capaz de asimilar lo mejor de Europa y fusionarlo con el arte propio como remedio contra el temor del estancamiento intelectual en su convencionalismo. El sainete criollo y el teatro costumbrista ya lucían como propios del museo nacional, "como discurso teatral desplazado, dejado de leer como estético por los sectores

⁶⁹² David Viñas: "Prólogo"... *op. cit.*, p. x.

⁶⁹³ *Ibíd.*, pp. x-xi.

⁶⁹⁴ Estela Patricia Scipioni: *Torturadores, apropiadores y asesinos...* *op. cit.*, p. 52.

hegemónicos de la cultura”⁶⁹⁵. Llegaba el momento de la “mutación” de la función del teatro en la sociedad mediante la experimentación proto-vanguardista.

IV. 2. Los albores del Teatro Independiente

En el otro polo de las corrientes realistas empezaba a surgir por todo el continente una vertiente de línea irrealista, antecedente y coetánea de las vertientes irrealistas del vanguardismo. La escena nacional argentina entraba en el período que Pellettieri denomina el “Subsistema teatral moderno” (1930-1985) y que supone la emergencia del teatro independiente en el país con la aparición de nuevos modelos dramáticos y el advenimiento de una nueva ideología estética polémica con los modelos finiseculares. Su canon vislumbra el cosmopolitismo emergente de la intelectualidad argentina, el culto de la originalidad y la concepción del teatro como hecho didáctico⁶⁹⁶.

Fue por la misma época que el edificio de la “institución teatral” empezó a decaer de forma estrepitosa y en su totalidad. El público argentino, que se caracterizaba por su “avidez” hacia los espectáculos teatrales dejó de asistir con la misma frecuencia que antes. Motivos principales de ello fueron la reiteración en las carteleras de obras de interés gastado y méritos muy escasos y la comercialización del aparato cultural teatral en su totalidad: autores, actores, empresarios.

⁶⁹⁵ Osvaldo Pellettieri: “El teatro latinoamericano...” *op. cit.*, p. 113.

⁶⁹⁶ Osvaldo Pellettieri: “Modelo de periodización...” *op. cit.*, pp. 79-80.

La crisis que se produjo en el “rendimiento económico” –no en el arte de la dramática y de la escena nativas– llevaría, con los tramos iniciales de los años treinta, a la formación de elencos “libres” e “independientes”, con el propósito de superar la mediocridad imperante y devolverle al teatro argentino en su totalidad, la jerarquía que había alcanzado.⁶⁹⁷

La intelectualidad que abogaba por la renovación total se volvió dura para con la cultura precedente, también en el teatro. Mirta Arlt menciona que en Argentina publicaciones como el *Anuario Teatral* de 1925 denunciaban que “el teatro nacional soporta actualmente una mala racha. La producción escénica con ser abundante, acusaba en general una carencia casi absoluta de valores”, y en el mismo comentario del *Anuario Teatral* se especificaba que las producciones de 1924 y 1925

fueron vacuas, insustanciales, ajenas a todo concepto de arte y belleza. En unos escenarios se hizo el melodrama de las crónicas policiales, en otros el sainete burdo que algunos llamados autores confeccionan para destrozar la gramática y ofender a las buenas costumbres, y en los restantes –muchos para mayor desgracia– el insulso espectáculo revisteril, tan falto de ingenio como de ropa.⁶⁹⁸

El teatro de ideas de principios del siglo, enfocado en un desarrollo dramático que pusiera a prueba los fallos y los fracasos del sistema político-social del país, había evolucionado a principios de los veinte hacia un teatro comercial

⁶⁹⁷ Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria... op. cit.*, p.39.

⁶⁹⁸ Citado por Mirta Arlt en *Roberto Arlt: Un creador creado por el Teatro Independiente*, Buenos Aires, 1990; Encontrado en: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/arlt001.htm> (consultado el 10/5/2008).

que se había consolidado junto a formas teatrales populares. Este subsistema teatral tendía a fines de la década a automatizarse. Esto era advertible a partir de la aparición de un teatro meramente epigonal y el surgimiento de nuevas tendencias que pretendían terminar con el teatro comercial apelando a la textualidad europea.⁶⁹⁹

El teatro poético, evasivo y exótico, que brotó de estas corrientes para demoler la vieja institución teatral se situaba a caballo entre el siglo XIX y XX y cosechó las influencias de Lenormand, Frank Wedekind, Georg Kaiser, Bernard Shaw, Leónidas Andreiev (1871-1919), Ferenc Molnar (1878-1952), Pirandello, Lorca y Eugene O'Neill, entre otros, conforme al "modelo eco" propuesto por Villegas para la historiografía del teatro hispanoamericano⁷⁰⁰. Los dramaturgos argentinos seguían de cerca las novedades que se producían en el teatro ruso, estaban al tanto del expresionismo alemán y conocían los "esperpentos" del español Ramón del Valle-Inclán.

En este sentido, el "nuevo teatro" fue una reacción a la fórmula gastada del realismo-naturalismo que no pudo, o no supo, dar cabida a temas como la realidad subjetiva y el espacio que pertenece a la fantasía y el ensueño. Para tal pretensión se siguió el ejemplo de las renovaciones teatrales en Europa, adoptando un lenguaje que distorsionara la sintaxis. Se utilizaron neologismos, metáforas e imágenes de asociaciones extrañas y de difícil identificación. Por último, se apropiaron de los personajes de la *commedia dell'arte*, que permitió que las obras se inscribiesen dentro de las nuevas corrientes de sensibilidad y frustración –que las generaciones de la época de

⁶⁹⁹ Osvaldo Pellettieri: "El teatro latinoamericano..." *op. cit.*, p. 115.

⁷⁰⁰ Véase Juan Villegas: "Modelos para la historia del teatro..." *op. cit.*, p. 280.

entreguerras empezaban a sufrir— enfrentando la realidad con la ficción. En este aspecto la figura de Pirandello resultó muy útil para seguir sus doctrinas. También fue Pirandello el inspirador de la otra corriente que iba a tener gran número de seguidores, la del “teatro en el teatro”, que iba a encontrar, quizá, su mejor discípulo en Roberto Arlt⁷⁰¹.

Estas nuevas teatralidades, independientes del sistema institucionalizado, se llamaban al mismo tiempo experimentales, puesto que su verdadero valor consistía en trabajar sobre nuevas experiencias concernientes al acontecimiento teatral en todos sus aspectos. Riseti señala al respecto que estas innovaciones abarcaban también experimentaciones en lo que se refiere a la disposición del ámbito escénico, ofreciendo escenarios distintos a los hasta entonces conocidos:

como “a la italiana” o con escenarios “al frente”, para experimentar con escenas circulares, con el público rodeando a los actores y con la correspondiente técnica interpretativa, o con otras variantes como escenario “a la isabelina”, con un “espolón” o prolongación del escenario hacia la platea o con varios escenarios repartidos por la sala.⁷⁰²

Parecidas experimentaciones realizaban los escenógrafos que salían de los telones tradicionales y familiares para los espectadores o el empleo de la música como importe semiológico en la representación, integrando de este modo signos que se habían quedado paralizados hasta aquel entonces por la arteriosclerosis de la estética convencional, y evidencian afinidad o

⁷⁰¹ Es el caso de obras como *Saverio el cruel* (1936), *El fabricante de fantasmas* (1936) y *Trescientos millones* (1937) que estudiaremos más adelante.

⁷⁰² Ricardo Riseti: *Memorias del Teatro Independiente... op. cit.*, p. 22.

información respecto a los experimentos que se realizaban al mismo tiempo en Europa y los Estados Unidos.

Así, el teatro experimental cogió las riendas para conducir la intelectualidad hacia un nuevo concepto de realidad teatral, trastornando radicalmente lo que se entendía hasta entonces como teatro. No obstante, las aspiraciones de los promotores del nuevo proyecto teatral resultaron difíciles de cumplir, puesto que las transgresiones que quisieron plantear se concretaban sobre los artificios de los géneros finiseculares a los cuales les cambiaron su funcionalidad, como ocurrió

con el tratamiento del concepto de tesis realista y los artificios del encuentro personal y el melodrama. Sin embargo, la poética consciente de estos autores era otra; su utopía coincidía con la del (...) movimiento de teatro independiente y del teatro comercial culto: aplicar el nihilismo con relación a la tradición latinoamericana.⁷⁰³

El nuevo acercamiento al teatro tuvo como condición *sine qua non* la alteración del núcleo dramático, motriz de las acciones de los personajes. Así que ya no es la búsqueda del amor, la honra o el dinero los que propulsan el desarrollo del drama, como sucedía en el teatro finisecular, sino que estos alicientes se han convertido en abstracciones simbólicas, como es el caso de *Saverio el cruel*, *El fabricante de fantasmas*, *La isla desierta* o *Trescientos millones*, que simbolizan el fracaso de la concreción de un sueño. Estos cambios tienen como consecuencia la alteración del principio aristotélico de desarrollo lineal de la trama. La intriga se vuelve fragmentaria y

⁷⁰³ Osvaldo Pellettieri: "El teatro latinoamericano..." *op. cit.*, p. 116.

desarticulada, presentada en pequeños cuadros, distorsionando las secuencias temporales-causales de las acciones de los personajes. Se trata de un intento de teatralizar el tiempo subjetivo bergsoniano⁷⁰⁴.

A nivel de la estructura de los personajes, éstos se distinguen en bipolaridades refutatorias, puesto que ocupan la escena personajes reales, que sufren, y otros que son farsantes, fantásticos y simbólicos, y cuya estructuración parte de abstracciones que provocan reminiscencias al inconsciente, a la vez que juegan el papel de los modelos actantes. Los primeros se sitúan en el centro de la acción, mientras los segundos, normalmente, en la periferia del sistema dramático. Así son, por ejemplo, los personajes fantásticos que acosan a Pedro en *El fabricante de fantasmas*. Los protagonistas tienen poco que ver con el desarrollo de la acción exterior, limitándose a un patetismo mediatibundo que interioriza la trama para proyectarla hacia el desenlace final⁷⁰⁵.

En la descripción de las características del nuevo teatro "culto" o "experimental" que acabamos de hacer se percibe la influencia de los grandes maestros europeos de principios del siglo. Así, de Ibsen se hereda la trágica contradicción "transrealista" de los personajes que, impulsados por su pasión por lo absoluto, llegan a la convicción de que sólo en estado abstracto los principios pueden conservar su pureza. De Alfred Jarry los autores argentinos

⁷⁰⁴ Para Bergson el tiempo es un concepto que deriva de la experiencia personal. Es algo totalmente subjetivo que asimilamos desde niños, no por experiencia personal, sino por aprehensión.

⁷⁰⁵ Véase de Osvaldo Pellettieri: "El teatro independiente en Argentina (1930-1965): intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional" en Fernando de Toro (ed.): *Semiótica y teatro latinoamericano... op. cit.*, pp. 227-240, y, especialmente, p. 231.

toman el objetivo principal del teatro de crear la vida por abstracción y síntesis, el desdoblamiento de los personajes y su universo escénico, trascendente en sugerencias. Del expresionismo de Strindberg se hereda el sonambulismo de los personajes, torturados por la conciencia. La influencia de Paul Claudel se nota en el juego de los espejos de una realidad ficticia, hermética, para cuya revelación es imprescindible que se deje atrás la percepción convencional de la realidad en el momento en que se entra al teatro. Stanislavski ofreció su visión "posrealista" de la vida y el "libertinaje" de la imaginación como vía única para la percepción de las verdades que transmite el inconsciente. Del "proto-teatro" surrealista del *Teatro Alfred-Jarry* aprendieron el rechazo de la tradición teatral y del naturalismo, y se dirigieron a la existencia íntima del espectador postulando chocarlo y lanzarlo a la duda. Por otra parte, el vanguardismo comprometido socialmente no dejó desinteresados a los dramaturgos argentinos que encontraron sus referencias artísticas en la obra de Mirbeau, Hauptmann y Gorki⁷⁰⁶.

⁷⁰⁶ Volviendo a la discusión teórica de las vanguardias como comprometidas con el arte o con la sociedad, cabe añadir que el arte, y en el caso que nos interesa, el teatro, desde sus inicios fue consciente de su trascendencia política y su responsabilidad social. Bauzá, reflexionando sobre el futuro del teatro en el nuevo milenio, vuelve su mirada a los albores del arte dramático y cuenta al respecto: "La tragedia griega se presenta también como «un arte de lo político» en la que es posible estudiar el nacimiento de la democracia ateniense, atendiendo especialmente a los conflictos que la atraviesan, en particular los que corresponden a la época de Efialtes, el predecesor de Pericles a la cabeza del Partido democrático (...)"; véase Hugo Francisco Bauzá: "El principio dionisiaco y la función social de la tragedia" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Tradicción, modernidad y posmodernidad... op. cit.*, p. 36. Lo mismo vale en cuanto al culto a los héroes, favorecido por la tragedia antigua, como antepasados ilustres, que representa el perfil sociopolítico de ese hecho; pues con ello se pretendía consolidar una estirpe y perpetuar una forma de poder —la continuidad, en el marco del gobierno de tal o cual «polis»— de determinadas familias. Es más, el arte dramático, originado en los cultos al dios Dionisos, revela el enfrentamiento religioso que se daba dentro de los márgenes de las ciudades. Enfrentamiento entre lo normal, moderado, ético y "apolíneo" —en palabras de Nietzsche— que representaba el culto a los dioses principales del Olimpo y lo anormal, libertino, violento y "dionisiaco" que representaba el culto a Dionisos. En este sentido, la tragedia jugaba el papel de apaciguador de las tensiones inminentes en las

A partir de dichos intertextos dramaturgicos y escénicos surgió el esfuerzo de los teatristas argentinos por poner al día la escena local y sincronizarse con las capitales del mundo teatral occidental. Así que a mediados de la década de los veinte, un conjunto de dramaturgos, actores, directores y una, apenas, incipiente crítica, empiezan a dar cabida en la escena nacional a las nuevas propuestas del teatro europeo y norteamericano. Entre aquellos que impulsaron esta modernización, para mencionar sólo algunos, se encontraban Samuel Eichelbaum, Vicente Martínez Cuitiño (1887-1964), Elías Castelnuovo y Ezequiel Martínez Estrada (1895-1964).

En 1925 Sandro Piantanida firmó un manifiesto donde propugnaba la fundación de un teatro artístico según los ejemplos de Georg Fuchs, Vsevolod Emilievich Meyerhold y Konstantin Stanislavski.

El argumento que explicaba esta mezcla de autores y tendencias era la consabida "nueva sensibilidad" tan característica del programa martinfierrista. Para el público en general, esta institución así imaginada carecería ciertamente de interés. Justamente por eso se trataba de crear un teatro experimental para la élite artística e intelectual de Buenos Aires (...). Manifiestos y artículos volvieron a aparecer en los años siguientes.⁷⁰⁷

En esta época surgen los primeros teatros experimentales⁷⁰⁸. En Argentina se fundan el Teatro Libre (1927), el grupo TEA (1928), La mosca

sociedades. Dionisos irrumpía en la escena para no hacerlo en la sociedad repartiendo el caos. Dionisos rompía con las normas sociales "apolíneas", metáfora de la ley.

⁷⁰⁷ Florian Nelle: "Roberto Arlt y el gesto..." *op. cit.*, pp. 126-127.

⁷⁰⁸ Como apunta Gálvez, estos teatros experimentales introdujeron cambios importantísimos no sólo en la temática, sino también en la puesta en escena. Para expresar los nuevos conceptos de la realidad se tendió a crear una realidad mágica y anticonvencional

blanca y El Tábano, ambos en 1929, y el Teatro del Pueblo (1931)⁷⁰⁹. Más tarde, se crea la Comedia Nacional Argentina en 1935 y en 1944 se abre el Teatro Municipal de Buenos Aires⁷¹⁰.

Sin embargo, en esta primera etapa de la modernización teatral, son Samuel Eichelbaum, Francisco Defilippis Novoa y Armando Discépolo los tres pioneros que más ahondan en la esencia de la experimentación dramática occidental e intentan importar los logros de los maestros vanguardistas en los escenarios de La República. Como señala Ordaz: "Los tres fundamentan, ahondan y recorren senderos que los particularizan y definen"⁷¹¹. Ellos lideran las filas proto-vanguardistas en la dramaturgia argentina y preparan la Institución teatral minándola para la posterior "irrupción" escénica impetuosa de Roberto Arlt.

Desde aproximadamente 1924 y hasta su muerte, en el cierre de la década en 1930, Francisco Defilippis Novoa planteó la modernización de la escena argentina como tarea principal de su actividad artística. Preocupado por adoptar técnicas renovadoras con las que no acertaba a traspasar la sustancia caduca del viejo realismo, se puso en la primera fila de una marcha

que debían recoger los textos teatrales. "La escenografía se fue de este modo estilizando y la luz empezó a cobrar importancia protagónica en los montajes. Así pues, la imaginación del espectador era imprescindible que entrara en juego en esta concepción teatral"; véase Marina Gálvez Acero: *El teatro hispanoamericano... op. cit.*, p. 103.

⁷⁰⁹ *Ibíd.*, p. 101. Como señala Mirta Arlt, esta floración estaba inmersa en un contexto que incluía el desastre de la conocida crisis del '30, con el famoso "crack" de la bolsa de Nueva York el 29 de octubre de 1929, y en Buenos Aires el primer golpe militar de este siglo, el 6 de septiembre de 1930. La crisis social abarcó todos los planos de la cultura y la economía. "Paradójicamente, la adversidad produjo en lo cultural hechos positivos ya que los narradores del grupo de Boedo se agruparon en torno del movimiento de teatros independientes mientras que los poetas renovadores del grupo de Florida produjeron la revista *Sur*, creada y dirigida por Victoria Ocampo"; véase Mirta Arlt: *Roberto Arlt: Un creador creado... op. cit.*, <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/arlt001.htm>.

⁷¹⁰ Véase Ricardo de la Fuente y Julia Amézúa: *Diccionario del teatro... op. cit.*, p. 27.

⁷¹¹ Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria... op. cit.*, p. 40.

que el teatro argentino iba a emprender, sobre todo y con más ímpetu, en la década siguiente. Así, en obras como *El alma del hombre honrado*, *Yo tuve veinte años* o *María la tonta*, todas de 1926, Defilippis Novoa señaló la necesidad de apropiarse de los elementos que proporcionaban los géneros populares con tal de producir teatro culto. Quiso fusionar procedimientos y tópicos del teatro popular con elementos propios de las vanguardias y diseñar una estrategia basada en la combinación de la cultura popular y los aspectos más progresistas de la alta cultura⁷¹².

Defilippis identificó completamente su proyecto intelectual con el de la ya entonces llamada "vanguardia" y experimentó las grandes dificultades que le implicó el intento de introducir en el campo teatral argentino una renovación profunda de convenciones. Sus emprendimientos pioneros lo aislaron en más de una ocasión y le hicieron padecer la –por él mismo denominada– "tristeza de mi soledad" (...). Realizó además una tarea constante como divulgador del nuevo teatro extranjero a través de la dirección artística, la puesta en escena, la traducción, la participación en polémicas y entrevistas y el dictado de conferencias.⁷¹³

Samuel Eichelbaum caló profundamente en la introspección psicológica de sus personajes ariscos y solitarios, en un itinerario oscuro e intimista por el pensamiento freudiano, los "balbuceos" esotéricos de los personajes ibsenianos en su agonía por superar las contradicciones que les torturan y la lucha moral ensoñadora de las figuras de Strindberg. Guerrero, refiriéndose a Eichelbaum, opina que si en el teatro argentino del último período "otros han aventajado en la inquietud de las fórmulas o en la clarividencia de las

⁷¹² Martín Rodríguez: "Arata, Pirandello y la crítica en la década del cuarenta" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Pirandello y el teatro argentino... op. cit.*, p. 60.

⁷¹³ Jorge Dubatti: *El teatro laberinto... op. cit.*, pp. 206-207.

intuiciones, nadie aún ha conseguido sobrepasar en la madurez conceptiva, solidez del análisis y capacidad de infabulación de la realidad hasta términos míticos”⁷¹⁴. Su dramaturgia trae reminiscencias de la narrativa de Dostoievsky y del mundo abismal de Lenormand. Características al respecto son sus piezas *Soledad es tu nombre* (1932), *El gato y la selva* (1936), *Un guapo del 900* (1940), *Subsuelo* (1966) y *Dos brasas* (1955). La introspección psicológica expresionista en esta última obra de Eichelbaum revela, a propósito del recurso dramático del estallido de la guerra, un aprovechamiento que sigue, en forma mítica, a la brechtiana *Madre coraje*”⁷¹⁵.

IV. 2. 1. El grotesco criollo

Fue Armando Discépolo quien consiguió sintetizar la hibridación de la estética del sainete tragicómico⁷¹⁶ con la semántica del grotesco italiano. Esta nueva síntesis se denominó “grotesco criollo”⁷¹⁷ y caracterizó la producción de

⁷¹⁴ Juan Guerrero Zamora: *Historia del teatro... op. cit.*, v. IV, p. 521.

⁷¹⁵ *Ibíd.*, p. 524. La cursiva es nuestra. En esta obra Eichelbaum, a través de la avaricia que se presenta como factor caracterológico en la vida cotidiana de una pareja –y que muestra un linaje sanguíneo arquetípico que conecta con *El avaro* “molieresco”–, se refleja el ansia material del hombre contemporáneo, que del ensimismamiento, a nivel personal, conduce al instinto posesivo, hasta agresivo, que en el nivel social es el origen de las guerras, y en la obra lleva al desenlace trágico del asesinato frenético de la mujer por su esposo.

⁷¹⁶ Es en el teatro de Luigi Pirandello donde por primera vez desaparece la alternancia entre lo dramático y lo cómico, como era común hasta entonces, para fundirse ambos componentes en un solo rostro de la misma careta, procedimiento que se caracterizó como “tragicómico”. En esta nueva fusión teatral se lograba reír ante situaciones sumamente dramáticas y hasta, incluso, trágicas.

⁷¹⁷ Veamos cómo define al “grotesco criollo” Osvaldo Pellettieri: “Se trata de un modelo de pieza cuyo motor de la acción es aparentemente sentimental. Su estructura profunda se concreta a través de secuencias preponderantemente transicionales, con núcleos de acción basados en lo verbal. La función principal del sujeto es la simulación con el fin de evitar su comunicación con los otros. A nivel de la intriga es un drama de situación en el que se transgreden los artificios del melodrama a través de un sistema de personajes que ubica a los mismos desde el centro a la periferia del conflicto dramático fundamental –sufrientes, razonadores, entrometidos–. Lo caracteriza también la mezcla de procedimientos

Discépolo como un “péndulo” entre “los subsistemas «culto» y «popular», entre géneros tradicionales y formas emergentes, encontrando su cima para la evolución del sistema teatral local con su creación más notable, el grotesco criollo”⁷¹⁸. A pesar de que en sus inicios dramáticos lo caracterizó un realismo de crítica social, pasó por una etapa sainetesca, de dramas y comedias de todo tipo, hasta que en 1923 estrenó su obra *Mateo*, calificada como grotesca. Ordaz señala que “[la] pieza en un acto y tres cuadros inauguraba la «especie» en la dramática nativa y anunciaba una serie de obras singulares por su originalidad, su hondo contenido humano y su trascendencia artística”⁷¹⁹. En la nueva dramaturgia de Discépolo que parte del grotesco italiano se percibe la influencia del humorismo pirandelliano y la productividad de su relativismo⁷²⁰. Sin embargo, como señala Scipioni,

provenientes de distintos géneros teatrales como la comedia y el drama. Esto genera una marcada ironía textual, a la que se suma la ambigüedad de los diálogos”; Osvaldo Pellettieri: “Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1920-1940)” en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Pirandello y el teatro... op. cit.*, p. 119.

El profesor hace hincapié en la distinción semántica entre el grotesco italiano y el grotesco criollo que propuso Discépolo. Así que explica que “el grotesco criollo es un texto cuyo motor de la acción es la búsqueda de comunicación por parte del sujeto. Al no encontrar eco en su núcleo familiar, la depresión del sujeto hace caer el texto en lo patético, variante extrema de lo sentimental. Su estructura profunda se concreta a partir de secuencias de desempeño –pruebas– que el sujeto no puede superar y los núcleos de acción se basan en lo físico y lo físico-verbal. A nivel de la intriga es un drama de personaje que transgrede los artificios del sainete criollo, especialmente a través de la intensificación y el desborde de lo sentimental y del cambio de funcionalidad de caricatura. En el plano semántico, la máscara del protagonista es involuntaria y esta falta de conciencia le impide encontrar la comunicación deseada. En esto reside lo ridículo de su accionar. Lo común en ambos géneros a nivel semántico es su tendencia al relativismo, a la imposibilidad del protagonista de conocerse a sí mismo y a los demás y a nivel de procedimientos, la fusión no resulta hasta el desenlace de lo trágico y lo cómico. Lo que decimos es importante: Discépolo, a partir de su competencia creó conscientemente un género distinto, que mantiene con su modelo italiano sólo una relación semántica”; *ibíd.*, p. 120.

⁷¹⁸ Liliana López: “Pirandello y la dramaturgia culta en Buenos Aires” en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Pirandello y el teatro...* p. 132.

⁷¹⁹ Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria...* op. cit., p. 43.

⁷²⁰ Para recalcar la importancia de la figura de Discépolo para el teatro argentino moderno cabe añadir que su obra *Muñeca* (1924) fue, según Pellettieri, el primer texto verdaderamente moderno del teatro argentino. Una pieza inscrita en la tendencia estética que buscaba lo ridículo, la quintaesencia de lo grotesco pirandelliano, y que anticipaba

Discépolo “no asumió el tradicional triángulo amoroso pirandelliano, sino que, manteniéndose dentro del ambiente ya creado por el sainete porteño, tematizó la soledad del inmigrante italiano y su angustia ante la hostilidad de un medio familiar y social cuyas reglas él no entiende ni acepta”⁷²¹. Los personajes intentan ignorar el conflicto entre lo que creen que son y lo que realmente son, conflicto perceptible por el espectador en todas sus dimensiones trágicas y cómicas, que el sainete criollo consigue fusionar en la estética de lo tragicómico. Sólo cuando cae la máscara de su terrible confusión, el personaje percibe lo trágico de su existencia.

Armando Discépolo fue el creador de la vertiente del “grotesco criollo”, propia de la dramática nativa que refleja el período inmigratorio. Discépolo llevó a la escena y reflejó con gran dureza seres sufriendo por este proceso histórico y decepcionados por su resolución. En este sentido, *Stefano* (1928) es la obra fundamental del género y la más representativa de este momento de la historia del país.

Empero, la actualidad estética del proyecto grotesco discepoliano se refleja en las declaraciones de Griselda Gambaro en una entrevista que recopila Luis Ordaz: “Creo que los dramaturgos argentinos le debemos mucho al grotesco. Releyendo a Discépolo encuentro escenas que me resultan familiares (...). Ese es mi aire de familia”⁷²². Esta actualidad que recalca

procedimientos y tendencias ideológicas de textos posteriores de autores como Arlt; véase de Osvaldo Pellettieri: “Pirandello y la dramaturgia popular...” *op. cit.*, pp. 119-120.

⁷²¹ Estela Patricia Scipioni: *Torturadores, apropiadores y asesinos...* *op. cit.*, p. 53.

⁷²² Citado por Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria...* *op. cit.*, p. 45.

Gambaro mantuvo su vigencia llegando a influir autores como Roberto Cossa (1934-), Osvaldo Dragún (1929-1999) o Carlos Gorostiza (1920-).

IV. 2. 2. El Teatro del Pueblo

Como ya se ha mencionado en el presente trabajo, las premisas del teatro experimental argentino no se identificaban por completo con las respectivas del teatro vanguardista europeo. Mientras que "rótulos" como Teatro Libre o Independiente eran designaciones bien difundidas por el continente europeo desde ya finales del siglo XIX y dirigían su "propagandismo" –algo explícito por sus nombres– hacia una revolución que derrocará el aparato teatral milenario, en América Latina en general, y en Argentina en particular, todavía se estaba formando un sustrato cultural capaz de apoyar las experimentaciones de los elencos que propagarían la culturización de la escena nacional. Al empezar a utilizarse "rótulos" parecidos en la capital rioplatense, hacia la segunda mitad de la tercera década del siglo XX, se manifestaba sobre todo la reacción ante un aparato teatral institucionalizado, comercializado, convencional y trillado, pero de manera algo distinta que en las vanguardias europeas.

Como ya hemos mencionado, la peculiaridad del teatro culto argentino de la época consistía en plantear la modernidad "como ruptura, concretada a partir de las nuevas textualidades europeas"⁷²³. Efectivamente, se hablaba de "modernidad" y no de "vanguardismo" en esas primeras etapas del teatro

⁷²³ Osvaldo Pellettieri: "El teatro latinoamericano..." *op. cit.*, p. 113.

“culto”, puesto que su principal objetivo no era destruir la institución teatral, sino cuestionar y evolucionarla. Aquí radica una de las características cardinales de la vanguardia teatral argentina. Al contrario que las vanguardias históricas europeas de los años veinte, no intentó derrocar el aparato de la institución teatral, sino fomentar uno nuevo. Los dramaturgos del Teatro Independiente consideraban la dramaturgia anterior del país como un hecho sin ningún valor artístico ni ético-social, así que, rechazando el costumbrismo artísticamente estéril que había predominado en la escena nacional anterior, refutaron la continuidad del sistema finisecular y se aferraron a la idea de la culturización de la escena nacional, materializando sobre la escena la *metáfora epistemológica* de las necesidades culturales de la sociedad argentina de su época frente al desafío universal.

Entre las figuras que promocionaron la innovación teatral completa fue Leónidas Barletta (1902-1975) el creador del primer teatro independiente argentino. Barletta fue narrador, poeta, guionista cinematográfico y dramaturgo, y se destacó por su apoyo a la difusión del realismo social y la renovación de la escena nacional. En 1931, fundó el Teatro del Pueblo que iba a tener gran importancia por la variedad de representaciones⁷²⁴. Mirta Arlt escribe al respecto:

⁷²⁴ El nombre elegido para este “nuevo”, en todos los sentidos, espacio teatral en Buenos Aires fue inspirado en el libro homónimo de Romain Rolland (1866-1944) publicado en Francia en 1903 y en Argentina en 1927. A través de este libro, quienes se interesaban por el tema de las innovaciones de las vanguardias europeas en el teatro llegaron a saber de los trabajos que estaban realizando los pioneros en la renovación de la dramaturgia occidental. En estas páginas los teatristas argentinos empezaron a leer rótulos como “Teatro Libre”, “Teatro Independiente”, “Teatro de Arte”, “Teatro Político”, etc”. Véase al respecto la monografía de Luis Ordaz: *Leónidas Barletta: hombre de teatro* en la página web <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm> (Consultada en 27/08/2010).

No todo empezó ahí, y lo que empieza, sabido es, ya ha empezado antes en un magma que no puede llamarse comienzo porque el lenguaje no tiene recursos para nombrarlo todo. Digamos entonces que, desde el año 1925, cuando se crea la Escuela de Arte Teatral dependiente del Conservatorio Nacional de Música y Declamación, arrecian los intentos por crear un teatro de arte al servicio del pueblo. Entre otros estuvieron Tea y Teatro Libre. Casi siempre las iniciativas pertenecieron al llamado "Grupo Boedo"⁷²⁵ y casi siempre fueron intentos de corta duración, porque una cosa es iniciar algo y otra muy distinta sostenerlo con continuidad y coherencia –lo cual no quiere decir que desde un punto de vista estético lo perdurable deba ser lo más valioso, con frecuencia es lo más apto, darwinianamente hablando, lo que puede ser, lo que reúne las condiciones de supervivencia en ese determinado tiempo y lugar–. Y así fue como una vez disuelto el Teatro Libre encabezado por Angelina Pagano, Leónidas Barletta, el secretario de ese grupo, organizó y dirigió el Teatro del Pueblo. De homónimo había sido el de la experiencia realizada por Romain Rolland en Francia, donde asimismo Antoine (Theatre Libre), J. Copeau (Vieux Colombier), Paul Fort (L'Oeuvre), ya habían intentado el corte con las estéticas teatrales canónicas.⁷²⁶

⁷²⁵ Jorge Schwartz explica la confrontación intelectual en la Argentina de los años 20: "la dialéctica del localismo y del cosmopolitismo generó una famosa polémica entre los escritores argentinos, divididos en dos grupos antagónicos de «Boedo» y «Florida», nombres que corresponden a dos calles de Buenos Aires con características sociales muy diferenciadas. Tales designaciones surgieron, supuestamente, por las sedes donde cada grupo realizaba sus reuniones. A *grosso modo*, «Boedo» representa al sector urbano vinculado con la periferia y el proletariado, y asocia escritores con preocupaciones literarias socializantes. En contraposición (...), los escritores de «Florida», de acentuado cosmopolitismo, tienen el propósito de incorporar al panorama cultural argentino los nuevos valores estéticos de la vanguardia europea (...)."; véase Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Madrid: Cátedra, 1991, pp. 537-538. Respecto a los pertenecientes al grupo de Boedo, y con el eco de la Revolución rusa todavía resonando en sus oídos, vieron en el teatro su medio ideal de expresión, de modo que "unieron a la inquietud estética un importante interés político-social, a diferencia del marcado elitismo de la poesía martinfierrista". Véase Estela Patricia Scipioni: *Torturadores, apropiadores y asesinos... op. cit.*, p. 56.

No obstante, puesto que tales distinciones se caracterizaron por cierto maniqueísmo, muchos de los escritores de ambas partes participaron en proyectos de sus "contrarios", u otros que no resultó posible catalogar en ninguna de las dos facciones, como es el caso de Roberto Arlt. Al contrario, Barletta fue de inmediato "fichado" por Boedo hasta tal punto que llegó a ser denominado por la revista *La Campana de Palo* como el "Quesada de Boedo"; véase "Florida y Boedo" *La Campana de Palo* 4 (agosto, 1925), pp. 3-4, citado por Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas... op. cit.*, 545. Para la confrontación entre Florida y Boedo remitimos también al libro de Omar Borré: *Roberto Arlt: su vida y su obra*, Buenos Aires, Planeta, 2000 y especialmente las pp. 169-180.

⁷²⁶ Mirta Arlt: *Roberto Arlt: un creador creado... op. cit.*, <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/arlt001.htm>.

Al formarse el Teatro del Pueblo se hablaba de los proyectos de Antoine, de Copeau, de Lugné-Poe y se tenían noticias de los trabajos vanguardistas y comprometidos que realizaba Cipriano Rivas Cherif (1890-1967) en el "Mirlo Blanco" (1926) y "El Caracol" (1928) en España –las listas de los antecedentes podrían continuar llenando páginas– aunque, como ya se ha señalado, las intenciones y los alcances de los proyectos no coincidían totalmente. Tres años antes se había fundado el primer teatro independiente, el Teatro libre, por Angelina Pagano (1889-1962), con influencias explícitas del proyecto de Antoine. Sin embargo, este intento no perduró y desapareció pronto sin haber ofrecido ningún espectáculo que lo justificase históricamente. Una vez disuelto, se formó el Teatro Experimental de Arte (TEA) que, a pesar de haber llevado a escena varias representaciones, tampoco duró mucho. Al disgregarse este y las otras agrupaciones que lo siguieron –El tábano, Laboratorio del Teatro–, Leónidas Barletta pudo convocar gente de esos proyectos y así formar el Teatro del Pueblo para constituir la primera escena independiente con programa consolidado y continuado que tuvo Buenos Aires.

Se autodenominó "Al servicio del arte", y adoptó como lema el pensamiento de Goethe: "Avanzar sin prisa y sin pausa, como la estrella" (...), su accionar resultó tan efectivo e incitante que, de inmediato, empezaron a crecer a su vera numerosos grupos semejantes como el Teatro Juan B. Justo, La Máscara, La Cortina, Tinglado, Espondeo –a los que se fueron agregando Nuevo Teatro, Fray Mocho, Los Independientes y el Di Tella, entre otros muchos, puntales de un movimiento artístico-cultural que fue capaz de renovar la escena nativa en todos sus niveles. En pocos años se multiplicaron los grupos por la Capital Federal y alrededores y, a su reflejo, surgieron y se afirmaron a lo largo de toda la República. A la vez, la tarea tuvo influencias decisivas en la organización de cuadros

escénicos semejantes en los países hermanos de Uruguay, Chile, Bolivia, Paraguay y Perú.⁷²⁷

Así pues, se formó un nuevo teatro cuya trascendencia innovadora fue enorme para los nuevos grupos teatrales, no sólo en Argentina sino en toda América Latina. Iba a ceder espacio a dramaturgos que deseaban experimentar al concederle al actor un papel distinto que el habitual y al dirigirse a espectadores que buscaban eludir el arte convencional sin darle crédito a las exigencias elitistas de Martín Fierro⁷²⁸. En palabras de Florian Nelle: "El *Teatro del Pueblo* se ubicaba en la tradición de los intentos de crear un teatro vanguardista explícitamente no comercial en Buenos Aires"⁷²⁹. Según Mirta Arlt: "Fenecía la época del actor vedette, cabeza de compañía, y del implícito pacto entre él y el público adicto. Había que desautomatizar el mecanismo, elaborar el trabajo de ruptura"⁷³⁰.

Pellettieri define las características de su articulación a partir de las nociones de "movimiento" y de "antagonismo". La primera tiene su referencia en la insistencia programática de abolición del concepto de "escuela" y del activismo de sus miembros a partir de la idea de "grupo", eso es, una entidad organizada en comisiones directivas, asambleas, grupos de lectura y tesorería. La segunda noción, la del "antagonismo", remite a la polémica

⁷²⁷ Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria... op. cit.*, p. 48.

⁷²⁸ Citamos de nuevo a Luis Ordaz al respecto: "Barletta se proponía realizar experiencias de teatro moderno para salvar el envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte general, con el propósito de propender a la elevación cultural de nuestro pueblo. Esa era su cartilla y para imponerla, ofrecía toda su capacidad y su dedicación"; Luis Ordaz: *Leónidas Barletta... op. cit.*, <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm>.

⁷²⁹ Florian Nelle: "Roberto Arlt y el gesto..." *op. cit.*, 126.

⁷³⁰ Mirta Arlt: *Roberto Arlt: un creador creado... op. cit.*, <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/arlt001.htm>

contra la institución teatral tradicional en su totalidad: empresarios, “la primera figura”, pago por actuaciones, etc. Fue a partir de aquellos propuestos de Barletta y su teatro que empezó a imponerse el tríptico de la independencia en la “bandera” de la escena libre: independencia de los empresarios, independencia de los actores e independencia del rendimiento de la taquilla. Esta militancia revelaba el nihilismo vanguardista del grupo reunido alrededor del Teatro del Pueblo al negar absolutamente el sistema teatral anterior⁷³¹. Es más, como señala Poggioli, se puede encontrar en el proyecto propuesto cierta concepción “agonista” del teatro en la búsqueda de la autodestrucción y del sacrificio en pos del éxito futuro de sus propuestas⁷³².

Estas características intensificaban lo que era un requisito para las propuestas del teatro culto desde sus inicios. Las premisas del grupo de Barletta –de acuerdo al modelo propuesto por Romain Rolland (1866-1944)–, reivindicaban el carácter didáctico de su proyecto mediante la puesta en escena de autores extranjeros –tanto clásicos como modernos⁷³³–, charlas

⁷³¹ Algo que reconcilia el programa del Teatro del Pueblo con los requisitos de la tesis de Bürger para los programas vanguardistas; véase de Peter Bürger: *Teoría de la vanguardia... op. cit.*, p. 65.

⁷³² R. Poggioli: *Teoría del arte de vanguardia*, Madrid: Revista de Occidente, 1964; citado por Osvaldo Pellettieri en “El teatro latinoamericano...” *op. cit.*, p. 116.

⁷³³ Como señala Frank Dauster, con estas representaciones se manifestaba “la necesidad de estudiar y escenificar lo mejor del teatro internacional mientras se creara un repertorio respetable de obras nacionales”; véase Frank Dauster: “Eugene O’Neill, Thornton Wilder y el teatro independiente” en Osvaldo Pellettieri y George Woodyard (ed.): *De Eugene O’Neill al “happening”: teatro norteamericano y teatro argentino 1930-1990*, p. 22. La labor que estaba cumpliendo el elenco de Barletta registraba los espectáculos que se habían ido ofreciendo. Luis Ordaz recuerda que en los carteles del teatro “figuraban desde «Mientras dan las seis», de los poetas Eduardo González Lanuza y Amado Villar, y «Títeres de pies ligeros», del recio ensayista Ezequiel Martínez Estrada, hasta «El humillado», de Roberto Arlt (que era un capítulo de su novela recientemente laureada, «Los siete locos») y «Temístocles en Salamina», sátira política de Román Gómez Masía, entre los autores nacionales; y desde «Aulularia», del latino Plauto; «Los bastidores del alma», del ruso Nicolás Evréinov, e «Intimidad», del francés Pellerin, hasta «El horroroso crimen de Peñaranda del Campo», del español Pío Baroja y «El Emperador Jones», del norteamericano Eugenio O’Neill, en lo

con los espectadores después de las representaciones, la publicación de revistas, exposiciones de arte plástico, conferencias y escenificaciones de textos literarios de autores locales⁷³⁴. En total, se proponía un programa cuya meta principal era hacer llegar a las clases sociales bajas un teatro de calidad y la orientación de los espectadores hacia el mejoramiento individual y social. En cuanto a los modelos, en cuyos moldes basaban sus textos los autores que pertenecían al grupo de Barletta, se trataba de los representantes de la escena vanguardista europea y estadounidense, como Pirandello, Strindberg, O'Neill y el expresionismo alemán.

Scipioni señala que con el atelier de Barletta y el movimiento de renovación estética de la escena nacional,

el teatro independiente se convirtió en un verdadero movimiento al surgir, junto al Teatro del Pueblo, un considerable número de elencos jóvenes con postulados similares. Con grandes altibajos y obligados a sortear graves problemas, principalmente de índole económica y política aproximadamente durante cuatro décadas, los teatros independientes caracterizaron la escena nacional porteña y determinaron su innovación. El propósito de no hacer concesiones en cuanto a la calidad de las obras representadas, la búsqueda de formas renovadas de expresión, la asimilación de obras teatrales clásicas y de las vanguardias europea y norteamericana, dieron al Teatro del Pueblo cierto carácter elitista, pese a la intención didáctica propuesta por Barletta y a la afirmación ideológica popular del grupo de Boedo. El auge de los teatros independientes fue posible gracias a la

referido al repertorio universal de todas las épocas. Los pocos títulos consignados y sus autores pueden ir dando una idea de cuales eran los propósitos que se perseguían al luchar por un teatro popular que revalorizara nuestra escena, subalternizada por la explotación comercial de la que estaba siendo objeto"; véase Luis Ordaz: *Leónidas Barletta... op. cit., <http://www.teatrodepueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm>*.

⁷³⁴ Pellettieri apunta que para los dirigentes del teatro independiente los autores comerciales se consideraban un "verdadero caso perdido"; véase Osvaldo Pellettieri: "El teatro latinoamericano..." *op. cit.*, p. 116.

consolidación de la clase media urbana como un público interesado y exigente.⁷³⁵

Los nuevos dramaturgos tomaban elementos de las doctrinas filosóficas de Bergson –quien descalificaba el positivismo europeo con su predilección vitalista para la intuición antes que el intelecto–, Nietzsche –su hibridación filosófica de vitalismo y nihilismo– y los descubrimientos de Freud –que había sentado las bases para el teatro del inconsciente, basado en los sueños–.

IV. 2. 3. La recepción de la propuesta dramaturgica de Antonin Artaud en el teatro argentino de la primera mitad del siglo XX

"... si hubiera levantado el telón con la verdad original, se hubieran manchado de sangre las butacas desde las primeras escenas"

Federico García Lorca, *El público*

La recepción y circulación del teatro francés en el ámbito rioplatense fue notable ya desde 1880 –con el nacimiento de la Argentina “moderna” y el rápido crecimiento económico– y se vincula con la valoración general de la cultura francesa como reacción frente a lo hispánico, fenómeno que Noé Jitrik ha denominado “mitologización positiva de lo francés”⁷³⁶. Así la difusión de la

⁷³⁵ Estela Patricia Scipioni: *Torturadores, apropiadores y asesinos... op. cit.*, p. 56.

⁷³⁶ Noé Jitrik: *Las armas y las razones*, Buenos Aires, Sudamericana, p. 150; citado por Jorge Dubatti en “El teatro francés en la Argentina” en Osvaldo Pellettieri (ed.): *De Sarah*

dramaturgia francesa en Argentina puede rastrearse mediante los diversos registros que datan de la presencia de compañías francesas, estrenos, traducciones de obras, notas periodísticas sobre la situación inmediata del teatro en Francia y críticas⁷³⁷. Es más, la influencia de dramaturgos franceses sobre importantes autores rioplatenses de la primera década del siglo veinte, como Gregorio De Laferrère y Florencio Sánchez, fue trascendental para el teatro argentino posterior⁷³⁸.

No obstante, cualquier discusión del teatro del siglo veinte exige la mención de Antonin Artaud. Aunque su influencia, como señala Williams, sea tal vez más fuerte después de la época que aquí se describe, coincide cronológicamente con el arte de vanguardia en Hispanoamérica⁷³⁹.

La influencia mundial de Artaud es posterior a la de otros dramaturgos de su época: Artaud fue un pionero y teórico para el movimiento que llegó a identificarse como el del "teatro del absurdo" que solemos asociar con figuras como Beckett e Ionesco. Como hemos expuesto en el capítulo anterior, Artaud conceptualizó el teatro de la crueldad, una tendencia bastante importante en Hispanoamérica, sobre todo durante los años sesenta y setenta. Aunque concebida durante los años treinta, se trata de una estética

Bernhardt a Lavelli: teatro francés y teatro argentino, 1890-1990, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1993, p. 13.

⁷³⁷ Para una exposición detallada sobre el tema, véase Jorge Dubatti: "El teatro francés..." *op. cit.*, pp. 13-20.

⁷³⁸ Véanse al respecto los trabajos de Osvaldo Pellettieri: "Intertextos y creación en el teatro de Gregorio de Laferrère" y de Ana Ruth Giustachini "Florencio Sánchez y el intertexto del teatro francés", ambos en Osvaldo Pellettieri (ed.): *De Sarah Bernhardt a Lavelli... op. cit.*, pp. 21-30 y 31-38, respectivamente.

⁷³⁹ Raymond L. Williams: "La situación del teatro hispanoamericano al principio del siglo XX" en <http://faculty.ucr.edu/~williar/LatinTheater.htm> (consultada: 22/5/2008).

bien marcada en el teatro argentino, sobre todo en autores como Griselda Gambaro y Eduardo Pavlovsky⁷⁴⁰.

Ahora bien, volviendo a la producción teatral de la época en Argentina, el ya mencionado Teatro del Pueblo producía obras de temática y técnicas como jamás se habían visto en el país. Como dijo el mismo Barletta: "Ir al teatro aquí, en Buenos Aires, no es una fiesta del espíritu, como cualquier ejercicio intelectual; es, cuando mucho, una fiesta de los bajos instintos"⁷⁴¹. Eso asocia, aunque sea vagamente, de inmediato los intereses de este círculo de teatro culto con las premisas de la teoría de la crueldad de Artaud. Y es en este círculo creado en 1931 donde van a florecer, en su versión argentina, los espermas de la teoría que Artaud iba a exponer en manifiesto un año más tarde, en 1932.

Si bien la publicación de su manifiesto fue el momento decisivo para la importancia del marsellés en el teatro occidental, podríamos asentir que sus teorías ya le habían adelantado, convirtiendo su manifiesto en la síntesis de sus ideas sobre el teatro de la crueldad. Aún más, si consideramos que su concepto de teatro ya había empezado a anunciarse con su participación en el *Teatro Alfred-Jarry*, en 1926.

⁷⁴⁰ Véase al respecto el trabajo de Patricio Esteve: "Artaud, Genet y el teatro experimental de los '60 en Buenos Aires" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *De Sarah Bernhardt... op. cit.*, pp. 73-81. Blüher cita también la escenificación de la pieza de Mario Trejo (1926 -) y Alberto Vanasco (1925-1993) *No hay piedad para Hamlet* (1948) que realizó en 1965 Alberto Cousté en un estilo dramático inspirado en Artaud, como una de las primeras manifestaciones de la crueldad artaudiana en la escena argentina. Véase Karl Alfred Blüher: "La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano"... *op. cit.*, nota 6, p. 126.

⁷⁴¹ Citado por Walter Bruno Berg en su trabajo "Roberto Arlt: ¿autor de un teatro de la crueldad?" en José Morales Saravia y Barbara Schuchard (ed.): *Roberto Arlt: una modernidad... op. cit.*, p. 139.

A estas alturas de nuestra investigación es oportuno preguntarnos cuándo y cómo llegó la influencia de Artaud a la escena teatral argentina. En efecto, en 1932 Antonin Artaud ya era conocido en Buenos Aires y no sólo por su relevancia como miembro del movimiento surrealista⁷⁴². En este mismo año publicó en la revista *Sur* un ensayo titulado "El teatro alquímico" donde esbozaba sus teorías para el teatro⁷⁴³. En 1936, pisó por primera vez suelo hispanoamericano desembarcando en México, donde iba a permanecer nueve meses en tierras tarahumaras⁷⁴⁴.

Si seguimos un criterio estrictamente cronológico, el primer país latinoamericano que manifestó su interés por el surrealismo fue Argentina, donde Aldo Pellegrini (1903-1973) fundó en Buenos Aires el primer grupo de cuño surrealista en 1926, es decir, dos años después de la publicación del Primer Manifiesto de André Breton⁷⁴⁵. Sin embargo, y a pesar de esta manifestación surrealista temprana, los intelectuales agrupados alrededor de

⁷⁴² Por aquellas fechas Antonin Artaud ya era reconocido y estimado en los círculos surrealistas como poeta.

⁷⁴³ Walter Bruno Berg: "Roberto Arlt: ¿autor de un teatro ..." *op. cit.*, p. 142.

⁷⁴⁴ Sin embargo, el hecho de la estancia de Artaud en tierras tarahumaras originó confusión y equivocaciones también en el ámbito propio de la dramaturgia argentina e incluso en épocas más tardías. Nos referimos a la convicción errónea de Osvaldo Dragún de que Artaud concibió su teatro de la crueldad después de su llegada a México, mientras es sabido que cuando embarcó el marsellés rumbo al país hispanoamericano ya había publicado sus dos primeros manifiestos (en 1932 y 1933, respectivamente). Reproducimos la opinión de Dragún: "Yo creo que el teatro de la crueldad nace después que Artaud hace su experiencia en México entre los indios, donde descubre la crueldad de la vida mejicana. La crueldad está en la vida mejicana mucho más que en la vida francesa en la época de Artaud. Entonces, el teatro latinoamericano es cruel porque la vida latinoamericana es muy cruel. Así como eran crueles las ceremonias religiosas en toda América hispánica, así también son crueles las fiestas populares en América hispánica". Véase Osvaldo Dragún: *Teatro: "Hoy se comen al flaco"; "Al violador"*, Ottawa, Girol Books, 1981, p. 13.

Por el contrario, Artaud marchó a México, en parte como reacción frente el fracaso que significó su primer y único intento de llevar a escena su proyecto con *Les Cenci* (1935). Eso no significa que entre la "peregrinación" de Artaud por tierras tarahumaras y su teatro de la crueldad no se puedan encontrar correspondencias o coherencia programática. Al contrario, como ya hemos señalado, el viaje de Artaud a México resultó una prolongación y ampliación de su proyecto teatral-místico, como un estudio de campo y vuelta al mundo mítico y arcano.

⁷⁴⁵ Véase Jorge Schwartz: *Las vanguardias latinoamericanas...* *op. cit.*, p. 415.

la revista *Martín Fierro*, el órgano vanguardista más importante en Argentina, al principio se desinteresaron por el surrealismo como movimiento revolucionario, considerándolo como mera renovación retórica. Este hecho tuvo como coincidencia la escasa presencia del movimiento en el país durante la década de los veinte. Sin embargo, esto cambió en los treinta con la aparición de autores de la talla de Oliverio Girondo (1891-1967) y Enrique Molina (1910-1997), de fuerte huella surrealista. A partir de los treinta, el interés por la escuela surrealista y sus figuras más célebres aumentó y los intelectuales argentinos seguían más de cerca sus actividades. De ahí, y por las vinculaciones que los vanguardistas argentinos mantenían con los de México y otros países, surgió el interés por Artaud⁷⁴⁶. Es de suponer por consiguiente que los "moradores" del círculo del Teatro del Pueblo ya habían leído y conocían las doctrinas de Artaud. Así que no podemos coincidir con Patricio Esteve en que los maestros y público argentino tuvieron que esperar hasta 1964, año de publicación en castellano de su libro *El teatro y su doble* por la editorial Sudamericana, para conocer sus teorías sobre el teatro⁷⁴⁷.

Ahora bien, como demostró la propia experiencia de Artaud cuando llevó a la escena *Les Cenci* (1931), su proyecto del Teatro de la crueldad resultó utópico frente a la incomprensión de la crítica. Este hecho, junto con

⁷⁴⁶ Blüher refuta esta posibilidad basándose en el escaso esfuerzo que Artaud mostró en ponerse en contacto con los teatristas mexicanos y en lo poco que se conocía de su proyecto teatral. No obstante, consideramos que la ya estimada personalidad del marsellés en América Latina como uno de los precursores del surrealismo europeo y el impacto de la llegada de un intelectual tan ilustre no pudo pasar desapercibida para los intelectuales latinoamericanos. Por otra parte, Blüher tampoco menciona la publicación del artículo de Artaud "El teatro alquímico" en la revista *Sur* el 1932, dando por sentado que se desconocían las ideas artaudianas respecto al teatro. Véase Karl Alred Blüher: "La recepción de Artaud..." *op. cit.*, p. 119.

⁷⁴⁷ Patricio Esteve: "Artaud, Genet y el teatro..." *op. cit.*, p. 74.

la complejidad de sus planteamientos, suscitó la incorporación de muchos de los elementos del Teatro de la crueldad por parte de los dramaturgos que siguieron sus pasos, pero no en una línea de devoción austera⁷⁴⁸. La verdad es que en eso consiste el límite semántico que separa la palabra "influencia" de la palabra "imitación" o "repetición", algo que hubiera sido notoriamente *anti-artaudiano*. Además, como ya hemos señalado, *Les Cenci* fue el único ejemplo llevado a la práctica del Teatro de la crueldad. Sin embargo, su influencia siguió otros caminos que llevaron la dramaturgia hasta el teatro del absurdo⁷⁴⁹.

En este punto, y para los propósitos de nuestra investigación, deberíamos preguntarnos hasta qué punto un teatro puede ser fiel a Artaud, o, quizá mejor, como plantea Derrida, en qué casos le es infiel⁷⁵⁰. Nos limitaremos a nombrar esos signos de infidelidad, relacionados siempre con la exposición del programa artaudiano que hemos desarrollado en el capítulo correspondiente de este trabajo. Así que no puede llamarse teatro de la crueldad a: a) todo teatro que sea ajeno al teatro *sagrado*, en el sentido que Artaud entendía esta palabra; b) todo teatro en el que la palabra se ubica en el centro de su representación; c) todo teatro *abstracto*, eso es, que excluya

⁷⁴⁸ Blüher coincide con nosotros al respecto. Véase Karl Alred Blüher: "La recepción de Artaud..." *op. cit.*, pp. 116-117.

⁷⁴⁹ En cuanto a la relación entre el Teatro de la crueldad y el del absurdo, es menester hacer una aclaración. El teatro del absurdo parte de los planteamientos del dadaísmo, buscó su forma dramática en el Teatro Alfred-Jarry y en el Teatro de la crueldad de Artaud, pero, en su práctica, se alejó de éste en el sentido de que en su escena predomina la palabra; eso sí, una palabra que mantiene una relación negativa consigo misma; que se autodestruye convirtiéndose en gesto o repetición desesperada y que conduce a un nihilismo teatral, pero que sí se afirma como la esencia de la representación del teatro del absurdo. Algo que se opone a la visión de Artaud que redujo la palabra a un componente más de la expresión escénica, subordinándola a la representación teatral.

⁷⁵⁰ Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 74.

algo de la totalidad del arte⁷⁵¹; d) todo teatro de distanciamiento que descarte la participación de los espectadores, de los actores y de los directores del acto artístico-creador; e) todo teatro que no sea político, no en el sentido convencional de la palabra como transmisión de una visión subjetiva, sino en su significado original como integración colectiva en la actividad social⁷⁵²; por último, f) todo teatro que conlleve o intente transmitir cualquier tipo de mensaje, sea éste ideológico, cultural, religioso, etc.⁷⁵³

En un momento en que el realismo y el naturalismo eran aún constantes en la escena nacional argentina, en el Teatro del Pueblo empiezan a rastrearse los primeros indicios del teatro como ceremonia, como acto poético, donde lo corporal es igual de importante que el texto. El representante más distinguido de esta tendencia fue precisamente Roberto Arlt.

⁷⁵¹ Eso no significa que para alcanzar los propósitos de Artaud haya que yuxtaponer todas las manifestaciones artísticas en una representación para crear un teatro total en el sentido wagneriano del *Gesamtkunstwerk*. Al contrario, Artaud postulaba un teatro que estimularía mediante las diversas formas artísticas los sentidos del espectador, para que éste consumiera la totalidad del sentido de la representación como una verdadera instigación.

⁷⁵² Esta visión de Artaud recuerda el ideal de Jean Jacques Rousseau (1712-1778) de la fiesta pública sustituyendo a la representación. Un modelo social perfectamente presente en sí que convierte en inútil la necesidad de recurrir a la representación para utilizarla como su reflejo. Así que tanto Rousseau como Artaud proponen reemplazar las representaciones teatrales por fiestas sin exposición, en las cuales los espectadores se convertirían en actores. En este sentido, este acto en sí adquiere un significado político. También recuerda la posición de Nietzsche sobre el participante de las fiestas dionisiacas, quien no tiene un público al cual tendría algo que comunicar, sino que éste se entiende sólo por sus iguales. Éste es el objetivo del festín dionisiaco que lo aproxima a la fiesta del Teatro de la crueldad. La expresión completa del participante, a través de todos los medios disponibles con tal de conseguir la verdadera comunicación entre los "iniciados".

⁷⁵³ Un teatro de este tipo se agotaría en su misión y no se limitaría en su objetivo esencial, es decir, en el acto y el tiempo representados en la escena. Además, así resultaría repetitivo y hubiera convertido en un fracaso total el proyecto de Artaud, cuya meta principal era la eliminación absoluta de la repetición, tanto en el teatro como en la vida en general.

CAPÍTULO V

V. Roberto Arlt: el lenguaje universal

V. 1. Su cosmovisión y obra en el ámbito intelectual argentino

"Algunas de sus ideas son embrolladas, otras claras, y, francamente, yo no sé hasta dónde quiere apuntar este hombre. Unas veces usted cree estar escuchando a un reaccionario, otras a un rojo, y, a decir verdad, me parece que ni él mismo sabe lo que quiere."

Roberto Arlt, *Los siete locos*

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

Roberto Arlt nació el 26 de abril de 1900⁷⁵⁴. Su padre, Karl Arlt, era alemán, descendiente de un pequeño pueblo del norte de Prusia llamado Posen y su madre, Ekatherine Iostraitz, era originaria de Trieste y le transmitió a su hijo el interés por las ciencias ocultas⁷⁵⁵. Dos años antes del nacimiento de Arlt sus padres abandonaron Alemania rumbo a Argentina, un

⁷⁵⁴ El 26 de abril de 1900 sus padres lo anotan en el Registro Civil con el nombre de Roberto Godofredo Christophersen; véase Oscar Borré: *Roberto Arlt: su vida y su obra*, Buenos Aires, Planeta, 2000, p. 14. Arlt, a menudo, "jugaba" –o mentía según Sylvia Saitta– con su nombre para construir una fábula acerca de su persona. Según Ricardo Szmetan, Arlt alteró datos reales como la fecha de su nacimiento para inventarse una existencia más acorde con su producción literaria. "A veces, afirmaba llamarse Roberto Godofredo y haber nacido un 2 de abril; otras, que su nombre es Roberto Christophersen y que nació el 7 o quizá el 26 de abril. Lo cierto es que Arlt nació –según consta en su Partida de nacimiento del Registro Civil– el 26 de abril de 1900 y fue anotado con el nombre Roberto Arlt". Véase la monografía de Ricardo Szmetan para el Centenario de Roberto Arlt *El mito del bárbaro y sus ecos* en <http://www.sololiteratura.com/arl/arltemito.htm> (consultada: 27/08/2010).

En este sentido, nos resulta imposible no equiparar dicha preocupación arltiana por edificar una vida cívica a través de la imagen literaria –junto con el resto de los datos biográficos del argentino que a continuación vamos a exponer–, con el respectivo anhelo de Artaud de abrir una brecha en el mundo literario parisino. Saitta afirma que Artaud estaba "más preocupado por la construcción de una imagen pública acorde a lo que él considera debe ser el retrato de un escritor, que por dar un testimonio verdadero de su propia biografía". Véase Sylvia Saitta: "En busca de las pistas falsas" en <http://sololiteratura.com/php/docinterno.php?cat=miscelanea&doc=67>; (consultada: 23/5/2008). Asimismo, escribe Poulet respecto a Artaud: "«Exister littérairement» pour Artaud, c'est obtenir de l'autre sa reconnaissance, c'est pouvoir continuer d'écrire en sachant qu'on l'approuve, qu'on le soutient, qu'on adhère complètement à sa démarche énonciative (...). Ce qui est aléatoire, ce n'est pas la production des mots, mais bien celle de la pensée d'où la nécessité de posséder un esprit qui existe littérairement, étant donné que cette existence littéraire peut pallier la décorporisation de la pensée". Véase Elisabeth Poulet "Artaud ou le droit à l'existence littéraire"... *op. cit.*, <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article559>; (consultada : 27/08/2010).

⁷⁵⁵ El ocultismo y el tema de las sociedades secretas –a menudo relacionado con este– es una referencia constante en la obra de Roberto Arlt, tanto en sus novelas *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929) y *Los Lanzallamas* (1931), como en su ensayo juvenil *Las ciencias ocultas en Buenos Aires* (1920). Rasgos de la misma temática se vislumbran en obras teatrales del autor como *La fiesta del hierro* (1940), *El desierto entra en la ciudad* (1942) y *África* (1938). El interés arltiano por el ocultismo y las sociedades secretas estaba conforme con la respectiva corriente universal, y particularmente alemana, como se pudo ver en las películas expresionistas de la época, sobre todo las de Fritz Lang (1890-1976) y su *El testamento de Dr. Mabuse* (1932), donde un régimen terrorista gobierna ejecutando crímenes. Esta película recuerda los discursos del Astrólogo de Arlt que destaca la necesidad de la "limpieza" de la humanidad a través de un derramamiento de sangre total. Desde el mismo punto de vista hermético de las sociedades secretas podría interpretarse también la célebre "rosa de cobre" que Erdosain intenta fabricar a lo largo de su "periplo" por las dos novelas, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, como una metáfora de la "flor azul" de los románticos alemanes y "la fraternidad de la rosa" de los romanos, que simbolizaban el silencio para todo lo que se dijera dentro de los círculos de unos comensales y que sirvió para el valor semiótico de la orden de los Rosacruces.

país predilecto por aquel entonces para los inmigrantes alemanes⁷⁵⁶, con la certeza de que nunca más volverían a pisar suelo europeo⁷⁵⁷. Los padres de Arlt se asentaron en Buenos Aires y, después de haber cambiado muchas veces de residencia, alquilaron una casa en el barrio de Paternal (cerca de Flores), donde vivían muchos alemanes. A los 16 años, Roberto Arlt abandonó el hogar paterno. Fue un autodidacta, lector voraz que se forjó una buena cultura literaria. La infancia pasada en la capital y su percepción de lo urbano constituyó un tópico central para la producción literaria de Roberto Arlt, al igual que la descripción de diversas facetas de la vida bonaerense para sus columnas periodísticas⁷⁵⁸. Szmétan anota sobre Arlt que

si algún escritor rioplatense se ha acercado a eso que llamamos genio (...), ese escritor fue Roberto Arlt (...). Excepción hecha de Sarmiento, no hay otro escritor argentino –ni siquiera José Hernández, ni siquiera Borges–, a quien esa ambigua palabra (genio), signifique lo que signifique, le siente mejor. La incompreensión de sus contemporáneos, la agresiva amoralidad de su obra, el desprecio de Arlt por casi todo lo que no fuera él mismo, y su muerte prematura fueron armando ese icono algo enfático: el bárbaro desdichado y genial.⁷⁵⁹

Ricardo Piglia, en su novela *Respiración artificial* (1980), va por el mismo camino, aunque con más extremismo. En una discusión que mantienen varios personajes de la novela, despliegan sus respectivos puntos de vista acerca de la literatura de su país y llegan a oponer la figura de Arlt con la de Jorge Luis Borges (1899-1986), afirmando que con Arlt “se terminó la literatura moderna en Argentina, lo que sigue es un páramo sombrío”, mientras que Borges se define como “el mejor escritor argentino

⁷⁵⁶ Para el tema del movimiento migratorio alemán a Argentina remitimos al trabajo de Anne Saint Sauveur-Henn: “Arlt y la emigración alemana a la Argentina hacia 1900” en José Morales Saravia y Barbara Schuchard (ed.): *Roberto Arlt: una modernidad... op. cit.*, pp. 13-25.

⁷⁵⁷ Oscar Borré: *Roberto Arlt... op. cit.*, p. 13.

⁷⁵⁸ Anne Saint Sauveur-Henn: “Arlt y la emigración...” *op. cit.*, p. 18.

⁷⁵⁹ Ricardo Szmétan: *El mito del bárbaro... op. cit.*, en <http://www.sololiteratura.com/arl/arltemito.htm>.

del siglo XIX (...). Un tipo de la generación del 80 que ha leído a Paul Valéry⁷⁶⁰. Romano, por su parte, destaca que Arlt "señala un derrotero de vanguardia mucho más ancho que el aportado por los martinfierristas en conjunto y por el criollismo de Güiraldes y Borges en particular"⁷⁶¹.

No es necesario para el presente trabajo encerrar la figura de Roberto Arlt en discursos de índole rivalizadora dentro del vértigo histórico de las vanguardias. Él mismo se quedó lejos de oposiciones divisorias y al margen de discrepancias panfletarias en esta época ferviente del vanguardismo rioplatense, aglutinando lo apolíneo de su posición intelectual con lo ardorosamente dionisiaco de su obra, y catalogándose ora de parte del movimiento de Florida y ora de Boedo⁷⁶². El individualismo anárquico de Arlt, su repudio a los cenáculos y el carácter angustioso, violento e irracional de su escritura, lo apartaron de agrupaciones político-literarias de índole Florida y Boedo. Respecto a su pensamiento político Beatriz Pastor señala que el de Arlt,

está constituido por una serie de «momentos» de signo surrealista y anarquista más que por cualquier forma de sistema filosófico coherente, sea cual fuere su signo (...). Simpatizaba con el anarquismo, aceptaba y proponía programas vagamente socializantes, sin llegar ni en su pensamiento ni en su acción a una forma consistente de concreción de estas tendencias.⁷⁶³

Lo nuevo y avanzado de su producción reside en expresar, a fines de la década de los veinte, la conciencia y consistencia estética de la sociedad

⁷⁶⁰ Ricardo Piglia: *Respiración artificial*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988, p. 161.

⁷⁶¹ Eduardo Romano: "Arlt y la vanguardia argentina" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 373 (julio 1981), p. 143.

⁷⁶² Borré cuenta al respecto que Arlt llevó su primera novela *La vida es puerca* (que pasó a ser *El juguete rabioso*) a Elías Castelnuovo –director por aquel entonces de una colección destinada más bien a promocionar a los boedistas– para que éste se lo publicara. Cuando Castelnuovo lo rechazó como no publicable, Arlt se lo llevó a Ricardo Güiraldes, cercano al grupo Florida. "Para Roberto Arlt los dos grupos eran posibles y fluctuaba perfectamente entre ambos (...). En 1925 ya no había vestigios de los viejos enfrentamientos entre boedistas y floridistas (...)" ; Oscar Borré: *Roberto Arlt... op. cit.*, p. 108.

⁷⁶³ Beatriz Pastor: *Roberto Arlt y la rebelión alienada*, Gaithersburg, MD, Ediciones Hispamérica, 1980, p. 7.

burguesa y pequeño-burguesa bonaerense a través de procedimientos artísticos y pensamientos filosóficos que parten del expresionismo, pasan por el existencialismo y rozan el surrealismo, abarcando las diversas expresiones artísticas con las preocupaciones sociopolíticas de las vanguardias.

Además, y como veremos más adelante, es un hecho innegable que las demarcaciones clasistas de los personajes que pululan por la obra de Arlt, están constantemente indicadas. Al mismo tiempo es interesante señalar la progresiva evolución de los mismos y su ascenso en la escala social conforme nuestro autor iba desarrollando su proyecto literario y ocupando su propio sitio en la clase pequeño-burguesa. Así que de los personajes *lumpens* y proletarios que luchan en *El juguete rabioso*, pasamos a los pequeño-burgueses y burgueses de *Los siete locos*, *Los lanzallamas* y de *El amor brujo* (1932), igual que en parte de su cuentística. El mismo procedimiento se da en su teatro cuando del último estrato social que representa Sofía, la sirvienta de *Trescientos millones* (1932), llegamos hasta los burgueses de *El desierto entra en la ciudad*.

En este sentido, y sin querer analizar la producción arltiana desde un punto de vista riguroso de ideología marxista –algo además presuntuoso puesto que tratamos con un autor de ficciones y no de textos programáticos–, se podría afirmar que en cierto modo la evolución de su obra representa una crítica ético-moral pesimista a la pequeña burguesía argentina de los años veinte y treinta, desde una perspectiva igualmente pequeño-burguesa. Su visión artística fue el producto de la crisis de los valores que siguió a la Primera guerra mundial y que culminó con el *crack* de 1929, algo que llevó al artista a la ruptura con los modos convencionales y al rechazo de la función representativa del arte, fuertemente influenciado por las preocupaciones estéticas de su época y los grandes *ismos* de la década de los veinte⁷⁶⁴. Por último, y como atinadamente señala Sorrentino, el

⁷⁶⁴ Roberto Vélez Correa: *El misterio de la malignidad: el problema del mal en Roberto Arlt*, Manizales, Editorial Universidad de Caldas, 2002, p. 15. Respecto al poder vanguardista

hecho de examinar las obras como resultado o creación programática de un grupo, fuese eso estético o ideológico, "parece sustentarse, más bien, en una especie de criterio de eficacia colectiva, criterio maravillosamente aplicable al fútbol y a otros deportes de conjunto, pero de ningún modo admisibles en lo personal por excelencia: la creación artística"⁷⁶⁵.

No obstante, al mismo tiempo Arlt es el escritor que mejor coge el pulso de la decepción de la sociedad argentina ante las falsas expectativas de una nueva ética moralista y una política liberal tras el colapso del segundo gobierno de Hipólito Yrigoyen (1916-1922) con el golpe militar de 1930. Roberto Arlt se convierte en el cronista de esta crisis de la conciencia social. Además, es obvio que la novela de Arlt *Los siete locos* anticipa y presiente el golpe militar del general Uriburu en 1930. Adriana Rodríguez reflexionó al respecto: "Se ha dicho que la novela prenuncia el levantamiento; si en el espacio simbólico de la literatura se anticipan hechos o realidades, la literatura coincide con la utopía en tanto representa y soluciona determinados conflictos sociales y políticos"⁷⁶⁶. Arlt elogia el nihilismo del ciudadano defraudado que se expresa mediante actos malévolos, fuera de toda ley ética o social, de los humanos o de Dios, y expresa el magnetismo y la potencia conductora de los carismáticos líderes políticos, sean Mussolini, Hittler o Lenin, como se percibe claramente, sobre todo en sus novelas *El juguete rabioso*, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*.

de la obra de Arlt, polémico frente a los convencionalismos estéticos canonizados, es relevante lo que destaca Gerardo Mario Goloboff analizando *El juguete rabioso*, cuando comenta dos momentos culminantes del relato: el momento del robo de la biblioteca (Cap. I) –como referencia al despojo a la propiedad intelectual ajena o a la apropiación de la cultura universal, algo que el mismo autor hizo desde pequeño con la lectura fervorosa de la literatura universal–, y el fallido incendio de la librería (Cap. II), como alusión al afán destructivo vanguardista para con la literatura canonizada, aunque consciente de su valor utópico. Es más, como señala el crítico, en el segundo de los sucesos citados, Silvio Astier puede que no obtenga ningún beneficio material –al contrario, pierde su trabajo–, pero al menos "se libera". Dicha liberación, y en el campo anecdótico de la novela, conduce a la "experimentación" alegórica con los inventos que se narra en el capítulo III; véase Gerardo Mario Goloboff: *Genio y figura de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Eudeba, 1989, pp. 27-30.

⁷⁶⁵ Véase Fernando Sorrentino: "Borges y Arlt: las paralelas que se tocan" en *Espéculo: revista de estudios literarios*, número 11, marzo-junio 1999; encontrado en http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/arlt_bor.html; (consultada: 9/6/2009).

⁷⁶⁶ Adriana Rodríguez Pérsico: "Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos" en *Cuadernos Hispanoamericanos: los complementarios*, julio 1993, pp. 5-14, y especialmente, p. 10.

Así, Silvio Astier y Erdosain se convierten en los metropolitanos para los cuales el mal y la rebelión son el mejor modo de superar la mediocridad. Igualmente, Erdosain admira la figura del Astrólogo por la irresistible seducción de su personalidad que representa la potencia de los líderes políticos totalitarios, y le sigue aunque le considera un loco revelando la prontitud del ciudadano de a pie decepcionado y pronto a someterse al control de adalides que le ofrecen una alternativa. Esta atracción por las figuras autoritarias es explicada por Pastor desde un punto de vista biográfico, eso es, por la desaparición en la vida de Arlt desde la infancia de la figura paterna. Desde este prisma, los personajes superiores y jerárquicos que pueblan la ficción de Arlt, representan la propia experiencia de humillación, fascinación e impotencia que vivió el niño Roberto frente a la figura de su padre. Por otra parte, como señala Pastor, no hay que olvidar que el viaje y la estancia de Arlt en Europa coincidió con el alzamiento y consolidación política de movimientos sociales que terminarían transformándose nefastamente en los regímenes totalitarios que bañaron de sangre no sólo Europa sino el mundo entero⁷⁶⁷. Por consiguiente, resultó algo natural que nuestro autor transmitiera en sus escritos el ambiente agitador que él mismo había respirado en Europa.

En este sentido, el mal político-social se relaciona con el malestar cívico provocado por la vida frustrada en la Gran Urbe y se esconde en el laberinto del camino prohibido, mientras que la felicidad buscada desesperadamente se traduce en el funcionamiento de los opuestos: por un lado las fantasías, por el otro la ligereza de los sentimientos y la debilidad de las promesas, éstos son los síntomas de la burguesía que ha perdido los valores del honor y de la sinceridad⁷⁶⁸. Vélez señala al respecto:

Hay en Arlt una aguda visión crítica sobre la realidad humana y social que sólo es posible discernir a través de sus brutales historias, protagonizadas por unas criaturas acosadas por la violencia y la

⁷⁶⁷ Véase Beatriz Pastor: *Roberto Arlt y la rebelión... op. cit.*, pp. 13-16.

⁷⁶⁸ Véase Oscar Borré: *Roberto Arlt: su vida... op. cit.*, p. 224.

desesperanza de saberse marginadas de las posibilidades que la existencia ofrece sólo a unos pocos.⁷⁶⁹

Arlt introdujo ya por el año 1926, año de publicación de su primera novela *El juguete rabioso*⁷⁷⁰, el tema de la ciudad mientras otros autores de la época como Borges y Ricardo Güiraldes (1886-1927) buscaban arquetipos gauchescos y valores arrabaleros criollos⁷⁷¹. En su narrativa se perciben las huellas de la modernización social, expuesta de manera crítica, algo que corresponde rigurosamente a la modernización literaria. Así, la gran metrópoli y la frustración psicológica de sus habitantes constituyen los ámbitos de experiencia cruciales de esta representación. Romano escribe sobre la escritura de Arlt:

Arlt cumplió su cometido mediante una peculiar síntesis artística, como suele ocurrir con los grandes escritores de los países marginales, en la que confluyeron la admiración por Dostoyevsky y algunos otros autores rusos; su aprovechamiento de recursos propios del expresionismo y del grotesco europeos, y su rechazo de

⁷⁶⁹ Roberto Vélez Correa: *El misterio de la malignidad... op. cit.*, p. 8.

⁷⁷⁰ Borré señala que *El juguete rabioso* no fue su primera novela. Según el biógrafo hay numerosas menciones de Conrado Nalé Roxlo, amigo íntimo de Arlt, de que escribió una serie de folletines sobre un tal Astier de Villate, famoso morfinómano frecuentado por el escritor. Tales referencias se relacionan con la legendaria última novela del autor *Diario de un morfinómano* (1921 o 1922), cuyos rasgos no se han verificado a pesar de las múltiples búsquedas arqueológicas, y cuya única evidencia de haberse editado fue la palabra del escritor José Marial, quien afirmó haber tenido la "novelilla" entre sus manos; véase Oscar Borré: *Roberto Arlt: su vida... op. cit.*, p. 161. El nombre del protagonista "morfinómano" de esta supuesta novela puede ser un derivado del nombre del señor Villers –matemático a quien Arlt conoció cuando trabajaba como dependiente de librería y que le inició en el ocultismo– o de Félix Visillac, un poeta y auto-editor que Arlt había visitado en una ocasión y le había impresionado mucho y de forma negativa.

⁷⁷¹ Es el caso de *Don Segundo Sombra* (1926) de Ricardo Güiraldes y "Hombre de las orillas" (1926) de Jorge Luis Borges. Sin embargo, el cambio de rumbo en las preocupaciones literarias era algo presentido como consecuencia de los cambios sociales, debidos en su mayor parte a la migración interna y externa, así que el nacimiento de la narrativa urbana es consecuencia de la aglomeración masiva en las grandes ciudades de gente de distintos países y culturas. Como cuenta Goloboff: "Aunque no desprendidos del todo de una mentalidad anterior (que correspondía adecuadamente a una sociedad rural y semiartesanal), los escritores se encontraron frente a fenómenos nuevos que, como la concentración proletaria, las condiciones del empleo, los procesos de migración interna, la vida en una ciudad populosa e impersonal, iban a producir (...) una nueva corriente hasta entonces desconocida en la región: la de la llamada narrativa urbana"; Gerardo Mario Goloboff: *Genio y figura... op. cit.*, p. 7.

la cosmovisión popular vigente en los sainetes y en las letras de tango.⁷⁷²

No obstante, Arlt no deja fuera de su mundo literario los aspectos autobiográficos. En este sentido se presenta con los rasgos de sus personajes novelescos intentando borrar así los límites que separan su biografía de muchacho de barrio, de la fascinante vida de sus personajes de ficción. Porque no es Arlt sino Silvio Astier, el personaje central de *El juguete rabioso*, quien traiciona a un *lumpen* que pretendía robar a un ingeniero de clase media; tampoco es Arlt sino Remo Erdosain, de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, quien roba el dinero de sus cobros y mata para reivindicarse a través del crimen. Arlt es, en cambio, el muchacho expulsado del colegio que sufre el castigo ejemplar de un padre severo y despiadado, como lo sufre Silvio Astier en *El juguete rabioso*⁷⁷³; es el adolescente que, obedeciendo el mandato materno, sale a trabajar aun sintiéndose un humillado –como Silvio Astier obedece a su madre– en una librería, cuyos dueños se convertirían en arquetipos para su primera novela. Por el contrario, Barbara Schuchard argumenta que se ha convertido en un frecuente malentendido leer la obra de Arlt como explícitamente autobiográfica. Habrá que:

considerar a sus protagonistas como voceros inmediatos del autor. En ello comparte Arlt el destino de los autores «interesantes», me refiero a los autores que por su vida y / o su obra se encuentran en oposiciones a las convenciones de su tiempo, escandalizando a sus lectores. En tales casos, el narrador termina muy a menudo siendo identificado erróneamente con el autor.⁷⁷⁴

Con eso distingue Schuchard la modalidad de leer disfrutando de una obra de arte desvinculándola de su realidad empírica, de una lectura que reconoce fragmentos de experiencias detrás del entretejido artístico. Sin

⁷⁷² Eduardo Romano: "Arlt y la vanguardia..." *loc. cit.*, p. 145.

⁷⁷³ Oscar Borré: *Roberto Arlt: su vida... op. cit.*, p. 19.

⁷⁷⁴ Barbara Schuchard: "Sala de espejos argentina: la novela doble de Roberto Arlt, comentada por Ricardo Piglia" en José Morales Saravia y Barbara Schuchard (ed.): *Roberto Arlt: una modernidad... op. cit.*, pp. 107-124, y especialmente p. 107.

embargo, el mismo Arlt daba indicaciones de lectura caracterizando a sus personajes como “pedazos de mí mismo”⁷⁷⁵. Eso no quiere decir que deberíamos identificar por completo estos personajes con su “creador”-autor. Mirta Arlt cita que, cuando al leer *Los siete locos* por primera vez, fue en busca de su padre para preguntarle si también Silvio Astier era él, éste le miró a los ojos y le respondió:

Un novelista, yo, invento una historia para ubicar a mis personajes, tal como esa bazofia de historia que te hacen memorizar las monjas te cuenta cómo Dios creó el mundo para ubicar, o para sacarse de encima a Adán y Eva, sus personajes. Entonces, ¿vos le preguntarías a Dios si él era Adán y Eva? (...), ya es hora de que sepas que la vida se parece más al arte que el arte a la vida.⁷⁷⁶

La relación –tenue pero existente– que se nota entre los aspectos biográficos y la vida laboral del maestro argentino cobra aún más fuerza con la contratación de Arlt como periodista. Como muchos de los aspirantes escritores de su época Arlt se incorpora en las filas del periodismo como cronista de la sección policial del diario *El Mundo* donde escribirá una nota diaria. El ejercicio del periodismo de los años veinte le ofreció a Arlt un lugar desde el cual pudo consolidar un nombre propio y un estilo literario. Si bien le impuso los horarios tiránicos de un empleado, el periodismo lo sostuvo económicamente y le abrió la posibilidad de entrar en situaciones que muchos otros autores tenían vedadas de antemano, como la publicación de todas sus obras, el viaje a Europa o la gira por varios países de América Latina y África.

El ejercicio de la escritura enriqueció su peculiar lenguaje heterogéneo, indiferente a los cánones de la gramática castellana⁷⁷⁷.

⁷⁷⁵ Entrevista publicada en la revista *La Literatura Argentina*, agosto 1929, año I, N° 12, pp. 25 y ss.; recopilada por Oscar Borré en *Roberto Arlt: su vida... op. cit.*, pp. 267-277.

⁷⁷⁶ Véase Mirta Arlt: “La locura de la realidad en la ficción de Arlt” en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Editorial Galerna, pp. 13-24, y en especial, p. 18.

⁷⁷⁷ Smetan escribe al respecto: “Es un hecho: ese bárbaro intimidada. Pero bien. ¿Qué hacemos con un genio casi analfabeto que escribía mal pero a quien le salían novelas como *Los siete locos*, cuentos como «El jorobadito», «Las fieras», «Luna roja» o «El traje del

Empero, eso no significa que escribiera “mal” a causa de un supuesto analfabetismo, sino que lo hacía lúdicamente con un lenguaje que manifiesta su capacidad de invención⁷⁷⁸. Arlt no podía llevarse bien con las normas académicas y nunca dejó de escribir como se hablaba, asimilando el lunfardo junto con estructuras gramaticales del castellano peninsular. Además, como sostiene Borré, el lenguaje predilecto para Arlt fue “el de Buenos Aires, el idioma al que se enfrentaron sus padres y que a él le otorgó una gran libertad de expresión”⁷⁷⁹. En este sentido, Schäffauer destaca elementos verbales como “el voseo como tratamiento común entre conocidos, diversos supuestos errores ortográficos, (...), el acento reproducido gráficamente de algunos personajes, la incoherencia narrativa o comentarios metalingüísticos sobre expresiones verbales”⁷⁸⁰.

Su lenguaje quedó intacto del alemán de su padre, pero “contaminado” en su sintaxis y vocabulario por el italiano de su madre⁷⁸¹. Eso ya en el año 1926, cuando se publicó *El juguete rabioso*, y antes de que surgiese la polémica del “meridiano cultural” un año más tarde⁷⁸². La validez

fantasma»; obras de teatro como *El desierto entra en la ciudad*, *Saverio el cruel*, *La isla desierta?* O admitimos que es algo así como el Mahoma de nuestras letras (es sabido que Mahoma nunca aprendió a leer, lo que no le impidió dictar El Corán) o nos decidimos de una vez a examinar más de cerca nociones como «cultura» y «estilo» cuando se habla de Arlt”; Ricardo Szmétan: “El mito del bárbaro...” *op. cit.* <http://www.sololiteratura.com/arl/arltemito.htm>.

⁷⁷⁸ “El lunfardo, el ritmo telegráfico, las voces sueltas dan una impresión de estupendo desorden, pero siguen un diseño, se articulan para llegar a la poesía por el camino «equivocado». En este idioma revuelto nada es gratuito; las palabras reflejan los padecimientos que recorren la novela”; *ibíd.*

⁷⁷⁹ Oscar Borré: *Roberto Arlt: su vida... op. cit.*, p. 21.

⁷⁸⁰ Markus Klaus Schäffauer: “La oralidad: el sexo/género traicionado en la obra de Roberto Arlt” en José Morales Saravia y Barbara Schuchard (ed.): *Roberto Arlt: una modernidad... op. cit.*, pp. 93-106 y especialmente p. 93. Asimismo, Schäffauer indica que el género más interesante en cuanto al uso diferenciado de *vos* y *tú* es el teatro: “el *vos* es el tratamiento normal, salvo en algunos diálogos de personajes poéticos en los cuales se da preferencia al tuteo –como en *Saverio el cruel*– o en las escenas que corresponden a un «teatro dentro del teatro», lo que particularmente es el caso de *El fabricante de fantasmas*”; *ibíd.*, p. 99.

⁷⁸¹ Oscar Borré: *Roberto Arlt: su vida... op. cit.*, p. 21.

⁷⁸² El 15 de abril de 1927 Guillermo de Torre publicó en el número 8 de la revista *La Gaceta Literaria* su polémico artículo “Madrid, meridiano cultural de Hispanoamérica”, en el cual abogaba por la tutela cultural de España hacia Hispanoamérica. Eso provocó las vehementes reacciones de los intelectuales argentinos que se manifestaron, sobre todo, en artículos escritos que reivindicaban su independencia cultural en todos los aspectos empezando por el lenguaje. La mayoría de estos artículos aparecieron en la revista *Martín Fierro*. En uno de ellos Pablo Rojas Paz dice textualmente: “Es signo de potencia espiritual de

de su propio lenguaje se reivindica en un elocuente argumento: que se sigue leyendo con admiración y fue una referencia para autores como Borges, Juan Carlos Onetti (1909-1994) y Julio Cortázar (1914-1984). Borré señala al respecto que Arlt “desde que comenzó a escribir, inventó su propio idioma para poder hablar con todos los hombres del mundo, aun después de su muerte”⁷⁸³. Es más, se puede sostener que experimentó con un lenguaje⁷⁸⁴ que revelaba el desprecio hacia los cánones, las convenciones sociolingüísticas y el formalismo académico en busca de una prosa más directa para con el lector-espectador y más eficaz, consiguiendo el postulado efecto de *cross en la mandíbula*⁷⁸⁵. Lo que parece ser verdad es que Arlt fundó, junto con Borges, un modelo de prosa argentina que está en el origen de la mejor narrativa de nuestros días.

Romano añade que en la peculiar claridad conceptual de su lenguaje, “se asienta un permanente y complejo sistema de traslaciones semánticas, centradas sobre todo en las descripciones”⁷⁸⁶. Ofrece la capacidad de los

un pueblo el de transformar el idioma heredado. El idioma es una riqueza como otra cualquiera a la que hay que dar vida convirtiéndola”; Pablo Rojas Paz: “Un llamado a la realidad” publicado en *Martín Fierro*, 42, Buenos Aires, 10 de julio de 1927; recopilado en el libro de Carmen Alemany Bay: *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998, pp. 67-69. Borges redactó con suma ironía uno de esos artículos, titulado “A un meridiano encontrao en una fiamblera”, y lo firmó como Orтели y Gasset; *ibíd.*, 73-74.

⁷⁸³ Oscar Borré: *Roberto Arlt: su vida... op. cit.*, p. 22.

⁷⁸⁴ Lo mismo señala Dauster analizando los procedimientos lingüísticos de Arlt en *Saverio el cruel*, aunque argumenta que el lenguaje es la desventaja básica de su teatro al contrario de lo que sucede con su producción novelística: “It may indeed be part of Arlt’s experimentation with language –and in a novel it might work– but in a moment of intense drama, it has to fall flat (...). While many of his plays are powerful works of lasting value, Arlt’s theatre is weakened by his use of language, his insistence on lengthy speeches-what Etchenique calls «su hábito monologante»-and the melodramatic endings”. Véase Frank Dauster: “Bridging the quantum gap: considerations on the novelist as playwright” en *Latin American Theatre Review*, Vol. 24, No 1: Fall 1990, pp. 5-15.

⁷⁸⁵ En el prólogo de *Los Lanzallamas*, Arlt expone su proyecto para la escritura con la metáfora de una secuencia de golpes. González nos dice al respecto: “Habla de mandíbulas atacadas con la de un topetazo boxístico, pero la imaginaria corporalidad en que allí se piensa, está enteramente adecuada a la que podría idear el hombre de la redacción de un diario. Escribir sobre una bonina de papel, para ganar el provenir con *sudor* de tinta y golpes sobre la «Underwood» con *manos fatigadas*. De ese trato corporal de la palabra, surge la literatura sin la comedia del estilo. Y aunque Arlt se equivoca al restringir la cuestión del estilo a un conjunto cristalizado de retóricas «académicas», «bienpensantes» o «amaneradas», queda figurado un excepcional dilema teórico y moral: «el combate a la impostura»”; *ibíd.*, p. 108.

⁷⁸⁶ Eduardo Romano: “Arlt y la vanguardia...” *loc. cit.*, p. 148.

textos icónicos en el sentido de Bakhtin, es decir, aquellos que tienen la virtud de unir en el mismo sistema la narratividad de la lengua y la fijación de la imagen. En sus escritos se figura una ambientación extraña que desorienta al lector habituado al realismo y se acerca a las técnicas brechtianas de extrañamiento, partiendo de un expresionismo maduro. Eso se consigue mediante un lenguaje capaz de transmitir visiones y sueños que se combinan con un vocabulario industrial con connotaciones mecánicas y técnicas. Nos referimos sobre todo en las visualizaciones de las caminatas nocturnas de Silvio Astier y Remo Erdosain en su trilogía *El juguete rabioso*, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, como también a las descripciones detalladas de mecanismos industriales y dispositivos de invenciones de los personajes.

Respecto a sus héroes, ellos no obedecen a la semiología tradicional del personaje arquetípico, sino que más bien indican una tendencia precoz de Arlt hacia la deconstrucción del héroe revelando una posición antimoderna o, más bien, posmoderna. Son personajes cuyos motivos de acción son difícilmente asumibles por el lector, evitando así la asimilación de sus principios morales que conduce a la identificación con ellos. El "ser a través del crimen" que predicen Silvio Astier, Remo Erdosain o Pedro, se traduce en la convicción de que la única forma de afirmar la vida es llegar a la absoluta negación de ella, eso es, cometiendo un crimen. Este tipo de personajes se emparenta con otros posteriores de autores rioplatenses como Juan Carlos Onetti (en *El pozo*, *Por los tiempos de Clemente Colling*) o Ernesto Sábato (en *El Túnel*) y de la literatura universal como *El extranjero* de Albert Camus (1913-1960) y "Heróstrato" o Roquentin en la *Náusea* de Jean-Paul Sartre (1905-1980)⁷⁸⁷. Son personajes melancólicos, existencialistas, que buscan una vía de escape y cuyo "yo narrador (...)

⁷⁸⁷ Respecto a la afinidad de los personajes arltianos con los respectivos de Sartre y la confusión que había provocado el redescubrimiento tardío de la obra arltiana, resulta interesante que, como señala Sebrelí, una editorial francesa, la *Seuil*, optó por no traducir a Arlt en francés porque al público podía parecerle como un imitador más del genio francés. Véase Juan José Sebrelí: "Cosmópolis y modernidad en Roberto Arlt" en *Cuadernos hispanoamericanos*, (661-662), julio-agosto 2005, pp. 85-100, y, especialmente, p. 86.

escribe o cuenta su memorias, es decir, su camino hacia la desilusión o a la realización de la acción abominable.”⁷⁸⁸

Ese tipo de existencialismo se entremezcla con una intensa inquietud metafísica fuertemente arraigada en la cultura alemana. La totalidad de la vida, la vida misma, es algo de lo que no podemos decir nada directamente, escribió Martin Heidegger (1889-1976) en 1927, dos años antes de que Arlt publicara *Los siete locos*. Por eso, la pregunta que se hace Heidegger, como también Silvio Astier, Erdosain o Pedro, se convierte en la pregunta filosófica por excelencia: ¿Qué significa vivir? Eso conduce al cuestionamiento del tipo de vida que llevan los seres humanos. Los hombres están abandonados en un mundo que ellos no han estructurado pero que está provisto de “cosas” potencialmente útiles, tanto materiales como culturales. Puesto que las “cosas” son un legado del pasado y se usan en el presente para conseguir metas futuras, Heidegger estableció una relación fundamental entre esos objetos, la humanidad y la estructura del tiempo. No obstante, el individuo está siempre en peligro de sumergirse en el mundo de los objetos, en la rutina diaria y en el convencionalismo superficial de la masa. El sentido de la “angustia”⁷⁸⁹ lleva al individuo a una confrontación con la muerte y la absoluta ausencia de sentido de la vida, pero sólo en esta confrontación se puede conseguir el sentido verdadero del ser y de la libertad. Cada tipo de confrontación es una especie de contradicción entre dos o más ideas opuestas: la muerte es la contradicción de la vida, el azar la contradicción de la necesidad y del sentido.

⁷⁸⁸ José Morales Saravia: “Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso*” en José Morales Saravia y Barbara Schuchard (ed.): *Roberto Arlt: una modernidad...op. cit.*, pp. 27-45, y especialmente, p. 43.

⁷⁸⁹ El sentido de la “angustia” ha sido uno de los temas centrales también de la filosofía de Soren Kierkegaard (1813-1855). Se inserta en el sistema estético del filósofo danés como una categoría de lo trágico moderno, íntimamente ligada con el concepto de la “pena reflexiva”. La angustia es una reflexión y la fuerza del movimiento mediante la cual la pena arraiga en el corazón humano. Escribió Kierkegaard: “La angustia es repentina y crea la pena en un abrir y cerrar de ojos, pero de tal manera que ese instante tan rápido se resuelve inmediatamente en una auténtica sucesión. La angustia, en tal sentido, es una verdadera categoría trágica (...). A esto hay que añadir que la angustia entraña siempre una reflexión de temporalidad. Porque no puedo sentirme angustiado a causa del presente, sino sólo de lo que ha pasado y de lo que va a venir”; Søren Kierkegaard: *Estudios estéticos II: de la tragedia y otros ensayos*, Málaga, Ágora, 1998, pp. 33-34.

Pero lucha, muerte y azar también son definidos simultáneamente como situaciones límite, es decir, lucha y muerte pueden ser experimentadas como límites en la conciencia de la totalidad, que de alguna manera, va más allá de la vida. "La lucha es una forma fundamental de toda existencia". "Ninguna existencia es algo total" y, por eso, en la medida en que se quiere vivir, el hombre tiene que luchar. La lucha nunca "le deja alcanzar el reposo al individuo singular como totalidad". "Sin lucha cesa el proceso vital". Además, se puede decir que toda *realidad* es perecedera; toda vivencia, todo estado desaparece, el hombre se transforma. Vivencias, hombres singulares, una cultura acaban muriendo. "La relación del hombre con su propia muerte es diferente de la relación con el resto de lo perecedero, únicamente comparable con la representación del no-ser del mundo en general." "Sólo el perecer de su ser o del mundo tienen en general para el hombre un carácter *total*". Una "vívida relación con la muerte", que no debe confundirse con una saber general acerca de la muerte, sólo existe "cuando la muerte entra en la vivencia como situación límite", es decir, cuando "la conciencia de los límites y de la infinitud" no se ha perdido.⁷⁹⁰

Esta es la tragedia de una gama de personajes burgueses y semiclandestinos de Arlt, ocasionada por la falta absoluta de sentido de los convencionalismos sociales que condicionan nuestras conductas hacia los demás y la incomprensión de nuestros comportamientos por aquellos. Silvio Astier, Remo Erdosain, Pedro, el Astrólogo o el Rufián melancólico, no son personajes malévolos; son seres que han ido más allá de los cánones de la moralidad humana, buscando esa confrontación que les pudiera conseguir el verdadero significado de la vida y han percibido que, cruzando esta frontera, ya no existe nada más. Sus actitudes se rigen por esa falta de ética y su viaducto es una peculiar hibridación de actos violentos e indolencia cínica que, a menudo conduce a la muerte. Quizá mejor que nadie, Julio Cortázar sintetizó las tendencias filosóficas que empapan la ficción arltiana y sus personajes:

De esa inextricable madeja de misantropía, megalomanía, miserabilismo, masoquismo, impulso fáustico, negatividad schopenhaueriana, salto bergsoniano a un dinamismo dionisiaco (y

⁷⁹⁰ Martin Heidegger: *Hitos*, Madrid, Alianza Editorial, 2000, p. 33.

Nietzsche, claro), de ese infierno voluntario en permanente rebelión, empapado de nostalgia de cielos abiertos, de paraísos terrestres, de fugas a lo absoluto, de ese anarquismo en busca de praxis nihilistas o fascistas, de ese rechazo de la doble mugre proletaria y burguesa, no creo que quede nada históricamente aprovechable, salvo la denuncia de un orden social que hace igualmente posibles el horror de lo más bajo y de lo más alto, la configuración prostibularia del mundo del Astrólogo y de Erdosain y su reverso igualmente prostibulario pero en el nivel profiláctico y detergente del mundo empresarial y financiero. Esa denuncia, hecha sin rigor teórico, ese interminable balbuceo de ilota borracho mostrando infaliblemente las llagas del mundo, eso de príncipe Muishkin que tienen Arlt Erdosain o Arlt Balder, nos alcanza en zonas más hondas que las de cualquier cateo sociológico de gabinete, nos quema con el fosgeno imaginario de cada día y cada noche de Hipólita, de Silvio Astier, del miserable de *Las fieras*, del tuberculoso de *Ester Primavera*, del Astrólogo castrado y visionario y embaucador, de Haffner golpeando salvajemente a las putas que lo hacen vivir.⁷⁹¹

Una de las preocupaciones más relevantes dentro de la narrativa y dramaturgia arltiana es la manifestación de la angustia de sus personajes. La "zona de la angustia" como la define Erdosain en *Los siete locos* recuerda el concepto de "angustia" de Heidegger. Ésa es una angustia esencial cuyo miedo es indeterminado, es decir, no conoce su objeto y por tanto no se trata de la angustia en el sentido trivial del término⁷⁹².

⁷⁹¹ Julio Cortázar "Prefacio: apuntes de relectura" en *Roberto Arlt: Obra Completa*, Buenos Aires, Planeta, 1991, v.1, p. x.

⁷⁹² Con su concepto de la "angustia", Heidegger alude "a esa temerosa ansiedad que tan frecuentemente acompaña al miedo, el cual después de todo aparece con extrema facilidad. La angustia es algo fundamentalmente diferente del miedo. Siempre se tiene miedo de éste o aquel determinado que nos amenaza desde tal o cual perspectiva determinada. Sentir miedo siempre significa sentirlo por algo determinado. Puesto que es propio del miedo la delimitación de su «de qué» y «por qué», el que siente miedo o es miedoso es prisionero de aquello mismo en lo que él se encuentra. En la aspiración a salvarse de eso –de eso determinado– se vuelve inseguro frente a las demás cosas, es decir, en conjunto, "pierde la cabeza"; Martin Heidegger: *Hitos... op. cit.*, p. 99. Para Martin Heidegger la angustia va ligada con el concepto del temor hacia "la nada". Un temor que no conoce su razón de ser, pero que está allí, sumergiéndonos en lo más profundo del vértigo. Con la angustia se dice que uno se siente extraño pero que no se sabe el por qué de este estado. Explica Heidegger: "Todas las cosas y nosotros nos hundimos en la indiferencia (...). Este apartarse de lo ente en su totalidad, que nos acosa y rodea en la angustia, nos aplasta y oprime. No nos queda ningún apoyo. Cuando lo ente se escapa y desvanece, sólo queda y sólo nos sobrecoge ese «ningún». La angustia revela la nada"; *ibíd.*, p. 100; es decir, la ignorancia sobre la esencia de este sentimiento extraño.

La percepción absurda de la vida viene asociada con el movimiento existencialista. Sin embargo, un pre-existencialista como Arlt, que carecía de los conocimientos filosóficos –que inspirarían más tarde a Sartre a contarnos la historia de Roquentin y a Camus a hacer lo mismo con Meursault en el *Extranjero* o simbolizar su pensamiento en la imagen de Sísifo–, supo enfocar la noción del absurdo de manera sofisticada ya desde mediados de la década de los veinte del siglo pasado⁷⁹³, en la negatividad que provocaba lo absurdo de la vida y los actos inesperados de sus caracteres que se comportan de manera rompedora respecto a los cánones de la sociedad que forman parte. Así, por ejemplo, Erdosain acepta el dinero que le ofrece el Rufián Melancólico para cubrir su deuda, pese a haber caracterizado la oferta de este último como un acto absurdo e incompatible con la lógica que rige los comportamientos corrientes. Algo parecido sucede con la repentina decisión de Astier de delatar al amigo con quien iba a robar la casa del ingeniero. Escribe Flint al respecto:

On a more serious level, Arlt seems to view Man's existence as a repetition of degrading mechanical functions, a notion which leads to some loathsome passages as his novel-writing advances. The recoil from reason and order obliges him to invent superhuman absolutes to account for this state of affairs.⁷⁹⁴

Arlt respira la falta de sentido y la frustración que provoca al ciudadano de a pie la vida cotidiana en la Gran Urbe, desmitificadora de las grandes aspiraciones que llevaron a las multitudes a aglomerarse en su cobijo. Una vez caída la máscara del progreso, el hombre se siente sólo entre la masa, sin una gran idea que le pueda ayudar a seguir adelante, de modo que los valores que cimentaron la sociedad se tornan borrosos y absurdos. Así que el único acto de afirmación vital para ellos es la existencia

⁷⁹³ No obstante, Dauster discute el hecho de considerar a Arlt como un precursor de la estética de lo absurdo, sobre todo por el uso de un lenguaje deliberadamente paródico que el investigador considera más cercano a la ironía. Véase Frank Dauster: "Bridging the quantum gap..." *loc. cit.*, p. 6.

⁷⁹⁴ J. M. Flint: "Fantasy, the absurd and the gratuitous act in the works of Roberto Arlt" en *Neophilologus*, (68:1), 1984, pp. 63-71, y especialmente, p. 66.

a través del crimen, a la manera individual de Raskolnikov de Dostoyevsky o colectiva en *Los siete ahorcados* (1908) de Leónidas Andreiev⁷⁹⁵. Esta es la condición trágica que rige el comportamiento de los personajes arltianos, que deambulan por la ciudad como ángeles caídos que se dieron cuenta de que la rebelión que anhelaron carecía igualmente de sentido, como en *La rebelión de los ángeles* (1914) de Anatole France (1844-1924). Martín señala al respecto:

Los personajes de Roberto Arlt poseen una complicada psicología tras la que suele subyacer, al menos en sus casos más señeros, como en Erdosain y en el Astrólogo de "Los siete locos", o en los protagonistas masculinos de "El jorobadito", "Esther primavera" y "Las fieras", una elaborada metafísica del mal. El resultado es una mezcla onírica de sordidez y fantasía que no tienen parangón en nuestra lengua, y que recuerda los mundos novelescos de Gogol y Dostoievski. No es fácil explicar su poder de fascinación, ya que todos estos personajes constituyen una saga de vehementes locos, que faltos del temple para ser verdaderos héroes sólo les queda sobresalir como campeones de la bajeza. Maestros del engaño y de la melancolía, entre ellos son frecuentes las taras. Eunucos, prostitutas, indigentes, asesinos, seres deformes o que han sufrido la pérdida de algún miembro, pululan por las páginas de los libros del autor argentino como una saga sin esperanza, en la que sin embargo, y esto es lo extraño, parece esconderse alguna forma oscura y decisiva de verdad acerca del corazón del hombre. Como si cuanto más auténtica fuera la verdad más mutilada nos tuviera que parecer. Freud dijo que el arte no era sino una lucha contra la depresión, y se diría que todos estos personajes no hacen sino luchar freudianamente contra esa terrible angustia, que no es tanto la de dejar de existir como la de no haber llegado a hacerlo nunca. Una angustia que forma parte de la naturaleza del hombre, pero que constituye de forma especial al hombre contemporáneo, quien se ve obligado a vivir en un mundo sin fe y para el que toda ilusión redentora parece haber tocado a su fin. El mundo de la literatura y el de la delincuencia no hacen sino coincidir en este punto. Es a lo que se refiere, con su habitual perspicacia, Roberto Piglia cuando afirma que Arlt "identifica siempre la escritura con el crimen, la estafa, la falsificación, el robo". La literatura de Arlt, como su

⁷⁹⁵ Además, esta última obra es de explícita asociación con la creación arltiana de *Los siete locos*.

obsesión por el mundo del delito, surgiría allí donde todos los sueños utópicos parecen haber llegado a su fin.⁷⁹⁶

Arlt fue un demiurgo polifacético⁷⁹⁷ que no se destacó tan sólo en el campo del periodismo, de la novela o del teatro, sino que se inició como cuentista, tarea que ejerció a lo largo de su vida⁷⁹⁸. Él mismo se jactaba haber sido el autor más joven que cobró dinero por su literatura ganando a los ocho años la cantidad de cinco pesos por cada uno de sus cuentos. Publicaba relatos constantemente en las revistas con las que cooperaba y fue tan fiel a la escritura de cuentos que los escribió hasta el último día de su vida. En palabras de Borré: "Era para él un ejercicio de escritor en el cual podía bocetar personajes y situaciones a gusto"⁷⁹⁹. Arlt llegó a publicar en la prensa periódica unos sesenta relatos, sin embargo, de toda esa producción cuentística sólo reunió en libro veinticuatro de ellos –nueve bajo el título *El jorobadito* (1933), y otros quince en *El criador de gorilas* (1941). Los demás fueron esparcidos en periódicos y revistas de la época sin que podamos saber si existía voluntad real de parte del autor para rescatarlos alguna vez del olvido reuniéndolos en nuevas colecciones. Como señala Martín, estos cuentos "forman parte de esa literatura de supervivencia, como sus célebres «Aguafuertes», publicados en el periódico bonaerense *El Mundo*, con la que

⁷⁹⁶ Véase el prólogo que realizó Gustavo Martín Garzo: "Arlt, el africano" para la edición de *Cuentos Completos*, Buenos Aires, Losada, S.A., 2002; encontrado en <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/garzo/texto7.htm> (consultada: 16 de junio de 2008).

⁷⁹⁷ Bien conocido es otro aspecto del proteico Roberto Arlt, el del inventor. Florian Nelle comenta que la "figura del inventor que cambia el mundo trabajando en su laboratorio formaba parte del imaginario colectivo del Buenos Aires de los años veinte y treinta, y ella repercute en la obra de Roberto Arlt"; Florian Nelle: "Roberto Arlt y el gesto..."... *op. cit.*, p. 135. La figura del escritor manejando la maquinaria de la modernidad no se consideraba contradictoria, en aquella época, de la del hombre de vena y sensibilidad artística. Todo lo contrario, añadía el elemento prometeico a su imagen. No obstante, en el caso del Arlt dramaturgo, revelaba también cierto anacronismo, contraponiendo la insistencia en el hombre de carne y hueso de la escena a la reproducción de la sombra humana por el celuloide. En este sentido, Arlt "se alista" en las filas de la vanguardia teatral que luchaba por la reivindicación del teatro frente al cine.

⁷⁹⁸ Borré esquematiza la temática de sus cuentos en: a) los cuentos ligados a su etapa novelística, b) los que están relacionados con su viaje a España y Arabia y c) los de la última etapa, textos entre lo policial y lo fantástico; véase Oscar Borré: Roberto Arlt: *su vida...* *op. cit.*, p. 187.

⁷⁹⁹ *Ibíd.*, p. 183.

Arlt obtenía el dinero que necesitaba para vivir⁸⁰⁰. Se podría afirmar que los temas predilectos del autor para sus relatos fueron inspirados en su experiencia como reportero profesional y sus viajes fuera del país. Sea cual fuere su ambientación geográfica, la temática cuentística de Arlt demuestra su especial interés por la investigación policial, el submundo del crimen, los maleantes del hampa y la obsesión por el dinero.

No obstante, en su producción cuentística, se prefigura la innovación respecto al perfil opaco de los nuevos individuos que quiso establecer en la literatura argentina. Con sus personajes novelescos, teatrales y de relatos, Arlt esbozó las características de una nueva modalidad arquetípica de antihéroe cuyos rasgos utilizarían, como hemos mencionado, otros autores rioplatenses como Onetti, Sábato y Cortázar.

Ya había sembrado las semillas para la nueva narrativa argentina, una de las mejores de nuestra época. Su genio proteico e inquietudes atormentadoras le instigaron a probar su don en otros campos del abanico artístico. Eran momentos de cambio y Arlt no podía limitarse sin explorar todas las posibilidades de expresión que le ofrecía el ambiente intelectual de su época. El último peldaño de esta búsqueda lo atravesó entrando en las salas del Teatro del Pueblo, donde encontró su verdadero hogar.

V. 2. El dramaturgo: los impulsos que abren el telón

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

⁸⁰⁰ Gustavo Martín Garzo: "Arlt, el africano"... *op. cit.*, <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/garzo/texto7.htm>

un cambio fundamental en la concepción y ejercicio de su proyecto artístico. Goloboff señala que en realidad este nuevo giro significaba para Arlt:

Un desenvolvimiento interno casi obligado lo alienta, muy probablemente, a encontrar en la escena el marco adecuado para la extraversion y el tratamiento de sus temas fundamentales. Agréganse, pensamos, razones que podríamos llamar de sociología literaria, y que también nos resultan fuertemente decisivas en nuestro autor: una preocupación muy grande por mantener contactos más estrechos, directos, inmediatos, con el público. Perspectiva que las otras prácticas literarias retacean o, aun en el caso de un autor de reconocido éxito, como lo fue él en muchos casos, torna hipotético y siempre muy mediato.⁸⁰¹

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

Como señala Capdevila, Arlt organizó dramáticamente sus situaciones novelescas, exaltando la disposición teatral de los personajes hacia la representación, la simulación y/o el engaño, revelando así su atracción hacia la escena teatral. Asimismo, el lector, en las novelas, a menudo "queda obligado a imaginar visualmente las escenas que faltan y a contemplar esa vida terminada de un personaje que no cambia. De ahí que Arlt podría haber sentido la necesidad de trasladar esas naturalezas muertas a la escena teatral"⁸⁰². Respecto a esto último hay que tener en cuenta que el paso a la función autor teatral implicaba el salto a un discurso visualizado que le imponía incluir los códigos semióticos corporales y escénicos que faltaban en su narrativa, algo que instigaba a nuestro autor desde su etapa de novelista por la falta de más recursos que los de la mera retórica.

⁸⁰¹ Gerardo Mario Goloboff: *Genio y figura... op. cit.*, pp. 87-88.

⁸⁰² Analía Capdevila: "Sobre la teatralidad en la narrativa de Arlt" en *Cuadernos Hispanoamericanos: los complementarios*, 11; julio 1993, pp. 53-57, y especialmente, pp. 53-54.

Una fórmula que utilizó mucho en su narrativa, sobre todo en sus novelas, fueron los innumerables *mutis* de sus personajes. Un ejemplo de eso es el final célebre de *Los siete locos*, cuando Erdosain pregunta al Astrólogo “¿Sabe usted que se parece a Lenin?”⁸⁰³ y sale sin esperar la respuesta. Así termina *Los siete locos*, y *Los lanzallamas* se abre con la meditación y la respuesta del Astrólogo a la pregunta, algo que remite al paso de un acto al otro. La misma funcionalidad tienen las numerosas salidas que realiza, por ejemplo, el Astrólogo. Horacio González reflexiona sobre el uso frecuente de los *mutis* en la novelística arltiana:

Nos referimos (...) al efecto condensado –*efecto golpista, efecto foquista*– que en cierto momento le da a la narración una gestualidad única que resume, consume, extenua al personaje. Lo substraer de la serie de sus particularidades sucesivas, para *entumecerlo para siempre* en un acto que se refiere a una marcación técnica de la escena. Ese hecho, que parece meramente un truco teatral, sustituirá la totalidad de su expresión y se convertirá en una señal antropológica. Ejemplo de esto (...) es el recordado final de *El juguete rabioso*, donde Silvio Astier tropieza... y sale.⁸⁰⁴

Otro procedimiento de índole teatral fueron los diálogos desarrollados tanto en sus cuentos como en sus novelas y aguafuertes. Los personajes dialogan entre sí utilizando ritmos dramatúrgicos, prácticamente escénicos. Respuestas rápidas, frases cortas que provocan el postulado por Arlt efecto del *cross a la mandíbula* y recuerdan personajes dialogando en la escena. A menudo la composición textual elegida por Arlt indica esta asociación, puesto que utiliza los nombres de los personajes asignándoles su turno de palabra como en un guión⁸⁰⁵ o dividiendo sus textos en pequeños cuadros⁸⁰⁶.

⁸⁰³ Roberto Arlt: “Los siete locos” en *Obra Completa*, v. III, pp. 119-305, y especialmente, p. 305.

⁸⁰⁴ Horacio González: *Arlt: política y locura*, Buenos Aires, Colihue, s.f., p. 44.

⁸⁰⁵ El caso del cuento “El cazador de orquídeas” donde el narrador transfiere textualmente el diálogo entre los personajes Taman y Guillermo, añadiendo entre paréntesis indicaciones sobre el estado de ánimo de este último. Lo mismo sucede en la novela *El amor brujo*, en el apartado “Llamado del camino tenebroso”, donde Balder y la visión de Irene mantienen un diálogo que parece extraído de un texto dramático (pp. 97-98). Hasta la

Como hemos mencionado, después de la publicación de *El amor brujo*⁸⁰⁷, Leónidas Barletta propuso a Arlt que se incorporara como autor al Teatro del Pueblo. Arlt escribió a su hermana Lila al respecto:

En el Teatro del Pueblo se ha escenificado una parte de *Los siete locos*. Los que la representaban lloraban en la escena. Es un éxito. Pronto, también, se estrenará en el mismo teatrillo una obra mía llamada *300 millones* en cinco cuadros, cuya protagonista es una sirvienta. Creo que va a emocionar (...).⁸⁰⁸

La razón que tenía escribiéndole eso a su hermana lo comprobó él mismo con el estreno de su obra. En el pequeño prólogo que acompaña la edición de la obra escribe Arlt:

El estreno, las representaciones (alcanzan a treinta), lo cual es un fenómeno en un teatro de arte como el de Barletta, me han convencido de que si técnicamente no he construido una obra perfecta, la dosis de humanidad y piedad que hay en ella llega al público y lo conmueve por la pureza de su intención.⁸⁰⁹

A partir de este momento, Arlt decide dedicarse casi exclusivamente al teatro. Sin embargo, desde el punto de vista puramente biográfico, su pasión escénica se relaciona con el viaje que realizó en 1935 a España y Marruecos como corresponsal del periódico *El Mundo*. Areta Marigó indica cómo Arlt "en realidad después de este viaje prácticamente sólo escribirá

acotación que introduce dicho apartado suena como el preámbulo de un acto. El mismo procedimiento utiliza en sus *Aguafuertes porteñas* (1933) "Diálogo de lechería" (pp. 430-433), "La señora del médico" (pp. 441-443), "Entre comerciantes" (pp. 468-470), "El vecino que se muere" (pp. 540-543), "Dos millones de pesos" (pp. 550-552), "El pan dulce del cesante" (pp. 554-556) y "Acomodando a los correligionarios" (pp. 557-560) que igual recuerdan pequeñas piezas de teatro.

⁸⁰⁶ El caso de los cuentos "El traje del fantasma" y "Noche terrible", ambos en *Roberto Arlt: Obra Completa*, v. II., pp. 237-302 y 302-322 respectivamente.

⁸⁰⁷ A pesar de algunas irregularidades estructurales, la novela *El amor brujo* preannuncia al dramaturgo, al incluir, como hemos mencionado, secuencias teatrales. De la misma manera lo teatral reaparece en el cuadro once, "Cuando el amor avanzó", donde dialogan Balder, su mujer y "El fantasma de la duda"; véase *Roberto Arlt: Obra completa... op. cit.*, v. II, pp. 111-117.

⁸⁰⁸ Recopilado por Oscar Borré en *Roberto Arlt: su vida... op. cit.*, p. 221.

⁸⁰⁹ Roberto Arlt: "Trescientos millones" en *Obra Completa... op. cit.*, v. III, p. 240.

teatro”⁸¹⁰. Así lo explicó el maestro mismo en unas declaraciones que hizo previas al estreno de *El fabricante de fantasmas*, donde recuerda que los personajes que pueblan el drama, aparte de que su germen se encontraba en su novela *Los siete locos* y en su cuento “El jorobadito”, eran una reminiscencia de sus recorridos por los museos españoles y de las pinturas de Goya, Durero y Bruegel 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.⁸¹¹

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

en 1981 cuando en protesta contra la política cultural del Ministerio de Educación se creó el *Teatro abierto* y Rubén Correa y Javier Margulis pusieron en escena una versión de *Los siete locos*. Lo mismo sucedió en el Festival del Teatro de las Culturas del Mundo de

⁸¹⁰ Gema Areta Marigó: “Novela y teatro en la literatura argentina: Roberto Arlt” en María Concepción Pérez (ed.): *Los géneros literarios... op. cit.*, p. 141. En Madrid “buscó la amistad de algunos actores y directores teatrales que pudieran interesarse en sus obras de teatro, pero España estuvo atravesando una dura etapa política que terminó en la guerra civil.”; Oscar Borré: *Roberto Arlt: su vida... op. cit.*, p. 77.

⁸¹¹ Declaración recopilada por Raúl Castagnino en *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 69.

Berlín, en 1999; allí fueron figuras de esta novela las que los artistas argentinos llevaron a las tablas.⁸¹²

Se puede percibir la ironía histórica para un autor que había decidido dedicarse casi por completo al teatro, que se recuerde en los momentos cruciales de la contribución argentina en la cultura teatral, sobre todo, como novelista. Nos podemos preguntar entonces por qué un autor que había alcanzado el éxito como novelista, cuentista y periodista, dio la espalda a su fama y proyectó su fuerza hacia un medio artístico de difícil alcance que se dirigía a un público más restringido y exigente, como fue el público que asistía a las funciones experimentales del Teatro del Pueblo. Por supuesto que no fueron cuestiones económicas las que impulsaron a Arlt a dar este cambio en su programa artístico, aunque el fracaso editorial de su última novela *El amor brujo* (1932) quizá le hubiera persuadido para ello⁸¹³. Más si se tiene en cuenta que los problemas económicos y familiares que tenía el autor en aquella época no indicaban tal decisión y que el teatro culto que le interesaba a Arlt era rigurosamente anti-comercial. Al contrario, su proyecto para la novela ya había dado sus frutos y –como les sucede a los verdaderos artistas– tuvo que buscar otros campos de experimentación, menos explorados.

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

el carácter poco novelístico de los personajes que creaba, verdaderos “caracteres” en el sentido clásico del término, destinos petrificados, naturalezas muertas (...). Las situaciones no son momentos del tiempo atravesados por la vida del personaje en los cuales el personaje se transforma y cambia su vida, sino escenas, situaciones bloqueadas donde el personaje permanece idéntico a sí mismo y donde sólo cambia el decorado y el coro que lo rodea. El

⁸¹² Florian Nelle: “Roberto Arlt y el gesto...” *op. cit.*, p. 126.

⁸¹³ Respecto a esto cuenta Borré que en 1932 Arlt volvió a sentir el reconocimiento del público cuando se entregó de lleno al teatro; Oscar Borré: *Roberto Arlt: su vida... op. cit.*, p. 89.

lector queda obligado a imaginar visualmente esas escenas y a contemplar esa vida terminada de un personaje que no cambia. De ahí que el mismo Arlt podría haber sentido la necesidad de trasladar esas naturalezas muertas a un medio –la escena teatral– que les fuera más adecuado.⁸¹⁴

La práctica de su proyecto novelístico y cuentístico parecía lejos de las exigencias estéticas de grupos como Florida, cuyo elitismo intelectual despreciaba. Curiosa paradoja, su dramaturgia, dirigiéndose a la minoría que quería eludir el teatro comercial y “cobijada” bajo el techo del Teatro del Pueblo, adoptó el programa estético-elitista que anteriormente Arlt había rechazado. Osvaldo Pellettieri señala al respecto que en cuanto a su narrativa, Arlt estaba muy preocupado por incluir su producción novelística dentro de las leyes del mercado editorial. No obstante,

años después intentó otra suerte para su teatro y, aunque con reservas, se plegó a la utopía del teatro independiente. De este modo excluyó a su obra dramática del mercado profesional. Reclamó entonces para sus textos “un lugar marginal” y para su espectador una butaca que lo acercó al “verdadero teatro”.⁸¹⁵

Es así como “superó largamente la dicotomía entre «literatura para pocos que debe convertirse en literatura para muchos» y «teatro para muchos que debe convertirse en teatro para un público esclarecido»”, acercándose así al programa elitista del grupo Florida⁸¹⁶. Eso se explica por una parte por la ilusión de Leónidas Barletta de llenar el vacío de la inexistencia de un teatro vanguardista y experimental sin darle crédito a las exigencias elitistas del grupo de *Martín Fierro*, mediante un proceso de “democratización” de la cultura⁸¹⁷. Por otra, como apunta Nelle, el teatro

⁸¹⁴ Óscar Masota: *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Jorge Álvarez, 1982, pp. 18-19.

⁸¹⁵ Véase Osvaldo Pellettieri: “El teatro del pueblo...” *op. cit.*, p. 46.

⁸¹⁶ *Ibíd.*

⁸¹⁷ No obstante, la distancia frente al teatro comercial y la gran mayoría del público bonaerense resultó insuperable. Arlt lo tuvo que experimentar en 1936, cuando su pieza *El escritor y sus fantasmas* fue puesta en escena en el *Teatro argentino*. Arlt comentó en 1941 “Cuando más fielmente trata un autor independiente de expresar su realidad teatral, más

experimental que crea y evoca realidades, constituía una modalidad artística que lograba concordar la faceta vanguardista de Arlt con su otra de inventor⁸¹⁸. Esta faceta de inventor, muy común entre la gente de la clase media argentina de su época⁸¹⁹, junto con la inclinación hacia la ilusión y la fantasía que acompaña a los inventores, típicamente vanguardista *sui generis*, justifican también para Flint la atracción que ejercía en Arlt el palco del teatro: "With Arlt, invention and fantasy go hand in hand. It was the gradual domination of his sense of fantasy and illusion which seems to have steered him away from the novel towards the theatre (...)"⁸²⁰. En este sentido, el teatro constituía el desafío para su vocación vanguardista y allí se dirigió para desahogar sus inquietudes. Borré señala cómo,

[el] teatro surge en el período más crítico de su vida, ya ha dejado de escribir novelas. Tanto el teatro como el cuento son dos líneas que lo alejan de su autorreferencialidad y le posibilitan incorporar temas y conflictos más variados. Lo social y lo religioso aparecen y se sostienen en una permanente manera de decir o reflexionar sobre los modos de escribir, de allí que crea que están desorientados algunos escritores de su época, a quienes les atribuye la falta de un problema religioso y social. Esta desorientación, considera Arlt, es fruto de una simple preocupación estética e intelectual mientras se olvidan de las inquietudes espirituales e instintivas. Asimismo, la compulsión a ser feliz le parece absurda.⁸²¹

Elizabeth Shine, su segunda esposa recordaba una faceta lúdica del autor que testimonia la teatralidad jovial de sus maneras y su dedicación

lejos se sitúa del teatro comercial"; recopilado por Luis Ordaz en *El teatro en el Río de la Plata*, Buenos Aires, Leviatán, 1957, p. 234. Asimismo, el fracaso del estreno de *El fabricante de fantasmas* y la incompreensión del público que reía en los momentos más inoportunos, hizo a Arlt reconsiderar con melancolía sus planteamientos anti-"mensajistas". Ésta fue la razón por la que cambió la escena original del primer acto de *Saverio el cruel* que en vez de desarrollarse en un manicomio, ocurre en una sala de la burguesía frívola y cruel bonaerense, con tal de estar más afín con las exigencias izquierdistas del grupo de Barletta y resultar también más rentable. Véase al respecto también Mirta Arlt: "La locura de la realidad..." *op. cit.*, p. 19.

⁸¹⁸ Florian Nelle: "Roberto Arlt y el gesto..." *op. cit.*, p. 128.

⁸¹⁹ Cuenta Scalabrini al respecto: "Casi todos los individuos de la clase media tienen en su magín una idea, un proyecto, un invento, un plan de campaña, que si se realizara lo «dejaría podrido en plata»". Véase Raúl Scalabrini Ortiz: *El hombre que está solo...* *op. cit.*, p. 107.

⁸²⁰ Véase J. M. Flint: "Fantasy, the absurd and the..." *loc. cit.*, p. 63.

⁸²¹ Oscar Borré: *Roberto Arlt: su vida...* *op. cit.*, p. 192.

completa al “vivir dramático”: “Le gustaba representar papeles: durante todo un viaje en ómnibus, por ejemplo, se hacía el turco o cualquier otra cosa. Le gustaba llamar la atención y a mí me encantaba”⁸²².

Es más, su atracción por el teatro se explica por la contemporaneidad del nacimiento del cine, que surgía competitivo frente al teatro, amenazándolo con vaciar sus salas, pero que a la vez despertaba admiración y curiosidad a los intelectuales de la época por las posibilidades que ofrecía como encarnación de todas las tendencias alienantes de la modernidad. El interés de Arlt por el cine se nota en algunas referencias en sus novelas y cuentos –donde el celuloide casi siempre representa lo falso e ilusorio, medio adecuado para impresionar y adoctrinar al “populacho”– y en sus *Aguafuertes* donde escribe notas sobre películas, actores y espectadores de la época. No hay que olvidar que el personaje del Astrólogo piensa explotar la influencia que el cine ejerce a las masas en su proyecto “revolucionario”, como tampoco las figuras de Barzut y Zulema, que aparecen seducidos por los grandes mitos del celuloide. Además, y a propósito del final de *Saverio el cruel*, cuando el moribundo protagonista Saverio señala a Susana afirmando que ella era verdaderamente loca, Dauster sostiene que se pueden percibir reminiscencias de la exuberancia en la actuación de los actores del cine mudo⁸²³. Empero, es menester señalar que Arlt distingue entre el cine de arte y la producción masiva de la industria de Hollywood⁸²⁴.

Ya hemos visto que la fuerza del cine había impulsado en Europa el cambio en las prioridades de la dramaturgia, poniendo el acento ya no en el desarrollo dramático sino en la puesta en escena. La fugacidad y lo irrepetible de la representación escénica, reivindicaba al teatro no sólo frente al celuloide, sino también frente a la palabra impresa de la

⁸²² Francisco Urondo: “Arlt: intimidad y muerte” en *Cuadernos Hispanoamericanos*, 321, 1969, pp. 676-681, y especialmente, p. 677.

⁸²³ Véase Frank Dauster: “Bridging the quantum gap...” *loc. cit.*, p. 7.

⁸²⁴ Para un estudio específico sobre la relación de Roberto Arlt con el cine remitimos al trabajo de Alicia Aisemberg: “Roberto Arlt: teatro y cine” en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia... op. cit.*, pp. 127-136, como también a la monografía de Rita Gnutzmann: “Roberto Arlt y el cine” en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, nº 32, 2003, pp. 71-81.

literatura⁸²⁵. La ambición de los dramaturgos era balancear entre el poder de la razón que representaba la escritura y el carácter alienante de la modernidad que se reflejaba en la gran pantalla. Por su parte, Isidro Salzman dio una explicación extra-literaria a la razón por la que Arlt optó por abandonar la novela por el teatro, como producto de los acontecimientos político-históricos en la Argentina de la década de los treinta, y, sobre todo, después de la toma de poder por los militares del general Uriburu⁸²⁶.

A través de estas tendencias diversas que “empujan” a Arlt hacia la teatralidad se evidencia el determinismo artístico que, en palabras de Areta Marigó, hace que “su obra evolucionase de la novela al teatro sintiendo la necesidad imperiosa de transformar al lector en espectador”⁸²⁷.

De esta manera surge el interés de Arlt por el teatro, impulsado también, de una parte, por la inserción en Argentina de las nuevas propuestas dramáticas de autores como Pirandello –y su temática del teatro en el teatro– y por la fascinación que le provocaba ver a las figuras de su imaginación encarnadas en la escena⁸²⁸.

Mientras, deambula por las tertulias del Teatro del Pueblo, donde después de cada función se escuchan acaloradas discusiones que

⁸²⁵ Recuérdese la exigencia de Artaud de un teatro no repetitivo.

⁸²⁶ Véase Isidro Salzman: “Una lectura de la obra dramática de Roberto Arlt en el contexto de la década del 30” en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia... op. cit.*, pp. 69-83. Dentro del contexto histórico mundial de la Gran Depresión, al comienzo, y más tarde la Guerra Civil Española (1936-1939) y la Segunda Guerra Mundial (1939-1945), esta etapa de la historia argentina, comenzada el 6 de septiembre de 1930 con el golpe de estado que derrocó al gobierno de Hipólito Yrigoyen, se caracterizó por un sistemático fraude electoral, la represión a los opositores, la prohibición de la Unión Cívica Radical, la corrupción generalizada y la apertura sin límites hacia la inversión de capital extranjero, especialmente inglés, en el país. Además, dicha época se caracterizó por la migración masiva del campo a la ciudad y el crecimiento de la economía industrial que superaría el sector agropecuario por primera vez en la historia de Argentina. La década que abarcó el movimiento ultra conservador del general Uriburu, conocida como la “Década Infame”, terminó con el Golpe militar del 4 de junio de 1943, que derrocó al presidente Ramón Castillo (1873-1944).

⁸²⁷ Gema Areta Marigó: “Novela y teatro...” *op. cit.*, p. 138.

⁸²⁸ Oscar Borré escribe sobre este cambio en los intereses artísticos de Arlt: “Ahora su interés está en el teatro, ese espacio que no llega a comprender pero que ama profundamente, en especial el pequeño Teatro del Pueblo, que le ha dado nuevo impulso para crear. Casi todas las noches pasa por el local de Corrientes al 400, a veces hay función, otras hay ensayo, y muchas otras veces va a mirar, entre bambalinas, a Yvonne, una joven actriz que le ha despertado toda su admiración (...). Después de los ensayos, acostumbraba quedarse con los amigos a tomar café en el bar y a charlar sobre literatura, cine y teatro (...).”; Oscar Borré: *Roberto Arlt: su vida...op. cit.*, pp. 62-63.

enjuician o reflexionan sobre la obra representada. Descubre la particularidad de sentir que el mundo del teatro tiene un olor específico, son los papeles, los óleos de la escenografía, las luces, la goma de pegar. Es el artificio de la comunicación lo que realmente le fascina, y la proximidad de la gente. Ese año publica y estrena *300 millones*.⁸²⁹

La experiencia novelística le presta a su obra dramática la temática de la exposición de las pasiones urbanas y la frustración fatídica que provocan a los ciudadanos. Así es como se nos presenta el vacío existencialista de sus personajes que buscan refugio en el mundo de la fantasía y de los sueños. Sin embargo,

En el mundo literario de Roberto Arlt la ensoñación no sirve para redimir al hombre, sino para condenarlo. Los continuos desdoblamientos imaginativos que contempla su obra sirven para sumergir a sus personajes en *una realidad de catástrofe* donde no hay válvulas de escape, ni puntos de fuga por los que aspirar a una situación mejor que no sea el pequeño y gran desastre de la vida cotidiana. En este sentido la dramaturgia de Roberto Arlt insiste en los temas ya desarrollados y consagrados en sus cuentos y novelas, creando una galería de perdedores que tratan de sobrevivir ante las continuas hostilidades de una realidad implacable con los más débiles. En su universo literario la imaginación no es libre ni gratuita. Tampoco tiene un sentido democratizador. Las criaturas miserables están condenadas a tener sueños miserables por lo que toda forma de ensoñación se acaba convirtiendo en un espejo cóncavo que devuelve aún más deformada la imagen grotesca de la realidad.⁸³⁰

Con estas palabras, Camacho sintetiza la inquietud que se esconde detrás de la máscara de todo personaje dramático esbozado por Arlt y da en el clavo con la temática universal de la que parte la dramaturgia del autor argentino. La hija del autor, Mirta Arlt, contempla desde el mismo punto de vista a los personajes teatrales arltianos que revelan su linaje novelesco:

⁸²⁹ *Ibíd.*, p. 217.

⁸³⁰ José Manuel Camacho Delgado: "Realidad, sueño y utopía en *La isla desierta*: un acercamiento al mundo teatral de Roberto Arlt" en *Anuario de estudios Americanos*, LVIII-2, julio-diciembre 2001, pp. 679-690, y especialmente 679-680.

Sofía en *Trescientos millones* y Pedro en *El fabricante de fantasmas* (1936), Saverio en *Saverio el cruel*, estrenada también en 1936, Cipriano, en *La isla desierta* (1938), Baba en *África* (1938), reenvían a la estructura y a los personajes de sus novelas, en el sentido de que los personajes de las novelas despliegan el imaginario paradigmático de los "locoides" y desesperados arltianos que corren al encuentro de un destino quizá prefijado por el autor como sujeto del discurso. Y reenvían a sus novelas porque pese a que han variado las leyes del juego, la función autor teatral aún no independizada de la función autor narrador lo hizo recurrir a la voz de un autor para sus personajes, un autor que lo doblaría como sujeto "destinador" del discurso dramático.⁸³¹

La obra dramática de Arlt balancea en un constante desequilibrio entre realidad y fantasía, cotidianidad y ensoñación, deseo y frustración, mientras el desarrollo argumental opera siempre en un doble plano: el de la miserable realidad de los personajes y la realidad soñada que éstos fabrican, conscientes de que no es más que la mera prolongación de sus deseos y frustraciones. Éste es el destino *cruel* de la sirvienta Sofía en *Trescientos millones*, del mantequero Saverio en *Saverio el cruel*, de los empleados anónimos de oficina en *La isla desierta* o de Pedro en *El fabricante de fantasmas*, por citar unos ejemplos, o la *crueledad* que opera a cada uno de los espectadores y lectores de la obra arltiana. Esta imaginación "imaginada" de sus personajes constituye la "mina" de donde Arlt extrae la "piedra" de toque de la modalidad meta-teatral, tan identificada con Pirandello; es decir, tanto Sofía como Pedro, Saverio, Susana, Cipriano, Baba, Don Carlitos y todo el "elenco" de los personajes teatrales que Arlt armó, desempeñan la función autoral "fabricando" en un segundo plano narrativo otros personajes, espacios y realidades en esta larga cadena de autorías que siempre tiene como desenlace final la muerte. Por otra parte, Russi explica que esta temática de Arlt:

develop along the lines of metatheatre to present a ambiguous picture of fiction, of imagination, comes to be just as real, to the character or characters experiencing it, as the reality within which it was created. In so doing, Arlt is trying to address the problem of literary conventions and of their general effect on people as

⁸³¹ Mirta Arlt: "La locura de la realidad en la ficción de Arlt"... *op. cit.*, p. 20.

instruments of self-inflicted victimization, and, eventually, to the need of revitalizing Argentinean theatre of his time.⁸³²

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

Esta forma dramática con un personaje central contradictorio, apareció por primera vez en la dramática argentina, de manera acabada, en el teatro de Arlt. Su actividad nihilista excede el universo desengañado del protagonista discepoliano. En Discépolo, cuando el personaje advierte, en el momento de la caída de la máscara, que ha perdido su lugar en el mundo, se autodestruye. Por el contrario, en Arlt el antihéroe convive con la crisis, con "sus momentos de verdad", desde el comienzo mismo de la acción, es una "conciencia individual aislada".⁸³³

No obstante, hay una constancia sobre la cual descansa toda la ficción de Arlt y opera como impulso para que se pongan en marcha las acciones de sus personajes: es la relación entre delito-arte-dinero⁸³⁴. Necesaria para hacer nacer la magia de la literatura o del teatro, al menos uno de esos elementos tiene que entrar en escena. Así pues sucede en toda su producción desde *El juguete rabioso* con las andanzas bandoleras de Silvio Astier, recorre su creación cuentística y las aventuras de Remo Erdosain y su círculo extravagante, y entrega su legado al teatro, empezando por la sirvienta Sofía de *Trescientos millones*. El dinero funciona

⁸³² Véase David P. Russi: "Metatheatre: Roberto Arlt's vehicle..." *loc. cit.*, p. 67.

⁸³³ Osvaldo Pellettieri: "El teatro del pueblo..." *op. cit.*, p. 47.

⁸³⁴ Ricardo Kunis: "Según Ricardo Piglia, Roberto Arlt anticipó la tragedia actual. ¿Cómo salir de la miseria?" en *Clarín. Cultura y Nación*, (26 de julio), 1998; citado por Elsa Drucaroff: "Lucro soñante: mercancía, sueños y dinero en el teatro de Arlt" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia... op. cit.*, pp. 57-68, y especialmente p. 57.

como prueba en el elocuente título *Prueba de amor*; el delito, el arte y el dinero están en el fondo de las pesadillas de *El fabricante de fantasmas*; el delito y el dinero operan como demarcación de clase social en *Saverio el cruel*, algo parecido está por detrás en *La fiesta del hierro*, etc. Elsa Drucaroff, esquematizando esta relación resume que: "El deseo que suele poner en movimiento la escena teatral, en Arlt, podría formularse así: es el sueño de ganar dinero con los sueños o, a la inversa, el dinero que adviene y desata la posibilidad de soñar"⁸³⁵ y empuja al delito, añadiríamos nosotros.

Arlt encuentra en el escenario el espacio que le permite expresar todo su repudio del tejido de los estereotipos que utiliza la sociedad, convirtiendo la convivencia social en un mercado de transacciones alrededor del dinero. Así, el anti-comercialismo teatral de Arlt encuentra su referencia metafórica en el palco. Trabajando en el diario *Crítica* levanta la nota de la sirvienta gallega que se suicida y que será la base de su obra *Trescientos millones*⁸³⁶. No obstante, todo se somete al valor del mercantilismo social. Así, cuando el héroe Rocambole le devuelve a la sirvienta el dinero extraviado de su herencia, le pide un recibo. Como señala Nelle el "héroe necesita pruebas palpables de su virtud que constituye su capital simbólico acumulado a través de los cuarenta volúmenes de la novela que él protagoniza. Las buenas acciones del héroe son la mercancía, ellas le dan su fama literaria".⁸³⁷

En el mismo año que *Trescientos millones* lleva a escena otra obra, *Prueba de amor* (1932)⁸³⁸, que representa su hastío por los grandes mitos pequeño-burgueses. El sacrificio de los valores predominantes en la sociedad, que representa el dinero incendiado en la bañera, funciona como prueba de amor para la joven pareja que va a casarse. Sin embargo, cuando el novio declara que había quemado billetes falsos, la novia da por

⁸³⁵ *Ibíd.*, p. 58.

⁸³⁶ Ordaz señala el valor vanguardista de la obra que "fue una sorpresa para la dramática argentina, por el desenfado de sus estructuras y el poder de la imaginación que poseía la protagonista"; Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria... op. cit.*, p. 53.

⁸³⁷ Véase Florian Nelle: "Roberto Arlt y el gesto..." *op. cit.*, p. 132.

⁸³⁸ Empero, esta pieza corta fue entregada a Barletta en 1931, algo que la califica como el primer ensayo teatral de Arlt.

terminada la relación porque él no había logrado superar los convencionalismos que utilizan los burgueses para legitimar su estatus social. De esta manera, "el personaje femenino se afirma como superior al masculino por su capacidad de entrega al idealismo"⁸³⁹.

Algo parecido sucede en su obra *El fabricante de fantasmas* (1936), donde el protagonista Pedro mata a su esposa quien le tenía negados sus favores sexuales, porque éste no encuentra el empleo que le conseguiría dinero y reconocimiento social. El amor opera en esta obra también como valor de cambio en la "bolsa" de la sociedad⁸⁴⁰.

Para Arlt la literatura en su totalidad muestra la falsedad de los "grandes mitos" de la sociedad. Incluso la crítica no refleja nunca la opinión del que la redacta, sino que está condicionada por las mismas reglas que convierten la literatura en un lugar de tópicos comunes. De ahí que rechazara el tipo de la literatura programada y transcribiera su visión literaria a través de un discurso sincero y "brutal", algo que se percibe desde su primera novela *El juguete rabioso*. En la nota final de *Los lanzallamas*, Roberto Arlt admite con orgullo que las primeras páginas de este libro se imprimían mientras el autor todavía redactaba las últimas⁸⁴¹. Eso revela cierta voluntad del autor de traspasar los límites que separan todo el proceso literario, desde la redacción hasta la difusión y recepción de sus escritos. De esta manera quiso romper con los mediadores de la literatura y evidencia su rebelión frente a la institución arte. De ahí se explica su dedicación completa al teatro, puesto que es la única modalidad en la cual se dan todos los procedimientos artísticos simultáneamente en un momento de captación de la literatura en su presencia absoluta. Es más, la escena es el único espacio donde el escritor puede ver y enfrentarse con sus

⁸³⁹ Mirta Arlt: "La locura de la realidad..." *op. cit.*, p. 20.

⁸⁴⁰ Concepto generalmente difundido en la sociedad burguesa porteña de la época de Arlt como la retrató Scalabrini. Véase Raúl Scalabrini Ortiz: *El hombre que está solo... op. cit.*, pp. 74-75.

⁸⁴¹ Roberto Arlt: "Los lanzallamas" en *Obra completa... op. cit.*, v. I, pp. 309-523, y especialmente, p. 523.

personajes convertidos en carne y hueso; presenciar la materialización de sus "fantasmas", de su *logos*, y comprobar su recepción en vivo.

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

el soñar es siempre el primer acto de afirmación existencial, tanto en la novela como en el teatro de mi padre (...). Ahora bien: el sueño (...) es, también, un sueño desmedido; por él corren desatinadamente al encuentro de un destino que se junta con ellos, y los ayuda a despeñarse (...) y como se crea fundamentalmente con lo que se es, sus personajes son seres que sueñan; el que no puede soñar cosas hermosas, sueña monstruosidades.⁸⁴²

Los personajes arltianos llevan a cuestas las consecuencias de la Hybris griega. Sin embargo, esta Hybris no es el efecto de su propia arrogancia, tampoco de la caída bíblica del hombre, sino de la degeneración social del hombre moderno. Es la Hybris de la Gran Urbe y la crisis existencialista que provoca en los personajes que pululan por el mundo escénico arltiano, torturados por la angustia y su pena reflexiva.

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

⁸⁴² Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, pp. 36-37.

Llama la atención que Arlt haya tematizado este proceso de encarnación de sus visiones en el espacio teatral. En *Trescientos millones* la sirvienta Sofía se enfrenta a las figuras de su propia imaginación mientras que en *El fabricante de fantasmas*, Pedro es perseguido por los personajes que él mismo había “fabricado” en sus textos. Sea como fuere, en estas piezas se repite la misma sensación que Arlt había experimentado cuando Leónidas Barletta le llevó en 1932 a asistir en la encarnación de Erdosain por el Teatro del Pueblo. Luis Ordaz escribe al respecto que fue “tal la conmoción que sintió el autor al ver vivir a los personajes de su imaginación que, de inmediato, escribió su primera obra teatral, «300 millones», y la entregó a Barletta, quien la estrenó a mediados de 1932”⁸⁴³.

V. 3. La consolidación dramática: las influencias y técnicas principales

Para transmitir esta fascinación, Arlt recurre a la técnica pirandelliana del teatro en el teatro⁸⁴⁴. Sus personajes entran constantemente en conflicto con sus papeles estereotipados, abriendo “brechas” en el desarrollo convencional de la intriga para discutir sobre el acto mismo de la representación. Así, Susana en *Saverio el cruel*, se queja del pastor que se presenta en la escena sin los tradicionales cayado y flauta⁸⁴⁵ y Sofía, la sirvienta gallega de *Trescientos millones*

⁸⁴³ Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria... op. cit.*, p. 53.

⁸⁴⁴ La interacción entre los dos niveles de realidad en la producción de Arlt se ha estudiado con profundidad. No obstante, como bien señala Russi, la dualidad constituye también una de las características del arte teatral. “While on the one hand we, as readers or spectators, witness the unfolding of events that we know not to be real, we are willing to allow the fictional world to be our reality for a while. Thus viewed, the fiction of drama becomes reality. That the public accept the fictional reality being presented to it was, in traditional theatre, considered the norm. But this view of drama as a reality to be accepted for only a short while has come under serious question, especially in our century, as new theatrical forms were proposed and implemented which rejected the passive role of the audience and attempted to invite the spectator to see theatre for what it really is: fiction, played out on the stage by actors who may or may not be trying to portray reality”; véase David P. Russi: “Metatheatre: Roberto Arlt’s vehicle...” *loc. cit.*, p. 65. Entre los que exploraron con más profundidad este tipo de teatro que tuvo un impacto enorme en la escena contemporánea sobresale, por supuesto, la figura de Artaud.

⁸⁴⁵ Roberto Arlt: “Saverio el cruel” en *Obra Completa... op. cit.*, v. III, pp. 573-584, Acto I, escena VI, p. 297.

argumenta con el galán sobre cómo hay que representar el papel de amante⁸⁴⁶. A la manera pirandelliana sus personajes también discuten entre sí sobre los papeles asignados para ellos y contra su voluntad, y urden estrategias contra el todopoderoso autor. Así sucede, por ejemplo en *Trescientos millones*⁸⁴⁷ y *El fabricante de fantasmas*⁸⁴⁸.

Igual, en las obras ya citadas se pueden percibir vestigios del proyecto de Artaud y su teatro de la crueldad⁸⁴⁹. Es el caso de *Saverio el cruel*, cuando el mantequero empieza a identificarse con su papel de dictador y revela una guillotina bien afilada, algo que convierte la farsa en una tragedia, mediante imágenes que traen reminiscencias en el inconsciente colectivo de máquinas sanguinarias de asociación explícita⁸⁵⁰. Parecida función tiene la fiesta organizada por Susana que se convierte, por momentos, en festín pagano⁸⁵¹ relevando el carácter dionisiaco de la representación frente lo apolíneo, conforme a los designios de Artaud y Nietzsche. En *El fabricante de fantasmas* los personajes cobran conciencia, "leyendo" a Pirandello, pero van más allá impulsando a Pedro, su autor-creador, al suicidio⁸⁵². Es el homicidio del "logos"-sagrado que representa el autor. Además, los personajes fabulados juegan el papel de la conciencia de Pedro por el acto atroz contra su esposa. La crueldad de Artaud juega el

⁸⁴⁶ Roberto Arlt: "Trescientos millones" en *Obra Completa... op. cit.*, v. III, pp. 237-288, Acto I, escena III, pp. 258-263.

⁸⁴⁷ *Ibid.*, pp. 243, 269.

⁸⁴⁸ Roberto Arlt: "El fabricante de fantasmas" en *Obra Completa... op. cit.*, v. III., pp. 333-390, Acto II, cuadro II, escenas III, pp. 368-371 y VI, pp. 388-390.

⁸⁴⁹ Citamos aquí sólo unos ejemplos de la crueldad presente en la obra de Arlt, a cuyo análisis más detallado dedicaremos el siguiente capítulo del presente trabajo.

⁸⁵⁰ Acto II, escena III, p. 318. Como quería Artaud el acto violento de la representación no se traduce necesariamente en sadismo, horror o sangre derramada, sino que nos invita a pensar en rigor, aplicación y sometimiento a la necesidad. La imagen se autodefine y tiene una fuerte carga sugestiva de violencia que no es necesario que se convierta en aplicación de su carácter simbólico. Lo que más importa es chocar el espectador. Cuando más se manifiesta la precariedad de lo corpóreo, más cerca estamos de su reivindicación como elemento cardinal en la representación artaudiana, momento trascendental donde radica lo que Artaud llamaba "afirmación".

⁸⁵¹ Acto III, escena III, pp. 322-324.

⁸⁵² Acto VI, pp. 388-390.

papel de la conciencia que se centra en la necesidad del asesinato, porque "la vie c'est toujours la mort de quelqu'un."⁸⁵³

Arlt busca acercarse a la crueldad de Artaud partiendo de la tradición grotesca enriquecida por el meta-teatro de Pirandello. Esta afinidad la indica también Horacio González, que opina igualmente que Arlt debía haber conocido el teatro de la crueldad de Artaud pero eligió emplear la idea de crueldad como esencia de la farsa y también como fin de farsa. De ahí, por ejemplo, el reproche de Susana en *Saverio el cruel*: "Saverio, no sea cruel", cuando el mantequero medita sobre la dura inconveniencia de ese mundo fraguado. Como hemos visto, para Artaud la crueldad suponía explorar hasta los últimos límites de la sensibilidad nerviosa, mientras que en Arlt, la técnica de la simulación y la metamorfosis constante de los personajes contribuyen a moderar hasta el desenlace final el efecto de la crueldad. Para Artaud la crueldad es llegar al nudo esencial de la acción para ser pura acción. "Para Arlt, el hecho de que las acciones tengan sentidos encubiertos, sabidos y no sabidos, contribuye a dejar la crueldad también en un estado de ironía y disfraz."⁸⁵⁴

Sin embargo Arlt, al contrario que Artaud, aceptaba y utilizaba la alegoría para transmitir mensajes sociopolíticos. Tanto en su novelística como en su teatro Arlt trata explícita o implícitamente de los problemas históricos de Argentina y del mundo, al contrario que Artaud que rechazaba rotundamente la existencia de cualquier tipo de mensaje en el teatro de la crueldad. Por eso, no podemos hablar tampoco en este caso, como en ningún otro, de influencia directa en el sentido de la sumisión por completo a los designios de un maestro-prototipo.

Roberto Arlt tomaba elementos de varias tendencias artísticas y proyectos de dramaturgos para construir su propia modalidad de expresión. Así, podríamos asentir que la fragmentación y la reconstrucción de un nuevo

⁸⁵³ Antonin Artaud: *Œuvres Complètes... op. cit.*, v. IV, p. 121.

⁸⁵⁴ Horacio González: "Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Editorial Galerna, pp. 25-33, p. 33.

conjunto a base de distintos elementos fue una de las características de su teatro, como también una de las características de las vanguardias. Es la técnica de *bricolage*, como la define Nelle.

Las piezas de Arlt son quizás, aún más que sus novelas, combinaciones de materiales heterogéneos (...). De citas y fragmentos, que Arlt somete a un proceso de *bricolaje* de lo más irrespetuoso, él construye un muestrario de las deformaciones sociales. Y en las rupturas entre los elementos dispares hace emerger la hipocresía y la teatralidad de la realidad social.⁸⁵⁵

Si en sus novelas y cuentos desarrolla una temática que partía de la dura realidad cotidiana de la metrópoli y llegaba a darle matices de un surrealismo propio y peculiar, en el teatro maneja las situaciones y los personajes mediante una técnica propia e híbrida que por momentos roza el expresionismo de Frank Wedekind y de Georg Kaiser⁸⁵⁶, sobre todo en obras como *El fabricante de fantasmas* y *La fiesta del hierro* (1940).

Se advierte la proximidad, desde las raíces y por actitudes a los creadores de la escena moderna universal que, empeñados en superar la chatura de la realidad circundante, daban forma y sentido a un sin fin de posibilidades por donde el autor podía transitar libremente, sin las exigencias formales de lo verosímil, merced el doble plano en el que desenvolvían los «juegos», para establecer «la nueva realidad» que necesitaban los personajes para poder seguir viviendo. Resulta notable comprobar cómo sus seres tragicómicos, desdichados antihéroes, penetran en lo «grotesco» desarrollado magistralmente por Luigi Pirandello, o se hunden en los conflictos profundos de la «psicología abismal» de un Henri Lenormand.⁸⁵⁷

Con el estreno en 1936 de las obras *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas* se testimonia la influencia intertextual, directa e indirecta, que tuvo Arlt de los maestros mencionados. En la primera se acerca a Pirandello

⁸⁵⁵ Florian Nelle: "Roberto Arlt y el gesto..." *op. cit.*, p. 134.

⁸⁵⁶ En el caso de Wedekind pensamos en sus experimentos con temas inusuales para la época, sus efectos escénicos y su tesis agresivamente anti-burguesa, sobre todo en su obra *Pandora's box* (1904) donde criticó las conductas degeneradas que provoca el intento de la sociedad de sofocar la sexualidad humana. En cuanto a Kaiser recordamos su temática sobre el impacto de la moderna sociedad industrializada, en obras como la ya citada *From morn to midnight* (1916) y *The silver lake* (1933).

⁸⁵⁷ Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria...* *op. cit.*, p. 54.

y a la propuesta del siciliano en su obra *Enrique IV*, mientras que la segunda trae reminiscencias de *El hombre y sus fantasmas* de (1924) de Henri Lenormand y de *Von morgens bis mitternachts (From morn to midnight)* de Kaiser.

A medida que desarrolla su discurso teatral, va abandonando paulatinamente su predilección por los personajes de la “zona astral” hacia otros encarnizados y cuya existencia no dependía de terceros, sino que luchaban y lograban conseguir lo que ellos mismos deseaban. Es el caso de *La isla desierta* (1938)⁸⁵⁸, donde los empleados de una empresa, hastiados de la vida rutinaria, se atreven a soñar con una isla paradisíaca y transformar en ella su oficina triste. En esta obra de Arlt se nos dibuja el ideario colectivo de un *locus amoenus* a mitad de camino entre la Arcadia clásica y la *Utopía* de Thomas More (1478-1535), mediante el cloisonismo pictórico de Paul Gauguin (1848-1903), en contraste con la gris y trillada realidad de unos oficinistas. Se trata de una burlería en un acto, escrita con humor para atacar agudamente el convencionalismo mecanizado de nuestras vidas en las grandes ciudades. Además, en esta obra se “canoniza” la presencia del teatro de la crueldad en Arlt, puesto que nuestro autor utiliza elementos que son propios de la teoría de Artaud. Nos referimos al personaje del Mulato y la semiología que aporta su presencia en el desarrollo de la trama: su desnudez, los tatuajes como semiótica por encima de la escritura fonética, la danza ritual bajo los ritmos de los tambores que incita éste con su presencia arquetípica de redentor. Con esos elementos junto con otros como los juegos de luz y colores o los silbidos de los barcos como llamamiento hacia la evasión y la vuelta al salvajismo idóneo, Arlt empleó procedimientos que lo aproximaron mucho a las premisas de Artaud.

Sería oportuno citar aquí una declaración que hizo el propio Arlt a propósito de *Los siete locos* y que recopila Walter Rela:

Creo que jamás será superado el feroz servilismo y la inexorable crueldad de los hombres de este siglo. Creo que a nosotros nos ha

⁸⁵⁸ Roberto Arlt: “La isla desierta” en *Obra Completa... op. cit.*, v. III, pp. 391-402.

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 prostíbulos⁸⁵⁹.

Pues, si recordamos el ideario surrealista, expuesto por André Breton en el *Segundo Manifiesto Surrealista* (1930) que incitaba bajar a la calle, revólver en mano, y disparar al azar contra la multitud y los conceptos de Artaud sobre la peste y la destrucción violenta del arte depravado burgués y de la sociedad que la apoya, las asociaciones saltan de inmediato a la vista y son explícitas, con lo que se señala la afinidad temprana de Arlt con el proyecto estético de Artaud.

Dentro de esta producción teatral vertiginosamente experimental apareció una obra distinta, *África* (1938)⁸⁶⁰, que fue el producto de su "periplo" por tierras africanas –y la peregrinación semántica que supone la vuelta a las tierras del origen del hombre, algo que remite a las inquietudes semejantes que sintió Artaud– y dio rienda suelta a su imaginación. Con la trama de esta obra, Arlt invirtió la tendencia de adaptar cuentos y novelas para su representación en teatro y utilizó su primer acto como base para su relato "La aventura de Baba en Dimisch Esch Sham" incluido en el volumen de cuentos *El criador de gorilas* (publicado en 1941)⁸⁶¹.

En 1940, y en plena guerra, estrenó *La fiesta del hierro*⁸⁶², obra con claras alusiones antibélicas y ribetes de misticismo gnóstico que fue la última que vio llegar a escena mientras vivía. Había escrito también otras obras breves, algunas de las cuales no llegaron a representarse en escena, como *La juerga de los polichinelas* y *Un hombre sensible*⁸⁶³, ambas de 1939⁸⁶⁴.

⁸⁵⁹ Declaración hecha en *La Opinión Cultural*, Buenos Aires, 10 de junio 1979, p. xii, citado por Walter Rela: "Argumentos renovadores de Roberto Arlt en el teatro argentino moderno" en *Latin American Theatre Review*, vol. 13, no. 2: Spring 1980, pp. 65-71, y especialmente, p. 66.

⁸⁶⁰ Roberto Arlt: "África" en *Obra Completa... op. cit.*, v. III, pp. 403-466.

⁸⁶¹ Roberto Arlt: "La aventura de Baba en Dimisch Esch Sham" en *Obra Completa... op. cit.*, v. III, pp. 39-46.

⁸⁶² Roberto Arlt: "La fiesta del hierro" en *Obra Completa... op. cit.*, v. III, pp. 467-522.

⁸⁶³ Ambas en *Obra Completa... op. cit.*, v. III., pp. 573-584 y 585-595 respectivamente.

También dejó los borradores de *El desierto entra en la ciudad*, texto que como describe Ordaz es

algo extraño por sus proposiciones y posibles alcances, con simbolismos que no quedan muy claros (por no haber sido totalmente resueltos), pero una de las claves para intentar su ahondamiento y comprensión bien puede ser el libro de Gustavo Flaubert *Las tentaciones de San Antonio*, que Arlt citara en alguna ocasión y que bien pudo haber obrado como incitante poderoso. Entre las novedades que se observan en esta obra, sobresalen sus preocupaciones por el accionar de los coros al estilo de la tragedia griega clásica y que por primera vez en su creación teatral, colmada de ironías punzantes hacia la pasión amorosa, asoma con Federico, uno de los personajes, el ser con amor por su pareja.⁸⁶⁵

Borré cita otra obra, *La cabeza separada del cuerpo*, escrita a máquina y estrenada en 1964 por Leónidas Barletta, que generó una serie de disputas en torno a la autenticidad o no de la pieza. Según el investigador la obra tiene mucho que ver con *Saverio el cruel* –posiblemente sea una versión anterior al drama–, pero la pieza bajó de cartel a pedido de los herederos de Arlt⁸⁶⁶. “La obra tiene una gran cantidad de interpolaciones hechas por Leónidas Barletta y únicamente por el color del papel y el tipo de la máquina de escribir se puede identificar lo que es realmente de Arlt y lo que fue interpolado”⁸⁶⁷. Por su parte, Raúl Castagnino cita dos esbozos dramáticos anticipados en periódicos y revistas de la capital y de la provincia; ellos son: *Escenas de un grotresco*, publicado en la *Gaceta de Buenos Aires* (Nº 2, 4/VIII/1934) y *Separación feroz*, en *El Litoral*, de Santa

⁸⁶⁴ Véase Beatriz Trastoy: “África, de Roberto Arlt: lo propio, lo ajeno” en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia... op. cit.*, pp. 85-95 y, especialmente, p. 85.

⁸⁶⁵ Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria... op. cit.*, p. 55.

⁸⁶⁶ “Otro tema de su herencia manuscrita está relacionado con su segunda esposa, Elizabeth Shine, con quien tuvo una conflictiva relación durante más de tres años. A la muerte de Arlt, Elizabeth estaba embarazada de seis meses de quien sería el segundo hijo del escritor. En aquellos últimos momentos la crisis de la pareja había llegado a extremos insostenibles, a tal punto que Elizabeth incineró los manuscritos de *Helena de Troya*, una tragedia que Arlt estaba escribiendo con mucho entusiasmo.” Oscar Borré: *Roberto Arlt: su vida... op. cit.*, p. 160. Esta última obra la menciona también su hija Mirta testimoniando que Arlt le había leído unas cuantas páginas, pero nunca más volvió a saber de la suerte posterior de la pieza; véase Mirta Arlt: “La locura de la realidad...” *op. cit.*, pp. 23-24.

⁸⁶⁷ *Ibíd.*

Fe (1/I/1938). El argumento de la primera pieza se podría considerar el anticipo de *Saverio el cruel*, con la diferencia de que la acción se desarrolla en un manicomio en vez de una mansión burguesa, mientras que la segunda trata del poder psicológico, con procedimientos que recuerdan al teatro de Strindberg, ejercido por un galán a una mujer pueblerina que ha decidido dejar de engañar con éste a su esposo inocente⁸⁶⁸.

La dramaturgia de Roberto Arlt se distingue por su disconformidad, no sólo para con el teatro argentino anterior, sino también con la dramaturgia convencional occidental. Al margen de su producción dramática no hay que descartar sus reflexiones críticas en su columna periodística *Aguafuertes teatrales*, donde resuena su hastío para con el teatro convencional –excepción hecha sólo para la producción de Discépolo– a partir de comentarios vinculados a las obras en cartel. Arlt escribió su teatro con una fuerza y rigurosidad manifestada en lo vigoroso de sus desenlaces donde la violencia irrumpe en la escena *in extremis* –basta que recordemos el final de *La fiesta de hierro*, donde el niño sufre una muerte estremecedora en el vientre del ídolo pagano, el suicidio de Pedro en *El fabricante de fantasmas*, el desenlace trágico de *Saverio el cruel* o la pierna ferozmente amputada de un hachazo en *África*– valiéndose de las perspectivas que le ofrecía el ámbito escénico, para llevar a cabo su sincretismo entre las nuevas propuestas vanguardistas y su don desenfrenado y portentoso. Luis Ordaz resume que

Desde la producción arltiana puede entenderse mejor, sin despiste, a los autores más significativos de los ciclos posteriores, hasta la actualidad, aunque otros sean los rumbos seguidos y varíen los estilos que los identifiquen y definan. Se trata de una actitud medular. Roberto Arlt, dramaturgo de nuestro teatro independiente por antonomasia, fue el artífice principal de la renovación que parte al comenzar nomás los años treinta.⁸⁶⁹

⁸⁶⁸ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 18.

⁸⁶⁹ Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria... op. cit.*, p. 56.

CAPÍTULO VI

VI. La fluidez de la crueldad: análisis de las obras

Desde *Trescientos millones*, la primera obra de Roberto Arlt representada por el Teatro del Pueblo, en 1932, que inauguró un círculo que iba a cerrar diez años más tarde la muerte del autor, amaneció una nueva era para el teatro argentino que llega hasta el presente. Con la “teatralización” del arte arltiano, el concepto que se tenía del arte dramático dejó de ser el mismo que antes. Ya no se asistía a las funciones para compadecerse con las pasiones del inmigrante italiano o turco y a pocos seguía conmoviendo la temática del sainete criollo: el amor clandestino, la joven deshonrada, el adulterio y las pasiones violentas. Todo eso desapareció con la llegada de Arlt a la escena nacional y el individualismo que representaba la mentalidad burguesa entró en crisis.

Arlt rechazó el “pasaporte” pintoresco del hijo de inmigrantes, percibiendo la necesidad de que la nueva sociedad adquiriese voz propia en el diálogo artístico mundial. La narratividad de la novela ya no bastaba para la expresión de las inquietudes estético-sociales de Arlt. El autor buscaba una fórmula donde la pluralidad del mensaje que quería compartir pudiera expresarse valiéndose de la pluralidad de los signos que se podrían emplear. La flexión que ofrecía toda la disponibilidad semiológica era la

dramaticidad⁸⁷⁰, así que Arlt se “alistó” en las filas de la vanguardia teatral y participó a tiempo completo en el proyecto que Barletta desarrollaba en el Teatro del Pueblo. El genio extraordinario de Arlt y su decisión de cortar rigurosa y drásticamente con todo lo que estaba en uso en la escena nacional, hicieron que el dramaturgo propusiera situaciones originales que alcanzaban el plano de lo insólito.

La aproximación a la producción dramática de Roberto Arlt compone el corpus de nuestro estudio⁸⁷¹ en este último capítulo, cuya propuesta es la demostración de la intertextualidad entre la obra del autor argentino y las teorías dramáticas de Antonin Artaud, respectivamente. Para el caso, en el presente capítulo, nos restringiremos al análisis de las obras arltianas que encontramos más sintonizadas con la teoría de la crueldad artaudiana; esas son, y por orden cronológico, *Trescientos millones* (1932), *Saverio el cruel* (1936), *El fabricante de fantasmas* (1936), *La isla desierta* (1937), *La fiesta del hierro* (1940) y *El desierto entra en la ciudad* (1942). Para el resto de la dramaturgia arltiana, haremos hincapié sólo en los elementos que destacamos como más afinados con la poética de la crueldad. En este sentido, nos referiremos a las piezas: *Prueba de amor*

⁸⁷⁰ Como hemos visto en el primer capítulo de nuestro trabajo, la semiótica-semiología del teatro combina todos los signos disponibles que componen el acto de la comunicación, tanto verbales como ópticos y acústicos: esto es, el cuerpo humano, la danza y la música, visualizaciones de las artes plásticas, como también la letra y la narratividad, cuando se disfruta el texto dramático como lectura. Es la poli-dimensionalidad comunicativa del teatro que lo destaca frente a la unilateralidad del lenguaje que sólo se dirige al intelecto o a la imaginación, mientras que el teatro usa la totalidad significativa que se dirige al conjunto de los sentidos; véase Javier del Prado: “Aproximación al concepto...” *op. cit.*, p. 42.

⁸⁷¹ Todas las citas serán extraídas de la ya citada edición de la obra completa de Arlt: Roberto Arlt: *Obra completa... op. cit.*, v. III.

(1932), *Un hombre sensible* (1934), *La juerga de los polichinelas* (1934) y *África* (1938).

En cuanto a las dos obras de 1936, *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*, vamos a fragmentar sus respectivos análisis en dos subapartados en los que nos acercaremos a las obras desde dos perspectivas distintas pero no totalmente distanciadas entre sí; eso es, desde el meta-teatro lúdico de Pirandello y la poética de la crueldad de Artaud, puesto que ambas estéticas cobran mucha vigencia en estas dos piezas y el estudio bipolar nos permitirá comprender mejor las fuentes de donde bebió el maestro argentino. Es más, respecto a la deuda que tuvo Arlt para con los planteamientos pirandellianos, sobre todo en estas dos obras, la bibliografía es amplia; eso no es así en lo que se refiere a la influencia artaudiana, que constituye el objetivo de nuestra investigación.

El archivo que abre nuestro caso es la primera pieza que Arlt escribió exclusivamente para el teatro⁸⁷², titulada *Trescientos millones*.

VI. 1. *Trescientos millones* (1932)

Cuando en 1932, y a instancias de Leónidas Barletta, se unió Arlt al elenco del Teatro del Pueblo era un conocido periodista que ya había publicado tres novelas, con las que había obtenido cierta notoriedad dentro de la institución literaria rioplatense. No obstante, ¿qué sabía Arlt del arte de Talía y cuál era su experiencia al respecto? La verdad es que su empirismo

⁸⁷² Ya hemos señalado que en 1932 el elenco del Teatro del Pueblo había representado una pequeña pieza teatral titulada *El humillado*, que consistía en un fragmento de la novela de Arlt *Los siete locos*.

anterior era nulo como había afirmado él mismo reiteradas veces⁸⁷³. Bajo estas condiciones se acercó a la compañía de Barletta el 17 de junio⁸⁷⁴ de aquel mismo año para conmover al público y sacudir las aguas estancadas de la institución teatral argentina con un argumento insólito, cuyo tratamiento marcó un antes y un después para el teatro rioplatense.

Castagnino describe que *Trescientos millones* –como luego iba a suceder con la mayoría de la obra dramática arltiana– fue adquiriendo densidad y 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, 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.⁸⁷⁵

Este fervor de parte de Arlt para que su teatro, a pesar de la radicalización que demostraba frente a la tradición burguesa, fuese comprendido por la mayoría no iniciada, revela su afiliación a las premisas de la vanguardia teatral que postulaba Barletta, pero, al mismo tiempo, muestra la fuente del argumento de esta primera pieza que emana de los estratos sociales más bajos, pues se basó en una experiencia que tuvo como

⁸⁷³ Véase Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 25.

⁸⁷⁴ Walter Rela: “Argumentos renovadores...” *loc. cit.*, p. 67.

⁸⁷⁵ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, pp. 25-26.

cronista policial del diario *Crítica* en el año 1927. La evocación de este suceso la debemos a una reseña que precede a la obra y que le sirve a Arlt como nota explicativa de una pieza que rompe con el hasta entonces teatro ligero y que consideramos menester reproducir aquí, a pesar de su extensión:

Siendo reportero policial del diario *Crítica*, en el año 1927, una mañana del mes de septiembre tuve 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 madrugada. 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 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 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, y se suponía con todo fundamento que 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 simples 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 cuartucho de paredes encaladas, piensa en su destino sin esperanza, al amarillo resplandor de una lamparita de veinticinco bujías. De esa 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 no creía nadie, 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 las 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 piedad que

hay en ella llega al público y lo conmueve por la pureza de su intención.⁸⁷⁶

En este sentido, Arlt parte del suceso anteriormente expuesto para componer una obra técnicamente estructurada en tres actos que semánticamente se distingue y se edifica en dos planos superpuestos: a) el de la vigilia angustiosa de corte existencialista de la mucama española que emigra a Buenos Aires y que constituye el débil y exterior apoyo realista de la pieza, y b) el sueño que libera las pulsiones de su inconsciente y que evoca realidades y materializa los deseos quijotescos de la Sirvienta desilusionada por sus sueños frustrados. Ambos segmentos se intercalan progresivamente para redimir cruelmente a la protagonista por el desenlace fatal de su suicidio. En este sentido, la obra nos ofrece una mirada sobre el mundo de la fantasía, la ilusión y la desilusión totalmente construido por convenciones que a su vez constituyen una realidad que coexiste con el primer plano de la vida triste de la mucama.

La pieza representa la última noche de la sirvienta española que, encerrada en su habitación, medita sobre su realidad y sueña la vida que hubiera deseado tener. En este proceso, su poder imaginativo nos traslada a una "zona astral donde la imaginación de los hombres fabrica con líneas de fuerzas los fantasmas que los acosan en sus sueños"⁸⁷⁷. En esta zona consigue la materia prima para crear y después vivir en un mundo poblado por fantasmas. Allí aparecen personajes arquetípicos del imaginario y/o del

⁸⁷⁶ *Obra completa... op. cit.*, v. III, pp. 239-240.

⁸⁷⁷ *Ibíd*, p. 241.

inconsciente colectivo que responden dialécticamente a las exigencias del ensueño de la sirvienta y participan activamente en la representación intrínseca de los deseos incumplidos de la misma. En este mundo puede refugiarse de la realidad convencional que incesantemente irrumpe e interrumpe su fantaseo. Como señala Russi, el ensueño de la Sirvienta está ordenado por convenciones, como uno puede observar haciendo una breve síntesis de las mismas⁸⁷⁸. En este sentido y en el segundo plano, el del sueño, la sirvienta imagina haber heredado una herencia de trescientos millones, que le entrega Rocambole, el aventurero héroe urbano que creó Pierre Alexis Ponson du Terrail (1829-1871). A partir de este momento, Arlt nos traslada magistralmente y con procedimientos meta-teatrales, del mundo soñado por la sirvienta a la situación triste y cotidiana de la misma al final de las escenas. Así, la joven sueña con una vida extraída de las páginas de una novela de literatura folletinesca y romántica; con cruceros por paisajes que había visto en fotos de revistas, el galán típico que la flirtea, el casamiento con este último hasta que su vida feliz da un giro dramático, cuando una gitana le roba su niña recién nacida, la Cenicienta; se la vende a Vulcano quien, a su vez, la maltrata de todos los modos posibles salvo sexualmente e intenta venderla a un proxeneta, cuando interviene el bueno de Rocambole de nuevo y devuelve la chica ya adolescente a su madre, la Sirvienta. En el tercer y último acto los años han pasado, la chica parece haber dejado atrás la vida difícil de su niñez y le comunica a su madre su deseo de casarse con un joven apuesto. Ella parece algo melancólica, puesto

⁸⁷⁸ David P. Russi: "Metatheatre: Roberto Arlt's vehicle..." *loc. cit.*, p. 67.

que también este hubiera sido su deseo como joven de la misma edad, pero la realidad cruel irrumpe en la última escena, cuando Arlt nos devuelve de nuevo al primer plano narrativo, donde el hijo ebrio de la patrona llama a su puerta exigiéndole favores sexuales. Es el final de la obra, cuando el desenlace trágico resulta inevitable. La sirvienta saca el revólver y se suicida pegándose un tiro en la frente. Tampoco en sus sueños consiguió encontrar la paz y la felicidad –negada de antemano para algunas personas– y decidió optar por el descanso que le ofrecía la muerte. Respecto al trágico final de la obra señala Russi que su suicidio en el mundo real “is a dual expression of rebellion and defence: from the real world she cannot cope with and from the world that she created that is so bound up with the conventions of the fiction of the other as to make it, too, unbearable”⁸⁷⁹.

Con suma maestría, pese a haber sido este su primer intento en el teatro, Arlt consigue sacar partido de una triste noticia policial y transformarla sutilmente en una pieza teatral con gran dosis de humanidad. Puede que aparentemente el tema principal de la obra sea el suicidio de una sirvienta inmigrante en Buenos Aires, pero la sustancia dramática, sin embargo, reside, como apunta Rela,

en la vigilia angustiada 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

⁸⁷⁹ *Ibíd.*

tenaz por defenderse de la realidad y/o autodefenderse en el sueño libertador.⁸⁸⁰

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

Sin subrayarlo (porque lo considera obvio, casi natural), sin denunciarlo pero también sin ignorarlo, *Trescientos millones* parte de la evidencia de que las mujeres no tienen, a diferencia de los varones, la posibilidad de mercar con los sueños que fabrican. El arte es un negocio masculino.⁸⁸¹

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

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

la dramatización de una línea argumental que había servido ya, en *Los siete locos*, para situar los nudos anecdóticos cubiertos por Hipólita. Estamos todavía en el ámbito temporal, y, con ligeras

⁸⁸⁰ Walter Rela: "Argumentos renovadores..." *loc. cit.*, p. 67.

⁸⁸¹ Elsa Drucaroff: "Lucro soñante, mercancía..." *op. cit.*, p. 59.

variantes, en el ámbito de los temas y en el de los proyectos del primer ciclo narrativo. Pero después de 1934 su producción dramática gira, decididamente hacia rumbos distintos⁸⁸².

En el plano estructural los personajes reales que pululan por esta pieza de Arlt sólo son tres: la Sirvienta, la Patrona y su Hijo. Por otra parte, los personajes librescos son la mayoría: Rocambole, Reina Bizantina, Compadre Vulcano, Capitán, Rufián Honrado, Galán, Galancito y Cenicienta. Estos últimos son personajes que proyectan la frustración del Yo de la Sirvienta y la ayudan a evadirse de su penoso entorno. Sin embargo, hay otro tipo de personajes que encarnan las angustias, los ensueños y los temores de la protagonista y son: el Hombre Cúbico, el Demonio, la Muerte y las distintas Voces.

Todos los seres anteriormente expuestos no son sino la proyección de los gustos populares y en sus respectivas descripciones indica Giordano que están privados de "toda estatura sublime por los nominativos con los que los registra el hablante dramático básico (...). De esta forma se degrada desde el principio el mundo anhelado por el personaje central, y da al encadenamiento una perspectiva diferente"⁸⁸³. Es más, en el caso de Rocambole, Arlt lo degrada adrede en el reflejo del arte folletinesco citando las ilustraciones de la edición barcelonesa e ironizando sobre él al semejar

⁸⁸² Adolfo Prieto: "Prólogo" en *Roberto Arlt, Los siete locos. Los lanzallamas*, Caracas, Ayacucho, 1987, pp. xxviii; citado por Gema Areta Marigó en "Novela y teatro..." *op. cit.*, p. 140.

⁸⁸³ Enrique Giordano: "Los textos dramáticos de Roberto Arlt" en Silverio Muñoz (ed.): *Doctores y proscritos: la nueva generación de latinoamericanistas chilenos en U.S.A.*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1987, pp. 49-89, y, especialmente, p. 53. Los nominativos que utiliza Arlt para definir y degradar estos personajes son: "pícaro" (Rocambole), "homúnculo" (Hombre Cúbico), "insignificante" (Reina Bizantina), "pederasta" y "cómico" (Galán), "truhán" y "diablejo" (Demonio).

su apariencia con la de un “empleado de seguros, de pompas fúnebres o de asuntos judiciales”⁸⁸⁴. De esta manera esboza la versión grotesca del anti-héroe, elemento que resulta fundamental para el desarrollo posterior de la obra.

Como ya hemos señalado, la estructura de la obra está construida con ritmo teatral y dialéctico, a través de un prólogo y tres actos. Este prólogo explicativo sin embargo no tiene lógica dramática sino expositiva y nos sirve para situarnos en la “zona astral” donde se reúne el coloquio de los fantasmas y arquetipos librescos y universales, proyectados por los sueños humanos. No obstante, el prólogo le sirve a Arlt también para presentar desde el principio y dejar bien clara la distinción entre personajes espectrales y seres reales, como si tuviese miedo de que el espectador pudiera olvidarse de esta separación cuando ambos mundos empiezan a inmiscuirse uno en el otro. Por ello, en distintos momentos del desarrollo de la obra vuelve a reunirlos en su zona astral, donde disertan sobre su naturaleza y su papel entrometido en el plano de la realidad⁸⁸⁵. Así también Arlt consigue lúdicamente mantener activa su temática preferida, eso es la bipolaridad entre lo real y lo ilusorio. Empero, dicha fusión se rompe de repente –como es costumbre en Arlt– con el desenlace que reinstala la obra y al espectador en el más cruel verismo mediante la intersección en la escena de los bajos instintos humanos, como las libidinosas exigencias del

⁸⁸⁴ *Obra completa... op. cit.*, v. III, p. 241.

⁸⁸⁵ Acto I, Cuadro II, Escena V, pp. 264-266.

Hijo de la Patrona⁸⁸⁶ y, finalmente, con el desenlace que constituye un acto rigurosamente violento, en este caso el suicidio de la Sirvienta.

A pesar de constituir el primer ensayo dramatúrgico de Arlt, *Trescientos millones* mantiene intertextualidades fehacientes con la literatura universal y, sobre todo, con la literatura folletinesca e infantil, algo bastante indicativo de la doble intención de Arlt de establecer lazos entre la cultura popular de los bajos estratos sociales que revela cierto anhelo escapista y el empeño precoz del autor de reprender la literatura ilusoria, iniciando al público indocto en una nueva visión y perspectiva cultural que ofrecería, como hemos visto, el programa del Teatro del Pueblo. Dichas referencias se hacen explícitas –como es el caso de Rocambole⁸⁸⁷ que remite directamente a las novelas de Ponson du Terrail o los personajes folletinescos de Luis de Val⁸⁸⁸ (1867-1930), Carolina Invernizio⁸⁸⁹ (1858 -

⁸⁸⁶ Acto III, escena IV, p. 286.

⁸⁸⁷ La figura de Rocambole es la que más sobresale entre el grupo de personajes fantasmales con los que sueña la mucama. La importancia de Rocambole para las novelas de aventuras no puede ser menospreciada, puesto que representa y consagra la figura del nuevo adalid urbano para la moderna ficción heroica. Significativo de eso es que el adjetivo *rocambolésco* ha pasado a describir cualquier tipo de historias (y no sólo ficciones) cuyo desarrollo es dramático y tiene muchas vueltas. “Dicho de una circunstancia o de un hecho, generalmente en serie con otros: Extraordinario, exagerado o inverosímil”; véase *Diccionario de la Real Academia Española*, Vigésima primera edición. Es pues emblemático el hecho de haber sido “evocado” este personaje por la inculca Sirvienta, para representar su ansia de justicia y salvación social, y más adecuado para las fantasías redentoras que ella iba a fabricar. Es igual de simbólica la elección por parte de Arlt de la figura de Rocambole, como enlace entre la cultura popular y la misión artística y educativa del Teatro del Pueblo, puesto que la pobre e inculca mucama no podía imaginar otro protector novelesco salvo el héroe de Ponson du Terrail. Por último, hay que mencionar la importancia de la figura de Rocambole como uno de los primeros héroes meta-literarios, puesto que en el último volumen de sus aventuras, *La Corde du Pendu* (1870), Ponson du Terrail revela que Rocambole realmente existió y que fue él quien narró sus peripecias a través del autor francés. Eso parece indicarlo el propio personaje en la pieza de Arlt: “Aquí, como usted me ve, con esta galera cochambrosa y polainas indecentes, he hecho el papel de marqués y figuro en una novela de cuarenta tomos (...). Ni uno más ni uno menos, que los escribió el muy insigne señor Ponson du Terrail”; *Prólogo, Escena Única*, p. 245.

⁸⁸⁸ El éxito que tuvieron las novelas por entregas del escritor valenciano Luis de Val le granjearon gran popularidad entre las clases bajas, como también una notable fortuna. La

1916) y Enrique Pérez Escrich⁸⁹⁰ (1829-1897)– o implícitamente con la referencia a la Cenicienta de Charles Perrault (1628-1703), mediante el personaje homónimo, y a la leyenda medieval de Genoveva de Brabante⁸⁹¹; pues en ambas historias, como sucede también en el fantaseo de la Sirvienta, mujeres inocentes son desposeídas de sus derechos y peregrinan por los bosques hasta que se les restaura en su estado anterior con la ayuda de un héroe. Aún más, y como ya hemos señalado, el mismo argumento de la pieza es en su esencia de extracción meta-literaria puesto que se trata de una historia que proviene de la sección policial del periódico donde trabajaba Arlt y supone el “puente” que atraviesa el maestro para cruzar los límites de la palabra impresa –pertenece esta al género periodístico o al novelístico-cuentístico– hacia la materialización escénica de sus textos, en el sentido de

difusión de sus novelas se encontraba en su auge en América Latina en la década de los treinta y la nacionalidad del autor establece asociaciones implícitas con su compaisana protagonista de esta pieza de Arlt. Ahora bien, siendo la exaltación de la virtud el tema y el valor principal que se ensalza en la literatura de Luis de Val, es lógico que Arlt hubiera optado por mencionar a dicho autor español como verificador literario cuya moralidad –enraizada en la tierra española, origen de la Sirvienta– contrapesa el acoso que sufre la pobre mucama por el Hijo de la Patrona.

⁸⁸⁹ Los libros de Invernizzio fueron traducidos en español y disfrutaron de mucho éxito en América Latina, y más en Argentina, llevados en las maletas de los recién llegados inmigrantes. Invernizzio estructuraba sistemas narrativos pocos verosímiles en los cuales se desarrollaban historias de amor y odio que lindaban con el horror del género gótico y las intrigas de la novela policíaca, algo notable en el desarrollo de la fantasía de la mucama, sobre todo en el Segundo Acto.

⁸⁹⁰ El maestro de la literatura folletinesca española; asociado con Luis de Val y contemporáneo del mismo y de Invernizzio fue muy difundido en su época por los lectores de literatura por entregas.

⁸⁹¹ La leyenda medieval de Genoveva de Brabante se desarrolló a mediados del siglo XIII. Según la historia Genoveva fue hija del duque de Brabante y esposa de Sigfrido de Simmerch. Cuando este último partió para la guerra, dejó a Genoveva al cuidado de su edecán Golo, quien intentó violarla sin saber que ella estaba embarazada. No consiguiendo cumplir sus planes, y para vengarse por su fracaso, la acusa ante Sigfrido de adulterio. La condenan a muerte llevándola al bosque, pero sus verdugos conmovidos por el triste destino de ella y su recién nacido niño la abandonan a su suerte en el bosque. Un día que Sigfrido salió a cazar la ve sin reconocerla y la rescata. Más tarde acepta su inocencia y la lleva de nuevo a su castillo donde volvió a ocupar la posición que por derecho le pertenecía.

la alquimia teatral que, como hemos estudiado, preconizaba en teoría Artaud y más tarde el mismo dramaturgo argentino.

En fin, la estructuración de los personajes –etéreos o materiales–, la elección de las referencias implícitas o explícitas, como también los enlaces lúdicos que establece Arlt respecto a los géneros literarios y la cultura de masas⁸⁹², son de claro matiz meta-literario e incluso meta-cultural, relacionando sus propias inquietudes artísticas con el programa ideológico de Barletta y utilizando procedimientos que oscilan desde el meta-teatro pirandelliano hasta la estética moderna y postmoderna, mediante características que, como veremos, le acercan a la poética de la crueldad de Artaud.

Ahora bien, volviendo a la estructuración de la obra, el sueño es el catalizador del desarrollo interno y se trata de la puesta en práctica de lo que el psicoanálisis freudiano denominó como “soñar despierto” mediante los personajes arquetípicos y simbólicos de la “zona astral”, pues el simbolismo onírico va mucho más allá de los sueños. Domina de igual manera la representación en las fábulas, mitos y leyendas, en los chistes y en el folklore permitiéndonos descubrir las relaciones íntimas del sueño con estas producciones. En este sentido la *Sirvienta* se sirve de figuras de la literatura baja y universal para canalizar sus pulsiones hacia un desenlace trágico. Por ello, el argumento arltiano trae reminiscencias de fábulas como

⁸⁹² La cuestión que se plantea en cuanto a la literatura folletinesca como más propia de los bajos estratos sociales, la indica Arlt a través del personaje de Rocambole, quien aboga por la difusión de sus aventuras entre las clases bajas, afirmando que los cuarenta volúmenes escritos por Ponson du Terrail los “han leído todas las tenderas, modistillas y planchadoras del mundo...”; *Prólogo, Escena única*, p. 245.

la de don Juan Manuel (1282-1348) en *El Conde Lucanor*⁸⁹³, de Alfonso Martínez de Toledo (¿1398-1470?) en el *Corbacho*⁸⁹⁴, o *La lecherita* de Jean de La Fontaine⁸⁹⁵ (1621-1695), quien, sin embargo, nos había ofrecido una visión más didáctica y alegre de la vida y no tan trágica como la de Arlt. Por otra parte, la descripción del personaje de humo Hombre Cúbico, mediante las asociaciones explícitas con las artes plásticas y su empleo en el teatro, incita a pensar en el vestuario que había diseñado Picasso en 1917 para el espectáculo revolucionario *Parade*; representación que –como hemos visto en el Capítulo II– significó un cambio espectacular en las formas de escenografía y de vestuario sin precedentes en el teatro occidental⁸⁹⁶, como igual lo fue la representación de *Trescientos millones* para la escena argentina. En efecto, la descripción que Arlt hace de su personaje recuerda mucho el vestuario que había diseñado Picasso para el *Parade*, mientras al mismo tiempo el Hombre Cúbico afirma su autoconciencia meta-teatral: “Esta noche mi geómetra no me llama. ¿Qué hago si se olvida de mí? Me

⁸⁹³ Antología de cuentos, en su mayoría didácticos y moralizantes, que escribió el infante Don Juan Manuel entre 1330 y 1335, cuyos temas –después de haberlos variado ligeramente– fueron tomados en gran parte de varias fuentes, como Esopo y otros clásicos, de las leyendas y literatura árabe, de los cuentos tradicionales japoneses y de las leyendas y tradiciones occidentales y medievales.

⁸⁹⁴ Esta obra moralizante y de crítica aguda a las inclinaciones y debilidades femeninas se aproxima a la tendencia misógina de Arlt a la cual hemos hecho referencia en el capítulo V de nuestra investigación.

⁸⁹⁵ Versión de leyenda hindú incluida en el *Pantchatantra*; colección de cuentos breves de carácter didáctico, que adquirió gran difusión e influencia en el Occidente y, especialmente, en España, iniciada en el siglo XIII en el *Libro de Calila e Dymna* –en castellano por orden de Alfonso X El Sabio– bajo el título “El religioso que vertió la miel y la manteca sobre su cabeza”, e intermediada, más tarde, por Don Juan Manuel en *El conde Lucanor*, bajo el título “De lo que sucedió a una mujer que llamaban Doña Truhana”. La inclinación humana –y estereotipada como especialmente femenina– hacia el fantaseo y la tendencia a poner todas las esperanzas en cosas vanas construyendo castillos en el aire, se asocia con las ilusiones frustradas de la Sirvienta cuando inmigró a Argentina y con el delirio imaginativo y las fantasías halagadoras a las que se abandona en *Trescientos millones* momentos antes de poner fin a su vida.

⁸⁹⁶ Véase nota 174 del segundo capítulo del presente trabajo.

dejará revestido de esta forma absurda (...). ¿Qué hago sin brazos y con esta catadura implementaria? (*Empieza a sollozar con mugidos a través de la cornetilla de su boca (...)*)⁸⁹⁷. No obstante, una vez evocado para materializarse en la imaginación del que sueña con él, “*Sale bamboleándose, parecido a un monstruo marciano*”⁸⁹⁸.

Arlt empleó en *Trescientos millones* recursos que iba a utilizar a lo largo de su dramaturgia, como la autoconciencia de los personajes como tales y las referencias meta-teatrales, que revelan una larga cadena de predecesores literarios que nos lleva del Siglo de Oro español y *El Quijote* a los personajes improvisadores de Pirandello. Así, sucede en el diálogo que mantiene el Demonio con Rocambole: “DEMONIO. – ¡Exprésese con más propiedad! *Somos los protagonistas* de sus sueños. ROCAMBOLE. – No está bien esta definición. *¡Representamos los deseos del hombre!*” o en los parlamentos de Galán: “Realmente uno hace todos los papeles” y del Hombre Cúbico: “Yo quiero hacer el papel de Galán, aunque sea con una jorobada...” y “¡Así sí que da gusto ser personaje!”. Otra vez Rocambole comenta sobre su papel en el Prólogo de la pieza: “Mi papel es fácil y simpático (...)”, mientras en la Escena III del primer cuadro del Acto I se presenta a la Sirvienta con las distintas formas, peripecias y sobrenombres que le había asignado Ponson du Terrail, con la esperanza de ser reconocido por una persona que, perteneciendo a las clases bajas, probablemente

⁸⁹⁷ Compárese la descripción de este personaje de Arlt con los vestuarios que diseñó Picasso para *Parade* en la página <http://www.danzaballet.com/modules.php?name=News&file=article&sid=1405>; (consultada: 29/2/2008).

⁸⁹⁸ *Prólogo, Escena única*, p. 248.

estuviera familiarizada con sus aventuras: "Soy el Hombre de Negocios (...). Soy el Hombre Gris... Por otro nombre, más terrible, Rocambole (...). Vea mis ojos quemados por la pólvora cuando quise escaparme del presidio". Y en efecto, ella lo reconoce como personaje folletinesco: "Sí ya sé... Yo lo admiro mucho. Leí toda su vida cuando trabajaba de sirvienta en la casa de una maestra que tenía un hijo hidrocéfalo". La Sirvienta reprocha en el primer acto al Galán que no sabe actuar según su papel y le da indicaciones cómo si fuese ella una directora de escena, recriminando al mismo tiempo las exageraciones trilladas del teatro melodramático: "GALÁN. – "¡Oh, no me compare"... Usted desea que yo sea un escogido. SIRVIENTA. – Sí... un poco más expresivo. GALÁN. – ¿Quiere que me arrodille? SIRVIENTA. – ¡Oh!... No, es viejo y, además, se le mancharían los pantalones". Los procedimientos meta-literarios continúan cuando el Galán pregunta a la Sirvienta si desea que éste juegue su papel como si fuese un personaje de novela alemana, para que ella le responda insinuando que por su condición social sólo lee literatura por entregas: "No he leído nunca novelas alemanas. He leído a «Rocambole», que es bien largo... cuarenta tomos... y nada más...". Sin embargo, las didascalias de la mucama continúan: SIRVIENTA. – "Eso se dice en el teatro; en la realidad se procede de otra manera" y en seguida le indica el modo de actuación deseado:

(Imperativa.) Le voy a dar una lección. Siéntese en esa mecedora. *(El GALÁN se sienta; la SIRVIENTA retrocede, luego se acerca y se inclina sobre él.)* Bueno, haga de cuenta que yo soy el hombre y usted la mujer. *(Dice en voz muy dulce.)* Niña... me gustaría estar como un gatito en tu regazo. *(Se inclina bien sobre el hombre.)* Quisiera encanallarme por vos... Bueno, ahora haga usted lo que quiera pero comprendame (...).

Y la Sirvienta procede con sus didascalias algo enojada por la actuación de Galán: "Si seguimos en ese tren no terminaremos más. Aquí no se trata de pedirle un certificado de buena conducta, sino de que proceda como a mí me gusta." El Galán, enojado por todo lo que se le asigna, exclama: "¿Qué se cree, que no sé pensar por mi cuenta? ¡Claro que he pensado! El papel de galán es simultáneamente ridículo y dramático" revelando procedimientos teatrales que le acercan a los personajes pirandellianos. No obstante, al final de este diálogo que mantiene con la Sirvienta se reconcilia con su condición de personaje y las exigencias de su papel afirmando que: "Somos como los actores de una obra de teatro"⁸⁹⁹. Por último, dicha meta-teatralidad de índole pirandelliana se nota otra vez en la Escena II del Acto III en boca de la Sirvienta: "SIRVIENTA. – (*aparte*). A veces los autores les tienen envidia a sus personajes. Quisieran destruirlos"; soliloquio que recuerda a Pirandello en *Seis personajes en busca de autor*.

Ahora bien, el argumento real de la pieza arranca en un espacio cerrado y pequeño –el cuarto de servicio de la Sirvienta provisto sólo de una camita de una plaza, un ropero de madera, un velador, un banquillo y un ventanillo–, provocando un sentimiento claustrofóbico que por sí predispone a la evasión mediante la somnolencia. Los colores juegan un papel complementario pero igual de importante: los muebles son blancos y el cuarto de un verde claro que presenta "la desolada perspectiva de

⁸⁹⁹ *Ibíd*, pp. 242-245; las cursivas son nuestras; Acto I, Cuadro II, Escena III, pp. 252-253 y 260; Acto I, Cuadro II, Escena III y V, pp. 259-261 y 265, y Acto III, Escena III, p. 285, respectivamente.

policromía de una novela por entrega de Luis de Val⁹⁰⁰. A esta semiología espacial Arlt agrega signos sonoros externos, artificiales y con intención motivada, como “los rechinamientos de tranvías y un distante final de vals al piano”⁹⁰¹, que desde el plano de la metaforización polisemiótica⁹⁰² contribuyen a recalcar el encierro del cuarto de la Sirvienta en contraposición con los sonidos incesantes de una metrópoli que no deja de latir. Empero, Arlt hace uso también de la iluminación como elemento sígnico con el “rayo de luna que entra en el cuarto”⁹⁰³ y que predispone al juego de relaciones oníricas que empezarán de inmediato. De modo que Arlt hace uso de la semiología escénica que Appia y Craig habían explorado y esboza una estética que se acerca a la expresionista rozando el surrealismo.

Todo lo anteriormente señalado, y en relación con el Prólogo que nos ofrece el autor, establecen en este primer cuadro la bipolaridad entre lo real vivido y lo imaginado sobre la cual va a apoyarse la pieza. El dramaturgo “novato” ha conseguido con medios escasos y en pocas líneas introducir al espectador en un mundo donde los límites divisorios entre la realidad objetiva y subjetiva se han borrado. Ya los personajes pueden deambular por el palco sin provocar la menor extrañeza. Sin embargo, Arlt desea seguir recordando al público la importancia dramática de los personajes de humo para el desarrollo trágico de la historia, por lo que distingue su galería de personajes entre los reales (la Sirvienta, la Patrona y su Hijo) y los fantásticos (La Muerte, Rocambole, Capitán, Marinero, Galán, Niñera,

⁹⁰⁰ Acto I, Cuadro I, p. 249.

⁹⁰¹ *Ibíd.*

⁹⁰² Véase Tadeusz Kowzan: “El signo en el teatro”... *op. cit.*, p. 144.

⁹⁰³ Acto I, Cuadro I, p. 249.

Lacayo, Griselda y Azucena, y Cenicienta). En este sentido y para acentuar por última vez el paso del mundo real al onírico retrata la fisonomía de la Sirvienta como la de una mujer joven de veinticuatro años, "expresión dura e insolente" pero que de pronto "se atempera en un aníñamiento voluptuoso de ensueño barato", sin olvidar indicarnos sus características estereotipadas de figura folletinesca, de modo que la mujer sufrida y torturada adquiere ya el perfil de una niña atontada y soñadora. A partir de este momento empieza la evocación de los personajes etéreos que, como hemos señalado, son resultantes particulares bien del inconsciente colectivo, bien de la imaginería popular basada en aquel. Así, en este primer acto aparecen sucesivamente La muerte, Rocambole, Capitán, Marinero, Galán, Niñera, Lacayo, Griselda, Azucena y Cenicienta, todos con las características particulares que la fantasía popular les atribuye, pero, al mismo tiempo, se nos presentan degradados, grotescos y satirizados por Arlt con la intención de marcar el desprecio que siente la Sirvienta tanto hacia la vida como hacia la muerte. En este sentido, los nominativos que utiliza Arlt para definir y rebajar a estos personajes son, respectivamente: "pícaro" (Rocambole), "homúnculo" (Hombre Cúbico), "insignificante" (Reina Bizantina), "pederasta" y "cómico" (Galán), "truhán" y "diablejo" (Demonio). Por ende, la aparición de estos personajes etéreos obedece a la dinámica del "soñar despierto", pero, como señala Giordano,

en este caso no se llega al sueño sublime, sino a la alternativa despreciable (...). Lo guiñolesco ironiza la situación. Las imágenes maravillosas que la Sirvienta proyecta en el laberinto de la imaginación siguen siendo (como en el resto de la obra) productos de la novelaría folletinesca, desvirtuando el carácter inefable de lo

fantástico (...). El escepticismo fundamental del sueño de la Sirvienta produce relaciones degradadas con los seres de humo, configurando, en sus actos de imaginar, una galería de estampas ambiguas y sardónicas.⁹⁰⁴

El final de las escenas oníricas y, por consiguiente, el trance de la realidad onírica a la objetiva, se marca a lo largo de la obra mediante signos sonoros (el timbre o el toque de la puerta y del ventanal por La Patrona y su Hijo) y la iluminación de colores fríos a través de la cual se esfuman o reaparecen los personajes de humo, marcando así la presencia antagónica de la realidad como fuerza opositora a los impulsos de la protagonista. Es así como Arlt intensifica los recursos dramáticos que canalizan el desarrollo de la historia hacia su desenlace trágico. En este sentido, el paso al cuadro segundo del Acto I sucede prácticamente de la misma manera; eso es, Arlt recurre a la iluminación, al empleo de colores y signos sonoros para enfatizar el paso de una realidad a otra: "Lentamente la luz decrece en cuchitril hasta convertirse la progresiva oscuridad en tiniebla cimeriana. Se escuchan pasos, e insensiblemente una luz verdosa inunda la habitación"⁹⁰⁵. Y mientras se nos describe la progresiva transformación del espacio asfixiante de la mucama en un transatlántico, "con amarilla chimenea oblicua y las plumas de los guinches abiertas en abanico" y del cuadro general de la escena ("Claridad anaranjada rueda sobre la nave y la perspectiva plateada y verdegay del océano quimérico"⁹⁰⁶), Arlt pinta una escena a la manera cloisonista de Gauguin utilizando signos motivados que

⁹⁰⁴ Enrique Giordano: "Los textos dramáticos..." *op. cit.*, pp. 56-57.

⁹⁰⁵ Acto I, Cuadro II, Escena I, p. 255.

⁹⁰⁶ *Ibíd.*

devuelven al teatro su magia ilusionista. Dentro de esta policromía –en oposición con la vida grisácea de la protagonista en el plano objetivo– que anuncia la escena siguiente –eso es el progreso de la Sirvienta a un mundo onírico donde lleva la vida que siempre deseaba–, Arlt introduce una nota importante: a pesar de los cambios que ella imagina haber experimentado en su vida, sigue vestida con su guardapolvo de mucama, mientras los personajes de humo fingen no darse cuenta de ello. La escena mantiene en todo su vigor el poder combinatorio de los sueños como el psicoanálisis nos ha explicado. La escena que la Sirvienta reproduce en su duermevela es la reproducción que había visto en una revista española, mientras que su vestido ordinario revela la sombra de su realidad objetiva y condición de proletaria de la cual no puede huir. Arlt nos traslada a la reproducción de una escena de sueño, pero de un sueño cruel a la manera artaudiana, puesto que –y conforme a los designios del marsellés expuestos en el Capítulo III del presente trabajo– quien atraviesa los peldaños de una representación cruel –sea éste un espectador, un actor o, por qué no, el personaje mismo–, no debe ser nunca el mismo que era antes de entrar; como tampoco sucede en la obra que estudiamos para el caso de la Sirvienta. Es más, la crueldad reside en el estado y entorno desdichados de la mucama española, en sus esperanzas de inmigrante frustradas y en el vacío vertiginoso que se abre delante de ella y que –en contraste con la soñolencia folletinesca– la absorberá por completo, llevándola con pasos firmes a la decisión irrevocable de invitar a la muerte misma mediante el cañón de su revólver.

Los personajes que pasean por la barandilla de la nave son conscientes de su papel y estoicamente aceptan fingir todo lo que de ellos se espere, al mismo tiempo que la criada está también al tanto de la parodia que ella misma ha creado. Dicha paradoja baraja el ensueño en una condición de simulacro aceptado como una necesidad cruel que mantendrá el desencanto que conlleva la estructura onírica hacia el fatalismo inevitable de la obra. Por lo tanto se percibe el sutil sarcasmo de la Sirvienta que revela el escepticismo que ella misma siente ante el mundo que imagina. Eso es mucho más claro en la escena de flirteo que mantiene con el Galán, cuando reprochándole su comportamiento estereotipado, se hace más claro que para ella lo soñado no adquiere la plenitud que de ello cabría esperar. No obstante, este sentimiento es recíproco. Los fantasmas evocados por la criada para protagonizar su sueño barato la menosprecian igual que se desprecian a sí mismos. Como bien señala Giordano, este comportamiento "y el constante representar muestra que otro plano se mantiene con autonomía: el de las propias imágenes evocadas. La fantasía tiene existencia íntegra independientemente de la Sirvienta y por eso no son su propia creación"⁹⁰⁷, sino evocación. En el poder evocativo de los etéreos estriba el riesgo de quedarse posesionado y esta es una constancia en el teatro arltiano como también lo es en esta pieza inaugural, en la cual la Sirvienta evoca los fantasmas de humo, convive dialécticamente con ellos y al final pone fin a su vida, dejándoles libres como una energía que queda después de la representación de su drama, a la manera de la crueldad artaudiana.

⁹⁰⁷ Enrique Giordano: "Los textos dramáticos..." *op. cit.*, p. 60.

No obstante, los fantasmas también meditan sobre el poder evocativo de los sueños y la progresiva decadencia que invade su mundo astral. La decadencia equivale a la peste que arrasa y equipara a todos bajo su poder devastador también en la quintaesencia del sueño, haciendo imposible cualquier acto elevado, en el sentido aristotélico, a cualquier nivel⁹⁰⁸. En este punto Arlt utiliza signos auditivos y de iluminación para marcar la vuelta a lo ordinario, mediante el timbre que llama a la Sirvienta no sólo al servicio sino a la realidad y, de ahí, a la disolución de lo onírico con la huida de los fantasmas, la oscuridad del escenario y el sonido lejano del mismo tema en el piano. Paulatinamente la historia avanza a su fin, pero como al mismo tiempo y desde Francia Artaud exigía que nada pudiese volver a la normalidad ante la presencia de la crueldad: el acto violento hacia sí misma que ejerce la mucama al final de la obra semiotiza dicha exigencia, porque uno ha de vaciarse, dejarse morir o dejar de existir; diferencia tenue pero decisiva para el acto de la crueldad.

En el último cuadro de este segundo acto Arlt sigue intensificando las mismas tendencias hacia el melodrama. Sin embargo las matiza con el uso constante de colores que preparan la evasión en el tercer acto hacia mundos arquetípicos del inconsciente colectivo. Donde antes se encontraba el buque ahora "se abre un ventanal inmenso con *vitraux* de colores emplomados y

⁹⁰⁸ Hay que bloquear las calles con cadáveres, alcanzar el momento de los sentidos, de las imágenes delirantes, de la fiebre colectiva, dicta Artaud pensando en la analogía del sistema teatral convencional con una ciudad asediada por la peste. Véase Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 176. Por otra parte, los personajes de humo en la obra de Arlt vuelven a reunirse entre sí para comentar el desarrollo de la historia. En su parlamento Griselda se queja de la imaginación de la Sirvienta afirmando que "Su drama necesita una docena de cadáveres", algo que recuerda la metáfora artaudiana. Véase Acto I, Cuadro III, Escena VIII, p. 269.

una hoja entreabierta que deja ver hileras de olivos y cordones de montes⁹⁰⁹. Arlt no degrada simplemente los estereotipos de la novelística folletinesca sino que utiliza procedimientos reconocibles por la institución teatral de su época. En este sentido, la Sirvienta, casada ya felizmente con el Galán, se despide de su marido que sale a pasear por el paisaje bucólico mientras ella tiene en sus brazos su recién nacida niña, la Cenicienta. A partir de ahí se siguen los mismos sintagmas de la temática sainetesca; el Galán es asesinado por una gitana enamorada de él que le roba su niña y la entrega al pelafustán Vulcano que la maltrata. La Sirvienta debe por su papel buscar un héroe que opere como le ordene su personaje y restablecer la normalidad devolviéndole a la niña y repartiendo justicia. Este rol desde el principio de la obra se le había asignado a Rocambole, personaje ya existente en el inconsciente colectivo, que tiene que volver a hacer acto de presencia reivindicándose como el héroe urbano de la modernidad. Así sucede en el acto siguiente, donde se nos presenta a la Cenicienta con una edad de catorce años, torturada por su horrible patrón que pretende venderla al personaje arquetípico del Rufián. Rocambole asume su papel y se comporta con todos los clichés de las peripecias folletinescas, pero también de las exigencias sainetesca en el teatro rioplatense.

Una vez más la escena heroica se interrumpe por un signo sonoro, el timbre que, como ya hemos señalado, devuelve de repente a la Sirvienta a la crueldad de su condición real, esfumando la fantasmagoría de su ensoñación. No obstante, como se repiten constantemente los mismos

⁹⁰⁹ Acto II, Cuadro III, Escena I, p. 266.

esquemas, tanto la historia interna como la protagonista misma, consciente de su condición de personaje-creador, empiezan a agotarse, algo que se refleja en el empobrecimiento de la fantasía de la Sirvienta. Una vez más los colores de la escenografía y la iluminación juegan un papel fundamental⁹¹⁰.

Como señala Giordano:

El sueño se va agotando a sí mismo y en sus etapas sigue el ritmo de la letanía que impone el progresivo desencanto. El ensueño va llegando al final en un proceso circular que acerca a la Sirvienta a una instancia límite. Su confusión (se le superponen los hechos marginados) y la rigidez de sus gestos evidencian el trance de extremo desencanto.⁹¹¹

En este sentido, lo que sigue es la escena de la desilusión total entre la Sirvienta, todavía de apariencia joven, y su hija ya mayor que le confiesa su compromiso amoroso con un joven galancito. El sueño mismo se revela cruel para con su propia fabricante; las ilusiones que mantenía para su futuro se le enfrentan con extrema crueldad negándole la posibilidad de la felicidad propia y regalándosela a su hija, que representa, en cierto modo, su doble invertido. Sólo falta el último empuje de la realidad para poner fin tanto al sueño concreto como a las ilusiones para el futuro, y este último empuje se lo da la realidad cotidiana con toda su brutalidad, echándole a la cara que no existe lugar ni posibilidad de refugio ni de descanso. Ya no hace falta el timbre para despertarla de su ensoñación, sino "la carátula grotesca

⁹¹⁰ "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 (...). Una claridad triste flota en este último cuadro del sueño." Acto III, Escena I, p. 281.

⁹¹¹ Enrique Giordano: "Los textos dramáticos..." *op. cit.*, p. 63.

del Hijo de la Patrona⁹¹² en el cristal de su ventanilla, invitándole con toda la lujuria al intercambio sexual. Las acotaciones de Arlt son de por sí explícitas:

*Los personajes de humo permanecen inmóviles. La Sirvienta mira con un gesto de extrañeza dolorosa al fantoche humano que le pide placer en el instante en que ella bendice en su ensueño la felicidad de una hija que no existe, y a medida que la luz disminuye en escena se hace más nítido en el rojo cristal del ventanillo el mascarón del ebrio atenaceado por la reja.*⁹¹³

Ya no queda más solución que acometer el acto violento y cruel; coger el revólver y poner un fin a la pesadilla de la realidad cotidiana liberando también los fantasmas evocados de su yugo servil, es decir, liberar la escena según las didascalias artaudianas. Lo que queda es energía pura: "Libres..., por fin estamos libres de esta loca"⁹¹⁴, grita triunfante su Hija, el doble invertido de la Sirvienta. El acto cruel se completa con una danza circular, ritual y frenética de los personajes etéreos en torno del cuerpo sacrificado; sus propias creaciones o evocaciones están también contentas por la muerte de su creadora-evocadora revelando la soledad cósmica de la Sirvienta. El acto cruel se ha cumplido. Para ritualizar aún más la última escena, Rocambole, el único fantasma respetuoso, se le acerca y, ceremonioso, ofrece una plegaria por el alma de la muerta, como un reconocimiento del mundo etéreo a su evocadora. Empero, la última imagen que nos queda es la del Hijo de la Patrona que pegado en el vidrio del

⁹¹² Acto III, Escena IV, p. 286.

⁹¹³ *Ibíd.*

⁹¹⁴ Acto III, Escena IV, p. 286.

ventanuco sigue llamando a la mucama "con una superimposición de una realidad sombría, cruel y repugnante"⁹¹⁵.

Volviendo a la perspectiva principal de este análisis, que es la comprobación de exigencias semejantes para el teatro nuevo entre Arlt y Artaud, podríamos comparar, y no equiparar, sus respectivos puntos de vista y el tratamiento de ellos de parte de Roberto Arlt. En este sentido podríamos empezar por la esencia misma del teatro de la crueldad que es la vuelta al sueño y al inconsciente como vía de redención a la magia que debería representar el teatro. Desde el principio mismo de la obra, Arlt nos sitúa en la "zona astral" donde todo es posible y donde residen las creaciones de nuestros sueños y los arquetipos que se esconden en el inconsciente colectivo. El sueño de la Sirvienta constituye el canal a través del cual se liberan estas fuerzas para hacer acto de presencia en la escena. Artaud al mismo tiempo invitaba a quien no pudiera soñar maravillas a soñar monstruosidades, y es así como se desarrolla el mundo onírico con el que sueña la protagonista y que la arrastra a su decisión final de acometer el acto violento hacia sí misma. Pues, como señala Medina: "aquello que nos tortura pero nos mantiene en permanente movimiento imaginativo mucho tiene de crueldad"⁹¹⁶.

Siendo objetivo real del teatro cruel reemplazar al hombre en su lugar poético dentro de la realidad, en esta primera obra Arlt nos reveló las constantes de su producción dramática al situar en el centro mismo de su

⁹¹⁵ Enrique Giordano: "Los textos dramáticos..." *op. cit.*, p. 64.

⁹¹⁶ Miguel Vicario Medina: *Los géneros dramáticos...* *op. cit.*, p. 135.

teatro el desplazamiento del ser humano de la realidad cotidiana y objetiva a un mundo esotérico, subjetivo, poético en fin. Allí sus personajes crean dobles, bien de sí mismos, bien de sus deseos –ejerciendo de esta manera la verdadera alquimia teatral según los designios de Artaud–, los liberan, conviven dialécticamente con ellos y terminan padeciendo las consecuencias de haber evocado dichas fuerzas agitadoras. Por lo tanto, en esta pieza Arlt consigue captar desde su punto de vista el idealismo artaudiano de crear un teatro que fuera el doble invertido y pervertido de la vida, pero no menos real que ella, pues la Sirvienta vive y muere en ambos mundos.

Artaud nos enseña que el teatro debe igualarse a la vida; pero a una especie de vida liberada, que barra con la individualidad humana, y que el hombre es un mero reflejo de ella⁹¹⁷. En *Trescientos millones*, Arlt consigue invertir el espejo y representar sobre la escena lo que al principio parece ser la metáfora de un sueño de la protagonista. Tanto los personajes etéreos como la propia Sirvienta cobran conciencia de su individualidad creciente, de su fuerza vital que incluso puede reivindicarse mediante el rechazo de la vida como afirmación de una vida después de la muerte. El suicidio de la Sirvienta en el último acto libera la fuerza vital de los personajes que ella había evocado y afirma su existencia una vez consumido el acto violento. Incluso, siendo una historia real, su muerte trágica consigue reafirmar la existencia de esta pobre mujer a los ojos de una sociedad que se la había negado.

⁹¹⁷ Antonin Artaud: *Œuvres Complètes... op. cit.*, v. IV, p. 139.

La ensoñación le sirve a la Sirvienta para desplazar su *ego* a otra dimensión y mediante una farsa meta-teatral proyecta en esta zona astral su doble invertido y degradado. Como hemos señalado, entre los diagnósticos de Artaud respecto a los males del teatro de su época estaba evidenciar lo irrepresentable de la vida como el origen no representable de la representación⁹¹⁸, algo que, hegelianamente hablando, conduce a la afirmación de la necesidad del teatro. Arlt degrada la ultra-realidad que sueña su protagonista; esboza figuras grotescas que tienen conciencia de la comicidad de sus actos, de lo ficticio de su manera de comportarse en contraste con su existencia independiente, y se burlan tanto de sí mismos como de su evocadora. Por lo tanto, el dramaturgo argentino no desea representar en escena la vida objetiva sino la vida atormentada interior de la mucama, sus pulsiones y negaciones hacia la razón de existir y los valores de la sociedad en la que había confiado sus ilusiones. La doble negación que significa el rechazo de su vida cotidiana y la desilusión que le provoca el refugio en el mundo de los sueños, lleva a la afirmación de la fuerza vital –el *élan vital* bergsoniano– que representa la liberación de la energía agitadora de los personajes etéreos; una liberación que sólo se hizo posible después de un acto violento que significaba la negación de su propia vida.

En toda esta ceremonia teatral lo accesorio en función de tal no existe, pues cada elemento adquiere calidad de síntoma, cada factor urdimbre simbólica, cada dato persuasión tentadora y el conjunto un preciso carácter esotérico. Como ya hemos visto Arlt se vale de toda la gama de

⁹¹⁸ Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 61.

signos aparte de los meramente lingüísticos: sonoros (timbres, música exterior, ruidos de la metrópoli), visuales (colores, iluminación, quinésicos y para-verbales), accesorios (sobre todo el revólver que remite a las instancias de Bretón para el acto violento), algo que eleva su pieza a la categoría de una obra cuidadosa y equilibradamente estructurada, mientras que, desde el punto de vista semiológico, el TD adquiere, en términos de Keir Elam la calificación de "macro-signo" (*macro-sign*)⁹¹⁹ dentro de la unidad semiótica que abarca la representación, cuyo significado se constituye por los efectos que provoca al público-intérprete. Por otra parte, la representación en sí tal como la idealiza Arlt justifica la calificación que Barthes hizo del teatro como "máquina cibernética" que no para de disparar signos, una vez que se pone en marcha⁹²⁰. Artaud, por su parte, describió el espectáculo como acontecimiento que contiene elementos físicos y objetivos que serán sensibles para todos y por todos: apariciones sobrenaturales, sorpresas, vestuario, elementos rituales, iluminación sobrecogedora, cambios repentinos de la iluminación que actúen físicamente sobre todos los participantes en la representación, mediante efectos de frío o calor, notas raras de música, colores, etc.⁹²¹; elementos que ya hemos señalado en esta obra de Arlt.

⁹¹⁹ Véase Keir Elam: *The semiotics of theatre... op. cit.*, p. 7.

⁹²⁰ Véase Roland Barthes: *Ensayos críticos... op. cit.*, p. 309.

⁹²¹ Véase Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 111.

Por último, hemos que enfocarnos en los personajes que idealiza Arlt en este primer intento teatral y compararlos con los que esboza Artaud⁹²², pues estos últimos no mantienen ningún parecido con la realidad psicológica ni social, como tampoco son deudores de la historia o de la geografía. Tampoco lo son los personajes etéreos de Arlt en la zona astral desde donde se les evoca; al contrario, en *Trescientos millones* son materializaciones de arquetipos colectivos. En este sentido, ambos dramaturgos coinciden en esta pieza donde los personajes están fuera del espacio y del tiempo y se mantienen como meteoros sobre la esfera teatral (la "zona astral"). Ignoran las leyes de la gravedad, la servidumbre de la duración, las coordenadas del espacio, los principios racionales de identidad, causalidad y no contradicción. No tienen estado civil, mientras que su comportamiento no se rige por una fábula inteligible. En la obra que analizamos, los personajes son conscientes de que tienen que actuar según el papel que les fue asignado por la Institución literaria y el inconsciente colectivo, pero están sujetos a las manipulaciones e improvisaciones que les impone la imaginación de la Sirvienta. Parodian y critican dicho comportamiento y esperan el momento final de su liberación, por lo tanto su comportamiento supera los principios aristotélicos de causa y efecto y, por consiguiente, lo mismo sucede con la fábula que impera sobre ellos. Todo lo que hacen y dicen les está dictado desde fuera, por una voluntad que procede a sobresaltos, choques, sorpresas y asociaciones insólitas. Basta con pensar en la imaginación

⁹²² Remitimos al respecto a la exposición de las características de los personajes del teatro de la crueldad que hizo Robert Abirached en su libro ya citado *La crisis del personaje...* *op. cit.*, p. 358.

reinante de la Sirvienta y/o de los creadores originales de los personajes (Ponson du Terrail para Rocambole o el Geómetra para el Hombre Cúbico, por ejemplo) en la obra que analizamos. Su origen hay que buscarlo en las leyendas de países lejanos (la Reina Bizantina) o en estereotipos conocidos en Europa (la Cenicienta o Rocambole, por ejemplo). Casi todos van acompañados por un doble que los dobla o los divide (la Sirvienta y su doble en el mundo soñado). Van siempre rodeados y acompañados por todos los signos no-verbales que se pueden emplear sobre escena: música, sonidos, objetos insólitos, luces, colores, etc..., y sus comportamientos se encuentran regidos por una gama de pulsiones que oscilan entre el crimen, la sexualidad y las torturas de la conciencia. Dichas pulsiones les impiden cristalizarse sobre la escena (los personajes aéreos que se esfuman cada vez que volvemos al plano de la realidad convencional), se mantienen en los límites de la existencia y de la provisionalidad; por ello, precisan del actor o en el juego meta-teatral –que es nuestro caso– del personaje de la Sirvienta a través de la cual se materializan. Para conseguirlo plenamente necesitan que se les preste su sangre⁹²³ y eso se hace definitivamente en nuestro caso con el suicidio de la protagonista cuando se liberan sus fantasmas y danzan alrededor de ella su baile ritual, en el final de la pieza. Sin embargo, y eso

⁹²³ Arlt lo expresa metafóricamente, como en el caso del parlamento que mantiene la Muerte con la Sirvienta: "Todas ustedes son iguales (...). Todavía no he encontrado un alma piadosa que me ofrezca un vaso de vino", con la metáfora del vino como sustituto de la sangre, pues la Muerte está siempre sedienta de sangre (Acto I, Cuadro I, Escena II, p. 250). No obstante, también encontramos referencias explícitas a lo que acabamos de mencionar: "ROCAMBOLE: (...). Y, cuando un ángel terrestre llora por el destino de un fantasma, el fantasma cobra vida, su *sangre* son lágrimas...". (Acto I, Cuadro I, Escena III, p. 252; las cursivas son nuestras). Las referencias a la sangre y la violencia, no obstante, son muchas más, como la descripción que Vulcano hace de cómo cortó la lengua de una chica en la Taberna de la Sangre (Acto II, Escena I, p. 272).

sucede reiteradas veces de modo evidente a lo largo de la obra, dichos personajes abren los ojos en el primer despertar de la nueva vida que se representa en la escena y los cierran dejando su último aliento al caer el telón, condenando su existencia en los jeroglíficos de su actuación. Lo que queda atrás es la energía agitadora después de la representación que cambia las perspectivas del público que allí asistió.

Eso es algo que testimonió el propio Arlt, quizá sin haber podido captar su importancia en toda su plenitud en el sentido que Artaud le atribuía, con la explicación que nos da al principio de la obra respecto a la continuidad de las representaciones y la conmoción que provocó a los espectadores de su época⁹²⁴.

Insistimos en el aspecto intuitivo de las búsquedas de Arlt hacia una propuesta teatral que al mismo tiempo desarrollaba utópica pero programáticamente Artaud en Francia. Ya hemos desarrollado nuestro estudio comparativo en el nivel dramático de lo que consideramos “homologías” o fecundación paralela –respecto a los procedimientos que ambos utilizaron– de las mentes de los dos dramaturgos por el “polen de ideas” que describió Faulkner. Para concluir nuestro rastreo pues hay que enfocarse en lo que iba a ser una constancia temática en el teatro de Roberto Arlt y a la vez prolongación de su producción novelística: los personajes inmortales de las novelas arltianas que deambulan por las calles de Buenos Aires se distinguen por el rechazo total que sienten hacia los valores de una sociedad que para ellos no tiene ninguna vigencia.

⁹²⁴ Véase *Obras completas*, v. III, p. 240.

Respecto a su comportamiento social dan el paso definitivo del rechazo de la ética social al nihilismo absoluto. La crueldad de este nihilismo reside en caracterizar y, por consiguiente, rechazar la escala de valores que estructuran las sociedades modernas como arbitrarias y ficticias, poniéndose al mismo tiempo al margen de las mismas. Los juicios que una sociedad hace de sus valores –ya hemos citado a Octavio Paz en eso⁹²⁵– constituyen la cultura de la misma. No obstante, una vez consolidada la cultura de una sociedad corre el riesgo, y a menudo sucede, de hacerse dogmática. Puesto que cualquier dogmatismo *sui generis* se encuentra enclaustrado en sí, es casi sinónimo de volverse hostil y, por ende, social y humanitariamente cruel. Esta metáfora y estética de la crueldad existencial traspasa por primera vez los escenarios argentinos con la *Sirvienta de Trescientos millones* e iba a sellar la dramaturgia arltiana por el nihilismo de los personajes que nuestro autor materializaría sobre la escena. Como atinadamente señala Berg, se trata de un nihilismo matizado por la liberación de las fuerzas del inconsciente –en este primer intento dramático– y por la ausencia de motivaciones éticamente justificadas del comportamiento de los personajes en las obras que Arlt iba a escribir⁹²⁶. El logro innovador de Arlt fue, pues, explorar este universo dramático contradictorio y llevar la estética de esta versión existencial de la crueldad a los escenarios argentinos en una época tan temprana, no sólo para América Latina, sino para el teatro occidental en su conjunto.

⁹²⁵ Octavio Paz: *Tiempo nublado... op. cit.*, p. 61.

⁹²⁶ Véase Walter Bruno Berg: *Roberto Arlt... op. cit.*, p. 150.

VI. 2. *Saverio el cruel* (1936)

Después de haber estrenado *Trescientos millones*, Arlt se mantuvo firme en su decisión de cambiar de rumbo en su trayectoria literaria y permanecer en los círculos del teatro experimental luchando contra el costumbrismo de la escena tradicional. En este sentido, en 1936 el Teatro del Pueblo estrena *Saverio el cruel: comedia dramática en tres actos*, obra que, según Castagnino,

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.⁹²⁷

El tema de la obra ya estaba prefigurado en el esbozo de una pieza que Arlt había publicado en el número de la *Gaceta de Buenos Aires*, "semanario de letras, arte, ciencia y crítica", que contiene el germen de la idea central que más tarde el autor desarrollaría en la comedia. Esa pieza breve, titulada *Escenas de un grotesco*, se desarrolla en un manicomio cuyas autoridades invitan a varios periodistas a asistir a un espectáculo realizado por dementes. En el segundo cuadro aparece Saverio, personaje cuyas características y conducta tiene claras analogías con el Saverio posterior de la obra dramática completa⁹²⁸. Sin embargo, cuando Arlt sometió el esbozo de *Saverio el cruel* al juicio de Leónidas Barletta, éste, como ya hemos señalado, suscitó varios cambios en la obra con tal de que estuviese más

⁹²⁷ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 63.

⁹²⁸ *Ibíd.*, pp. 58-59.

acorde con el programa ideológico del Teatro del Pueblo. Así que, en vez de desarrollarse la trama en un centro de enfermos mentales, su acción tuvo como fondo una casa burguesa y los inventores de la farsa pasaron a ser miembros característicos de la clase media-alta que se mofa con crueldad de los proletarios de las clases bajas.

El tema de la obra arranca de la farsa que una joven rica y consentida decide armar con sus amigos para burlarse de Saverio, un pobre vendedor de manteca. La farsa consiste en hacer pasar a Susana como demente que cree haber perdido su reino por un cruel militar. El papel de este militar le corresponde a Saverio, una vez persuadido por Pedro, un amigo de Susana que finge ser su psiquiatra y que propone seguirle la corriente a la enferma creando un ambiente donde ella puede identificarse como reina destronada que lucha por recuperar su trono decapitando al usurpador.

Saverio acepta desempeñar su papel, pero en el contraste triste entre su vida anterior como mantequero y su fantasía de hombre decidido y potente, empieza a cambiar adoptando las características que corresponden a su nuevo carácter. En su pieza se pone el traje del militar y soñando despierto –procedimiento típico de todos los personajes arltianos– corporeiza fantasmas de vendedores de armamentos, se entrevista con el legado papal, flirtea con duquesas de su corte, encarga una guillotina siniestra para usufructuar la tradición histórica de la crueldad dictatorial y escucha, por último, comunicados que ofrecen la crónica de sus actos paulatinamente hostiles como dictador fascista, algo que remite al

testimonio histórico de las relaciones de Mussolini y Hitler con las grandes potencias en el momento que Arlt escribe el drama.

De su delirio le saca por momentos la voz de la sirvienta de la pensión que viene a arreglar la habitación y el enfado de la dueña que amenaza con echarlo de la casa, pero con la visita de los amigos de Susana, Saverio vuelve a desorientarnos ubicándose entre su conciencia de la realidad y la locura de su papel.

El tercer acto del drama vuelve a situarnos en el salón de la casa burguesa decorado como salón de palacio de estado donde se celebra una fiesta, cuyos invitados visten ropa de finales del siglo XVIII que trae reminiscencias de la corte de Luis XVI y de Marie-Antoinette antes de la Revolución francesa. Como consecuencia, el ambiente toma un aire cortesano muy afín con los requisitos de la farsa y es significativo el parecido que tiene con las situaciones que Cervantes narra cuando Sancho actúa – para la diversión de los duques– como gobernador de la ínsula Barataria⁹²⁹. Por otra parte, hay que pensar en la analogía de la actuación de Susana con *Enrique IV* de Pirandello, pues en ambas piezas se crea el ambiente adecuado para encuadrar la locura de los personajes y necesario para que sobrevivan ellos en su fábula.

Cuando llega Saverio empieza la farsa pero frente a la rigidez y frialdad de su comportamiento, Susana lo inquiere al respecto y éste le responde que está al cabo de la situación, prevenido por Julia, la hermana

⁹²⁹ Miguel de Cervantes Saavedra: "El Ingenioso Don Quijote de la Mancha" en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 2003, pp. 478-519.

de Susana. La corte de la farsa se aleja con las cabezas bajas a petición de Susana que se dispone a pedir perdón a Saverio y a revelar su amor. Saverio piensa que otra vez empieza la farsa y sale a la defensiva, pero, en un cambio brusco de la situación –característico de la dramaturgia arltiana– Susana se enardece y se da en ella una extraña y siniestra transformación, cuando saca de su túnica un revólver y dispara contra Saverio quien cae muerto. El desenlace fatal revela la trágica situación de Susana, pues, la joven era de veras una demente. De modo que tampoco ella supo si al final mató al vendedor de mantecas o al dictador cruel.

Todo el teatro de Arlt se caracteriza por un acercamiento al arte teatral como un acto lúdico, “como una fiesta hechizante, de predominio visual y espectacularidad”⁹³⁰. Eso es algo que no presupone la falta del efecto trágico en sus obras, sino que Arlt elige resolver sus situaciones dramáticas mediante la farsa⁹³¹ que tiene la capacidad mágica de revelar la cruel realidad descarnada por vía de lo grotesco. Ahora bien, si a eso añadimos la constante del sueño y el choque entre los diversos planos de lo real estamos frente al esquema temático de *Saverio el cruel*. Eso se

⁹³⁰ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 63.

⁹³¹ Cabe dedicar unas líneas para recordar a qué nos referimos con el término “farsa”. Es una modalidad dramática que pretende provocar la risa mediante la exageración y la paradoja más que por la mera imitación de la realidad. Se distingue de la comedia sobre todo en el grado de énfasis en la trama; en la farsa, los caracteres actúan a favor de la trama mientras que en la comedia la trama es subordinada a la caracterización de los personajes. Por lo general es una obra dramática desarreglada y grotesca; Σ. Γκικας (coord.): *Λεξικό λογοτεχνικών όρων (Diccionario de términos literarios)*, Αθήνα, Εκδόσεις Σαββάλας, 1997, p. 309; (la traducción del griego es nuestra). Castagnino cita la definición de Aurelio Ferreti quien dirigió varias piezas de Arlt: “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 (...)”; citado por Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, pp. 63-64.

intensifica con la subversión final de lo establecido en la trama que conduce al desenlace trágico de la situación; eso es, mientras que al principio los jóvenes son conscientes de que se trata de una farsa, para Saverio las circunstancias crecen como realidad, términos que se invierten al final: para los jóvenes el juego se convierte en inesperada verdad mientras que para Saverio su realidad se desvanece inopinadamente.

Ahora bien, resulta imposible no referirnos, aunque sea rápidamente, al pasado literario que evoca *Saverio el cruel* y la proyección de esa misma tradición reelaborada por Arlt hacia el futuro. El propio dramaturgo hace en la obra referencia explícita al *Quijote* en boca del personaje Demetrio: “¿Saben lo que me recuerda esta escena? El capítulo del Quijote en que Sancho Panza hace el gobernador de la ínsula Barataria”⁹³² y otras implícitas, como por ejemplo cuando intentan hacerle creer a Saverio que Susana se ha enloquecido por exceso de lecturas⁹³³ como sucede en el *Quijote* o cuando, posteriormente, Susana representa el papel de la reina Bragatiana, situación que hace alusión a la escena del *Quijote* cuando el cura y el barbero encuentran a Dorotea, disfrazada de hombre y refugiada en el bosque⁹³⁴, escena donde María Teresa Sanhueza encuentra citas implícitas tanto de parecido físico entre las dos doncellas como textuales de parte de Arlt⁹³⁵. Horacio González, por su parte, recuerda el lejano eco de *Hamlet* cuando el príncipe decide organizar una función teatral para tenderle

⁹³² Acto III, escena VII, pp. 323-324.

⁹³³ Acto I, escena VII, p. 302.

⁹³⁴ Miguel de Cervantes Saavedra: “El Ingenioso Don Quijote...” *op. cit.*, Primera parte, Capítulo XXVIII, p. 141-149.

⁹³⁵ Véase M^{ra} Teresa Sanhueza: “La influencia cervantina en *Saverio el cruel* de Roberto Arlt” en *Acta literaria*, n. 18, 1993, pp. 161-170, y especialmente pp. 165-166.

un lazo al Rey Claudio y el parecido de la situación con la decisión de los implicados de observar escondidos a Susana para comprobar su demencia a través de su discurso⁹³⁶. Eva Golluscio recuerda que el personaje de Saverio no sale de la nada sino que remite al inmigrante del sainete y grotesco criollos, personaje cuya estirpe se proyectó en la abuela la Nona de la obra homónima (1977) de Roberto Cossa (1934-) y en la Madre de la obra *El tío loco* (1982) del mismo autor. Giordano señala el diálogo de *Saverio* con la comedia española, basándose en tópicos como los bocetos de los personajes, su retórica y semejanza con los respectivos de esta tradición literaria⁹³⁷. Sin embargo, el padre literario de Saverio se ubica en *El Organito: grotesco en dos cuadros* (1925) de Armando y Enrique Discépolo, cuyo protagonista es otro inmigrante de origen italiano y de nombre Saverio y cuyas similitudes van más allá de la mera coincidencia de nombres, pues se proyectan en aspectos físicos y psíquicos de los mismos y hasta en citas textuales que Arlt hace de la obra anterior⁹³⁸. También es fácil pensar en la influencia que posiblemente tuvo Arlt de la literatura de los folletines españoles y franceses que estaban tan en boga en su época y que el autor reconocía como una de las fuentes principales de donde bebía. Raúl Castagnino hace también referencia a un relato de Henri Lavedan (1859-1940), titulado "Sire" (1909) que fue éxito teatral popular y tiene en común

⁹³⁶ Acto I, escena VI, p. 296-298. Véase Horacio González: "Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia... op. cit.*, pp. 25-33, y especialmente p. 28.

⁹³⁷ Enrique Giordano: "Los textos dramáticos..." *op. cit.*, p. 66.

⁹³⁸ Eva Golluscio: "Los personajes-memoria: dos Saverios para un organito" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia... op. cit.*, pp. 137-145, pp. 137-138 y 144.

el tema de la supuesta locura que se puede curar “siguiendo la corriente”, así como la figura de un supuesto monarca⁹³⁹.

Añadiríamos, para terminar, la figura del dictador que ha dejado su estigma tanto en la literatura en general como en la latinoamericana. Nos referimos principalmente a *Facundo: civilización y barbarie* (1845) de Domingo Faustino Sarmiento, *El matadero* (1838-40) de Esteban Echeverría, *El Señor Presidente* (1946) de Miguel Ángel Asturias (1899-1974) o *Yo el supremo* (1974) de Augusto Roa Bastos (1917-2005), entre muchos otros, y en el ámbito del teatro argentino la obra de Enrique García Velloso *Veinticuatro horas dictador* (s.f.)⁹⁴⁰.

VI. 2. 1. La intertextualidad pirandelliana

No obstante, en el nivel técnico y temático la intertextualidad que más se ha trabajado por la crítica tanto argentina como internacional es la de Luigi Pirandello. Por ello, vale la pena detenernos en comentar la vertiente pirandelliana en esta pieza de Arlt buscando afinidades temáticas y

⁹³⁹ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 64.

⁹⁴⁰ Los problemas políticos, la inestabilidad constante, la incesante sucesión de revoluciones, la frecuente presencia de dictadores que emanan de la oligarquía dominante de los países latinoamericanos ha resultado proverbial. En estas tensiones halló la literatura hispanoamericana un importante filón y una temática inagotable. La figura del laico (o burgués en su origen) caudillo popular que termina haciéndose dictador todopoderoso y omnipresente fue, y sigue resultando, muy atractiva para los autores latinoamericanos, no sólo por cierto afán artístico, sino, también, por constituir la responsabilidad y el compromiso social de los intelectuales la quintaesencia de la metáfora epistemológica del arte, como reflejo y a la vez como creador de la sociedad que representa. En este sentido, y en una etapa todavía temprana para la historia argentina, pero, al mismo tiempo, tan crucial para la historia universal, la figura típica del dictador latinoamericano y fascista no podía resultar indiferente para un artista y pensador de mente tan sensible a los vientos arrasadores de su tiempo como lo fue Roberto Arlt, aunque su curriculum literario no reflejaba, al menos desde una perspectiva demasiado palmaria, la figura del caudillo como central en el proscenio de su producción artística. Eso se hace por primera vez con tanta explícita evidencia en *Saverio el cruel*, la segunda obra dramática de Arlt, en la cual dicha tradición y temática literaria latinoamericana hace ostentosamente acto de presencia.

estructurales con el meta-teatro de Pirandello ya abordado en el punto II. 2. 3. de la presente investigación.

Si hay que buscar un drama del autor italiano como fuente temática para *Saverio el cruel*, en un primer nivel sería *Enrique IV* (1922), tal como para *El fabricante de fantasmas* se ha señalado *Seis personajes en busca de autor*. En ese sentido recordamos que el tema de la obra pirandelliana arranca de la realidad histórica de Enrique IV (1050-1106) –Sacro Emperador Romano (1056-1106) que fue excomulgado en 1076 por el papa Gregorio VII (1020-1085)– y narra las extravagancias de Enrique, el personaje pirandelliano que se cree al principio, y después finge ser el emperador de la Edad Media. Se pueden encontrar muchas similitudes en el comportamiento de Susana que, en este caso y al revés que en la obra de Pirandello, finge al principio para terminar creyendo al final que es la reina Bragatiana. Algo parecido sucede con Saverio que adopta al principio las características de un personaje omnipotente y casi arquetípico, aunque en su caso imaginario, y se identifica con él para jugar después conscientemente su papel hasta casi el final de la obra⁹⁴¹.

Hay además un grupo de personas que funciona de modo parecido en ambas obras: los familiares sufrientes en el caso pirandelliano y los amigos-familiares farsantes en el caso de Arlt que forman un sistema que

⁹⁴¹ Osvaldo Pellettieri destaca que entre *Saverio el cruel* y *Enrique IV* “[en] el plano composicional hay algunas coincidencias superficiales: se trata en los dos casos de un drama en tres actos y como bien dice Erminio Neglia «... el centro de la acción dramática se basa en una cura terapéutica. Se trata de curar (seriamente en *Enrico IV*, en burla en *Saverio el cruel*) al demente procurándole una fuerte impresión.»”. Véase Osvaldo Pellettieri: “El intertexto de Pirandello en el teatro de Roberto Arlt” en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Cien años de teatro argentino: de Moreira a Teatro Abierto... op. cit.*, p. 125.

tiende a exteriorizar la acción prácticamente interiorizada en el psicologismo de los personajes centrales –Enrico, Susana, Saverio– y sus constantes desdoblamientos, procedimiento típico también del teatro de Pirandello y del drama de la vanguardia general. Sin embargo, en el caso de *Saverio el cruel*, hay un personaje imparcial que mantiene el equilibrio en el paso a la reflexión meta-teatral y entre la realidad de los personajes y la realidad de la acción: Luisa, la hermana de Susana, que se niega a participar en la burla y advierte a Saverio de la mala jugada que le preparan.

El punto de partida común en ambas obras es el tema de la locura y/o la simulación de la misma. Como ya hemos visto, la distinción del Yo personal del Yo social es un tema central en el pensamiento pirandelliano⁹⁴². Igual, en el teatro de Arlt los personajes (di)simulan ser otros y se ponen las máscaras de distintas personalidades, situación que, desde la perspectiva del materialismo dialéctico, adquiere el valor de la lucha social a través de la simulación en un plano darwiniano de lucha por la supervivencia⁹⁴³. Los personajes de Arlt fingen y, realmente, por momentos creen ser otros, mediante la escisión de su personalidad en una esfera superior que la vida real –la esfera teatral–; se doblan simulando vivir situaciones distintas de su realidad cotidiana y triste con la esperanza de mutarse en formas socialmente más potentes, trascendentes y resistentes, que rompan con las cadenas que les mantienen presos y les permitan ilusionarse con la persistencia y la eternidad. No obstante, la gravedad de la verdad objetiva

⁹⁴² Véase p. 33 del Capítulo II de nuestra investigación.

⁹⁴³ Véase al respecto el ensayo de Gerardo Luzuriaga: "Las máscaras de la crueldad..." *loc. cit.*

les obliga a mantener sus ojos fijos en el precipicio vertiginoso que se abre por debajo de sus pies y a percibir o, a menudo, provocar ellos mismos el choque fatal de su caída en el sentido aristotélico.

Respecto a la simulación de la locura en *Saverio el cruel* llega un momento en que el mantequero sobrepasa el límite que separa la verdad de la representación transformándola en su propia realidad. Es el momento culminante del teatro cuando supera a su propia sustancia; cuando traspasa los límites que él mismo se había propuesto y concuerda con las reflexiones autocríticas del meta-teatro pirandelliano.

Ya desde *Trescientos millones* la enajenación mental, paródica o permanente, se había convertido en la piedra de toque del teatro de Arlt. El autor indaga hasta los límites de la locura, donde deja de ser demencia y se convierte en realidad objetiva, reemplazando al hombre en su lugar poético dentro de ella. Ya hemos dicho que la verdad es una calidad sensorial mientras que la realidad es algo personal. Los límites pues de la realidad teatral de Enrico, Susana y Saverio son los límites también de la realidad meta-teatral y es ahí donde explora su teatro Arlt.

En cuando a Saverio, al principio la situación se le presenta como una farsa que le posibilita dominar las dos caras de la realidad y que él acepta. Juan se lo certifica explícitamente: "Usted no necesita abandonar su corretaje, Saverio. Con ensayar por las noches es más que suficiente para lo

que requiere nuestra farsa"⁹⁴⁴. Horacio González destaca este momento en el desarrollo del drama como fundamental porque

origina una tensión por la cual parecería que la "farsa" reclamaría una dedicación aleatoria, meramente circunstancial. Sin embargo, está preparado el terreno para que la farsa, de ocupar un sector somero y efímero del sujeto, pase a sustraer todas las potencias del yo. Ese pasaje es la metamorfosis que involucra el corazón mismo del acto teatral. La representación se propone límites que ella misma vulnera: he allí el tema del teatro que agita potencialidades oscuras que al proyectarse como "teatro del mundo" abarca todos los actos de la vida.⁹⁴⁵

Respecto a las referencias explícitas al teatro autoconsciente y autocrítico estas son más que suficientes, por ejemplo en las palabras de Juan, copartícipe de la maquinación en *Saverio el cruel*, que cuando se reintegra al grupo de complotados, pregunta: "¿Qué tal estuve en mi papel?"⁹⁴⁶; o también en el caso de Pedro: "Compraremos el uniforme de coronel en una ropería teatral"⁹⁴⁷, hasta el punto que adquiere el nivel de exposición del proyecto teatral de Arlt, en general, y de esta obra en particular, expuesto a través de Susana: "No conviene que un autor hable de su obra antes de que el desenlace horripile la concurrencia. Lo único que les digo es que el final les divertirá bárbaramente. (*Baja. Aplausos. Los grupos se desparraman entre sí.*)"⁹⁴⁸. Este procedimiento remite al respectivo de Pirandello en boca del director de escena y las reacciones de los espectadores en la sala y en los pasillos, en la trilogía programática *Seis*

⁹⁴⁴ Acto I, escena VII, p. 304.

⁹⁴⁵ Horacio González: "Simulación y metamorfosis..." *op. cit.*, p. 29.

⁹⁴⁶ Acto I, escena VII, p. 301.

⁹⁴⁷ Acto I, escena VII, p. 304.

⁹⁴⁸ Acto III, escena III, pp. 322-323.

personajes en busca de autor, Esta noche se improvisa y Cada cual a su manera.

Arlt nos da indicaciones de cómo hay que actuar en una época en que, como hemos visto, los dramaturgos replanteaban la problemática relación entre actor y personaje: "ERNESTINA. – (...) ¿le cuesta mucho posesionarse de su papel de coronel? LUISA (*a Pedro*). – No me hubiera perdonado nunca si me pierdo este espectáculo. SAVERIO (*a Ernestina*). – Es cuestión de posesionarse, señorita."⁹⁴⁹. Arlt, en un modo claramente pirandelliano despliega y proyecta la representación en varios niveles que abarcan del primer nivel interno de la obra hasta el nivel de los espectadores y lectores, culminando así el propósito de la modalidad del teatro en el teatro. Las escenas VI, VII y VIII del primer acto constituyen el mejor ejemplo de lo que acabamos de explicar, pues están plenas de referencias directas a la proyección meta-teatral de la representación, entre las que vale añadir a modo de ejemplo la insistencia de Juan en verificar su capacidad de actuación: "¿Así que estuve bien?"⁹⁵⁰ o la advertencia directa de Susana a Saverio, en un primer nivel, y a los espectadores en un segundo, de que está actuando un papel: "(...), y tú, quien seas que me oyes; huye de mí. Aún estás a tiempo"⁹⁵¹. Parecida función tiene el conflicto en el que entran los caracteres y la imagen estereotipada de sus papeles, como el caso de Susana que se queja del pastor que aparece en la escena sin la tradicional

⁹⁴⁹ Acto II, escena IV, p. 312.

⁹⁵⁰ Acto I, escena VII, p. 302.

⁹⁵¹ Acto I, escena VI, p. 298.

flauta de Pan⁹⁵², técnica que Arlt había utilizado anteriormente, como hemos visto, en *Trescientos millones* cuando la sirvienta Sofía discute con El Galán sobre el modo de representar su papel de amante, o el principio de la escena VIII cuando los intrigantes alaban a la protagonista Susana por su actuación⁹⁵³.

Empero, la modalidad del teatro en el teatro implica su función como teatro autorreferencial y, por ende, autocrítico, consciente de la necesidad de cambio. Este cambio en la obra de Arlt se metaforiza a través de las diversas máscaras que se ponen sus personajes apropiándose de los “poderes” –en un sentido mágico y chamánico– o de las calidades que llevan, transformándose en otras personas, normalmente de otro nivel económico y poder social. Eso es algo que habíamos visto en su dramaturgia desde la sirvienta Sofía de *Trescientos millones* y es algo que casi siempre se origina o se intensifica vía el sueño, ese soñar despierto del que hablaron Freud y Séilles. En *Saverio el cruel*, cuando al final Susana dispara contra Saverio, quien entonces percibe que ella “estaba loca de verdad”, se cierra el ciclo de estas transformaciones. “Saverio era el mantequero que se había hecho Coronel en nombre del teatro, y en nombre del teatro debía morir

⁹⁵² “Susana. – Sin embargo, de acuerdo a los grabados clásicos, usted deja mucho que desear como pastor. ¿Por qué no lleva cayado y zampoña?”; Acto I, escena VI, p. 297.

⁹⁵³ “SUSANA (*entrando triunfalmente*).– ¿Qué tal estuve? ¿Aceptó?... PEDRO.– ¡Genial! ¡Qué actriz resultás! Luisa.– Yo me mordía para no aplaudirte... ¡Qué talento tenés! SUSANA.– ¿Así que aceptó? JUAN.– Y no. Pero lo admirable aquí es tu sentido de improvisación. Pasás de lo humorístico a lo trágico con una facilidad que admira. LUISA.– (*alegremente pensativa*).– Susana..., sos una gran actriz. Por momentos le ponés frío en el corazón a uno”. Véase Acto I, escena VIII, p. 305.

porque era el Coronel que ya no podía engañar, a la «loca» Susana, al venir disfrazado de vendedor de manteca”⁹⁵⁴.

Arlt, como ya hemos señalado, comparte la filosofía del pesimismo pirandelliano pero desde un punto de vista distinto, el de la conciencia de que el hombre no puede ser feliz en el materialismo de las modernas sociedades burguesas y la fatalidad de cualquier reacción contra este tipo de sociedad. Así, como señala Pellettieri, sus protagonistas “eligen el sueño, son presa de sus fantasmas o caen en la locura porque la vaciedad de sus vidas en la sociedad burguesa les resulta insoportable”⁹⁵⁵, procedimiento que se da tanto en esta obra de Arlt como en la reiteradamente señalada como fuente principal *Enrique IV* de Pirandello.

En *Saverio el cruel* tenemos también la constante temática arltiana de la evocación de personajes aéreos. Se trata de los personajes del vendedor de armamentos llamado Irving –que además revela su condición de personaje fantasmal llevando en su rostro una máscara de calavera⁹⁵⁶– y de su ayudante. Sólo que en este caso se rebelan contra el que los evoca.

Saverio el cruel entra en la batalla que Pirandello había convocado para que el arte se equiparase a la vida. Conforme a las premisas del italiano, la polémica entre realidad subjetiva y realidad objetiva equivale a la polémica entre arte, o sea forma, y vida, y viceversa. El vitalismo de ambos autores –que se traduce más bien en un vitalismo estético y artístico– no es

⁹⁵⁴ Horacio González: “Simulación y metamorfosis...” *op. cit.*, p. 32.

⁹⁵⁵ Osvaldo Pellettieri: “El Teatro del Pueblo...” *op. cit.*, p. 47.

⁹⁵⁶ De paso, cabe recordar que la utilización de máscaras en relación con fuertes contenidos históricos-sociales remite a la semiología estética del expresionismo alemán.

contradictorio del pesimismo antes descrito, sino que sale intensificado de esta batalla, ya que Saverio, aunque consciente de su carácter como persona normal y corriente, encuentra la muerte como ente ficticio, teñido con todos los matices característicos de un personaje que vive en el arte y que es asesinado por otro personaje que vive plenamente su realidad ficticia. En este sentido es el arte el que supera a la vida asesinándola en un acto cruel que constituye la representación misma. En este punto Arlt introduce otra perspectiva estética –hasta incluso poética– más impactante que la respectiva pirandelliana y que se acerca en muchos aspectos a la propuesta dramatúrgica de Artaud.

VI. 2. 2. La “epifanía” de la crueldad

Como hemos visto, la dinamita para que se manifieste esta descarga es la simulación, la metamorfosis y la farsa que hacen aflorar la crueldad, tanto a nivel social como personal. De esta manera, y a través de la noción de crueldad, llegamos al punto donde la influencia del meta-teatro pirandelliano se forja en la perspectiva de Arlt en un proyecto que alcanza la teoría de Artaud para un teatro de la crueldad.

Horacio González opina que cuando Arlt escribe su teatro probablemente conoce el teatro de la crueldad de Artaud, pero:

emplea la idea de crueldad como esencia de la farsa y también como fin de farsa, de ahí el reproche de Susana, “Saverio, no sea cruel”, cuando el mantequero medita sobre la dura inconveniencia de ese mundo fraguado. Para Artaud, la crueldad suponía explorar hasta los últimos límites de la sensibilidad nerviosa, pero en Arlt, el artilugio de la “simulación” contribuye a moderar, por lo menos hasta el

desenlace final, el efecto de crueldad. Para Artaud la crueldad es llegar al nudo esencial de la acción, es pura acción. Para Arlt, el hecho de que las acciones tengan sentidos encubiertos, sabidos y no sabidos, contribuye a dejar la crueldad también en un estado de ironía y disfraz.⁹⁵⁷

Es ahí donde Arlt da el paso decisivo, e innovador en América Latina, desde el proyecto de Pirandello a las premisas de Artaud. El argentino toma elementos de la farsa, que le ofrece el humorismo y lo grotesco infiltrado a través del meta-teatro pirandelliano para transmitir mediante éste su versión de la crueldad artaudiana.

Aunque ya se ha mencionado reiteradamente en el presente trabajo, cabe repetir que partimos del hecho admitido por el propio Arlt de que se había nutrido de las experiencias de varios dramaturgos y expresiones artísticas anteriores y de su tiempo para elaborar su propio universo dramático, pero que estas influencias no acabaron siendo mera imitación. Tzvetan Todorov había afirmado que no hay partenogénesis de textos, sino que existe sólo un trabajo de transformación de un texto a otro, un proceso de interacción a través de la intertextualidad, es decir el diálogo continuo entre textos⁹⁵⁸. Arlt dialogó con la teoría teatral de su contemporáneo Artaud pero no imitó sus premisas. Al contrario que Artaud, Arlt ve el teatro como portador de mensajes, así que parte de su propio nihilismo social para indicar, con procedimientos del teatro de la crueldad, que en las sociedades modernas faltan los escrúpulos de los individuos, algo que también genera la

⁹⁵⁷ Horacio González: "Simulación y metamorfosis..." *op. cit.*, p. 33.

⁹⁵⁸ Tzvetan Todorov: *Ποιητική...* *op. cit.*, p. 23.

ausencia de motivaciones en sus comportamientos. Esta es la crueldad de la cual parte *Saverio el cruel*, es decir, la falta de escrúpulos o bien motivación de los jóvenes burgueses para jugar esta mala partida y provocar la humillación de un individuo ingenuo y pobre como Saverio. Berg señala al respecto:

Si hay motivos de sus actos –motivos que al final desembocan en el homicidio–, éstos sólo se manifiestan *a posteriori*, es decir, que no anteceden a la acción, sino que son productos de la misma. El mejor ejemplo de esta motivación *a posteriori* es la figura misma del protagonista. En efecto, la pretendida “crueldad” de Saverio –aludida por el título de la pieza– no es otra que esa rigurosa falta de carácter propio, la que, por de pronto, lo hace asumir con todas sus consecuencias el rol de “fantástico coronel de republiqueta centroamericana”, y que después, al descubrir que todo ha sido una farsa, lo hace rechazar las pretensiones de Susana. Doblemente engañado Saverio *el cruel* es, pues, la verdadera víctima de la pieza.⁹⁵⁹

En el teatro de la crueldad siempre tiene que haber una víctima para que el espectáculo desemboque en la verdadera catarsis, eso es, no de los personajes sino del arte teatral en sí. En este sentido, Saverio por ser un personaje sin carácter esclarecido, propenso e inconstante, personifica el destino ontológico del teatro convencional que llega a una encrucijada donde no se le permiten los constantes vaivenes si desea sobrevivir, sino que tiene que aceptar su destino cruel e ir en busca de la muerte. Varies veces Arlt hace en esta pieza referencias explícitas a la necesidad artística de emplear la violencia y verter sangre con tal de abrir camino a la nueva estética:

⁹⁵⁹ Walter Bruno Berg: “Roberto Arlt...” *op. cit.*, p. 150.

SUSANA (*dejando caer la cabeza, desalentada*). –Y yo que confiaba en ti. Pensaba: el Conde irá a la cueva del Dragón y con su espada le separará a cabeza del cuerpo. En el Palacio festejaremos el coronelicidio. Si me parece verlo. Tú avanzas por el camino de rosas... la velluda cabeza del Coronel, *chorreando sangre espesa*, en brillante bandeja de oro. ¿Te imaginas, pastor, la belleza plástica de ese conjunto? (...). Suenan los violines y cien heraldos con trompetas de plata anuncian: Ha llegado el Conde de Árbol Florido. Trae la cabeza del Coronel desaforado. *¿Te imaginas la belleza plástica de ese conjunto?* JUAN. – Ah, *si convertimos el coronelicidio en una cuestión de confianza y estética*, no tengo ningún inconveniente en cortarle la cabeza al Coronel. SUSANA. – Por fin te muestras audaz y *carnicero*.⁹⁶⁰

Las explícitas referencias a la sangre llegan hasta la preocupación de Saverio por la menstruación correcta o no de Susana como posible causa de su demencia⁹⁶¹. Arlt reprocha la escrupulosidad de los débiles frente al necesario acto violento y expone metaforizado su programa estético:

Grave entra Saverio a su cuarto. Se pasea en silencio frente a la guillotina. La mira la palmea como a una bestia. SAVERIO. – Qué genticilla miserable. Cómo han descubierto la enjundia pequeño-burguesa. No hay nada que hacer, les falta el sentido aristocrático de la carnicería. (*Restregándose las manos familiar, pero altisonante.*) Pero no importa mis queridos señores. Organizaremos el terror. Vaya si lo organizaremos.⁹⁶²

Por eso se compra una guillotina como objeto sanguinario por excelencia y con claras reminiscencias históricas como instrumento regicida que abre el camino a un nuevo estado de cosas. Algo similar se expone también en la escena de la fiesta: "JUAN. – Todo esto es maravilloso. ¿Y

⁹⁶⁰ Acto I, escena VI, p. 300; la cursiva es nuestra.

⁹⁶¹ Acto I, esena VII, p. 302.

⁹⁶² Acto II, escena VIII, p. 318.

saben por qué es maravilloso? Porque en el aire flota algo indefinible. Olor a sangre (*Riéndose.*) Preveo una carnicería (...). ¿No huelen la sangre, ustedes?”⁹⁶³ y en palabras del mismo Saverio: “(...), la farsa se transformó en mi sensibilidad en una realidad violenta, que hora por hora modifica la arquitectura de mi vida”⁹⁶⁴; exposiciones casi “delirantes” y místicas que continúan hasta desembocar en el acto violento en sí, el “salir revólver en mano” del programa surrealista, cuando Susana bruscamente dispara a Saverio.

Ahora bien, la noción de crueldad se convierte en referencia explícita a lo largo del texto de Arlt, desde el título mismo hasta las reiteradas veces que se menciona el adjetivo cruel por los personajes. Empero, la crueldad de Artaud presupone también una combinación de recursos semiológicos aparte del predominio de la palabra. Y también Arlt apela a técnicas visuales, sonoras y de claro reproche a la rigidez de la palabra y del texto: “SAVERIO. – Usted no interesa... es una sombra cargada de palabras. Uno enciende la luz y la sombra desaparece”, “La manteca es una realidad, mientras que lo otro son palabras”, y “SUSANA. – A la elocuencia de la inocencia ultrajada el Coronel la llama literatura”⁹⁶⁵. De igual manera emplea sonidos de tambores militares y voces extra-escénicas⁹⁶⁶, juegos de luces⁹⁶⁷, máscaras a la manera expresionista como la que lleva el mercader de armamentos

⁹⁶³ Acto III, escena IV, p. 324.

⁹⁶⁴ Acto III, escena VII, p. 328.

⁹⁶⁵ Acto III, escena VII, p. 328; Acto I, escena VII, p. 303 y Acto III, escena VI, p. 326, respectivamente.

⁹⁶⁶ Acto II, escena VIII y IX, p. 318

⁹⁶⁷ Como por ejemplo en el Acto II, escena IX, p. 318 y escena III, p. 311.

Irving⁹⁶⁸ e imágenes con reminiscencias bucólicas y semipaganas como el retrato de Juan como pastor⁹⁶⁹.

El carácter meta-teatral de la obra que hemos comentado a propósito de la intertextualidad pirandelliana, parte de la puesta en escena de una farsa que a lo largo de la pieza adquiere proporciones de espectáculo y cuyo colofón es la fiesta organizada en el tercer acto. Así nos acercamos al ideal de Artaud de convertir el espectáculo teatral en una verdadera fiesta del espíritu cuyo final y consecuencias son impredecibles, como lo es el final de *Saverio el cruel*. La verdad única del teatro que aclamaban los dramaturgos tiene que ser aniquilada, según Artaud, y eso Arlt lo consigue mediante la continua fusión de los límites que separan la realidad convencional de la realidad del sueño y la imaginación, y que tienden, a través de la modalidad meta-teatral, a borrarse definitivamente hasta el desenlace fatal que necesariamente lleva emparejada la muerte violenta. A esta fiesta teatral, que Artaud predicaba que debía volver a reunirse con el proto-teatro chamánico, Arlt le añade matices bucólicos y reminiscencias semipaganas en la escena que montan Susana y Juan para Saverio⁹⁷⁰ –espectador en primer nivel del drama desarrollado–, en el frenesí final casi bacanal de Susana y en la locura de Saverio, que se acompañan por momentos del sonido rítmico de un tambor lejano⁹⁷¹.

⁹⁶⁸ Acto II, escena III, p. 310.

⁹⁶⁹ Acto I, escena VI, p. 297 y Acto III, escena II, p. 321.

⁹⁷⁰ Acto I, escena VI, pp. 296-301.

⁹⁷¹ Acto I, escena V, p. 296.

VI. 3. *El fabricante de fantasmas* (1936)

El fabricante de fantasmas constituye, según data Castagnino, la única experiencia arltiana en el campo del teatro comercial, puesto que es la única pieza –mientras el dramaturgo vivía– que no fue estrenada por el elenco del Teatro del Pueblo⁹⁷². “Desde tal punto de vista puede reputarse aventura fallida, aunque desde otro punto se concrete como uno de sus aportes teatrales significativos”⁹⁷³. Es más, como señalan Silvina Díaz y Marina Sicora, con el estreno de esta obra Arlt consigue por primera vez concentrar la atención de la crítica como autor dramático⁹⁷⁴. Sea como fuere, y a nuestro entender, esta pieza constituye el colofón explicativo de su tardía dedicación dramática, ya que mediante su carácter de disertación sobre el teatro moderno, “sella” el *modus operandi* temático de Arlt y sus personajes como *somniare ergo sum*, consolidando así la temática de la duermevela que había iniciado antes con *Trescientos millones* y, en cierto modo, con *Saverio el cruel*.

Como hemos mencionado, la labor dramática de Roberto Arlt – especialmente su insistencia temática en la confusión entre fantasía y realidad– nos conduce a pensar en diversas influencias literarias como las de Pirandello, Dostoyevsky, Lenormand, Shakespeare o Cervantes que muchos

⁹⁷² Al contrario, fue estrenada el 8 de octubre de 1936 por la Compañía Carlos Perelló-Milagros de la Vega; véase Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 18.

⁹⁷³ *Ibid.*, p. 67.

⁹⁷⁴ Véase Silvina Díaz y Marina Sicora: “Notas sobre la recepción de la obra dramática de Roberto Arlt en su tiempo” en Osvaldo Pellettieri (Ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia... op. cit.*, pp. 155-165, y, especialmente, p. 157.

estudiosos ya han señalado en sus reflexiones críticas⁹⁷⁵, y se remonta incluso al teatro clásico griego. Añadiríamos también que existe cierta filiación prematura o, más bien, sincronía con las premisas de Antonin Artaud y su teatro de la crueldad, algo que intentaremos rastrear y comprobar en esta pieza teatral.

El fabricante de fantasmas es una obra que se compone de tres actos. El personaje central es Pedro, un dramaturgo fantasioso e inconformista quien, obedeciendo a sus impulsos libidinosos, mata a su esposa Eloísa y es perseguido a causa de su acto brutal por unos personajes con los que él mismo había fantaseado en sus obras.

En el primer acto, el repudio que siente hacia su esposa y la atracción que ejerce sobre el héroe otra mujer, Martina, le lleva al homicidio. En la celda, donde espera ser interrogado por su acto, le visita su primer torturador, su conciencia, que intenta convencerle de confesar su crimen ante la justicia. Pedro se niega rotundamente y amenaza con transformar a su conciencia en un personaje jorobado. Su decisión invariable y frialdad asesina lo llevan ante el juez quien lo absuelve de toda culpa. En el segundo acto, Pedro ya es un dramaturgo consagrado que acaba de estrenar su obra autorreferencial *Los jueces locos*, donde narra cómo asesinó a su esposa y satiriza con sarcasmo al juez que lo puso en libertad. Este último asiste a la

⁹⁷⁵ Véanse al respecto los trabajos de James J. Troiano: "Literary traditions in *El fabricante de fantasmas*" en *Revista de Literatura Hispánica*, Fall-Spring, 1986-1987, n. 25-25, pp. 163-172; Gerardo Luzuriaga: "Las máscaras de la crueldad..." *loc. cit.*, pp. 95-103; Beatriz Trastoy: "*El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt y su relación con el teatro de Lenormand" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *De Sarah Bernhardt a Lavelli... op. cit.*, pp. 39-47 y María Teresa Sanhueza: "La influencia cervantina en *Saverio el cruel* de Roberto Arlt" en *Acta Literaria*, n. 18, 1993, pp. 161-170.

representación y, acto seguido, visita al autor, convencido ya de la culpa de Pedro. El diálogo que sigue está repleto de insinuaciones de parte del juez, algo que provoca la fatiga psíquica de Pedro que empieza a sumergirse en el torbellino de su culpabilidad, hostigado por los personajes grotescos y deformados de sus propias obras. Él y sus "Erinnias" discuten cruelmente cuando de repente aparece en la escena la esposa asesinada quien lo advierte del futuro horrible que le espera. En el tercer y último acto, Pedro, ya perturbado por completo, se embarca para Europa intentando escapar de sus "perseguidores". Sin embargo, en una fiesta conoce a una fascinante mujer disfrazada que lo atrae irresistiblemente, pero en cuando ella se quita su antifaz descubre con horror que es idéntica a Eloísa, su esposa muerta; aún más, está casada con el doble del autor que tiene la apariencia del juez. Pedro parte de Europa delirante y regresa enfermo a su casa, donde sus personajes vuelven a acosarlo. Finalmente, el asesino derrocado asiente al dictamen de sus caracteres y sube a la ventana, tal como si de algún patíbulo se tratase – igual que su esposa antes de ser empujada por Pedro–, para saltar al vacío en busca de la muerte.

Se trata de una obra semiológicamente rica donde, como hemos señalado, indiscutiblemente se pueden rastrear varias tradiciones literarias. Además, y permítasenos un paralelismo algo atrevido, como se ha dicho reiteradamente sobre *Hamlet*, cualquier cosa que diga uno sobre ella, deja a otro pensando en lo que no se ha dicho. En este plano también nosotros deseamos aportar nuestra visión.

En cuanto a la tradición grotesca⁹⁷⁶, que indudablemente emplea Arlt en su pieza, bastaría señalar el paso *in promptu* del mundo real a la realidad quimérica de Pedro; realidad poblada por entidades fantasmagóricas y otras ridículamente deformadas. Un buen ejemplo de eso sería la noche de carnaval en la ciudad europea. Los espectadores, como Pedro, están todavía inseguros de que el autor se haya librado de sus fantasmas. Todo parece normal: la música, el alcohol, la mujer encantadora, hasta que inopinadamente se da un cambio brusco y todo se convierte en un infierno dantesco. Primero la mujer y después su esposo jovial se convierten en fantasmas de una pesadilla. Esta escena en particular produce una visión verdaderamente grotesca del mundo, que de un ámbito aparentemente tranquilo y placentero se convierte en un infierno horripilante que acecha a cada paso. Además, es interesante que la mujer, al contrario que su esposo que parece formar parte del "complot", no entienda qué es lo que horrorizó a Pedro, algo que provoca aún más confusión en esta escena medio soñada y medio real. Como señala Troiano, Arlt parece haber elegido seguir esta línea para confundir el público y provocar el mismo choque que siente su personaje⁹⁷⁷. En este sentido, se trata de la revisión moderna de la compasión postulada por los clásicos, pero de manera en cierto modo

⁹⁷⁶ Vale apuntar aquí unas pocas palabras sobre la estética de lo grotesco. Se trata de la exageración caricaturesca con tal de indicar el mal y la fealdad. Es la síntesis de situaciones contradictorias en una obra que producen la sensación de lo absurdo y cómico, acentuando elementos groseros, irregulares y de mal gusto. Todo es inestable en el mundo de lo grotesco. La incapacidad del hombre de prever peligros o percibir claramente situaciones y espacios donde se encuentra, convence de que la sorpresa es el elemento por excelencia de esta estética. El lector o el espectador se encuentra de repente sumergido en mundos confusos e impredecibles que a menudo se convierten en pesadillas. Por eso los bailes de enmascarados y los sueños son temas frecuentes en la estética de lo grotesco.

⁹⁷⁷ James Troiano: "Literary traditions in *El fabricante...*" *loc. cit.*, p. 168-169.

“perversa” pues busca ansiosamente la identificación del espectador con el estado anímico, incluso somático, del personaje que es violentado al estilo artaudiano.

Otro procedimiento típico de la estética de lo grotesco es la predilección constante, que también Arlt emplea en su obra, por los personajes deformados y socialmente marginados⁹⁷⁸. Así en *El fabricante de fantasmas*, entre los personajes que acosan a Pedro se encuentran el jorobado, la coja y la ciega que, además, sólo se nombran por sus deformaciones particulares⁹⁷⁹.

En la misma línea de personajes física y/o socialmente marcados viene la constante preocupación y predilección artística arltiana por los anti-héroes; los marcados por el “signo de Caín”, quienes predicán otro tipo de moralidad o la falta absoluta de la misma; eso es, una hiper-moralidad. El “ser a través del crimen” a que convidan Silvio Astier, Remo Erdosain y Pedro, se traduce en la convicción de esos personajes de que la única forma de afirmar la vida es llegar a la absoluta negación de la misma que representa el crimen. Tales personajes era normal que le acompañasen también por su itinerario dramático.

⁹⁷⁸ Tanto es así en su novelística (*Los siete locos* y *Los lanzallamas*) como en sus cuentos (“El jorobadito”).

⁹⁷⁹ Este procedimiento es especialmente particular de la estética que tiende a la deshumanización de los individuos; véase al respecto Lee Byron Jennings: *The ludicrous demon: aspects of the grotesque in art and literature*, Bloomington, Indiana, Indian U.P., 1963, p. 9. Troiano hace una observación muy interesante al respecto relacionando a Arlt con esta tendencia de lo grotesco: “Since Arlt feels alienated and frustrated in the world, it is only natural that he is preoccupied with characters who are deformed, and thus the very embodiment of loneliness and suffering. These often unfortunate figures are an intensified version of the discomfort and suffering of Arlt as he views the world around him”; James J. Troiano: “Literary traditions in *El fabricante...*” *loc. cit.*, p. 169.

En este sentido podríamos evocar también la “sombra” de Dostoyevsky y su inmortal anti-héroe Raskolnikov en *Crimen y castigo* (1866)⁹⁸⁰. Sobre todo entre esta obra de Dostoyevsky y *El fabricante de fantasmas* arltiano se percibe claramente la analogía temática que inspiró en parte a Arlt, y que se da directamente en la moralidad del “superhombre” que une a Pedro con Raskolnikov. Pedro cree que su inteligencia superior ha traspasado las convenciones sociales y ético-morales y puede justificar todos sus actos, también el asesinato. Racionalizando con su conciencia no siente ningún tipo de remordimientos por haber dado muerte a su esposa: “¡He matado a mi mujer! ¡Y bien! ¿Qué hay?”⁹⁸¹. En seguida, como indica Troiano⁹⁸², Pedro revela su filosofía de “superhombre” cuando argumenta que la muerte de su esposa dará vida a innumerables fantasmas cuyo nacimiento hubiera impedido su cónyuge viva⁹⁸³. Conforme va desarrollándose la trama de la obra, Pedro pasa por el mismo proceso psicológico que Raskolnikov y que conduce al conflicto interno entre la razón intelectual superior que no debería sentir remordimientos por sus actos y las conciencias de ambos, que les instigan por haber dado muerte a otros seres humanos. Raskolnikov confiesa su atrocidad a la prostituta Sofía, prototipo

⁹⁸⁰ Recordemos que el héroe conflictivo de Dostoyevsky, el estudiante Raskolnikov, desea probar los límites de la libertad. Si es verdaderamente libre, entonces todo está permitido y puede ir “más allá del bien y del mal”, como diría más tarde Nietzsche. “Empapado” por la convicción social de su época de que la moralidad racional se enfoca en hacer el bien para todo el mundo, decide asesinar a una vieja prestamista y repartir su dinero a los necesitados. Pero, en vez de cometer el homicidio fríamente y sin escrúpulos, le persiguen los remordimientos, mientras la presión que ejercen Porfirio Petrovich, el detective que investiga el caso, y Svidrigailov, un personaje repleto de valores ético-morales, le hacen confesar su crimen a la benévola prostituta Sofía. Sólo al final de la novela, en su celda, Raskolnikov se da cuenta de que violó tanto la ley humana como la divina.

⁹⁸¹ Acto I, cuadro II, escena I, p. 346.

⁹⁸² James J. Troiano: “Literary traditions in *El fabricante...*” *loc. cit.*, p. 169.

⁹⁸³ “He matado, sí, pero daré vida a innumerables fantasmas”; Acto I, cuadro II, escena I, p. 346.

que también Arlt introdujo con su personaje-fantasmal la Prostituta que forma parte del “tribunal” quimérico que le juzga. Existe también un personaje catalizador en ambas historias: el Juez en la obra de Arlt y el detective Porfirio Petrovich en la de Dostoyevski; personajes que desempeñan la misma función como representantes de la conciencia social humana que junto con la conciencia interior espiritual conduce a los dos protagonistas hacia el mismo final; eso es, su sumisión a la justicia de la sociedad para su redención y catarsis moral. Es más, el Juez evoca directamente este pasado literario en su conversación con Pedro y este último especifica dicha analogía cuando hace referencia directa al héroe dostoyevskiano⁹⁸⁴. Por último, los fantasmas creados por Pedro revelan su voluntad inconsciente de confesar su crimen. La semiología de los personajes deformados simboliza el sentido de culpabilidad que los atormenta. En este sentido, el Jorobado, por ejemplo, desvela la misión del “coro” fantasmal, incluyendo en sus palabras prácticamente el título de la obra dostoyevskiana: “Tenemos que obligarte a confesar tu *crimen*. Por eso dije que íbamos a morir. Cuando hayas confesado tu delito comenzará el *castigo*”⁹⁸⁵.

En lo que se refiere a la influencia cervantina, basta señalar el procedimiento de la meta-ficción y la autoconciencia de los personajes como

⁹⁸⁴ “Usted pertenece a esa magnífica escuela que en el siglo pasado comenzó, con el sagacísimo Dostoievski, el análisis de la personalidad del degenerado” (Acto II, cuadro I, escena IV, p. 358); “Usted viene a mi casa plagiando el procedimiento del juez de *Crimen y castigo*” (Acto II, cuadro I, escena IV, p. 360).

⁹⁸⁵ Acto III, cuadro II, escena II, p. 383. La cursiva es nuestra.

seres de ficción que ya se había dado anteriormente en *El Quijote* y en el teatro del Siglo de Oro español.

Por otro lado, el estudio que Beatriz Trastoy hace de esta obra de Arlt señala la intertextualidad temática con la pieza de Henri Lenormand *El hombre y sus fantasmas*⁹⁸⁶. La visualización escénica de personajes fantasmagóricos indudablemente vincula el teatro de Roberto Arlt con aquel de Lenormand tanto como la ya estudiada relación con el teatro pirandelliano. En el caso de Arlt este proceso ya lo había ensayado nuestro dramaturgo tres años antes en su obra *Trescientos millones*. En cuanto a la influencia de Lenormand es evidente que la exploración de los límites y la tensión entre lo consciente y lo inconsciente que conducen a la escisión de la personalidad que explora el francés tienen su correspondencia en la obra de Arlt⁹⁸⁷.

Sin embargo, la influencia señalada por excelencia en toda la producción dramática arltiana es la de Luigi Pirandello⁹⁸⁸. Puesto que esta obra, quizá más que *Saverio el cruel*, testimonia claramente el estigma pirandelliano en la dramaturgia de Arlt, merece la pena detenernos para comentar a grandes rasgos dicha intertextualidad, tan significativa para la

⁹⁸⁶ Beatriz Trastoy: "*El fabricante de fantasmas...*" *op. cit.*, pp. 39-47.

⁹⁸⁷ Lenormand retoma la historia de Don Juan desde una perspectiva freudiana. La homosexualidad del personaje central –Roger– reprimida durante años lo hace comportarse como el legendario galán. Años después, en su lugar de reposo, la reflexión sobre su vida le conduce al sentimiento de culpabilidad por sus actos de seductor de mujeres, que se manifiesta mediante los fantasmas de las mujeres desfloradas y engañadas en su pasado.

⁹⁸⁸ Como ya hemos mencionado, Arlt nunca negó la influencia de Pirandello en su obra, aunque rechazó reiteradamente la clasificación de la misma como única y fielmente influenciada por el autor siciliano. Remitimos de nuevo a la ya citada declaración de Arlt, recopilada en el libro de Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 69.

modernidad del autor argentino y que marca un hito en la escena rioplatense.

VI. 3. 1. La influencia de Pirandello

En la época en que Arlt se dedicó al teatro, Pirandello ya había visitado en dos ocasiones el país rioplatense⁹⁸⁹ y sus planteamientos dramáticos habían impresionado tanto a los círculos teatrales argentinos a quienes ya pertenecía por derecho Arlt, como a los de otros lugares⁹⁹⁰.

Siguiendo el análisis de la dramaturgia de Pirandello que hemos efectuado en el apartado respectivo de nuestra investigación y para realizar un estudio comparativo en cuanto a su aplicación en esta obra de Arlt, merece la pena repetir esquemáticamente aquí la relación entre el autor siciliano y Roberto Arlt que se puede resumir en los elementos siguientes: a)

⁹⁸⁹ En 1927 y en 1936, respectivamente.

⁹⁹⁰ No obstante, el momento de la "invasión" pirandelliana en Argentina coincidió con la aparición de los teatros independientes de filiación socializante, para cuyos círculos Pirandello resultaba *a priori* una persona *non grata* debido a su manifiesta adhesión a Mussolini. Arlt, que también pertenecía a dichos círculos intelectuales, tampoco compartió las ideas políticas de Pirandello, pero sí valoró positivamente su técnica y planteamientos artísticos. Por otra parte, Pirandello introdujo en su obra aspectos ontológicos, gnoseológicos y metafísicos que no están en la prioridad del programa de Arlt.

Seguimos al respecto la tesis de Luzuriaga que sostiene que Arlt, aunque utilizó motivos y recursos asociados a Pirandello, los dotó de sentido distinto y hasta contrario en el contexto de su propia obra. En este sentido, Luzuriaga denomina al teatro de Arlt más bien ético que metafísico: "Su propósito final no es reflexionar acerca de las estructuras efímeras de la personalidad, o sobre la relatividad de la verdad o sobre la naturaleza del ser y del conocer. Estas preocupaciones aparecen, es cierto, en los dramas arltianos, pero casi siempre en un segundo plano, cediendo primacía a otro tipo de problemática. Arlt sí cree conocer la naturaleza del individuo en su connotación social, cree que las máscaras, la mayoría de ellas, ocultan un rostro de contornos precisos. Su teatro se orienta, no a la conceptualización de la máscara, sino a su revelación y denuncia. Lo que pretende en resumidas cuentas es abofetear el rostro cruel e innoble que él descubre tras la máscara. En este aspecto, Roberto Arlt está más cerca de Shaw o Ibsen que de Pirandello". Véase Gerardo Luzuriaga: "Las máscaras de la crueldad..." *loc. cit.*, p. 97.

el meta-teatro autoconsciente, autorreferencial y autocrítico, b) la confusión entre realidad e ilusión, c) la autonomía y rebelión de los personajes, d) el empleo de la semiología estética no-verbal, e) el humorismo y lo grotesco como medios para la distinción del “yo” y la tendencia al desdoblamiento. Además los dos autores comparten el pesimismo como origen de su escritura pero parten de preocupaciones distintas⁹⁹¹. Por último, Pirandello escogió la posibilidad de refugiarse estéticamente en el arte y la fantasía, mientras que Arlt prefirió reflexionar mediante el arte sobre la falta de ética de las personas y las sociedades que ellas construyen⁹⁹².

Todos los elementos antes referidos están presentes en *El fabricante de fantasmas*. Por su parte, Troiano añade un elemento más en esta obra de Arlt: la preocupación particular de parte del autor por el proceso creativo en el teatro cuando el protagonista se compara con uno de los personajes y comenta que para él el teatro constituye el medio para comunicar sus problemas al público, y la representación de su vida real –la del autor personaje– en una obra de teatro en el teatro, *Los jueces ciegos*⁹⁹³. Así, y con esta última propuesta de Arlt, el juego metateatral adquiere una dimensión más: Arlt pone a Pedro, una persona supuestamente real, como personaje ficticio y así consigue confundir en un tercer plano la distinción

⁹⁹¹ Por una parte, Pirandello sufría una fuerte crisis espiritual y artística por la convicción de que nunca habría comprensión entre los hombres, mientras que el pesimismo arltiano parte de la falta de comprensión y cohesión entre las clases sociales.

⁹⁹² En este sentido, un ejemplo de filiación interesante con el teatro de Pirandello se encuentra en un tema parecido que, curiosamente, resultó ser el motivo para las últimas e inconclusas obras de ambos: nos referimos a *Los gigantes de la montaña* y *El desierto entra en la ciudad*, que parten del motivo de unos personajes que, descentrados en el mundo y excluidos de la sociedad, deciden refugiarse en una aldea –una montaña en la obra de Pirandello y el desierto en la pieza de Arlt, como veremos más adelante–.

⁹⁹³ James J. Troiano: “Literary traditions...” *loc. cit.*, p. 165.

entre realidad y ficción⁹⁹⁴. Siguiendo este planteamiento resulta inevitable recurrir a la obra de Pirandello *Cada cual a su manera*, donde el dramaturgo crea una situación en la que el arte y la vida se entremezclan y se confunden los límites que les separan.

De esta confusión estriba otro recurso pirandelliano que Arlt empleó en esta obra: el del teatro autorreferencial y autocrítico. A Pedro le preocupa el rol del autor en la producción dramática tanto como la reacción del público que asiste a la representación⁹⁹⁵. En este sentido sus reflexiones traen reminiscencias de los procedimientos que Pirandello emplea en *Seis personajes en busca de autor* y *Cada cual a su manera*⁹⁹⁶.

En el principio de la obra, Arlt utiliza otro recurso típicamente pirandelliano: Pedro evoca los fantasmas de Martina y del Sustituto quienes flirtean delante de sus ojos mientras éste toma nota del diálogo desarrollado⁹⁹⁷. Es el comienzo de la obra que Pedro va a redactar y remite directamente al principio de *Seis personajes en busca de autor*, cuando Pirandello recibe la visita de los personajes que desempeñan su drama incompleto al mismo tiempo que éste lo apunta.

⁹⁹⁴ "Aunque no lo crea, soy un personaje verídicamente teatral. Pero yo no tengo nada que hacer en el teatro. Para mí el teatro es un medio de plantearle problemas personales a la humanidad (...)."; Acto I, cuadro I, escena III, p. 338.

⁹⁹⁵ Reflexiona Pedro al respecto: "..., 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 que se abren en 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."; Acto I, cuadro I, escena VI, p. 341.

⁹⁹⁶ Nos referimos a las reflexiones críticas del director de escena y del público en los intervalos de la representación, y en *Esta noche se improvisa* con las consideraciones teóricas del doctor Hinkfuss que dan a la obra el carácter de ensayo para el teatro moderno

⁹⁹⁷ Acto primero, cuadro I, escena VI, pp. 340-345.

En ambas piezas la existencia de los personajes es independiente de la voluntad del autor y se revelan autoconscientes, mientras que el papel de los dramaturgos se limita a testimoniar estas existencias. De vez en cuando Pedro se entromete en el diálogo cuando no se desarrolla como le hubiese gustado, tal como sucede en otra obra arltiana *Trescientos millones* con las correcciones de la sirvienta al personaje "El galán" y en *Seis personajes en busca de autor* con las observaciones del director de la escena. De este modo el público tiene la impresión de que asiste a un ensayo, algo que acentúa el carácter meta-teatral de la obra.

La impresión del público de que la obra es un ensayo sobre el teatro moderno se incrementa en el segundo cuadro cuando Pedro, después de matar a su esposa, se encuentra en la celda y discute con su Conciencia. Allí, el personaje central diserta sobre su concepto de teatro y declara vanidosamente que: "Yo llevaré las oscuras pasiones del hombre al teatro. Todos mis hombres matarán, pero no en la guerra (...). Éste es un tema digno de ser llevado al teatro"⁹⁹⁸. Su delirio meta-teatral le hace observar las posibilidades que le ofrecería explorar el género de lo grotesco aprovechándose de la presencia física de su Conciencia. Así decide transformarla en un personaje jorobado⁹⁹⁹. Esta decisión de Pedro provoca una lucha de voluntad durante la cual la Conciencia ruega a Pedro reconsiderar su determinación puesto que la deformación de la Conciencia en escena le privaría de su papel en el mundo real y la convertiría en un

⁹⁹⁸ Acto primero, cuadro II, escena I, p. 350.

⁹⁹⁹ "¡Qué magnífico monstruo representarías en el tablado, persiguiendo a un asesino, irritando sus nervios! Para completar tu estampa maligna, lo único que te falta es un par de jorobas"; *ibíd.*, p. 351.

personaje grotesco, presto a la voluntad fabuladora del autor¹⁰⁰⁰. Así, su condición se relaciona con la de los personajes pirandellianos condenados a revivir eternamente su drama como Sísifo, fijados para siempre en un gesto, en un momento de la existencia. Dicho estereotipo lo había tratado antes Arlt con los personajes eternos de *Trescientos millones*, polemizando así con el teatro decimonónico-convencional y afilándose a las premisas de la vanguardia pirandelliana. No obstante, Pedro queda indiferente a las protestas de la Conciencia y se ensimisma en su delirio creador que ya empieza a estructurar la obra futura¹⁰⁰¹.

El acto segundo empieza con Pedro y sus amigos conversando sobre la obra representada. Así se refleja la preocupación arltiana también por la crítica teatral, algo que lo acerca de nuevo a Pirandello, sobre todo en *Cada cual a su manera*, cuando en los intermedios de la obra se discute la representación. Arlt, mediante la modalidad meta-teatral, vuelve a ofrecer la ilusión pirandelliana de que uno asiste al ensayo de la pieza y no a la representación de la misma¹⁰⁰².

¹⁰⁰⁰ "Te ruego que no me conviertas en un personaje ridículo. Humildemente y con lágrimas en los ojos. Todo lo que haces es odioso y tocado de locura. Dígnate recapacitar. Una vez que me hayas lanzado en las tablas, revelándome al mundo, tal cual me has formado, mi desgracia no tendrá remedio. Seré jorobada de día y de noche, en el teatro y fuera de él"; Acto I, cuadro II, escena I, p. 352.

¹⁰⁰¹ "Veo la obra, que alcanza la extrema grandiosidad en los extremos contrastes. Una ciega..., quizás una ciega de alma angélica, y un jorobado ingenioso, maligno y entremetido como un fracasado de la inteligencia (...)" ; *Ibíd.*

¹⁰⁰² Sin embargo, Troiano señala aquí un acercamiento distinto al tema de parte de Arlt: "The inner play, *Los jueces locos*, is based on a supposedly real episode: Pedro's satire of the judge who had tried and acquitted him of the murder of his wife. In the same way that the lovers came forth from the audience to protest what they felt was unfair treatment in *Ciascuno a suo modo*, the judge is provoked into visiting Pedro after viewing *Los jueces locos*. While there is in this way the same basic confusion between fiction and reality in both plays, Arlt's approach is less dramatic, although psychologically more subtle. Pirandello's play breaks completely with aesthetic distance as Delia Moro literary invades the stage from the

Así se puede apreciar que lo que relaciona a Arlt con Pirandello no es una mera y fiel influencia, sino una filiación temática con distintos enfoques, algo que nos hace coincidir con la hipótesis de Gerardo Luzuriaga de que Arlt reconocía haber utilizado ciertos motivos y recursos asociados con Pirandello, pero que en el contexto de su obra adquirieron un sentido diferente¹⁰⁰³.

Empero, la modalidad pirandelliana que implica la confusión entre ficción y realidad sigue en pie en el siguiente acto cuando los personajes-fantasmas empiezan a hostigar a Pedro. Arlt había empleado anteriormente un procedimiento parecido en *Trescientos millones*, en la relación que mantiene la Sirvienta con sus fantasmas, algunos creados por ella y otros extraídos de obras literarias, como el fantasma de Rocambole. En *El fabricante de fantasmas* estos personajes vienen de otras supuestas piezas teatrales escritas por Pedro, algo que abre un nivel meta-teatral más en la obra con las intertextualidades ficticias internas. Así, la Ciega sale de *El sol apagado*, la Prostituta de *El alma de la calle*, mientras la Coja de *Cuando los locos leen la Biblia*¹⁰⁰⁴.

La confrontación entre Pedro y sus creaciones sólo se puede dar mediante la modalidad del teatro en el teatro. Sus personajes le acusan

audience; in *El fabricante de fantasmas* there is no melodramatic confrontation. The judge makes it quite clear that he realizes the parallels between what occurs in *Los jueces locos* and the murder of Pedro's wife, but quietly and firmly insists that Pedro will eventually confess of his own accord." James J. Troiano: "Literary traditions in *El fabricante...*" *loc. cit.*, p. 167.

¹⁰⁰³ Gerardo Luzuriaga: "Las máscaras de la crueldad..." *loc. cit.*, p. 96.

¹⁰⁰⁴ Troiano señala una precedencia literaria más de esta modalidad meta-teatral: "This mixing of literary worlds parallels that of the *Quijote*, where characters in interpolated stories as well as from Avellaneda's novel enter into conversation with Don Quijote and Sancho who in Part II, are already conscious of themselves as literary figures"; *ibíd.*

porque les ha creado para ser. Defienden rigurosamente su derecho de tener vida y voluntad propia y representan la lucha por la obra independiente en un teatro independiente; "comportamiento" que ya habíamos visto antes en *Seis personajes en busca de autor*¹⁰⁰⁵.

Algo muy interesante en *El fabricante de fantasmas* y su filiación con la temática pirandelliana es la peculiar situación de Pedro respecto a sus creaciones, pues parece que el "creador" no se da cuenta de que paulatinamente ellas invierten los papeles y se convierten en espectadores mientras éste se convierte en carácter. Es más, obligando a Pedro a reconstruir la escena de su crimen los personajes se ponen en su papel de creador-director y éste, pasivo y sumiso, en el del personaje; algo que marca Arlt con la pregunta de la Coja sobre si la cortina ya ha caído en el momento que Pedro relata cómo asesinó a su esposa, cosa que literalmente sucede con el salto de Pedro al vacío y la "caída de la cortina" en el drama representado.

En la obra de Pirandello son los personajes los que buscan y finalmente encuentran la muerte como única y última confirmación y expresión de su existencia. En cambio, en este drama de Arlt los personajes, como coro infernal, buscan y consiguen la muerte de su creador-autor,

¹⁰⁰⁵ La prostituta es el portavoz de estos sentimientos: "Pues yo daría todas las negras noches de mi puerca vida para que te quebraran el espinazo con un cuchillo mellado (...). Yo era una muchacha decente, cuando en el segundo cuadro de *El alma de la calle* me hiciste entrar en puntapiés en la mala vida... (...). Escribías en el segundo cuadro de tu obra y las palabras se atascaban en tu mente. Es que yo me resistía a convertirme en una mala mujer. Pero tú decías (...): «¿Cómo termino la obra si Clementina en el segundo cuadro no se lanza a la calle? (...). Es el golpe de efecto del final». Y para que el maldito golpe de efecto del final tuviera éxito, me transformaste en una basura de la calle (...)." Acto II, cuadro II, escena III, p. 370.

emblematizando el parricidio de la autoridad del dramaturgo y la verdadera “rebelión de los personajes”, postulado real del teatro del Novecientos.

Los personajes arltianos en esta obra, igual que los de Pirandello en general, deben identificarse con su máscara prescindiendo de todo lo que no es esencial, y limitarse a unos pocos rasgos esenciales. Una vez autónomos, son sustraídos a las pretensiones contrapuestas del autor y del actor y se transforman en una imagen objetivamente viva. La materialización de los fantasmas de Pedro en la escena es la que recuerda la autonomía de los personajes pirandellianos. Propone, en suma, la utilización tradicional de los personajes fijos y grotescos de la *Commedia del'Arte*, siguiendo el ejemplo del maestro italiano, que es tenida en cuenta sólo con el fin de respetar rígidamente los diálogos y el espíritu del texto literario, precisamente mientras este último es desnudado y cristalizado, de modo que los personajes quedan así reducidos a máscaras. Pero en el teatro de Arlt las máscaras simbolizan también la simulación. Horacio González señala que los personajes (di)simulan ser otros¹⁰⁰⁶ y se ponen las máscaras de distintas personalidades, como metáfora de la lucha por la supervivencia social¹⁰⁰⁷.

Para Pirandello, el actor debía representar sobre la escena personas que ya no eran iguales a los seres vivos de la realidad cotidiana¹⁰⁰⁸. Su ejemplo lo sigue Arlt en *El fabricante de fantasmas* cogiendo figuras de la

¹⁰⁰⁶ Horacio González: “Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt” en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia... op. cit.*, p. 130.

¹⁰⁰⁷ Véase Gerardo Luzuriaga: “Las máscaras de la crueldad...” *loc. cit.*, pp. 97-103.

¹⁰⁰⁸ Debían ser criaturas que, en tanto concebidas a imagen y semejanza de los hombres, como quiere la poética del Naturalismo, no pertenecieran a la realidad cotidiana sino al mundo superior del arte. Véase Marco de Marinis: “Pirandello y la relación actor/personaje...” *op. cit.*, p. 26.

estética naturalista y del sainete criollo, a las que añade rasgos grotescos y convierte en fantasmas que no sólo persiguen a Pedro sino al teatro en su paso al nuevo siglo.

No obstante, y en un plano no tan programático para el teatro experimental como de preocupación metafísica, la distinción del Yo sólo puede completarse con el recurso del humorismo pirandelliano que expresa el frenético estado mental de Pedro y su proyección en las figuras grotescas de los fantasmas, que metaforiza las horribles contradicciones de la vida. Esa filiación con los recursos pirandellianos se representa en la tendencia del héroe al desdoblamiento, eso es, en la fragmentación de la personalidad propia de la modernidad, y hace que se perciba en ella el engaño de las racionalizaciones ideológicas que generó a Arlt su visión pesimista de la vida.

En cuanto al sistema semántico no verbal, el signo por excelencia tanto en el teatro de Pirandello como en el de Arlt, es la representación escénica y su cuestionamiento constante. Arlt, igual que el maestro italiano, traslada el metalenguaje a su pieza, consolidando, como hemos visto, la meta-teatralidad como expresión artística autorreferencial y autocrítica. La representación escénica deja de ser el signo de referencias extra-escénicas y se convierte en la referencia *ad hoc*. Así, de *representamen* (en términos de Pierce) la escenificación adquiere el valor de *designatum* (siguiendo la nomenclatura de Morris), u objeto de referencia. En este sentido, estamos en el nivel del proceso semiótico que Bobes Naves nombró "Proceso de interacción"; eso es, los sujetos que participan en este proceso comunicativo

–en nuestro caso Pedro y sus fantasmas en un primer nivel y representación-espectadores en un segundo y sus interacciones constantes e internas– alternan sus roles de transmisor y receptor del mensaje, aunque no haya *feedback* que altere el mensaje originalmente emitido por el dramaturgo real. Así, Arlt sigue los juegos meta-teatrales y semióticos de Pirandello –recordemos la interacción semiológica con los espectadores en las escenificaciones de las obras del autor siciliano–, pero aún más: todos los objetos, desde el momento que son llevados a escena, abandonan su sistema referencial inicial y se integran en el nuevo sistema de la escena, donde adquieren un nuevo significado y función. En este sentido, las semillas encontradas en la tumba del Faraón en *El fabricante de fantasmas* traen reminiscencias del inconsciente colectivo y juegan con la dualidad vida-muerte, constante en la obra desde el principio hasta el final, igual que las iluminaciones, las máscaras y las escenografías violentas y, a menudo, con sugerencias ritualistas y paganas, adquieren su respectivo valor semiológico en esta pieza. En este sentido, también juegan un papel importantísimo las figuras repulsivas y grotescas de los fantasmas que asocian la plasticidad teatral de Arlt con los monstruos del grotesco barroco y del medioevo, como también de la pintura de Brueghel el Viejo y Jeronimus Bosch¹⁰⁰⁹, tan admirados por Antonin Artaud.

Así, y a través de la semiología tanto lingüística como no-verbal, llegamos a un punto que relaciona el teatro “post-pirandelliano” –

¹⁰⁰⁹ Filiación admitida, como ya hemos señalado, por Arlt; véase Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 69.

permítasenos el neologismo— de Arlt con el teatro de la crueldad de Artaud, prosiguiendo con nuestro estudio de *El fabricante de fantasmas*.

VI. 3. 2. La estética de la crueldad

Como ya hemos visto, Artaud reprochaba el lenguaje estereotipado del teatro convencional, así como sus formas pictóricas y musicales cuando no hacían más que adornar el “logos” sagrado del autor. Respecto a esto, el marsellés reprochaba el lenguaje dramático rigurosamente fiel al texto del autor-dios. Según Raúl Castagnino, Arlt tampoco llevaba a sus intérpretes libretos definitivos, mineralizados, sino que sus textos se ajustaban conforme a indicaciones e improvisaciones de otros que consideraba más expertos en el arte de Talía, con tal de restar de sus textos resabios literarios y conseguir la plenitud del arte teatral, que era lo más importante para el argentino¹⁰¹⁰.

En *El fabricante de fantasmas*, Arlt rompe con el lenguaje convencional del teatro milenario en el sentido de que no sigue un desarrollo lineal del argumento¹⁰¹¹. Emplea recursos de iluminación¹⁰¹², demarca el

¹⁰¹⁰ *Ibid.*, pp. 67-68.

¹⁰¹¹ Al contrario, la fragmentación del argumento en tiempos y espacios no lineales y su posterior sometimiento a un proceso de “bricolage” es una constante en el drama que recuerda la aglomeración de pesadillas sobrepuestas.

¹⁰¹² La aparición, por ejemplo, del fantasma de Martina a través de una iluminación violácea (Acto I, cuadro I, escena VI), la de la primera aparición de la Conciencia en la celda (Acto I, cuadro II, escena I) o la iluminación infernal de la danza ritual (Acto II, cuadro II, escena V).

verdadero significado de la semiología musical con su absoluta ausencia¹⁰¹³, hace referencias que tienen correspondencia con el inconsciente colectivo a través de una simbología ritualista¹⁰¹⁴. En fin, tomamos prestado el dicho de San Juan que Guerrero emplea para explicar el teatro de Artaud: "Y el verbo se hizo carne"¹⁰¹⁵ y lo aplicamos a *El fabricante de fantasmas* donde las palabras de Pedro dibujan el perfil de sus personajes encarnizados delante de su creador.

La insistencia de Artaud en la primacía de lo corpóreo frente a la palabra escrita y recitada como parte de la celebración ritual del teatro es algo que comparte también Arlt, según su declaración del 7 de octubre que anticipó el estreno de la obra, y donde exalta la representación física espantable de los remordimientos del criminal corporeizados como fantasmas¹⁰¹⁶.

Vale la pena repetir aquí lo que Artaud escribió en el primer manifiesto sobre la semiología necesaria para su teatro:

LE SPECTACLE: Tout spectacle contiendra un élément physique et objectif, sensible à tous. Gris, plaintes, apparitions, surprises, coups

¹⁰¹³ Por ejemplo, el violín que toca el oficial de la marina en el Acto III, cuadro II, escena III y que sólo escucha Pedro o la danza ritual y pagana del Acto III, cuadro II, escena V. En ambas escenas, se insinúa y se presupone una música, ora espeluznante ora frenética, que exterioriza el estado demente de Pedro. Sin embargo, concuerda con las premisas surrealistas de Artaud, siendo una especie de metalenguaje, ya que tiene su referencia en algo que es inexistente y cuya ausencia se hace más presente, como sucede con todas las ausencias. Así, adquiere un significado real como signo y se escapa de la semiología convencional del teatro decimonónico.

¹⁰¹⁴ El empleo generalizado en la obra de las máscaras –algo que aparte de Artaud, remite al teatro de Claudel, las danzas rituales o las referencias a la semilla encontrada en la tumba del faraón y la historia egipcia que recuerdan el favoritismo artaudiano en el uso de jeroglíficos como para-lenguaje–.

¹⁰¹⁵ Juan Zamora Guerrero: *Historia del teatro... op. cit.*, v. I, p. 99.

¹⁰¹⁶ En el diario *El Mundo*, el 7 de octubre de 1936; recopilado por Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 68.

de théâtre de toutes sortes, beauté magique des costumes pris à certains modèles rituels, resplendissement de la lumière, beauté incantatoire des voix, charme de l'harmonie, notes rares de la musique, couleurs des objets, rythme physique des mouvements dont le crescendo et le decrescendo épousera la pulsation de mouvements familiers à tous, apparitions concrètes d'objets neufs et surprenants, masques, mannequins de plusieurs mètres, changements brusques de la lumière, action physique de la lumière qui éveille le chaud et le froid, etc.¹⁰¹⁷

Por la misma línea que acabamos de describir se encamina también el proyecto de Arlt en nuestra obra, siguiendo el discurso "anti-teológico" de Artaud. Como hemos visto, Artaud propone la expulsión del autor –"dios"–, del director o de cualquier autoridad del escenario. En *El fabricante de fantasmas*, Arlt introduce el personaje del autor –su doble, que remite a asociaciones con el ensayo de Artaud *El teatro y su doble*– pero termina por expulsarlo, por eliminarlo de la escena con su muerte. Los personajes se han liberado, la obra de arte se ha independizado, la crueldad ha triunfado. Además, y en cuanto a la autoridad del director, la situación se ha invertido; son los personajes, sobre todo el Jorobado, los que dirigen la última escena de la obra con la reconstrucción del crimen dando instrucciones no sólo a Pedro sino también al resto del grupo.

Artaud renegaba del teatro donde el público devoto y pasivo asistía y consumía lo que se le ofrecía como absoluta verdad e ilusión. Arlt, por su parte, desde la primera pieza *Trescientos millones* cultiva un tipo de teatro que culminó con la negación total del principio objetivo de realidad. En *El fabricante de fantasmas* los varios niveles de realidad se entremezclan como

¹⁰¹⁷ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 111.

distintas capas que o bien desechan por completo la posibilidad de que haya una realidad u ofrecen varios niveles y perspectivas de la misma.

La negación de la posibilidad de una realidad objetiva es, a la vez, negación de la posibilidad de un teatro saturado de los ripios de la tradición sainetesca y naturalista. Como Artaud, también Arlt parece consciente de la imposibilidad del teatro predicado en *El fabricante de fantasmas*. Sin embargo, la muerte violenta de los personajes –sobre todo la de Pedro y de todo lo que él simboliza– es trascendental para el retorno a los orígenes y profetiza la muerte violenta del teatro decimonónico. Para Artaud el provenir del teatro sólo se puede abrir con la anáfora que remonta a la víspera del nacimiento, algo que para el marsellés no significa una vida anterior, sino la muerte antes del nacimiento; eso es, la muerte del teatro tradicional antes de que éste renaciera como el mítico Fénix. Pero la vía hacia la redención sólo puede ser violenta y, si es necesario, a través del asesinato. Leamos a Pedro:

Estoy aquí entre tres muros de cemento y una puerta de hierro y tengo la sensación de que regreso de un largo viaje; los enemigos han muerto, yo no; el tiempo los ha trocado en polvo (...). Si yo no hubiese asesinado, es muy posible que ella, un día, hubiera terminado por matarme. Es la ley del odio. Ahora el apetito se ha quedado satisfecho. –CONCIENCIA.– ¿Te refieres a la necesidad homicida? –PEDRO.– Por supuesto. Así como la tierra acumula energías en la semilla, la civilización acumula en el alma del hombre fuerzas de exterminio. Un día las fuerzas estallan y la fiera amanece tranquilizada (...). He matado sí, pero daré vida a innumerables fantasmas (...); el horror del crimen dotará a esta potencia de un sistema nervioso, de un empuje hostil y avasallador (...). Éste es un tema digno de ser llevado al teatro (...). Porque sostienen la tesis de

la violencia, es decir, la posibilidad de dar salida a una serie de instintos criminales (...).¹⁰¹⁸

Repasemos ahora qué escribió tres años antes Artaud en su teoría de la crueldad: "l'état poétique, un état transcendant de cie, est au fond ce que le public recherche à travers l'amour, le crime, la guerre ou l'insurrection"¹⁰¹⁹. La crueldad es para Artaud "la conscience qui donne à l'exercice de tout acte de vie sa couleur de sang, sa nuance cruelle, puisqu'il est entendu que la vie c'est toujours la mort de quelqu'un"¹⁰²⁰. La conciencia a la que se refiere Artaud es la Conciencia que hostiga a Pedro en la celda, cuya apariencia da "color de sangre" y desmantela el hilo del asesinato cruel cometido por el protagonista arltiano. Al mismo tiempo, la necesidad homicida a la que se refiere Pedro es la necesidad de provocar caos, salir a la calle disparando, según las premisas de Artaud y los surrealistas en pos del teatro anhelado, por más que se trate de una metáfora. Hay que buscar la muerte, verter sangre, asesinar, cometer parricidio¹⁰²¹, bloquear las calles con cadáveres, alcanzar el momento de los sentidos, de las imágenes delirantes, de la fiebre colectiva, dicta Artaud pensando en la analogía del sistema teatral convencional con una ciudad asediada por la peste¹⁰²².

Venganza por venganza y crimen por crimen es el grito de Artaud frente al arte degenerado burgués. Sin embargo, y aquí ubicamos una

¹⁰¹⁸ Acto I, cuadro II, escena I, pp. 348-350.

¹⁰¹⁹ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 145.

¹⁰²⁰ *Ibid.*, p. 121.

¹⁰²¹ Véase Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 68. Asesinar al padre-autor, Pedro en nuestro caso.

¹⁰²² Véase Miguel Vicario Medina: *Los géneros dramáticos... op. cit.*, p. 134.

diferencia entre los dos dramaturgos, Artaud se limita al arte depravado burgués y descarta la función del arte dramático como portavoz de cualquier tipo de mensajes. En cambio, Arlt no deja fuera de su sistema artístico el compromiso social anti-burgués –ya que pertenecía, como hemos señalado, a un grupo teatral relacionado con el grupo de Boedo–; así que dirige sus flechas contra la amoralidad de la clase media-alta, de la cual forma parte Pedro¹⁰²³. No obstante, no se limita en castigar artísticamente la burguesía y su sistema de valores sino que también, procura anunciar la muerte de la institución arte. Es esto lo que simboliza la venganza y el crimen-ejecución como castigo de los fantasmas hacia Pedro, el autor-representante de un teatro sentimentalista-naturalista y convencional burgués.

El vitalismo bergsoniano es sustancial también para Arlt, como lo es para Artaud, pero en el caso del autor argentino es un vitalismo distorsionado, pesimista, que alcanza los límites de la filosofía de Schopenhauer. En Artaud la vida invade y ocupa la escena vitoreando su libertad e independencia, pero si es necesario matar para conseguir sus objetivos, provocar anarquía, algo aceptable como en todas las revoluciones. En cambio, en *El fabricante de fantasmas*, no es la vida la que invade la escena sino las sombras de un mundo artístico depravado y grotesco, consciente de su próxima muerte. Los personajes-fantasmas lamentan su

¹⁰²³ Mirta Arlt ubica cronológicamente el compromiso ideológico del teatro de Arlt a partir del fracaso del estreno de *El fabricante de fantasmas*. Según su hija, Arlt supo dolorido que tenía que volver a la estética mensajista que tanto le molestaba, transformando el escenario del primer acto de su siguiente obra *Saverio el cruel* de la sala de aniversario de un manicomio a la sala de la hacienda de la burguesía frívola e inescrupulosa; véase Mirta Arlt: "La locura de la realidad en la ficción de Arlt" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia... op. cit.*, p. 23.

existencia temporal y son conscientes de su desaparición inminente. Tienen un encargo que cumplir, vengar una muerte cometiendo otra, la del asesino Pedro, y después perderse con éste en el olvido y la inexistencia. Desde el punto de vista schopenhauriano encarnan la voluntad de Pedro que inconscientemente busca la satisfacción que no puede conseguir. Cuando al final se da cuenta de esa imposibilidad resuelve suicidarse, puesto que la conciencia es por excelencia impulsiva. No obstante, los fantasmas de Pedro no postulan perpetuarse, fijarse en un instante del tiempo condenados a repetir su desgracia en la eternidad. Ya hemos visto que en el vitalismo de Bergson la eternidad, eso es, el congelamiento del flujo vital es el enemigo de la vida y Artaud comparte su pensamiento¹⁰²⁴. Pues para que el teatro vuelva a representar la verdadera vida y llenarse del influjo vital, tiene que vaciarse de cualquier acto de repetición, ya que eso equivale al congelamiento del *élan vital* bergsoniano y, por consiguiente, a la muerte o a la no-existencia. En un plano meta-teatral como disertación para el teatro, es el mismo temor que revela la Conciencia cuando ruega a Pedro que no la transforme en un personaje deformado, condenada a mantenerse así para la eternidad¹⁰²⁵.

Otro tema trascendental en cuanto a la relación entre Artaud y Arlt es el sueño. Como definió Derrida, "el teatro de la crueldad es un teatro de

¹⁰²⁴ Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 78.

¹⁰²⁵ "CONCIENCIA (*continuando de rodillas*). – Te ruego que no me conviertas en un personaje ridículo. Humildemente y con lágrimas en los ojos (...). Una vez que me hayas lanzado a las tablas, revelándome al mundo tal cual me has formado, mi desgracia no tendrá remedio. Seré jorobada de día y de noche, en el teatro y fuera de él". Acto I, Cuadro II, Escena I, p. 352.

sueño (...), pero de sueño *cruel* (...).¹⁰²⁶. Artaud buscaba recobrar la magia y la fascinación de los sueños en la escena, reemplazando al hombre en su lugar poético dentro de la realidad. Sin embargo no defendía un teatro cuyos sueños "pulverizaran" la tarea del psicoanálisis indagando en el inconsciente. Al contrario, la crueldad jugaría el papel de la conciencia que Artaud centró en la necesidad del "asesinato"¹⁰²⁷. En *El fabricante de fantasmas* la "Conciencia" juega el papel del "incendiario" para el desenlace del drama de Pedro que se origina en el asesinato y termina con un suicidio. Soñar, en el teatro de Arlt es ir directo a la muerte. Un viaje de ida sin vuelta. Un sacrificio al altar de la diosa arte, al Moloc de *La fiesta del hierro*.

El sueño no es imaginar compensatorio que representa una vida mejor. En eso consiste, precisamente, su potencia subversiva. La fuerza de "negatividad" de la obra de Arlt tiene, en tal sentido, una coherencia que sería para los teóricos de las vanguardias en Escuela de Frankfurt: la actividad onírica en el teatro arltiano es el grito de negación contra la realidad oprimente en la que viven los personajes, pero en esa actividad no hay posibilidad alguna, no hay construcción "feliz" en la que refugiarse. Mundo alternativo y por lo tanto disidente contra el mundo real, el sueño se teje no obstante con el mismo horror de la vida cotidiana y sólo se pueden encontrar en él la denuncia y el dolor (...). Ni siquiera en sueños se libra un ser humano de la tremenda amargura, del fracaso o de la culpa (*El fabricante de fantasmas*).¹⁰²⁸

El teatro para el marsellés debe recobrar su magia perdida, su misticismo alquímico ya que mediante la reconstrucción de analogías en la psique humana, la realidad teatral –su oro espiritual– puede equipararse con el oro alquímico. Eso es lo que Artaud escribió en su ensayo "El teatro

¹⁰²⁶ Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 71.

¹⁰²⁷ Antonin Artaud: *Œuvres complètes...* *op. cit.*, v. IV, p. 121.

¹⁰²⁸ Elsa Drucaroff: "Lucro soñante: mercancía..." *op. cit.*, p. 65.

alquímico” que fue publicado en Buenos Aires el 1932, es decir cuatro años antes de que Arlt estrenara *El fabricante de fantasmas*, donde por analogía dice a través de su personaje central Pedro:

Fantasmas modelados por mi mente, escúchenme: Necesito que expresen un amor ardiente e inverosímil, con palabras que jamás seres humanos utilizan en la comunicación de sus deseos. Yo no creo en la eficacia de esos ramilletes de doradas mentiras, pero 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 (...).¹⁰²⁹

Así, como la alquimia, también el teatro propuesto debe convertirse en el doble de la realidad teatral, pero no de la convencional, sino de otra peligrosa, donde las dos artes –la alquimia y el teatro– adquirirán una esencial identidad misteriosa y donde los tres principios de los místicos (el cuerpo, el alma y el espíritu) deben igualarse¹⁰³⁰. Eso consigue Pedro con sus fantasmas modelados que, como el oro fabricado de los alquimistas, forman parte de la misma entidad-trinidad, la de su creador, siendo sus dobles invertidos y peligrosos que le conducen al suicidio para volver a fundirse y unirse de nuevo en el laboratorio alquímico de la escena teatral. A la vez, ambos maestros, con la metáfora del oro fabricado se refieren a la *mimesis* de algo real, que es el oro en el caso de la alquimia y la realidad en el caso del teatro. Obviamente, con esta analogía atacan el principio de la *mimesis* aristotélica que ha prevalecido en la historia del teatro occidental y

¹⁰²⁹ Acto I, cuadro I, escena VI, p. 341. Las cursivas son nuestras.

¹⁰³⁰ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, pp. 41, 301.

se consideraba norma sagrada en la época del realismo y del naturalismo hasta entonces imperantes.

Conforme a la teoría del personaje, en la escena de la crueldad los personajes no mantienen relaciones concretas con la historia o la geografía sino que se ubican fuera del espacio y del tiempo, suspendidos sobre la esfera teatral. Los fantasmas modelados por Pedro provienen en un nivel meta-teatral e intratextual de las obras anteriores del creador-protagonista¹⁰³¹, pero también están sólo y meramente en el nivel interior de la psique de Pedro, ideados por él y proyectados en la escena a través de él, perteneciendo por completo a un nivel superior, el de la esfera teatral. Por ello tampoco son deudores de la historia o de la geografía, puesto que pierden su identidad bajo un adjetivo que les determina bien por su aspecto físico bien por su profesión. No obstante, si tienen una procedencia hay que buscarla en las tradiciones de países lejanos o estereotipos conocidos en Europa, algo que sucede en un nivel interior y metateatral con la figura del hombre disfrazado de Faraón en el carnaval del tercer acto o los bailarines que celebran el ritual pagano en forma de faunos¹⁰³². En la estética cruel, los personajes no son autónomos sino que todo lo que hacen y dicen les está dictado desde fuera. Algo parecido sucede en esta pieza de Arlt, puesto que los fantasmas que fabrica Pedro al principio le obedecen; son sus hijos ficticios que al final se rebelan e invierten la situación manipulando al propio Pedro hasta inducirle a suicidarse. Por último, los personajes ideados por

¹⁰³¹ Ya hemos visto que los fantasmas que acosan a Pedro salen: la Ciega de *El sol apagado*, la Prostituta de *El alma de la calle* y la Coja de *Cuando los locos leen la Biblia*.

¹⁰³² Acto I, Cuadro II, Escena II y Acto II, Cuadro II, Escena V, respectivamente.

Artaud suelen ir acompañados por un doble que emerge de la muchedumbre y vuelve a sumergirse en ella tal como había aparecido; el mejor ejemplo en la obra arltiana que analizamos es el personaje del Sustituto que Pedro evoca para visualizar desde lejos una escena para la obra que pretendía escribir¹⁰³³.

En fin, Artaud propuso la vuelta al proto-teatro chamánico donde las pulsiones de la psique humana no habían cesado de latir por la racionalización de la civilización. En este sentido, es el papel que juega la escena interpolada durante el acoso de los fantasmas a la imaginación febril de Pedro. En la acotación de la escena V del Acto II que el personaje del Jorobado prologa como “aquelarre”, nos describe Arlt qué es lo que ve Pedro:

Es un valle iluminado al rojo de cobre. PEDRO, seguido por un haz de luz, se acerca a la entrada de este roquedal siniestro, donde aparecen unos hombres velludos, con cuernos, danzando en torno a una mujer tendida en una plataforma central de piedra. Los hombres, cuando pasan por donde PEDRO, le hacen señas con las manos, llamándolo. PEDRO mira (...).¹⁰³⁴

En esta escena de bacanal Arlt emplea la totalidad de los recursos semiológicos del teatro anhelado por Artaud. Es una imagen sacro-profana, plena de la violencia de los rituales paganos, donde prevalecen unos sátiros a punto de sacrificar a la mujer en un altar lítico. El fondo boscoso y la iluminación que tiñe la escena con referencias de sangre remiten al teatro

¹⁰³³ Acto I, cuadro I, escena VI.

¹⁰³⁴ Acto II, cuadro II, escena V.

sagrado de Artaud y a la necesidad del asesinato como parte del sacrificio al nuevo teatro. Porque para alcanzar la nueva "epifanía" de lo sagrado hay que pasar, según Derrida, por el asesinato que convierte el teatro en una experiencia religiosa¹⁰³⁵. De este modo la escenificación se acerca al exorcismo que haría afluir nuestros demonios del que hablaba Artaud. Igual, el final de la obra con el suicidio de Pedro puede considerarse como sacrificio ritualizado, inducido y manipulado por el coro de los personajes fantasmales que preside el Jorobado, en el papel del hierofante o *houngan* de los rituales vudúes.

Así, Arlt se acerca a las premisas de Artaud para lograr una escena donde lo accesorio ya no tenga el mismo valor que siempre y en el cual cada elemento adquiriera urdimbre simbólica en una totalidad de carácter esotérico y místico. De esta manera se aproxima también al concepto dionisiaco de Nietzsche, puesto que el éxtasis del devoto sólo puede ser entendido por sus iguales; Pedro en un primer término y los espectadores en uno segundo. Es por eso que los bacanales invitan a un Pedro excitado y febril a unirse al ritual, ya que mediante éste participa también el público.

En fin, el maniqueísmo del teatro de Arlt, donde existe una dualidad constante entre lo real y lo onírico, lo ilusorio y lo material, se canaliza a través de una concepción del teatro como fiesta, según las premisas de Artaud y mediante la modalidad del meta-teatro del espejo que remite a Pirandello. La meditación sobre el arte teatral, propia del teatro del siciliano, cobra el valor crítico y el poder destructivo de la teoría de Artaud, con tal de

¹⁰³⁵ Jacques Derrida: El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 74.

que llegue a su redención final a través del asesinato simbólico. Así, la representación se convierte en un juego feérico y una fiesta de bajos instintos. Uno de los mejores logros de este objeto teatral, según hemos visto, es *El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt, personificado en las cavilaciones de Pedro y el coro infernal de sus personajes de humo.

No obstante, tal como había sucedido en el caso de Antonin Artaud y *Les Cenci*, también *El fabricante de fantasmas* significó el fracaso en cuanto a la recepción del público y la incompreensión de la obra de parte de la crítica que encontró en ella "«caídas constantes en la truculencia del folletín», «expresiones de mal gusto» y una «inaudita y viscosa sexualidad de los remordimientos»"¹⁰³⁶. Para el caso reproducimos una crítica de la época que firmó Manuel Lago Fontán en *El Mundo*, el día 9 de octubre y recopilan Silvina Díaz y Marina Sicora en su trabajo:

Todavía no ha logrado Roberto Arlt domeñar su desbordante imaginación y su desenfrenada 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 teatro experimental, resultan detonantes en los tablados profesionales, ante los cuales permanece un público más difícil, por sabiondo, entonces podrá, Roberto Arlt brindarnos excelentes obras teatrales. Ya lo es, en latencia, *El fabricante de fantasmas*.¹⁰³⁷

Por lo que se deduce, ni el público, ni la crítica, quizás tampoco el propio Arlt eran conscientes todavía de la importancia e innovación de la

¹⁰³⁶ Opinión de Edmundo Guibourg en la *Crítica* de 9 de octubre; recopilada por Silvina Díaz y Marina Sicora: "Notas sobre la recepción..." *op. cit.*, p. 159.

¹⁰³⁷ *Ibid.*

dramaturgia que amanecía con él en Argentina y en América Latina en general. Sus méritos ya los hemos expuesto a lo largo del presente trabajo. Uno de sus mejores, más valientes y completos ejemplos de esta dramaturgia lo constituye *El fabricante de fantasmas*, donde su carácter de disertación sobre el teatro moderno se entrecruza con las inquietudes experimentales en pos de una nueva estética y filosofía para el arte teatral, la de la crueldad que recién acababa de nacer en Francia.

VI. 4. *La isla desierta* (1937)

Después del traspie de *El fabricante de fantasmas* y su aventura fallida en el teatro institucionalizado, Roberto Arlt decidió volver a los círculos del Teatro del Pueblo para insistir en una estética "marginal" e independiente con su pieza *La isla desierta*, calificada por el mismo dramaturgo como *burlería en un acto*. La pieza, según data Castagnino, fue representada el 30 de diciembre de 1937 por el elenco de Barletta y "marca el retorno definitivo a las experiencias no profesionales"¹⁰³⁸.

Respecto a intertextualidades con la literatura universal, esta pieza parece de las menos "contagiadas" por este tipo de deudas, salvo las correspondencias que mantiene con la alegoría de la caverna platónica. Su estética se ha calificado como expresionista¹⁰³⁹ con ribetes del grotesco

¹⁰³⁸ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 87.

¹⁰³⁹ Véase David William Foster: "Roberto Arlt's *La isla desierta*: A structural analysis" en *Latin American Theatre Review*, 11, n° 1, (Fall. 1977), pp. 25-34 y, especialmente, p. 26.

colectivo¹⁰⁴⁰ que estigmatiza el hipertecnicismo de las sociedades modernas mediante la imagen del hombre-autómata. No obstante, como analizaremos en seguida, podemos rastrear también en esta obra las semillas de inquietudes paralelas a las de Artaud.

El argumento de la obra concierne a un grupo de trabajadores en una oficina de la zona portuaria de Buenos Aires, donde, pese a la proximidad de los buques y los mares que ellos reclaman, los oficinistas están encerrados en su espacio limitado y mecanizados al realizar las tareas monótonas de siempre. No tienen derecho de cometer ni un solo error¹⁰⁴¹ ya que se les considera como medio-autómatas. Tampoco se les permite mirar hacia fuera, al puerto y sus movimientos son sincronizados y limitados a los extremadamente necesarios para llevar a cabo sus tareas. De pronto entra el ordenanza, un mulato que sostiene haber corrido mundo como marino y empieza a invitarles a un escapismo imaginario hacia islas paradisíacas, mundos exóticos y vidas aventureras que hacen aún más fuerte el contraste entre su actual situación burguesa y la verdadera vida que se encuentra al otro lado de la ventana. Los burócratas se desconciertan, se dejan llevar por las descripciones del mulato y participan con él en un festín musical y de baile que exorciza su penosa vida cotidiana, hasta el momento en que entra de nuevo el Jefe interrumpiendo el sueño y devolviéndoles a la dura

¹⁰⁴⁰ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁴¹ "EL JEFE. – Otra equivocación, Manuel. MANUEL. – ¿Señor? EL JEFE. – Ha vuelto a equivocarse, Manuel. – Lo siento, señor. EL JEFE. – Yo también. (*Alcanzándole la planilla*). Corríjala. (*Un minuto de silencio*). EL JEFE. – María. MARÍA. – ¿Señor? EL JEFE. – Ha vuelto a equivocarse, María. MARÍA (*acercándose al escritorio del JEFE*). – Lo siento señor. EL JEFE. – También yo lo voy a sentir cuando tenga que hacerlos echar. Corrija". Acto Único, Escena, p. 393.

realidad. La resolución del Director supremo es cruel: despide a todo el personal y ordena poner vidrios opacos en la ventana. Las palabras de Castagnino son muy acertadas al respecto: "No soñar, no pensar; no sentirse individuo, sino cosa: el mundo moderno, en fin"¹⁰⁴².

Como hemos señalado, las deudas de esta pequeña pieza de Arlt para con la cultura universal son escasas e indirectas. La más explícita es la del símil de la caverna de Platón, que constituye uno de los ejes alrededor de los cuales se desarrolla el tema de la obra. Por lo demás, Arlt hace referencias implícitas a la literatura escapista clásica, al cuento del Flautista de Hamelín de los hermanos Grimm y, también en esta pieza, a la pintura impresionista y cloisonista de Gauguin, sobre todo su etapa haitiana mediante el proceder, las palabras y las imágenes que dibuja con ellas el personaje del Mulato.

Bien conocida es la parábola de la caverna que Platón expone en el libro VII de *La República* para referirse alegóricamente a la actitud del hombre respecto a la verdad y cómo termina siendo cautivo de sus temores e ignorancia frente a la vida. Epigramáticamente, basta con resumir aquí que Sócrates cuenta a su interlocutor Glaucón cómo unos hombres están prisioneros de nacimiento en una gruta cavernosa. Encadenados de manera que no pueden ver nada más que las sombras que proyecta una hoguera a la pared que se encuentra enfrente de ellos, pasan su vida viendo circular las proyecciones de animales y hombres, que de vez en cuando paran y conversan entre sí. Las escenas que los cautivos ven en la pared se parecen

¹⁰⁴² Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, pp. 88-89.

al teatro de sombras chino y constituyen para ellos la única y absoluta verdad. Este es el mundo sensible en la filosofía del Platón. Lejos de donde ellos se encuentran encadenados está la salida de la cueva que da al mundo y la naturaleza, iluminada por el sol, y representa el mundo de las ideas platónico. Sócrates le cuenta a Glaucón cómo finalmente uno de esos prisioneros logra librarse de sus cadenas y consigue salir afuera donde, después de haberle costado mucho adaptarse a las nuevas condiciones, se pone en contacto con el mundo que le estaba hasta aquel momento vedado. Detrás de la figura de este fugitivo se descifra la alegoría del filósofo, del hombre iluminado que ahora vuelve de nuevo a la cueva para liberar a sus antiguos compañeros esclavizados y hacerles partícipes de la gran verdad que acaba de descubrir, eso es, el mundo de las ideas, a la vez que desea revelarles que viven en un gran engaño. Sin embargo, lo triste de la condición humana, encadenada por la ignorancia y el temor hacia lo desconocido, hace que los prisioneros se burlen de su "apóstol" y, como afirma Sócrates, si tuviesen la oportunidad incluso lo hubieran matado.

Se trata de una de las más bellas alegorías que nos ha dejado la literatura clásica, donde se pone de manifiesto cómo los humanos podemos engañarnos a nosotros mismos o ser oprimidos por convenciones ficticias e irreales. Dicha fábula ha dejado su sello en la literatura universal como en *La vida es un sueño* de Calderón de la Barca (1600-1681), *Un mundo feliz* de Aldous Huxley (1894-1963) o, en una manera aún más pesimista y opaca, en *1984* de George Orwell (1903-1950). Arlt retoma este símil en *La isla desierta* donde nos presenta unos oficinistas esclavizados y robotizados que,

por lo menos ascienden desde los sótanos de la empresa donde trabajaban y donde no había luz de sol sino de bujías eléctricas, al décimo piso de la misma, donde tienen la posibilidad de observar a través de la ventana un mundo que les está prohibido. La ventana juega el papel de actante en la pieza, puesto que desencadena la ruptura con la realidad siendo la fisura a través de la cual la fantasía irrumpe en la escena de la cotidianidad. Incluso al final de la obra, donde volvemos a la realidad convencional y cruel, el Director, después de despedir a todo el personal, manda poner vidrios opacos en la ventana con tal de ocultar detrás de un velo la otra realidad, inquietante para los burgueses, sellando así la grieta.

Los covachuelistas sólo pueden mirar enfrente, pero aún así perciben los movimientos de la vida allí fuera, representada por los buques que entran y salen de la zona portuaria. El papel del filósofo-redentor lo desempeña el mulato Ordenanza, que ya se había escapado de este mundo infernal y ahora vuelve para salvar a los demás. A pesar de que al principio se topa con la incredulidad de los burócratas, al final consigue arrastrarlos a su mundo de las "ideas". Sin embargo, la crueldad de la vida cotidiana tiene su manera particular de asesinar los sueños de los hombres. Entra el Director supremo, junto con el Jefe del departamento, ejercen su poder despótico sobre ellos volviendo a encadenarlos (pese a haberles despedido, que es prácticamente lo mismo puesto que se les niega la posibilidad de soñar); y ordena reemplazar las ventanas por donde entraba la luz del sol

con otras oscuras, devolviendo la oficina a su condición inicial de caverna platónica¹⁰⁴³.

Volviendo al análisis estructural de la obra se puede afirmar que se trata de una pieza con escaso, sino nulo, desarrollo dramático, algo que invita a considerarla como metafórica y simbólica, despojada de las pretensiones milenarias de la acción teatral naturalista o realista. Siendo así, requiere del espectador una mirada oblicua respecto a su experiencia convencional que lo capacite para descifrar los significados del signo global que constituye la obra.

El ambiente que construye Arlt se basa en la antítesis entre la opaca realidad de los oficinistas y la luminosa verdad que se esconde detrás de las ventanas¹⁰⁴⁴ y las descripciones y figura del mulato. En este sentido, el acontecimiento teatral en el que *La isla desierta* invita a participar y comulgar supone una enseñanza mística, en el sentido de los misterios de Eleusis, donde la ceremonia teatral misma o bajo la guía de los actores-*hierofantes*, pretende llevar al espectador de la oscuridad a la luz, tanto en

¹⁰⁴³ Semejante parece haber sido la aproximación a la obra que realizó el Grupo Oscuro del Teatro Ciego de Buenos Aires bajo la dirección de José Menchaca el 25 de octubre de 2001 en el Teatro Anfitrión. Condicionada la representación por cuestiones pragmáticas –el elenco se componía en gran parte por actores no videntes– y propuestas revolucionarias –sala totalmente oscura, los espectadores se guiaban por los actores, algo que recuerda la iniciación mística en un acontecimiento ceremonioso como debería ser el teatro–, consideramos que alcanzó el concepto platónico del mundo de las ideas en la sala teatral, pese no haber sido este el propósito inicial del director. Remitimos a la descripción de la representación que se puede consultar en la página web: <http://teatrociego.tripod.com/critica1.htm>; (consultada: 10/8/2008). Por otra parte, dicha propuesta del Grupo Oscuro reivindicó la importancia todavía innovadora de esta obra de Arlt puesto que fue elegida sesenta y un años después de su primer estreno para representar a la Ciudad de Buenos Aires en el Encuentro Internacional de Teatro Experimental que se realizó en Rosario, Argentina en 2002.

¹⁰⁴⁴ Arlt marca esta antítesis desde el principio: "Son las dos de la tarde, y una extrema luminosidad pesa sobre estos desdichados simultáneamente encorvados y recortados en el espacio por la desolada simetría de este salón de un décimo piso"; Acto único, p. 393.

términos platónicos como en términos del praxis teatral que al otro lado del Atlántico ya se conocía como teoría de la crueldad. Sobre todo Cipriano representa la fuerza propulsora –el *élan vital* bergsoniano o la “fuerza vital” de Posidonio de Apamea (135 a. C. – 51 a. C.)– que empuja hacia la liberación de las fuerzas vitales que rigen el universo y que el *modus vivendi* contemporáneo intenta sofocar. Pues Cipriano desencadena la denodada búsqueda de la felicidad –que es una constancia en la temática arltiana–, dando por sentado que si no existe felicidad tampoco existe vida. Invirtiendo el axioma, podríamos afirmar que para los personajes arltianos la vida sin felicidad es un gran fraude de Dios al hombre y del hombre mismo a la vida. Como señaló Mirta Arlt para la dramaturgia de su padre: “«Dios es la alegría de vivir» y todo lo que atente contra la alegría de vivir es enfermedad, *peste*, impureza que ataca a los humanos”¹⁰⁴⁵. Vemos que aparte del vitalismo bergsoniano que comparte Arlt con Artaud, también su hija Mirta asocia, quizás inconscientemente, el proyecto de su padre para el teatro convencional con la metáfora de la peste y la enfermedad, algo que, como hemos venido señalando, hacía al mismo tiempo Artaud.

El marsellés deseó resaltar la imposibilidad de representar la vida en el teatro y, por consiguiente, lo irrepresentable de la representación teatral, puesto que lo único que hacía la dramaturgia convencional era rebajar la vida transformándola en objeto de mera contemplación o lectura. Siendo el hombre el reflejo o la representación de la vida, debe lanzar su grito hasta

¹⁰⁴⁵ Mirta Arlt: “Presentación” en Roberto Arlt: *Teatro completo*, Buenos Aires, Editorial Schapire, 1968, p. 12; citado por David William Foster: “Roberto Arlt’s *La isla desierta...*” *loc. cit.*, p. 34 (la cursiva es nuestra).

no poder más, vaciarse y dejarse llevar porque la vida huye. Por ende, el teatro debe igualarse a la vida, pero no a aquella en la que triunfan los caracteres, sino a una especie de vida desencarcelada, que barra con la individualidad humana¹⁰⁴⁶. En *La isla desierta*, como en casi todo el teatro arltiano, la verdadera representación se enfoca en la proyección de los sueños o pesadillas desenfrenadas de los personajes. Los burócratas proyectan sus dobles en la negación absoluta de la cultura occidental. Se encuentran libres de todas las convenciones que homogeneizan los miembros de las sociedades; se rebelan y se igualan a la vida, al doble de la vida que, empero, no se puede considerar menos posible o tangible que la vida real. De modo que Arlt realiza también en esta pieza la alquimia teatral del teatro de la crueldad, materializando la atormentada vida interior de un grupo pequeño de hombres que se sienten defraudados por la sociedad de la que forman parte. La afirmación de la vida deseada se deja desdoblar y vaciar por la negación del *modus vivendi* que les atormenta. Por eso, niegan la realidad cotidiana frente a la otra soñada. No obstante, al final de la pieza, lo cotidiano triunfa y vuelve a afirmarse, no por su verdad absoluta, sino por su autoridad. Los burócratas de la obra de Arlt rechazan la muerte de sus sueños, pero terminan afirmándola como acto sin retorno. En este sentido, desde el punto de vista dialéctico, afirmar rechazando es lo mismo que rechazar afirmando.

No obstante, esta transición semántica de una realidad frágil que se balancea a otra anárquica que libera se realiza esquemáticamente en la

¹⁰⁴⁶ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, IV, p. 139.

pieza en sólo un acto de una escena, que, empero, podría fragmentarse en cuatro: a) la pequeña escena que abre la obra donde se nos presenta la severa y ordenada realidad de los oficinistas, que, sin embargo, deja percibir por debajo la rebelión latente; b) el primer acto de rebeldía que estalla en la persona de Manuel; c) la salida del Jefe que representa la tiranía de la realidad y la entrada de Cipriano que personifica la posibilidad utópica de otra vida risueña; por último, d) la entrada de nuevo del Jefe junto al Director quienes reestablecen mediante su crueldad el despotismo de la cotidianidad. En este sentido, la estructura dramática funciona a partir del esquema triangular Realidad – Fantasía – Realidad.

En todo este proceso Arlt usa signos sonoros y visuales para marcar la ruptura gradual de los distintos planos en los que se edifica la obra. Los signos verbales parecen consecuencia de los anteriores que son más sensoriales. Así, por ejemplo, en la primera ruptura que acabamos de describir leemos en el texto de Arlt:

*Nuevamente hay otro minuto de silencio. Durante este intervalo pasan chimeneas de buques y se oyen las pitadas de un remolcador y el bronco pito de un buque. Automáticamente todos los EMPLEADOS enderezan las espaldas y se quedan mirando la ventana (...). EMPLEADO 1º (con un apagado grito de angustia). – ¡Oh! No; no es posible. (Todos se vuelven hacia él.) (...). MANUEL. – No es posible trabajar aquí (...). Los culpables que nos equivoquemos son esos malditos buques (...). Los buques que entran y salen, chillándonos en las orejas, metiéndose en los ojos, pasándonos las chimeneas por las narices (...).*¹⁰⁴⁷

¹⁰⁴⁷ Acto único, pp. 393-394.

Además, es notable que a menudo Arlt no utilice dichos signos como captados de inmediato por el espectador, sino que opta por transmitirlos a través de las descripciones de los actores, como si fueran los agentes mediante los cuales se canaliza la energía que va a hacer estallar la presencia de la energía agitadora en la escena. En este sentido, el sistema semiótico que Arlt emplea sirve para transmitir la euforia progresiva de los personajes que pasan de la rutina nociva a la revuelta impulsiva y, de ahí, al éxtasis de sus sueños escapistas que por momentos se materializan, arrastrando a los espectadores en este frenesí ritual y sus sueños de libertad.

En ese sistema sígnico Arlt añade la figura de Cipriano quien, con su piel de mulato –entre el puritanismo y la urbanidad que representa el hombre blanco y la libertad y sensacionalismo afinado a la tierra que representa el hombre de color– y sus tatuajes (verdaderos jeroglíficos que evocan otras tierras e invitan al escapismo), juega el papel del redentor-*hierofante* que canaliza la energía latente y evoca la materialización de los sueños exóticos de los burócratas mediante el baile y el ritmo frenético de los tambores. A través de Cipriano las imágenes que él fabrica se materializan y los covachuelistas se transforman en aventureros que se quitan sus “uniformes” pequeño-burgueses; junto con ellos también lo hacen los espectadores. Se trata, como lo define David Viñas, de un “*strip-tease*” que invita a abandonar los atavíos de la cultura victoriana¹⁰⁴⁸. Un acto

¹⁰⁴⁸ Fragmento de una conferencia pronunciada por David Viñas en “Las jornadas preparatorias para la creación de la *Universidad Popular Madres de Plaza de Mayo*”,

cruel, metáfora de la ruptura total, que impele a volverse salvaje y renegar de la civilización burguesa. En este sentido el baile se transforma en una fiesta de bajos instintos, no necesariamente violento pero sí cruel en la contraposición con la realidad convencional de los partícipes. No obstante, la crueldad da un paso más con la interrupción repentina del éxtasis colectivo por la irrupción del Jefe y del Director que despiden a todos, devolviendo también a los espectadores al orden preestablecido del antropófago monstruo urbano que constituyen las exigencias de la vida moderna y que exige el sacrificio de los sueños de los hombres en su altar sangriento.

Puntualizando las exigencias del teatro de la crueldad ya hemos visto que también en esta pieza se pueden ubicar puntos de contacto entre los proyectos de Artaud y Arlt, respectivamente. Siguiendo nuestro análisis, no podemos dejar pasar la constancia programática en Artaud, y temática en Arlt, de reemplazar al hombre en su lugar poético dentro de lo que convencionalmente llamamos realidad. Los burócratas optan por la rebelión y la anarquía inspiradas por Cipriano, quien juega el papel del dirigente frente a la autoridad del Jefe y del Director. El medio para la rebelión es la fantasía, este soñar despierto típico de Arlt, que libera y desplaza de la crueldad de la realidad cotidiana y objetiva a la alternativa de otra subjetiva. Merece la pena señalar que esta pequeña pieza de Arlt es la única donde el sueño cobra valor colectivo en lugar de tratarse de una ensoñación individual como sucede en el caso de *Trescientos millones* o *El fabricante de*

recopilado en la página web <http://sololiteratura.com/arl/arlteatro.htm>; (consultada: 25 de agosto de 2008).

fantasmas. Empero, el resultado es el mismo. Los personajes se convierten en los dobles de sí mismos proyectándose en la pantalla del deseo de una isla paradisíaca, donde comparten colectivamente las imágenes exóticas y poéticas con las que alimenta sus fantasías el hierofante Cipriano¹⁰⁴⁹.

Sus palabras parecen las recitaciones que evocan otra realidad para lograr que se materialice sobre la escena y llevar progresivamente al clímax del festín a los participantes. En esta ceremonia hacen falta los jeroglíficos que evocan imágenes del inconsciente colectivo (los tatuajes del Mulato Cipriano) y los indígenas que describe y cuya imagen se materializa mediante su "*logos*". Efectivamente, en esta última oración-recitación de Mulato todos los personajes responden al unísono como si se tratara de las respuestas ritualizadas en una ceremonia sagrada que Arlt quisiera insinuar recalando el carácter sacro del teatro¹⁰⁵⁰. Ya no valen sólo las palabras, sino que hay que recurrir a gestualidades, signos cinéticos-proxémicos y de vestuario improvisado para intensificar la climatización de lo ritualizado en este momento de la obra: "MULATO (*fabricándose una corona con papel y poniéndosela*). – Los brujos llevan una corona así y nadie los mortifica". El carácter sagrado de la ceremonia teatral se hace ya cada vez más explícito y para resaltarlo aún más, Arlt matiza el discurso del sacerdote Mulato con nomenclatura religiosa. Así, empieza su siguiente oración con la afirmación propia de la retórica apocalíptica de los apóstoles con un "Y digo que es muy

¹⁰⁴⁹ "MULATO. – (...). Todos viven desnudos entre las flores, con collares de rosas colgantes del cuello y los tobillos adornados de flores. Y se alimentan de ensaladas de magnolias y sopas de violetas"; Acto único, p. 399.

¹⁰⁵⁰ "MULATO. – Siempre bajo los árboles hay hombres y mujeres haciéndose tatuar. Y uno termina por no saber si es un hombre, un tigre, una nube o un dragón. TODOS. – ¡Oh, quién lo iba a decir! ¡Si parece mentira!"; *ibíd.*, p. 398.

saludable vivir así libremente”¹⁰⁵¹ que comparamos con las palabras bíblicas de Jesús: “Y os digo que todo aquel que me confiese delante de los hombres (...)”¹⁰⁵². Añade además el salvajismo y el hedonismo bacanal, propio del tipo de rituales a los que Cipriano¹⁰⁵³ les invita a participar: “MULATO. – “(...). Cuelgan libremente de las ramas y quien quiere, come, y quien no quiere, no come... y por la noche, entre los grandes árboles, se encienden fogatas y ocurre lo que es natural entre hombres y mujeres”. Para culminar el proceso ritual de la ceremonia teatral sólo falta añadir la música y el baile, y eso es lo que sucede cuando el *houngan*-Cipriano¹⁰⁵⁴ coge la tapa de una máquina de escribir y la transforma en tambor:

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 (...). Y hermosos hombres desnudos. Que bailan bajo los árboles, como ahora nosotros bailamos aquí... (...). 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

¹⁰⁵¹ *Ibíd.*; p. 399.

¹⁰⁵² Lucas 12:44. El carácter didáctico-apocalíptico del papel de Mulato es evidente en este momento del desarrollo de la trama, imponiéndose cada vez más como sacerdote, apóstol y redentor, cuya autoridad promete castigos si no se arrepienten y participan en la comunión los fieles extraviados: “Ved cuán noble es su corazón. Ved cuán responsables son sus palabras. Ved cuán inocentes son sus intenciones. Ruborizáos amanuenses. Llorad lágrimas de tinta. Todos vosotros os pudriréis como asquerosas ratas entre estos malditos libros. Un día os encontraréis con el sacerdote que vendrá a suministraros la extremaunción. Y mientras os unte con aceite la planta de los pies, os diréis: “¿Qué he hecho de mi vida? Consagrarla a la teneduría de libros”. Bestias. (...). Aprovechen ahora que son jóvenes. Piensen que cuando les estén untando con aceite la planta de los pies no podrán hacerlo”. Acto único, Escena, p. 400.

¹⁰⁵³ Merece la pena señalar que, desde el punto de vista del análisis que realizamos, no parece casualidad que Arlt hubiera elegido el nombre de Cipriano para su personaje, con la asociación explícita que se puede hacer con la persona controvertida de San Cipriano, el arrepentido mago que se convirtió al cristianismo y a quien se considera el protector de los magos.

¹⁰⁵⁴ Volvemos a citar en este punto la descripción del teatro de la crueldad ceremonioso que realizó Peter Brook asimilando la representación cruel con los rituales vudú. Véase Peter Brook: *El espacio vacío... op. cit.*, p. 82.

*un demonio gesticula, toca el 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. Y cantan un ritmo de rumba...*¹⁰⁵⁵

No obstante, a menudo las fuerzas que acuden no son las originalmente evocadas, como sucede con los espíritus en este tipo de ceremonias. Así, la obra y el festín pagano terminan con la irrupción del Jefe y del Director que como fuerzas de mal imponen las reglas de autoridad y austeridad de la moderna sociedad urbana. Sin embargo, lo que es importante es la energía que queda después del ritual teatral, igual que en las exigencias de Artaud para el teatro sagrado. Se trata pues de una vuelta al proto-teatro primitivo y la comunión tribal.

Con este último, el acto teatral se vuelve un verdadero acontecimiento comunicativo mediante una amplia aproximación semiótica al espectáculo propuesto por Arlt en las didascalias, donde ya no sirve sólo el TD sino, también, el TE, y donde los gestos, las luces, la música y el ritual se articulan y se relacionan entre sí de manera coherente, como verdaderos criptogramas, hasta que el signo global que es la obra adquiera el carácter comunicativo que también Artaud postulaba.

Los personajes que Arlt nos presenta están divididos en tres categorías. Por una parte tenemos el conductismo colectivo de los oficinistas que, salvo algunas excepciones, se comportan y hablan al unísono. El otro

¹⁰⁵⁵ Acto único, p. 401-402.

personaje catalítico es el del Cipriano el Mulato que juega el papel del redentor social, del líder que conduce a los demás a la rebelión. Por último, Arlt esboza los otros dos personajes, el Jefe y el Director, que representan la autoridad del convencionalismo y la cotidianidad sobre los sueños humanos. Por eso mismo, los empleados al principio se nos presentan matizados por una fuerte imagen expresionista, encorvados, robotizados y víctimas del hipertecnismo de la era moderna¹⁰⁵⁶. Por otra parte, la misma elección impersonal del nombre del Jefe es indicativa del personaje que representa y se nos presenta como un militar que ejerce su autoridad sobre los reclutas, con una apariencia estereotipada¹⁰⁵⁷. En cuanto al Director, no aparece sino en el último instante de la obra. A él pertenece la última palabra pero su presencia está latente durante toda la pieza, como espada de Damocles que representa la autoridad suprema que reestablece el imperio de la crueldad. Por ello, no hace falta dibujarlo sino que su sombra se nos figura como grisácea y opaca, algo que se verifica por su orden de poner vidrios oscuros en lugar de la gran ventana anterior.

Si comparamos las características de los personajes del teatro de la crueldad que reúne Arbirached¹⁰⁵⁸ con los que nos presenta Arlt en *La isla desierta*, se puede comprobar también aquí que en ambos casos comparten

¹⁰⁵⁶ "Frente a las mesas escritorios, dispuestos en hilera, como reclutas, trabajan, inclinados sobre las máquinas de escribir, los empleados (...). Son las dos de la tarde y una extrema luminosidad pesa sobre estos desdichados simultáneamente encorvados y recortados en el espacio por la desolada simetría de este salón de un décimo piso". Acto único, Escena, p. 393.

¹⁰⁵⁷ "En el centro y en el fondo del salón, la mesa del JEFE, emboscado tras unas gafas negras y con el pelo cortado como la pelambre de un cepillo"; *ibíd.* Merece la pena señalar que las gafas negras que gasta el Jefe contrastan con la perspectiva de la ventana luminosa por la que comienza la rebelión de los empleados, como si Arlt quisiera indicarnos que la autoridad no desea ver la verdad.

¹⁰⁵⁸ Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 358.

rasgos comunes, pues para Artaud los personajes de la crueldad no tienen origen ni en el tiempo ni en el espacio, sino que parecen halos sobre el universo teatral. Puede que los burócratas de la oficina portuaria sean al principio y a propósito los más “metropolizados” de su producción dramaturgica para recalcar el contraste entre la vida ruin que soportan y la vida soñada que anhelan, pero, y como sucede en todo el teatro arltiano, rápidamente se elevan en la esfera de la fantasía y se nos presentan meteoros sobre la esfera teatral, fuera del espacio y del tiempo, hasta que la crueldad de la vida cotidiana los aterriza inopinadamente de nuevo hasta la miseria de su existencia burguesa. Todo lo que ellos hacen y dicen les está dictado desde fuera –al principio del Jefe, luego de Mulato y, finalmente, del Director–, por una voluntad que procede a sobresaltos, choques, sorpresas y asociaciones insólitas. En el teatro de la crueldad, si los personajes tienen una identidad o un origen, hay que buscarlo en las leyendas de países lejanos o estereotipos conocidos en Europa: Cipriano es el buen salvaje, ora agitador ora redentor, que personifica el personaje arquetípico de la vida libre y despreocupada. Por otra parte, mantiene correspondencias con las leyendas medievales europeas, como es el caso ya señalado del mito alemán del Flautista de Hamelín. En cuanto al Jefe, ya hemos descrito que su figura estereotipada, con las gafas negras y el pelo cortado a cepillo remite a las figuras del militar y, en todo caso, a las figuras representativas de autoridad absoluta.

Por último, los personajes que describe Artaud se sumergen en la muchedumbre hasta perder su nombre identificador. En *La isla desierta* los

covachuelistas, salvo Manuel y María –que por momentos emergen de la masa impersonal y compacta del personal de la oficina–, pierden su nombre identificador, se homogenizan y se caracterizan simplemente por sus cargos enumerados en la empresa (Empleado 1º, Empleado 2º, Empleada 1ª, Empleada 2ª, Empleada 3ª, Tenedor de Libros).

Sin perder de vista que no buscamos escritos de papel de carbón en el teatro de Roberto Arlt, sino correspondencias programáticas y afinidades temáticas entre la dramaturgia del argentino y la teoría de Artaud, hemos apaciguado nuestra inquietud instigadora comprobando analogías entre estos grandes revolucionarios también en esta pieza apasionante de Roberto Arlt, que con razón Raúl Larra caracterizó como: “una pequeña obra maestra, de una intensidad inigualada, con ese toque inesperado, con ese *improntu* que desvanece toda la imagen de un sueño”¹⁰⁵⁹.

VI. 5. *La fiesta del hierro* (1940)

Cuando el 18 de julio de 1940 se estrenó por el Teatro del Pueblo *La fiesta del hierro*, Roberto Arlt predijo que “[el] espectador guardará largo tiempo memoria de esta obra”¹⁰⁶⁰. Y no estaba equivocado en absoluto, pues como bien señala Luzuriaga *La fiesta del hierro*, junto con *Saverio el cruel* y *La isla desierta*, constituyen “la trilogía teatral mejor lograda de Roberto Arlt y probablemente una de las más importantes de toda la

¹⁰⁵⁹ Véase Raúl Larra: *Roberto Arlt el torturado*, Buenos Aires, editorial Futuro, 1950, p. 92; citado por Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 89.

¹⁰⁶⁰ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 98.

dramaturgia latinoamericana de la generación vanguardista, es decir, la generación de entreguerras¹⁰⁶¹.” Esta afirmación de Luzuriaga ya venía anunciada por la recepción elogiosa de la obra por parte de la crítica en los periódicos más importantes de su época¹⁰⁶², que ya empezaba a defender el teatro de Arlt frente a aquellos que hasta el momento no lograban entender la importancia de su producción. A causa de esta incompreensión, el dramaturgo quiso anticipar las reacciones que temía que levantase su último estreno publicando dos días antes una nota explicativa –el 16 de julio en *El Mundo*– que pretendía aclarar la mezcla de géneros en los que se basaba la pieza, como también las intenciones artísticas de su creador:

El mérito de mi nueva farsa, *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: 1ª fijar con rapidez la atención del espectador en una situación a venir, provocada por los personajes. 2ª, suscitar el creciente movimiento de curiosidad de su intelecto ante las posibles derivaciones de la intriga; 3ª en emocionarle por el destino que acecha a los protagonistas.¹⁰⁶³

La fiesta del hierro es una obra abierta a muchos peritajes estéticos y análisis ideológicos. Troiano, así, enfoca esencialmente su análisis en el aspecto de la crítica social que indudablemente realiza Arlt en esta pieza, en los problemas económicos y las restricciones que impone la sociedad al individuo, afirmando que entre toda la producción arltiana “[p]erhaps the

¹⁰⁶¹ Gerardo Luzuriaga: “Las máscaras de la crueldad...” *loc. cit.*, p. 100.

¹⁰⁶² Véase Silvina Díaz y Marina Sicora: “Notas sobre la ...” *op. cit.*, pp. 155-165.

¹⁰⁶³ *Ibid.*, pp. 160-161.

play which most emphatically unites these themes is *La fiesta del hierro*¹⁰⁶⁴. Luzuriaga también señala la representación de toda la pirámide social en esta pieza de Arlt y los instintos avariciosos que incitan a la crueldad con la que actúan¹⁰⁶⁵. Por otra parte, Castagnino apunta más hacia el aspecto insólito u ominoso de la obra: "Para calificar su espíritu habría que acudir a un adjetivo que precisara, a la vez, las ideas del satanismo, perversión, depravación, heterodoxia, misas herejes, gnosticismo, nigromancia, tropelías, etc."¹⁰⁶⁶. Los adjetivos que utiliza Castagnino despiertan de por sí en la mente y la conciencia del lector, espectador o, en cualquier caso, interesado en la obra, una sucesión de escenas horribles mediante su filiación o compasión, en el sentido aristotélico de la palabra, con el destino de los personajes que parecen presos de sus pasiones y codicias y arrastran consigo al espectador en su caída trágica.

No obstante, sus acciones no producen el "temor" aristotélico sino el horror por lo monstruoso que, como explica Brereton, no cabe dentro de la concepción catártica. Pues el crítico analizó las diferencias entre temor, terror y horror, concluyendo que el horror presupone lo repugnante y lo mórbido¹⁰⁶⁷, y, por ende, se excluye de la tragedia por ser una emoción de baja categoría. Lo mismo había comentado Aristóteles señalando que para provocar el efecto del horror por medio del espectáculo y no de la imitación ni la trama, es preciso recurrir a la ayuda escenográfica, algo que califica la

¹⁰⁶⁴ "Social criticism and the fantastic in Roberto Arlt's *La fiesta del hierro*" en *Latin American Theatre Review*, v. 13, n. 1 (Fall 1979), pp. 39-45.

¹⁰⁶⁵ Gerardo Luzuriaga: "Las máscaras de la crueldad..." *loc. cit.*, p. 100.

¹⁰⁶⁶ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 98.

¹⁰⁶⁷ Véase Geoffrey Brereton: *Principles of tragedy: a rational examination of the tragic concept in life and literature*, London, Routledge & K. Paul, 1968, p. 38.

obra dramática en cada caso como menos merecedora de evaluarse *stricto sensu* como trágica¹⁰⁶⁸.

En el nuevo concepto del arte dramático que evoca la vanguardia y pregona Arlt en Argentina, como Artaud desde Francia, lo monstruoso forma parte de la nueva estética –como forma parte de la naturaleza humana– y el teatro debe aclamarlo y reclamarlo como algo suyo, puesto que la tragedia es, desde el punto de vista schopenhaueriano, el arte que mejor refleja la naturaleza humana. Por ello el teatro se basa en el espectáculo como totalidad, y en este conjunto, la escenografía juega un papel fundamental, como también lo hace en la obra de Arlt que analizamos, provocando horror por lo monstruoso y la crueldad de las acciones de sus personajes mediante efectos escénicos o el fanteche enorme del dios fenicio. En este sentido, la crueldad artaudiana del término como festín de los bajos instintos humanos, está también latente en esta pieza de Arlt, reflejada en las exaltaciones oscuras que motivan las acciones humanas.

El argumento de *La fiesta del hierro* se desarrolla en tres actos. Don Carlitos es el jefe de publicidad de una fábrica de armas que dirige el todopoderoso Sr. Grurt, pero al mismo tiempo es el amante de Mariana, la esposa iletrada de este último. Don Carlitos es el encargado de organizar y llevar a cabo una fiesta de aniversario para la empresa de cañones de su patrón, pero estando en amores con Mariana le confiesa preocupado su falta de inspiración para la fiesta. Al mismo tiempo se nos esboza como persona rencorosa y vengativa para con sus patrones, pues como él mismo

¹⁰⁶⁸ Aristóteles: "Arte poética"... *op. cit.*, 1453b, 5-15.

monologa, le parece imposible que una analfabeta disfrute de tanta riqueza y poder mientras él, una persona inteligente, vegeta “como el perro que roe el hueso al pie de la mesa”¹⁰⁶⁹. Don Carlitos siente rencor hacia su jefe, por eso no parece realmente enamorado de Mariana, sino que sus sentimientos se motivan más bien por el odio: “Te deseo y te detesto” admite declarándose a su amante¹⁰⁷⁰.

Esos sentimientos amargos que revelan odio y codicia sirven de alicientes para que irrumpa en escena el elemento preternatural de la batalla ancestral entre el bien y el mal, y proporcionan la perspectiva trágica hacia la cual se precipitará el drama. Por una parte Don Carlitos dialoga con su Ángel, quien pretende racionalarlo, y, por otra, con el Fauno –figura mitológica clásica que elige Arlt para sustituir al arquetipo del demonio–, que finalmente consigue alimentar el odio y la mezquindad de Don Carlitos, quien exclama: “¡Al cuerno mi honestidad! Vendo mi puerca alma por un plato de lentejas de oro” y más tarde pregunta explícitamente a Fauno: “¿No tendré que firmarte ningún pacto...?”¹⁰⁷¹. De este modo, Arlt introduce el pacto con el demonio, motivo clásico de la literatura fantástica de todos los tiempos que cataloga Todorov en su célebre estudio¹⁰⁷². Don Carlitos ya está decidido y Fauno le proporciona la idea original que buscaba para la fiesta. Organizará un festín ritual que presidirá el inmenso ídolo del fenicio dios de la sangre y de la guerra Baal Moloc, posteriormente identificado en la Edad

¹⁰⁶⁹ Acto I, Escena I, p. 475.

¹⁰⁷⁰ *Ibid.*, p. 469.

¹⁰⁷¹ Acto I, Escena III, p. 477 y 478, respectivamente.

¹⁰⁷² Véase Tzetan Todorov: *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία (Introduction a la littérature fantastique)*, Αθήνα, Οδυσσεύς, 1991, pp. 124-125.

Media con Beelzebul. Así que el pacto que se establece originalmente con su agente Fauno, vale por extensión también con Baal Moloc con todas las consecuencias funestas que tendrá para el desenlace final de la tragedia.

Entretanto, los asuntos amorosos de Don Carlitos con Mariana son testimoniados y fotografiados por Julio, el hijo de Sr. Grurt de su matrimonio anterior, quien manda luego revelar las fotos por medio de Ambrosio, un criado chantajista. El fotógrafo que se encarga de revelar los negativos, sospecha las intenciones del criado y lleva las copias al Presbítero, un joven sacerdote ambicioso. Fauno pone también en tentación al Presbítero con el fin de que éste saque provecho del conocimiento del secreto. Deseando construir un campanario para su iglesia, el Presbítero empieza a soñar con llegar hasta el obispado y sucumbe a la vanidad; el pecado favorito del demonio. Para sus planes necesita dinero y piensa que se lo puede proporcionar la adúltera esposa del poderoso industrial. Así que le entrega las fotos y denuncia al criado ante su ama, haciéndose pasar al mismo tiempo como magnánimo. A partir de este momento se desencadenan las circunstancias dramáticas que nos llevarán hasta el desenlace trágico. Mariana obtiene la confesión de Ambrosio y descubre la implicación del niño en el asunto, como también el odio que siente este último hacia su madrastra. Entretanto, el ídolo del dios Moloc está preparado e instalado en el sitio desde donde presidirá la fiesta. El niño, deseando sorprender de nuevo a su madrastra con Don Carlitos, se esconde en el vientre de la estatua, pero se queda accidentalmente encerrado allí dentro por los obreros. Ambrosio lo sabe y se siente tentado de quedarse con el secreto

para beneficiarse, pero sus remordimientos le instigan a comunicárselo a su ama. Sin embargo ella, cínica y oportunista ve la ocasión de librarse de su hijastro y del peligro de perder todos sus fueros, una vez delatado su secreto a su esposo. Así que manipula a Ambrosio con tal de mantener el secreto del encerramiento del niño dentro del ídolo.

La fiesta comienza como una celebración normal, pero pronto empieza a tener las características de una misa negra, celebrada en honor del dios Moloc, cuyo ídolo se encuentra rodeado por llamas. Don Carlitos tiene el papel del hierofante que celebra el ritual¹⁰⁷³ y los Invitados el de los devotos. Recitan cantos rituales y obsequian ofrendas al dios. No obstante, siendo Moloc un dios de la sangre, necesita sacrificios. Así que el Sr. Grurt y Mariana degüellan dos ovejas que luego echan en las llamas. Entran bailarines revestidos de pieles que llevan máscaras de toros, monos y gallos y van armados, y que danzan en torno al ídolo en llamas. Tal como en los antiguos ritos en honor al dios Baal Moloc ha llegado el momento del sacrificio humano, pero, al menos así parece, nadie conoce el horrible secreto del niño escondido en el vientre de la estatua, puesto que sus gritos no se oyen desde fuera¹⁰⁷⁴. La ceremonia sigue al pie de la letra los rituales fenicios antiguos. También en aquellas ocasiones, los niños víctimas estaban encerrados dentro de los ídolos de bronce, para que sus llantos angustiosos

¹⁰⁷³ "DON CARLITOS. – (*aparece entre las columnas que bloquean al Moloc. Viste una túnica escarlata y sandalias. En el momento de aparecer, las montañas de cobre de fondo se iluminan*)"; Acto III, Escena XIII, p. 515.

¹⁰⁷⁴ "DON CARLITOS. – Quisiéramos ofrecerte sacrificio humano. SR. GRURT. – Sí, quisiéramos. MARIANA. – Sí, quisiéramos. INVITADOS. – Sí, quisiéramos. DON CARLITOS. – Quisiéramos ofrecerte carne de hombre, sangre de hombre, grasa de hombre, pero no tenemos víctimas, esclavos ni prisioneros. Recibe por lo tanto esta carne sangrante."; *ibíd*, p. 519.

no pudiesen escucharse desde fuera. Don Carlitos, el hierofante de la ceremonia, entona el himno y los invitados, como poseídos y extasiados responden dando al ritual el carácter de un verdadero frenesí pagano. En esta locura generalizada, Ambrosio estalla bajo los remordimientos de su conciencia y revela, gritando, la horripilante verdad del niño sacrificado. Su padre desfallece, pero justo en ese momento, se culmina la dramaticidad con un recurso magnífico de teatralidad de parte de Arlt: entra un hombre gritando con alegría que se ha proclamado la guerra. Baal Moloc ha quedado satisfecho por el sacrificio y se muestra propicio para el industrial de cañones beneficiándole a cambio con prosperidad asegurada.

Ubicar intertextualidades explícitas y fieles en el teatro de Roberto Arlt es algo ambicioso, puesto que, como ya hemos averiguado, en la mayoría de los casos son bastante vagas. No obstante, señalar reminiscencias para con la literatura o cultura universal es algo que hasta cierto punto se puede rastrear. Castagnino señala el peso del teatro griego clásico en esta pieza de Arlt, sobre todo a causa de la conmoción que provoca la trágica situación del potentado industrial y lo espeluznantemente contradictorio de haber conseguido la fortuna perdiendo a su único hijo¹⁰⁷⁵. En este sentido, el mismo Arlt en el meta-texto que había publicado para el estreno de su obra apuntaba su propósito de conseguir el efecto catártico, chocar y conmover al espectador, emocionándole por el destino que acecha a los protagonistas¹⁰⁷⁶. No obstante, no se trata de un teatro didáctico en el

¹⁰⁷⁵ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, pp. 102-103.

¹⁰⁷⁶ Merece la pena recordar que Artaud postulaba provocar la inquietud de los espectadores por los peligros que acechan a los personajes y, en consecuencia, la

sentido clásico del arte de Talía que por medio de la piedad purificaría las pasiones del que asistiera a la representación, sino que mediante el horror emocionaría y chocaría al espectador por el peligro que en cada momento estaba acechando no sólo a los personajes, sino a él mismo. Arlt postulaba la comunicación o, mejor dicho, la comunión de las emociones vividas, y ya no simplemente representadas, algo que, en buena parte, remite al concepto que Artaud tenía para el teatro. Por eso mismo, el interés y atracción que sentía Arlt por lo místico, monstruoso y extraño consiguió desarrollarlo en la escena argentina mediante esta obra que, a la vez, logra estimular la emoción y provocar la conmoción de los espectadores, en pos de una nueva catarsis: la catarsis de la crueldad. En este sentido, el escalofrío que corre por el espinazo del público en el momento en que el Sr. Grurt se entera de su trágica situación alcanza la llamada "cualidad termométrica" que Edith Watson propuso para calificar la literatura de lo preternatural¹⁰⁷⁷, y logra la identificación dramática del espectador con el destino de los personajes a través de los sentimientos fuertes, el despertar de los instintos de supervivencia y la conciencia de la crueldad que existe detrás de la simulada normalidad de nuestra vida convencional.

Merece la pena volver a señalar el interés también de Artaud por lo ominoso y por la literatura fantástica, cuyo más claro ejemplo fue la

inseguridad para ellos mismos, desde el momento mismo que atravesaban la puerta del teatro. Escribía Artaud en una carta explicando los propósitos de su teatro: «donner aux spectateurs l'impression qu'ils risquent quelque chose, en venant écouter nos pièces, et leur rendre sensible à l'esprit une nouvelle idée du *Danger* (...)». Véase Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. V, p. 95.

¹⁰⁷⁷ "Si hace que nos corra un escalofrío por el espinazo, ha cumplido con su función, y lo ha hecho bien"; citado por David Roas en "Voces del Otro Lado: el fantasma en la narrativa fantástica" en Jaume Pont (ed.): *Brujas, Demonios y Fantasmas... op. cit.*, pp. 93-110, y, especialmente, p. 105.

reelaboración por el marsellés de *El monje* de Matthew G. Lewis (1775-1818) en 1931; un clásico de la literatura gótica cuyo motivo también es el pacto demoníaco.

Otra resonancia del teatro antiguo es el uso del coro que, como atinadamente señaló Castagnino, Arlt había empezado a emplear desde el principio en *Trescientos millones*, con la danza de los personajes aéreos al final¹⁰⁷⁸. También está presente en *La fiesta del hierro* desde el para-texto con la presentación de los personajes que actúan en la obra e internamente con los Invitados y/o los Bailarines que se reúnen y entonan el himno ritual que Don Carlitos recita.

La mezquindad de los personajes, la crueldad y el cinismo de sus comportamientos, el tenebrismo con el que Arlt esboza la atmósfera de la obra por los vapores de la fábrica, el ambiente bélico y el fuego ritual de la misa negra, como también la visión amarga y desalentadora de la humanidad que respira la obra en general, pueden remitir a cierta filiación con la estética expresionista.

También se ha señalado la aproximación moderna de *La fiesta del hierro* a la tradición del auto sacramental, sobre todo en el tercer acto, por la generalización de los caracteres (la mujer adúltera, el criado infiel, el sacerdote ambicioso, las figuras del ángel y del demonio que disputan por el alma de los mortales) y el empleo del ídolo de Moloc por semejanza al *Deus*

¹⁰⁷⁸ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 103.

ex machina de la tragedia clásica¹⁰⁷⁹. Castagnino, “por la crueldad implícita”, también apunta proximidades con “los monstruos de Bosch, Durero o Brueghel el Viejo”, con *Les mamelles de Tiresias* de Apollinaire, de Ubu Roi de Alfred Jarry y de los grotescos macabros, crueles e inquietantes de Michel de Ghelderode (1898-1962)¹⁰⁸⁰. Nosotros también haríamos referencia a cierta deuda para con *El gigante Amapolas* del argentino Alberdi, y sobre todo por el motivo del gran fantoche que en ambas piezas impera sobre la escena.

La crítica social es también fuerte y por primera vez en la producción de Arlt se ataca claramente a todos los estratos de la jerarquía media-alta de la moderna sociedad. En este sentido, la invectiva hacia la iglesia y los verdaderos motivos por los que sus representantes se inmiscuyen en los asuntos laicos se pone por primera vez en el foco de la atención arltiana en el personaje del avaro y vanidoso Presbítero. La clase media que anhela alcanzar la élite social se personifica en la mezquindad de Don Carlitos, mientras que la crueldad y el cinismo absoluto de la clase alta respecto a los estratos más bajos se nota en las didascalias del Sr. Grurt hacia su hijo¹⁰⁸¹ y en el comportamiento de su esposa Mariana, quienes, sin embargo, proceden de los estratos más bajos de la sociedad. Justamente eso estigmatiza Arlt, junto con la hipocresía de la clase alta, señalando el analfabetismo y el pasado sospechoso de Mariana. La ambición y la avaricia

¹⁰⁷⁹ Véase *ibíd.*, p. 107 y James J. Troiano: “Social criticism and...” *loc. cit.*, p. 40.

¹⁰⁸⁰ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 108.

¹⁰⁸¹ “JULIO. – (...) Papá siempre dice. “Nunca te fíes del hombre que te lustra los zapatos o que se gana el pan cuidando tus intereses. Ese hombre, en el fondo, te odia y si pudiera te mataría”; Acto I, Escena V, p. 481.

no podían faltar tampoco de la clase baja y, además, juegan un papel dramático fundamental en el desenlace de la obra, en la persona de Ambrosio, revelándose como los verdaderos incentivos para las acciones humanas. En este sentido, Arlt crea un mundo dramático que se alza como “a clear parallel with the barbarous tendency of modern man to destroy himself in war”¹⁰⁸².

Siendo la avaricia y el rencor clasista la motivación de sus actos, los personajes en *La fiesta del hierro* se vuelven vengativos, sardónicos, cínicos, llenos de odio para su prójimo y, finalmente, crueles. Troyano apunta que “[l]a obra es una maraña de odios y venganzas, que se esparce como una ponzoña a través de todo el espectro social”¹⁰⁸³. En este sentido, Ambrosio, pese a haber fingido ser el criado fiel, en sus arrebatos de ambición y cuando el niño se queda encerrado en el vientre del ídolo, exclama que “es justo que a estos puercos millonarios el destino los castigue de tanto en tanto con alguna desgracia particularmente atroz”¹⁰⁸⁴. La codicia mueve al coro de los Invitados, que en su éxtasis pagano evoca la ayuda del dios Moloc para multiplicar su riqueza y prosperidad¹⁰⁸⁵. Su repudio para sus prójimos, que es el desprecio de la sociedad cruel para los de abajo, se revela en las palabras de uno de los Invitados: “Te ofrezco este dinero de la

¹⁰⁸² James J. Troiano: “Social criticism and...” *loc. cit.*, p. 42.

¹⁰⁸³ Gerardo Luzuriaga: “Las máscaras de la crueldad...” *loc. cit.*, pp. 100-101.

¹⁰⁸⁴ Acto III, Escena V, p. 502.

¹⁰⁸⁵ En el papel del hierofante, Don Carlitos preside el ritual e intercede por la prosperidad de los capitalistas: “DON CARLITOS. – (...). Cruel, beneficioso, indestructible. Escucha la voz de estos hombres fuertes, de estas mujeres audaces. Quieren reverenciarte por los bienes con los que los enriqueciste. CORO DE HOMBRES. – Te damos las gracias / porque multiplicas nuestras monedas de oro / en el arca / y acrecientas la indulgencia de nuestros teólogos / y la gordura de los esbirros, / que le prestan jactancia a nuestros palacios”; Acto III, Escena XIII, p. 517.

crueledad. Con él muchos miserables podrían quitarse el hambre. Prefiero que se quemé en tus llamas”¹⁰⁸⁶.

En esta crítica directa hacia la ética de las sociedades modernas, donde el dinero es el lucro con el que sueñan los individuos y les insta a actuar con crudeza, bien podría haber sido Mammón, en vez de Moloc, el dios a quien Arlt eligió para que sus personajes adorasen. Ellos han optado por la irracionalidad del lucro como criterio último de sus actividades y se disponen a sacrificarlo todo por su religión, empezando por su humanidad. Dicha falta de humanidad sin escrúpulos lleva al concepto de la crueldad artaudiana, donde la ritualización de la misma se convierte en una necesidad imperante y que, en *La fiesta del hierro*, se representa escénicamente en el acto de la misa negra en honor de Moloc. Sin embargo, por todo hay que pagar el precio justo y la equivalencia para la crueldad es la crueldad misma. El acto culminante de esta crueldad contra el poderoso fabricante de cañones remite al destino trágico de la poética clásica, donde los actos de los héroes recaen sobre ellos. Con el sacrificio del hijo, ocasionado en su ignorancia también por el propio Sr. Grurt, culmina el intercambio con el dios sangriento. La guerra beneficiará sus negocios, pero el importe que tiene que pagar es el sacrificio de su único heredero, motivo en el que resuena, aunque sea desde lejos, la herencia literaria de *Ifigenia en Áulide* de Eurípides¹⁰⁸⁷.

¹⁰⁸⁶ *Ibíd.*, p. 519.

¹⁰⁸⁷ Estas asociaciones implícitas con la temática de la tragedia griega no podían ser casuales, puesto que, como cita Castagnino, Arlt en los últimos tiempos de su vida estaba

Ahora bien, el personaje que mejor encarna la crueldad en esta obra de Arlt es el de Mariana, la esposa adúltera del Sr. Grurt. Cínica y manipuladora, se comporta sádicamente contra Ambrosio amenazándole con despojarle de todos sus ahorros si no se convierte en su cómplice. Desprecia al Presbítero y todo lo que éste representa como persona de la iglesia. Utiliza también a su amante Don Carlitos para obtener el placer carnal y a su esposo como medio para mantener el lucro y el estatus social que ha alcanzado empezando desde muy abajo, ganándose la vida como ladrona y concubina de lujo. Ansía mantener su estado actual y por ello maquina con tal de quitarse del medio cualquier obstáculo, aunque sea un niño de trece años. El dios que ella adora es aquel que le beneficiará con dinero y poder, así que le presenta la posibilidad de conseguir ambas cosas, sacrificando a su hijastro a Moloc. Luzuriaga, atinadamente, apunta que el personaje de Mariana "que ha recorrido todos los niveles sociales, que, por así decir, simboliza la sociedad entera, sintetiza con cínica clarividencia la visión terriblemente pesimista de la humanidad que presenta el teatro de Arlt"¹⁰⁸⁸. Este pesimismo, totalmente justificado, se culmina en una época en la que la locura de los hombres alcanza su clímax con la segunda guerra mundial, cuando los mercaderes de la muerte entregan sacrificios a cambio de riquezas, como hacían sus antepasados fenicios, al voraz dios Moloc, una de las figuras más representativas de la crueldad humana. Pesimismo respecto a la sociedad, antropofagia de esta última contra la humanidad, feroces

particularmente interesado en el teatro griego y sobre todo leía a Sófocles. Véase Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, pp. 102-103.

¹⁰⁸⁸ Gerardo Luzuriaga: "Las máscaras de la crueldad..." *loc. cit.*, p. 102.

actos de crueldad de los seres humanos contra sus prójimos, he aquí el esquema que conduce a la construcción de una obra y a la fundación de un teatro cruel en Argentina con preocupaciones similares a las de Antonin Artaud.

Respecto a las referencias explícitas a la crueldad, Arlt también en esta pieza utiliza bien en forma de sustantivo bien de adjetivo reiteradas veces en el *corpus* de su TD alusiones a la actitud cruel –en palabras de Mariana: “Y la que parece una mansión creada para albergar la dicha, no deja de ser la engañosa máscara de una *cruel* caverna donde se arrastran innobles fieras”, “No quiero que me tache de mujer *cruel*”; de Don Carlitos: “*Cruel*, avasallador, indestructible” o de los Invitados: “Te ofrezco este dinero de la *crueldad*”¹⁰⁸⁹, para citar sólo algunos de los casos–, o con imágenes fuertes y referencias asociadas con la crueldad, como violencia, crimen y sangre¹⁰⁹⁰. Como ya hemos citado de Derrida, cuando se habla del teatro de la crueldad, no se hace necesariamente referencia a sangre derramada, sadismo, horror o enemigo crucificado, salvo que eso resulte

¹⁰⁸⁹ Acto III, Escena VIII, p. 506; Acto III, Escena IX, p. 511; Acto III, Escena XIII, p. 518; *ibíd.*, p. 519, respectivamente; las cursivas son nuestras.

¹⁰⁹⁰ “Me emborracha el olor de tu carne y la noche azul de tu cabellera *violenta*”; Acto I, Escena I, p. 469; “No te puedes quejar del cambio. Si aquél estafaba, éste *mata*”; *ibíd.*, p. 470; “Aléjate de estos leones. Tienen los brazos tintos de *sangre*”; Acto I, Escena III, p. 477; “Padre, la mujer dice que necesita verlo para evitar la ejecución de un *crimen*”; Acto II, Escena II, p. 485; “Ni la lluvia de los cielos cayendo sobre el quemado desierto hace gozar a la arena como el goce de la *venganza* que ahora baña a mi corazón”; Acto III, Escena IX, p. 512; “Contéplate en el espejo de tu amo. Emborracha tu cobardía con su alegre *ferocidad*”; Acto III, Escena XI, p. 513; “(...) debiéramos *sacrificar* reses en grandes *hecatombes*”; Acto III, Escena XIII, p. 515; “*El matrimonio se inclina sobre las reses y las degüella. Los criados recogen la sangre en cuencos (...)*; *ibíd.*, pp. 518-519; o, para terminar, “Quisiéramos ofrecerte un *sacrificio humano*”; *ibíd.*, p. 519; las cursivas son nuestras.

imprescindible para violentar al espectador¹⁰⁹¹, algo que en el caso de Arlt parece ser una constante y hasta una exigencia estética.

El elemento ritualizado, sagrado-profano –en el sentido de la escena sagrada que postulaba Artaud–, está más que presente también en esta obra madura de Arlt, tanto en el Acto III con la representación de la misa negra, como en la danza pagana que realiza Fauno, alegre de haber conseguido tentar a Don Carlitos:

FAUNO (*comenzando a danzar en torno de su plinto*). – Verás cómo la maldición infla el trapo. (*Danzando.*) Creced, hierbas; cantad sapos; la casa del fabricante de cañones, pronto hervirá de maldiciones (...). Creced, hierbas; cantad, sapos; pronto desde nuestro jardín escucharemos al diablo tocar el violín.¹⁰⁹²

Y también en la respuesta-oración en latín, a modo de exorcismo, al canto del Fauno que reza Ángel al final de la misma escena.

La exigencia de Artaud de venganza por venganza y crimen por crimen¹⁰⁹³, en esta obra de Arlt, más que en *El fabricante de fantasmas*, alcanza su colofón, siendo el motivo principal de la obra. El espectáculo total que postulaba el teórico francés se aplica en *La fiesta del hierro* climáticamente y, sobre todo, en el último acto, frenético por la descripción de la misa negra, el coro y la danza ritual, dentro de un círculo mágico que libera una fuerza perturbadora –la del dios Moloc y, en definitiva, la de la

¹⁰⁹¹ Jacques Derrida: "El teatro de la crueldad..." *op. cit.*, p. 67.

¹⁰⁹² Acto I, Escena VII, p. 484.

¹⁰⁹³ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 35.

animalidad de los humanos– dejando una energía anárquica y destructiva en honor a la guerra, la sangre y el crimen¹⁰⁹⁴.

Artaud enseñaba que en la escena de la crueldad lo complementario en función de tal no debiera existir; cada elemento escénico adquiere función simbólica, cada detalle sugestión tentadora y el conjunto un concreto carácter esotérico. En *La fiesta del hierro* cualquier elemento escénico sirve para acrecentar la tensión dramática y la presión psíquica en el espectador, arrastrándolo en un remolino escénico en relación al *crescendum* de la trama. Elementos escénicos, auditivos, color e iluminación sirven en este aspecto para alcanzar una ósmosis semiológica con vistas al signo global de la obra. En este sentido, y en sus didascalias, Arlt exige: “montañas rojizas” o “de cobre” que se iluminan; describe el ídolo enorme del dios Moloc que preside y se impone en la escena, con todos los detalles que remiten a la inversión trágica y maléfica del fantoche de general Rosas que había empleado anteriormente su compatriota Juan Bautista Alberdi; truenos, relámpagos, sonido de sirenas, empleo de discos de voces y gritos, y fuegos rituales, mientras que la vestimenta juega también semiológicamente un importante factor simbólico, sobre todo en el caso de los bailarines vestidos de pieles que participan en el ritual, siguiendo los prototipos de la tradición pagana. En cuanto a la persuasión tentadora, creemos que se personifica magistralmente en la figura y el papel simbólico de Fauno que postula animar la vanidad de los personajes y tentarlos hacia la avaricia y el crimen.

¹⁰⁹⁴ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 110. “Avoué ou non avoué, conscient ou inconscient, l'état poétique, un état transcendant de cie, est au fond ce que le public recherche à travers l'amour, le crime, la guerre ou l'insurrection”; *ibíd.*, p. 145.

Justamente Fauno es el que dicta desde fuera el comportamiento y los discursos del resto de los personajes, algo que liga el procedimiento dramático de Arlt con los personajes de la estética de la crueldad tal como los define Abirached¹⁰⁹⁵. En este sentido, el crítico francés rastrea el origen de los personajes de la crueldad en las leyendas de los países lejanos y estereotipos conocidos en Europa, algo que encaja en nuestro caso con el culto fenicio al dios Moloc, el personaje pagano de la antigüedad clásica de Fauno, el respectivo bíblico del Ángel y el papel de hierofante que desempeña Don Carlitos. Por último, los personajes de Artaud a menudo se sumergen en la muchedumbre hasta perder su nombre identificador, algo que resulta familiar en nuestro caso con el uso del coro, cuyos personajes pierden su identidad detrás del nombre general de Invitados.

Perversión, cinismo, materialismo, horror, animalidad ancestral, ritualidad arcana, en fin, crueldad en toda su exaltación es la palabra que mejor parece definir el resabio amargo, el malestar físico y psíquico, la tensión psicosomática que deja esta gran oda a la ferocidad humana en los espectadores que asisten o a los lectores que disfrutan de esta pieza dramática. Quizá el mejor ejemplo de la crueldad teatral vanguardista en Argentina, si no en toda Latinoamérica en plena segunda guerra mundial.

¹⁰⁹⁵ Robert Abirached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 358.

VI. 6. *El desierto entra en la ciudad* (1942)

O la "peste" que acosa la ciudad, si utilizáramos la nomenclatura propia de la poética de la crueldad artaudiana. Se trata de la última pieza escrita por Arlt, cuyos ajustes definitivos terminaba cuando la muerte le sorprendió el 26 de julio de 1942. En esta obra el dramaturgo argentino culmina la inserción, en la escena teatral rioplatense, de la preocupación mística-metafísica que había iniciado antes con *La fiesta del hierro* y se puede considerar su última obra como la prolongación de las inquietudes que habían torturado a los personajes de su producción novelística. La obra parece compuesta por dos partes: una más simbólica y experimental y otra más lineal y alegórica.

En *El desierto entra en la ciudad* César, el personaje central de la obra, se entrega al más absoluto hedonismo, siguiendo el ejemplo de sus tocayos emperadores romanos. Mantiene su propia corte de aduladores que le acompañan en sus orgías perversas y paganas, y que se aprestan a someterse a cualquier farsa que a César le antoje con tal de mantenerle contento y seguir disfrutando de sus favores. No obstante, César ya parece hastiado por la repetición de la rutina dionisiaca de palacio. Como último recurso para divertirlo, sus panegiristas le proponen armar una farsa con la primera persona que pase frente a su palacio. El pobre ruin que se somete pasivamente a la perversidad de la corte de César lleva en sus brazos un bulto envuelto en trapos que, cuando le ordenan abrirlo, resulta ser una criatura muerta. César resulta profundamente tocado por el macabro

espectáculo y, de inmediato, entra ensimismado en un estado de trance religioso, como si hubiese aceptado la epifanía divina. Cuando ya vuelve en sí, les anuncia su decisión de dejar de una vez por todas la etapa libertina de su vida y consagrarse a una vida austera de oración. También anuncia que pretende organizar una especie de iglesia apostólica cuyos misioneros se esparcirán por todo el mundo para predicar la vuelta al cristianismo. La mayoría de sus aduladores, por temor de caer en desgracia y tener que volver a sus trabajos, deciden seguirlo a pesar de que guardan la esperanza de que se trate de una farsa más de su líder.

Entre los incidentes que desarrollan la acción dramática en este primer acto, hay otro episodio donde el personaje de Federico expresa su amor por su esposa Leonor, perdida en los brazos de César. Luego Federico resultará el personaje crucial que le servirá a Arlt para liquidar su drama.

En el segundo acto, la decisión de César de cambiar su vida por la del ermitaño gravita también en su vida profesional. Sus negocios se ven afectados, algo que provoca la asamblea de sus accionistas y herederos, preocupados por lograr que recaiga sobre él la declaración de demencia. Escipión, el "edecán" de César –la elección de su nombre no puede ser casual por las explícitas referencias históricas a las que remite– se vende a la banda de los usurpadores de los negocios o del "imperio" de César y se pone a su servicio como informador de sus movimientos, tal como su predecesor bíblico Judas. Arlt se sirve de este acto para introducir entre dichos personajes más o menos convencionales también otros de índole más

singular o extravagante, como el Sacerdote, el Cojo, el Astrólogo y María, una pariente de César enferma de mal incurable.

En los actos tercero y cuarto, los hechos transcurren en el desierto donde César y sus seguidores llevan vida de ascetas. Los "parásitos" de su corte acompañan a su amo en su nueva vida, pero no se determina si se trata de una decisión deliberada o una determinación hipócrita de su parte. Sea como fuere, también ronda a su grupo Federico, quien busca recuperar a su esposa Leonor. No obstante, los elementos burlescos entran de nuevo al proscenio con el personaje del Astrólogo quien decide armar su propio negocio lanzando a César como el nuevo Mesías. Por ello, contrata a tres Reyes Magos para que adoren al moderno Redentor. Y lo trágico da de nuevo una vuelta de tuerca cuando traen el cuerpo de la suicida María, la pariente enferma, con la petición de que César opere un milagro resucitándola. Este último parece indeciso sobre cómo proceder, pero, y al mismo tiempo, la multitud que les rodea y que remite al antiguo coro griego, se divide en tres bandas: los que creen, los que dudan y los que niegan la santidad de César, presionándole triplemente. En este preciso momento de vacilación, Arlt da la resolución trágica que es común en su dramaturgia: suenan tres disparos y César cae muerto por las balas del vengativo Federico que desea cobrar su deuda ante la persona que considera el usurpador de su amor perdido.

Como ya hemos señalado, apuntar las fuentes de las que bebió Arlt para inspirarse en esta pieza, como también para todo su teatro, resulta

complejo e incluso arriesgado. Sin embargo, se pueden rastrear referencias extra-literarias que esta obra mantiene con la cultura o la historia universal. En este sentido, ya hemos apuntado lo intencionado de elegir el nombre de Escipión para su personaje secundario, con la asociación explícita con el desierto y el general romano Publio Cornelio Escipión el Africano (236 a.C.-183 a.C.), del mismo modo que tampoco es casual la elección del nombre de César para su personaje central, con todas las asociaciones históricas que se pueden hacer con los emperadores de la antigua Roma. Respecto a eso, también es significativa la vida libertina que lleva César en el primer acto, identificándose con célebres déspotas de la decadencia romana. En este sentido, no nos parece aventurado mencionar en esta larga cadena de emperadores romanos la figura de Heliogábalo, que en 1934 había inspirado a Artaud a escribir la novela homónima. También se podrían insinuar otras fuentes que influyeron en la formación de los personajes de esta obra, como la figura de San Antonio que inspiró a Flaubert a escribir *Las tentaciones de San Antonio*; fuente reconocida por el dramaturgo argentino y señalada por Luis Ordaz¹⁰⁹⁶. En este sentido, también las referencias bíblicas son explícitas pero no incumben al estudio que realizamos en el presente trabajo. Por último, y dada la homologada intertextualidad de la dramaturgia arltiana con la de Luigi Pirandello, no podemos olvidar la analogía temática entre *El desierto entra en la ciudad* y *Los gigantes de la montaña* del autor siciliano, que también versa sobre una pequeña sociedad, cuyos miembros (antiguos actores cómicos), hastiados por la sociedad y la institución arte

¹⁰⁹⁶ Luis Ordaz: *Aproximación a la trayectoria... op. cit.*, p. 55.

que ésta representa se refugian en una montaña habitada por unos gigantes que les acosan constantemente.

Por otra parte, podrían apuntarse relaciones intratextuales entre *El desierto entra en la ciudad* y otros escritos de Arlt. En este sentido, el personaje del Sacerdote mantiene muchos rasgos en común con el del Presbítero en *La fiesta del hierro*, pues ambos parecen positivamente dispuestos hacia la mística y aparentan ser formalistas y dogmáticamente ortodoxos, a pesar de que, como señala Castagnino, “en la personalidad de ambos hay una ventana abierta hacia el fariseísmo y la hipocresía”, proporcionando “la perspectiva trágica hacia donde se precipitará la farsa”¹⁰⁹⁷. El Cojo, por su parte, mantiene correspondencias con los personajes malformados que pululan en las obras de Arlt y matizan su producción con la estética de lo grotesco, sobre todo con los personajes malhechos de *El fabricante de fantasmas*. Sobra comentar la figura del Astrólogo, despótica en la producción novelística de Arlt. El coro de personajes que componen los parásitos que rodean a César parece haber dado el paso definitivo desde los covachuelistas de *La isla desierta*: se encuentran desesperados cuando César anuncia su decisión de dejar la vida libertina por el temor de tener que volver a su rutina burocrática¹⁰⁹⁸. En la misma línea, podría indicarse el personaje del Desconocido, como un doble – de menos relevancia protagónica, pero de mucha trascendencia dramática– de Saverio, habiendo sido ambos víctimas de farsas armadas por la clase

¹⁰⁹⁷ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, pp. 112-113.

¹⁰⁹⁸ “INVITADA 2ª. – Apíadate de nosotros, César. INVITADO 5º. – Ya nunca podremos llevar la contabilidad con inocencia.”; Acto I, Escena IV, p. 531.

media alta. Por su parte, también se pueden encontrar correspondencias entre la pariente enferma, María, y otros personajes femeninos de la dramaturgia arltiana con más o menos peso dramático, como Mariana en *La fiesta del hierro* o Martina y Eloísa en *El fabricante de fantasmas*, pero lo más importante es su papel catalizador para el desarrollo dramático.

Lo que diferencia en buena parte esta póstuma propuesta teatral de Arlt es la falta del habitual y constante desdoblamiento entre los planos de realidad y fantasía o sueño, que no resulta tan evidente como en otras obras arltianas salvo en el fantaseo de César que quiere comportarse, al principio como un emperador romano y, al final, como un convertido místico y mártir de la primera era cristiana. Matices de este desdoblamiento se encuentran también en el éxtasis religioso y la epifanía divina que César cree haber experimentado. También en *El desierto entra en la ciudad* se confirma la inquietud metafísica del dramaturgo argentino y su necesidad de indagar y representar sobre el palco el aspecto portentoso de la vida humana; proclamar la necesidad de volver a lo maravilloso y feérico, algo que va emparejado con el concepto del teatro-fiesta como acto lúdico que puede chocar al espectador, alterarlo profundamente, para irse del teatro, una vez acabada la representación, siendo ya otra persona, distinta de la que era cuando había atravesado su dintel. Puede que no fuera esta una declaración programática, como en el caso de Artaud, pero resultó una insistencia temática en la práctica de Arlt.

La crueldad –tanto en el sentido del término convencional, como teatral–, está más que latente también en esta pieza póstuma de Arlt, revelándose como verdadera constante de su dramaturgia hasta el final. También refleja correspondencias y/o deudas internas con el resto de la producción arltiana que pueden manifestarse en el motivo de la farsa¹⁰⁹⁹ (el Desconocido en *El desierto entra en la ciudad*, Saverio en *Saverio el cruel*), del amor fallido, cruel y, a menudo, parodiado (también motivo vigente aunque tratado de modo distinto en *Trescientos millones*, *El fabricante de fantasmas*, *Saverio el cruel*, *Prueba de amor*), el marido que asesina (Pedro en *El fabricante de fantasmas* o la inversión de este axioma en *Saverio el cruel*), los ya indicados personajes contrahechos o los ambiciosos y estereotipados como el del Astrólogo y del Sacerdote; pero, siempre y por encima de todo, el desenlace trágico y sangriento, sea en forma de disparo (*El desierto entra en la ciudad*, *Saverio el cruel*, *Trescientos millones*), de suicidio (*El fabricante de fantasmas*, *Trescientos millones*), de sacrificio ritual (*La fiesta del hierro*) o de amputación horrenda en *África*.

La crueldad que está vigente en toda la producción dramatúrgica de Roberto Arlt es la frustración fatídica que provoca el fracaso de los sueños de sus personajes frente a la inclemencia y el canibalismo de las sociedades modernas; frustración que siempre conduce a sus personajes a actos extremadamente violentos, tanto para consigo mismo como para con los demás.

¹⁰⁹⁹ "INVITADO 3º. – ¿Qué le pasa a César? De un tiempo a esta parte abusa de las bromas *cruelles*"; Acto I, Escena I, p. 526; la cursiva es nuestra.

Este elemento cruel que resultó una fórmula inevitable en el teatro de Arlt fue también indicado por su hija Mirta Arlt en el prólogo que realizó para la obra que tratamos:

Hay un *cruel* simbolismo (...) que pareciera no aludirse sino en el título: *El desierto entra en 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.¹¹⁰⁰

Éste es el punto de contacto entre el simbolismo arltiano del desierto y la metáfora de la peste que formuló Artaud para expresar el peligro que acosa al escenario. Una amenaza que despoja la seguridad íntima y la conciencia social del espectador como célula cívica, sobre la cual reposa. Basta relacionar la acotación de Mirta Arlt sobre esta obra de su padre y la ya citada de Medina sobre el teatro de Artaud:

Una ciudad acosada por la peste pierde, ante el terror, el control de sus normas (...). Lo cotidiano, entonces, ya no tiene sentido, incluso parece ridículo frente a las fuerzas supremas que nos ponen en comunicación con la impotencia de la razón. Es el momento de los sentidos, de las imágenes delirantes, de la fiebre colectiva.¹¹⁰¹

Los personajes de Arlt sienten en su propia carne la angustia que provoca el *modus hodiernus* de la vida burguesa y arrastran sus penas como Erdosain o Silvio Astier; les acosa la pena reflexiva y pertenecen a la llamada

¹¹⁰⁰ Citado por Raúl Castagnino... *op. cit.*, p. 115-116. La cursiva es nuestra.

¹¹⁰¹ Miguel Vicario Medina: *Los géneros dramáticos...* *op. cit.*, p. 134.

por Kirkegaard cofradía de los *Συμπαρανεκρωμένοι*¹¹⁰². Ellos sienten la crueldad de las sociedades modernas y deambulan por ellas periféricamente como parásitos y miembros no admitidos. Eso, a menudo, provoca la muerte de su conciencia cívica, algo que les hace o bien ensimismarse, o bien formar pequeñas células que suelen ser fatídicas para todos o, por lo menos, para algunos de sus miembros. Así sucede también en la dramaturgia de Arlt de maneras distintas. En este sentido, en *Trescientos millones*, la frustración que siente la Sirvienta por el rechazo de la sociedad, le hace encerrarse en sí y, finalmente suicidarse; Pedro también termina suicidándose en *El fabricante de fantasmas* por el acoso de su conciencia; Saverio es asesinado después de haber sufrido la crueldad de la sociedad burguesa. También, en esta póstuma producción de Arlt, César termina asesinado después de haberse retirado con su cofradía al despreciar la crueldad de la sociedad moderna.

Sea como fuere, el acecho del mundo cruel está siempre latente y Arlt consigue transmitirlo en el escenario. A pesar de que César y sus aduladores se hayan retirado al desierto para huir de la sociedad y su falta de humanidad y amor, es la esterilidad y lo yermo del desierto que sigue allí fuera, cercando la sociedad civilizada que ha perdido su humanismo y

¹¹⁰² Es el término que Søren Kierkegaard tomó prestado de Luciano de Samósata (*Diálogos de muertos*: 2.1.) y, posteriormente de San Pablo, cuya traducción sería "compañía de muertos", "los que están muertos como yo" o, en un sentido más amplio, "los que tienen por destino común el morir". La *Vulgata* lo traduce como *et hoc emortuo* en la epístola de San Pablo a los hebreos (XI, 12). Gutiérrez expone el significado de este término en Kierkegaard como una compañía de "gentes escogidas que se han anticipado a la tumba, se dan por muertas en comanditas y no escriben, como es lógico, más que papeles «póstumos». Según esto, su nombre más apropiado en la traducción castellana será la de «hermanos difuntos» o *cofrades cosepultos (...)*". Véase la nota a pie de página de Demetrio Gutiérrez Rivero en Søren Kierkegaard: *Estudios estéticos... op. cit.*, p. 30.

filantropía hacia el prójimo. Esa falta de amor se alegoriza en *El desierto entra en la ciudad* en la persona de Federico que termina asesinando a César después de haber sufrido en su propia carne la crueldad del rechazo y del repudio de su propia esposa.

Ahora bien, una vez cercada la ciudad por la peste o por el desierto, llega como consecuencia, tal como dice Medina, “el momento de los sentidos, de las imágenes delirantes, de la fiebre colectiva”. Ciertamente, también en Arlt las consecuencias son parecidas. Primero César y después Federico –dos personajes cuyas vidas están íntimamente ligadas hasta el final– acuden a la llamada de los sentidos. César siente la epifanía divina que promete la vida espiritual y eterna, mientras Federico siente el sentimiento amargo del amor frustrado que le incita a cometer un acto cruel. Respecto a “las imágenes delirantes” se personifican en el personaje de César que siente el éxtasis religioso como un pecador contrito, tocado por la mística. Por momentos se aísla de la realidad de los demás y mantiene un diálogo delirante con el Señor, pidiendo la absolución y admitiendo su crueldad hacia los demás, como también su hedonismo. En su confesión admite actos que recuerdan el comportamiento de Heliogábalo en la ya citada novela de Artaud:

CÉSAR (*levantándose con dificultad mira alrededor, luego se aprieta las manos contra el pecho*). – ¡Oh carne miserable, carne inmunda!, contempla mi contrición, 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, *crueledades* y crímenes. He

adornado mi frente con el adulterio, mi vientre con el estupro, mis nalgas con la *pederastia*. 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 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, loco furioso, como el lobo que diezma el rebaño. Olvídate de mi contumacia en ofenderte, de mi obcecación en provocar tu cólera. (*Baja la cabeza, se queda un instante en silencio. Luego la levanta.*) Gracias, Señor, He comprendido, te obedeceré. (*Se levanta*).¹¹⁰³

Su delirio religioso consigue contagiar a los demás, bien sinceramente como en el caso de algunos de sus aduladores y su prima María, bien falsamente, como en el caso del Astrólogo, Escipión y el resto de los personajes que no creen en la santidad del hombre arrepentido. De todos modos, el comportamiento de César provoca la fiebre colectiva: el coro de los Invitados participa en el éxtasis religioso, en este festín ceremonioso de los instintos que requerirá dos sacrificios para consumarse en su totalidad: primero el suicidio de María, cuyo cuerpo llevan a César para que éste último la resucite como verdadero taumaturgo, y, finalmente, con la muerte violenta del mismo César, el sacerdote real en este ritual teatral.

Respecto a los cánones que definen los personajes que pertenecen a la estética de la crueldad, podemos también ubicar puntos de contacto entre las teorías respectivas de los dos maestros, aunque en esta obra del

¹¹⁰³ Acto I, Escena V, pp. 535-536. Las cursivas en el monólogo donde César admite sus pecados son nuestras, para así resaltar los elementos que relacionan el comportamiento del personaje arltiano con la estética de la crueldad y la vida libertina de Heliogábalo que había apasionado a Artaud.

dramaturgo argentino sus personajes parecen ser socialmente más sólidos y definidos, de carne y hueso. En cuanto a su origen, partiendo de la elección de los nombres de dos personajes cruciales, César y Escipión, podemos afirmar que su diacronía consiste en las asociaciones explícitas que se establecen en la memoria semántica del espectador con los estereotipos de la historia universal, de modo que sus figuras se elevan por encima de la obra representada, halos sobre la bóveda teatral. Lo mismo puede afirmarse con respecto a otros personajes de mayor o menor trascendencia dramática para el desarrollo de la obra, como Los Tres Reyes Magos, el Astrólogo o el Esclavo Negro. Abirrached señala que los personajes de la crueldad se comportan conforme a los designios de una fuerza exterior¹¹⁰⁴ y lo mismo podemos afirmar para César que parece haber experimentado la epifanía divina. Sin embargo, el comportamiento de César se encuentra regido por una gama de pulsiones que oscilan desde la sexualidad perversa (adulterio, estupro, pederastia) a las obsesiones escatológicas y las torturas de conciencia una vez experimentado el trance religioso. Por último, los personajes en el teatro de la crueldad suelen sumergirse en la muchedumbre hasta abandonar su individualidad, algo que puede señalarse también en *El desierto entra en la ciudad* con el uso del coro al estilo griego que los agrupa bajo el nombre general de Invitados, Invitadas o Accionistas y Parientes y que despersonaliza a los personajes bajo el antifaz de su calidad social.

¹¹⁰⁴ Robert Abirrached: *La crisis del personaje... op. cit.*, p. 358.

Si Artaud, por los motivos que hemos expuesto anteriormente, quiso asociar dos términos aparentemente tan distanciados como la peste y el teatro en el prólogo de *El teatro y su doble*, creemos que, por razones parecidas, Arlt deseó relacionar el desierto con el teatro, siendo el desierto metáfora de la esterilidad y el mundo yermo que acosa a la ciudad y todo lo que ella simboliza dentro de la moderna cultura burguesa. El crimen que provoca la peste hace a los burgueses huir de la ciudad y comportarse como meros fraticidas, matando y corriendo angustiados lejos del peligro. Este comportamiento es parecido a los ritos al Sol que Heliogábalo prodiga entre lujos y lujuria extremos, predicando la anarquía como medio hacia la unidad espiritual y es relacionado con el comportamiento de César y los otros personajes que huyen de la ciudad, se aíslan después de haber vivido en plena lujuria y libertinaje, se reúnen con fines religiosos y terminan su itinerario dramático con la inevitabilidad de la muerte violenta, como parte de un sacrificio requerido para la culminación del culto.

VI. 7. El resto de la dramaturgia arltiana: *Prueba de amor* (1932), *Un hombre sensible* (1934), *La juerga de los polichinelas* (1934), *África* (1938)

El mismo año del éxito de *Trescientos millones* en el Teatro de Pueblo se representa otra pieza de Roberto Arlt, *Prueba de amor* con el subtítulo significativo: "*boceto teatral irrepresentable ante personas honestas*". Se trata de una pieza cuya trama y discurso conspicuamente se proyectan en un plano realista. Como señala Castagnino "[t]iene las apariencias de un

cuento dramatizado: esquematizado; acción concentrada, sin desviaciones episódicas; desenlace efectista”¹¹⁰⁵. El argumento es, como suele ser en la dramaturgia arltiana, bastante sencillo. Un joven burgués acaudalado, Guinter, invita a su novia Frida a su casa con tal de poner a prueba su virtud y sinceridad aparentando quemar todo su dinero metido en la bañera. Después de una discusión que mantienen al respecto, ella le insta a prender fuego al bulto del dinero. Cuando Guinter lo hace le revela que en realidad el dinero quemado era falso y que todo fue tan sólo una prueba de amor. No obstante, y como suele suceder en el teatro de Arlt, los planos se invierten con una pirueta inesperada. Su novia, decepcionada por la falta de fe hacia ella y por la cobardía de su novio, lo abandona hastiada y triste por la superficialidad burguesa de Guinter.

La pieza es una visión amarga y crítica hacia los estereotipos de la clase media-alta. El dinero se convierte para los burgueses en el único valor de cambio y, una vez más, se convierte en lucro que de facto debe regir las transacciones humanas. En esta bolsa sólo el sexo y el dinero son acciones con valor y, respectivamente, las únicas válidas con las que la gente puede mercar vendiéndose a sí mismo. La humanidad y los sentimientos humanos se consideran de antemano pueriles y falsos, y por eso, o bien hay que jugar con ellos (*Saverio el cruel*), o bien hay que ponerlos a prueba constantemente. Pero, como sucede en esta obra, la *hybris* del hombre que se considera todopoderoso por su dinero, provoca las consecuencias de la caída trágica. Se le revela la realidad y en su caída tiene que sacrificar algo

¹¹⁰⁵ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 43.

para ser expiado, y este algo primero es su vanidad y, luego, su dinero. En cierto modo, se trata del sacrificio ritualizado con tal de apaciguar los demonios que ha agitado su actitud vanidosa. El fuego es purificador y allí expía, si no toda la burguesía moderna, al menos el protagonista de esta pieza, de modo que la obra cobra el valor de la nueva catarsis que postulaba Artaud. Por otra parte, se trata de un *cross* a la mandíbula –en la nomenclatura que tanto deleitaba a Arlt– hacia las ínfimas de la sociedad burguesa, matizado por el existencialismo pesimista característico del autor argentino.

Algo parecido versa en *Un hombre sensible*. Se trata de una burlería en un acto donde un Rentista potentado va en busca de su amigo Rosma a la oficina donde este último trabaja. Cuando no lo encuentra allí, se queja ante sus compañeros de trabajo respecto a la ética laboral y el deber de los trabajadores de presentarse a la hora exacta en sus puestos de trabajo. El Rentista se presenta como un no solicitado censor de la orden y la subordinación que deben los jornaleros a sus patrones, invisibles y lejanos en este caso; pues la empresa tiene su base en Nueva York, representando de este modo la hidrocefalia del capitalismo que desde la metrópolis ejerce su poder hasta los lugares remotos. De ahí que los personajes de esta pieza pierdan su individualidad bajo nombres genéricos (Rentista, Dactilógrafa, Empleado 1º, Empleado 2º, Mozo), enclaustrados en su función laboral y social, mientras que el único que tiene nombre es Rosma para aislar la individualidad de una célula del organismo antropófago e indicar la soledad existencialista del hombre moderno que debe abandonar sus sueños

subordinándose al sistema. Cuando el Rentista vuelve por la tarde y tampoco encuentra a su amigo, deja un recado para que Rosma le vaya a buscar al café de enfrente, después de volver a predicar demarcando la diferencia de clases y la obligación de los covachuelistas de estar trabajando como hormigas para separarse de la holgazanería de la clase alta. Rosma le encuentra sentado en una mesa del café y el Rentista se pone a señalar las posibilidades que le ofrece su posición social para disfrutar de la vida, mientras que su amigo no tiene ni tiempo ni dinero para vivir verdaderamente. Cuando Rosma lo abandona hastiado y por no dejarse tentar para soñar con lo imposible, el Rentista dirige su juego cruel hacia el mozo del café, repitiendo el mismo discurso trillado que Arlt cierra con un “etc., etc.”.

La crueldad de la clase alta se estigmatiza en esta pequeña pieza de Arlt por los bajos instintos de la vanidad, cinismo, holgazanería y, en cierto modo, tristeza de este representante del capitalismo que ha perdido su interés por la vida y su humanidad ante la secuencia repetitiva de sus actos diarios. Por ello la pieza se titula *Un hombre sensible*, adjetivo que utiliza el propio Rentista para autodefinirse, cuando cruelmente juega con los de abajo, mostrándoles la aparente policromía de la vida por las posibilidades que le ofrece su poder económico. Sin embargo, Arlt nos deja saborear el cansancio del burgués por haber disfrutado de todo en su vida y cierta insinuación de que le gustaría poder vivir como los estratos sociales más bajos. Empero, su mentalidad no le permite descender al nivel de ellos, así que, en una reacción inconsciente y reflexiva opta por jugar cruelmente con

los sentimientos de los proletarios. La constancia del cinismo existencialista en la producción arltiana no podía faltar tampoco de esta pieza del dramaturgo argentino, matizada por la crueldad de la clase alta para con los demás y una crítica ideológica en pro de los trabajadores y en contra de la mentalidad capitalista.

Aquel mismo año de 1934 Arlt escribió otra pieza calificada como burlería que tampoco llegó a estrenarse. Se trata de *La juerga de los polichinelas*, cuya trama parece bastante experimental hasta el desenlace final y cuya estética pasa por lo grotesco para alcanzar el surrealismo y lo absurdo. Dos hombres, un Marido y su Criado, irrumpen en el domicilio del Galancete para reclamar satisfacción por las relaciones adúlteras que mantiene este último con la joven esposa del primero. El Criado además presenta un armazón con todas las posibilidades para que los dos señores se batan en duelo: dos espadas de hierro alemán, dos revólveres y dos guantes de boxeo. Mientras el Marido y el Galancete discuten sobre el asunto, este último parece sorprendido por la revelación de que su amante está casada, pero cuando se declara enamorado, la actitud del marido cambia inopinadamente y ofrece su amistad y ayuda para la futura vida de matrimonio de su esposa con el joven galán. Mientras hay constante equívocos por la actitud cambiante del Marido y de su Criado en relación con el Galancete, entran en el domicilio también dos guardianes de manicomio y un Polizonte que recluyen al Marido y su Criado como si fueran locos que se han escapado del asilo. El Polizonte revela la verdad al sorprendido Galancete: "El loco... el que hablaba de sus estancias (...), tiene la manía de

creerse marido engañado. Cada vez que se fuga del manicomio hace la misma operación: sigue por la calle a la primera pareja que encuentra interesante; luego visita al hombre y se declara marido de la muchacha”¹¹⁰⁶, insinuando a la vez que a menudo el desenlace termina siendo trágico y violento.

La actitud absurda de los que al principio parecen ser un extravagante burgués y su criado resulta ser el comportamiento demente de dos fugitivos de un asilo. Empero, su comportamiento extraño al exigir al principio satisfacción por su honor y ofrecer después su amistad y ayuda económica para apoyar a la futura pareja, suena grotesco por el folletinesco y rebasado romanticismo del hombre engañado que honrosamente busca satisfacción y la supuesta civilización de la alta burguesía que prescinde de convencionalismos como el matrimonio y la ética social enraizada. La violencia late por debajo mientras se desarrolla la acción y la crueldad está presente en el caos y la anarquía del orden convencional con la irrupción de la locura en la escena que provoca la risa hasta el reestablecimiento de la supuesta normalidad con las explicaciones del Polizonte al final. Sin embargo, las últimas líneas de Galancete con el Polizonte, realmente reflejan la velocidad y violencia de la ruptura de los esquemas tradicionales con la insinuación de las consecuencias que ha tenido la locura de los dos fugitivos: “GALANCETE . – Pues por un momento, aunque le parece mentira, me ha quitado la respiración. POLIZONTE. – ¡Oh! No parece mentira. No.”¹¹⁰⁷.

¹¹⁰⁶ Escena III, p. 584.

¹¹⁰⁷ *Ibíd.*

Una vez rotos los esquemas convencionales, la locura y lo absurdo entran en escena. La violencia de esta ruptura late como fuerza agitadora que choca al espectador en el sentido cruel de la estética teatral, algo que no puede reestablecer la supuesta vuelta a la normalidad con la caída del telón.

Como ya hemos señalado, dentro de toda esta producción teatral vertiginosa y experimental Arlt presentó en 1938 una obra distinta titulada *África*, que fue el producto de su "periplo" por el continente africano y la peregrinación semántica que supone la vuelta a las tierras del origen del hombre y que remite a análogas inquietudes de Artaud. Su viaje por el norte de África dio rienda suelta a su diligente imaginación y le inspiró a escribir esta obra teatral que más tarde adaptó para su relato "La aventura de Baba en Dimisch Esch Sham", incluido en el volumen de cuentos *El criador de gorilas* (publicado en 1941).

África es una obra realista con ribetes de pintoresquismo y exotismo y extensa –pues la obra comprende cinco largos actos y un exordio– en la que se nos cuentan, a la manera de la tradición oriental, varias historias simultáneas de diversos personajes –El Mocri, jefe militar y contrabandista de armas, Hussein el Cojo que aspira vengarse de Mahomet el Joyero y Rahutia, odalisca de Mahomet– que se mezclan dramáticamente entre sí y al final de la obra se entrecruzan, mediante procedimientos crueles que se rigen por la venganza. La diégesis oral es predominante y la estructura de la obra evoca la tradición literaria oriental, cuyo ejemplo más brillante es *Las*

mil y una noches y en el Occidente *El manuscrito encontrado en Zaragoza* (1805) de Jean Potocki (1761-1815). Todas las líneas de argumento de esta magnífica y tensa obra colorida se entrelazan al final en un acto de sacrificio extremadamente cruel, el de la amputación feroz de la pierna de Mahomet por un hacha, que se resumiría en la ley bíblica “ojo por ojo, y diente por diente”, o como hemos señalado reiteradas veces en el presente trabajo, en el grito de Artaud, “vengeance pour vengeance, et crime pour crime”¹¹⁰⁸, que resume la crueldad feroz, el estigma predominante también en toda la dramaturgia de Roberto Arlt.

Detrás de los acontecimientos narrados en *África* y los personajes que deambulan por el escenario creado por Arlt se critica la crueldad de la sociedad y tradiciones africanas, donde la explotación de los niños alquilados por sus padres para trabajar en condiciones infrahumanas se considera socialmente legítima (la historia de Hussein el Cojo) y la condición mísera de las mujeres campesinas que se venden como mercancía ordinaria (la historia de Axuxa), revela una constante temática en la producción arltiana (el intercambio de sexo por dinero) que se redimensiona esta vez en el marco de la sociedad marroquí en vez de la rioplatense.

El acto vengativo se culmina con la ritualización del episodio cruel de la amputación de la pierna de Mahomet. Hussein siendo joven y virgen no puede mantener relaciones sexuales con Axuxa cuando la adquiere en una subasta, hasta que se consuma su venganza. La sangre provocada por la mutilación de Mohamet salpica la pierna encogida de Hussein y la tensión

¹¹⁰⁸ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 35.

del momento provoca el milagro alargando la pierna de Hussein que, “palpitante de sangre, «hinchada y fuerte» como erecto pene subrogado, se convierte en la inequívoca señal de que, hecho hombre, engendrará muchos hijos para la gloria de Islam”¹¹⁰⁹. Crimen ritualizado, virilidad por recompensa, resabios de sexualidad frustrada con regustos a incesto reprimido¹¹¹⁰, forman un triángulo esquemático, común en el teatro de Roberto Arlt, que remite a sus constantes temáticas¹¹¹¹. Así, el acto cruel parece el fragmento de un sacrificio ritualizado en esta ceremonia teatral que es la dramaturgia arltiana y que supone una antología teatral de la crueldad.

Como hemos visto, Borré cita otra obra, *La cabeza separada del cuerpo*¹¹¹² y Castagnino, por su parte, dos esbozos dramáticos, *Escenas de un grotesco*, publicado en la *Gaceta de Buenos Aires* (Nº 2, 4/VIII/1934) y *Separación feroz*, en *El Litoral*, de Santa Fe (1/I/1938), que no llegaron a representarse. Por las referencias que nos ofrece Castagnino respecto a esta última obra se trata del mismo interés de Arlt por analizar el nocivo tipo de relaciones que mantienen las parejas burguesas, hipócritas y con cierto regusto sádico en sus comportamientos¹¹¹³. No hay gran desarrollo en el argumento y la trama parece deteriorada en el tiempo, algo que remite en parte al teatro de Strindberg, pero al mismo tiempo a la crueldad mental

¹¹⁰⁹ Véase Beatriz Trastoy: “*África*, de Roberto Arlt...” *op. cit.*, p. 89.

¹¹¹⁰ “AXUXA. – Y ¿por qué me compró para esclava? Los hombres no compran esclavas para tenerlas en sus palacios como a hermanas. SALEM. – Porque te pareces a su hermana. Eres la única mujer que le recuerda a su hermana.”; Acto III, Escena, p. 437.

¹¹¹¹ Remitimos de nuevo a Robert Abirached: *La crisis del personaje...* *op. cit.*, p. 358.

¹¹¹² Oscar Borré: *Roberto Arlt: su vida...* *op. cit.*, p. 160.

¹¹¹³ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt...* *op. cit.*, pp. 47-52.

que se puede asociar con las constantes temáticas tanto arltianas como artaudianas. El título se asocia con la crueldad como se puede deducir también por *La cabeza separada del cuerpo*. No obstante, por no haber logrado conseguir dichos textos, nos restringimos a meras referencias sin atrevernos a conjeturas aventureras.

CAPÍTULO VII

VII. Conclusiones: a modo de síntesis de dos dramaturgias

A lo largo de nuestro estudio, hemos recorrido los dos últimos siglos del teatro occidental para desembarcar nuestro buque de investigación en el Río de la Plata donde nos aguardaba la obra de Roberto Arlt.

En ese proceso, los maestros de la ruptura iban eliminando los ripios de la cultura teatral milenaria e independizando la estética teatral de la institución arte y su mercantilismo. Para los dramaturgos de mayor interés, la escenificación no podría seguir proponiendo convertir el teatro en un doble del mundo exterior, sino revelar su naturaleza de arte y dar crédito a ficciones singulares que manifestaran su propia verdad profunda. Al mismo tiempo, dejaron de tratar al espectador como unidad de masa e intentaron acercarse a él como individuo, retándole a indagar en su realidad profunda mediante estímulos poéticos, capaces de hacerle soñar.

Durante siglos, los "sacerdotes" del arte de Talía iban consolidando un teatro estereotipado y enjaulado en su ortodoxia. La "ceremonia" teatral seguía las escrituras sagradas de Aristóteles convirtiendo en condición *sine qua non* la primacía del principio de *mimesis* en el acto tanto de la escritura dramática como de la representación escénica. Un teatro así, anacrónico, que no sintonizaba con las "vibraciones" específicas de su tiempo, corría el peligro de convertirse en pintoresquismo artístico –cuyos límites por momentos alcanzó–, en costumbrismo nostálgico y superficial bajo la capa y protección de los movimientos del realismo y naturalismo.

Similar era la situación del teatro rioplatense en el momento de la aparición en la escena dramática argentina de la obra de Roberto Arlt. Algunos dramaturgos notables –como Florencio Sánchez, Armando Discépolo, Gregorio De Lafferrère y Roberto Payró– sobresalen dentro de

una institución que apoyaba y patrocinaba la producción sainetesca y del grotesco criollo. Es cuando empieza a concretarse un sistema teatral y el campo intelectual correspondiente que promocionan un discurso ideológico propio del país finisecular y por el cual emergen el discurso gauchesco, el nativista-costumbrista y ciertos elementos de teatralidad premoderna.

Al mismo tiempo, al joven país argentino llegan a millares los inmigrantes de todo el mundo, quienes llevaban en sus maletas las tradiciones estéticas y las tendencias innovadoras de sus respectivos países, situación que estimuló el aumento de actuaciones de compañías de éxito, sobre todo italianas y francesas que representaron frente al público porteño las grandes obras de todos los tiempos.

Argentina presentía la llegada de la ola vanguardista desde Europa y los jóvenes intelectuales se agitaban fascinados por los movimientos vanguardistas del viejo continente que se preparaba para la Gran Guerra, como si hubiera llegado el momento de una batalla total que iba a confrontar lo viejo con lo moderno en todos los aspectos de la vida, tanto en la política como en el arte. En Argentina, la acumulación babélica de gentes de todos los países –y su hambre de pan y de una identidad nueva– constituía un problema más en la agenda política del gobierno de Hipólito Irigoyen que intentaba equilibrar su política en el inestable sustrato social de su país: las tensiones político-económicas tampoco faltaban en Argentina.

En el ámbito intelectual, los jóvenes bonaerenses empezaban a concentrarse en dos círculos distintos que se reunían en dos calles importantes de la capital rioplatense. El primero lo constituía el grupo llamado de Florida, interesado más en el vanguardismo estético y la independencia del arte de cualquier “mensajismo”, mientras el segundo, el grupo de Boedo, estaba formado por simpatizadores socializantes e izquierdistas que pregonaban un arte comprometido que educara al pueblo y los proletarios, sin dejar, empero, las preocupaciones de renovación estética. No obstante, había artistas que prefirieron no embanderarse bajo ninguno de los dos grupos y no optar por empadronamientos artísticos.

Del círculo de Boedo, surgió el grupo que se preocupó más por la innovación teatral en el país. Bajo la dirección de Leónidas Barletta, se reunieron muchos jóvenes saturados por el convencionalismo sainetesco del teatro argentino, que habían estudiado los clásicos y leído con interés los manifiestos de los dramaturgos de ruptura. Formaron el grupo teatral llamado el Teatro del Pueblo, en la calle Corrientes, y ofrecían una amalgama de representaciones que abarcaba el teatro clásico y, al mismo tiempo, proporcionaba espacio para los jóvenes dramaturgos argentinos que experimentaban en el teatro independiente. Su propósito era educar a la gente organizando exposiciones de arte plástico, haciendo publicaciones, armando coloquios y montando espectáculos a precio asequible para cada bolsillo.

En sus salas se acercó por primera vez, en 1933, a instancias de su amigo Leónidas Barletta, Roberto Arlt, periodista y autor consagrado por aquel entonces, para presenciar la representación escénica de un capítulo de su novela *Los siete locos*, titulado "Los humillados". Tanto le impresionó ver animados en la escena sus personajes que fue el momento de inflexión para su dedicación completa al teatro. En el mismo año el Teatro del Pueblo estrena *Trescientos millones*, la primera pieza teatral de Roberto Arlt, plena de escenas sobrepuestas e imágenes abstractas que fue la obra que dinamitó la explosión del talento dramático de Arlt y cambió el rumbo del teatro argentino, siendo la estrella más brillante en la constelación del movimiento independiente en Argentina.

Roberto Arlt reconoció la presencia en su obra de varias tradiciones artísticas así como de las innovaciones de sus contemporáneos, pero rechazó la dependencia devota de ningún movimiento panfletario, compromiso ideológico o dramaturgo en concreto. Sin embargo, su pertenencia a un grupo como el del Teatro del Pueblo que se relacionaba con el grupo de Boedo y su programa, modificó también la producción de Arlt, aunque no por completo, puesto que, como hemos visto, su pesimismo social no favorecía una escritura "mensajista" según los designios de

Barletta. No obstante, Arlt modeló sus textos con tal de acercarse a las premisas del dirigente del Teatro del Pueblo.

Repasando la dramaturgia de Roberto Arlt podemos reconocer técnicas y procedimientos que el argentino había estudiado en los experimentos de otros maestros de la ruptura europeos y estadounidenses, contemporáneos y anteriores. Así, podríamos asentir que en la obra de Arlt, a menudo y en el estilo de Alfred Jarry, se articula una realidad teatral de abstracciones y síntesis. A veces no intervienen personajes sino ideas abstractas o arquetípicas como La conciencia en *El fabricante de fantasmas*; personajes que Raúl Castagnino llama librescos y que representan las frustraciones del Yo, como Rocambole, Reina Bizantina, Compadre Vulcano, Galán, Cenicienta en *Trescientos millones* y Cipriano en *La isla desierta*; o, por último, personajes que “encarnan angustias y ensueños” como Hombre Cúbico, Demonio, Muerte, Rufián Honrado en *Trescientos millones*, Jorobado, Verdugo, Prostituta y todo el coro fantasmal en *El fabricante de fantasmas*, o el Fauno en *La fiesta del hierro*¹¹¹⁴. Así, Arlt logra crear un universo intransferible al mundo real pero trascendente en sus sugerencias. A menudo parte de tan sólo una frase específica que le sirve para armar sus escenas, como por ejemplo la semilla en *El fabricante de fantasmas*, que remite a la funcionalidad del mecanismo de los sueños.

Por August Strindberg “se inicia” en el expresionismo y sigue su ejemplo para evolucionar su dramaturgia un paso más, el de un estado de conciencia supremo, como el de quien sueña. Arlt articula un mundo en el que pululan personajes que sueñan despiertos y se unen a la sociedad con lazos de pecado y muerte; ejemplos de esos son Sofía en *Trescientos millones*, Pedro en *El fabricante de fantasmas*, Susana y Saverio en *Saverio el cruel*, todos los empleados en *La isla desierta*. Así, el mundo del ensueño ofrece en la dramaturgia de Arlt un espacio puramente ilusorio en el que el dolor emana de la conciencia, dejando sólo una vía de liberación, la renuncia total y absoluta. En el centro de su obra se encuentra el tema de la

¹¹¹⁴ Raúl Castagnino: *El teatro de Roberto Arlt... op. cit.*, p. 27.

culpabilidad (real-ficticia, asumida-negada) y de la deuda (contra el otro, a liquidar, el concepto del ser y de tener)¹¹¹⁵.

También el expresionismo de Frank Wedekind abrió la caja de Pandora de las pulsiones humanas y la sexualidad sofocada revelando a Arlt la posibilidad de una estética radical y agresivamente anti-burguesa. La anarquía anti-ética y anti-estética de Wedekind, como también la falta absoluta de moralidad en una época en que el mundo occidental no quería reconocer su hipocresía y que lo llevaría pronto a las tormentas bélicas del siglo XX, se refleja en las pulsiones y motivaciones de los personajes de *La fiesta del hierro*, escrita en plena segunda Guerra Mundial, como también en todos los personajes-sombras que deambulan por los dramas arltianos.

De la filosofía de Bergson hasta la literatura de Proust, Arlt aprende y abraza la idea de que la vida es movimiento perpetuo, duración inagotable, fluidez indivisible; calidades que resulta vano intentar representar intelectualmente y que la memoria mantiene inertes en la cripta de la conciencia como un aglomeración de imágenes y recuerdos que no piden sino salir a la luz, por poco que se les entreabra la puerta.

De Paul Claudel hereda la tendencia de sus personajes a escapar de la verosimilitud. Pedro, Sofía, Saverio o Susana se instalan en los límites del teatro, del sueño, de la memoria y de la vida; de ellos brotan figuras múltiples. Arlt introdujo en sus cuadros y escenas estilizaciones plásticas de fiestas paganas y aquelarres medievales que sugerían, como en el caso de Claudel, su preferencia por el hombre rudo y vivaz, lleno de sangre ardiente. Este hombre vigoroso, sus creencias y sus leyendas habían inspirado también el antirrealismo de William Yeats, quien ensayó, por su parte, el empleo de motivos herméticos y místicos que tornan hacia lo macabro en *La fiesta del hierro* mediante el uso de máscaras y gestualidades, además de coros y danzas ceremoniales.

¹¹¹⁵ Véanse, por ejemplo, *El fabricante de fantasmas* y *Prueba de amor*, respectivamente.

De Lenormand se instruyó en el empleo de las doctrinas freudianas y del psicoanálisis en el teatro, de modo que la escisión de la personalidad, el subconsciente y los conflictos emocionales internos revelan las tragedias del destino humano en el plano universal y ya no restringido al microcosmos rioplatense¹¹¹⁶. Este acercamiento multi-dimensional al personaje se moldeó por los experimentos de Copeau en pos de la liberación del *dramatis personae* de la tiranía simbólica del texto dramático y del teatro del Ochocientos. Así Arlt consiguió actualizar la *Commedia dell'arte* italiana para representar los defectos morales de la sociedad de su tiempo, sobre todo en *El fabricante de fantasmas*. Por otra parte, toda esta crítica ética y su contemplación social, surgen mediante la auto-contemplación de los personajes arltianos –pues suelen torturarse por frustración y soledad respecto a la sociedad y sus normas, pero también para con ellos mismos en la relatividad de su conciencia ontológica y su trascendencia metafísica– que remite intuitivamente a la técnica expresionista de *Ich-dramatik*, algo especialmente relevante en la pieza arltiana que acabamos de citar.

El compromiso social arltiano encuentra su modelo de trabajo en Hauptmann, Mirbeau, Fabre y Gorki en el ámbito europeo y Florencio Sánchez en Argentina. Ellos representan en sus textos el espectáculo de los antagonismos que operan en las sociedades e intentan llegar de los síntomas a las causas, introduciendo en el teatro la lucha de clases que se expande violentamente en la sociedad industrial. Sin embargo, Arlt, al contrario que los anteriores, prefiere más bien presentar los síntomas que las causas, siendo profundamente pesimista en lo que se refiere a la posibilidad de mejorarse las relaciones entre los diversos estratos sociales.

La semiología de Charles Morris le preparó para el teatro “físico” de Artaud y le dotó de un sistema de signos que abarca los dominios de la impresión, la fotografía, la pintura, la música, el cine, el teatro, el ritual, la

¹¹¹⁶ Igual que Lenormand, Arlt optó por la utilización de pequeños cuadros que fragmentan el desarrollo de la acción, intensificando las facetas de las varias personalidades interiores de sus personajes; a modo de ejemplo, *Trescientos millones* y *El fabricante de fantasmas*.

danza y la arquitectura. De ahí su interés por las técnicas que desarrollaron Craig y Appia y su indagación en la noción wagneriana de *Gesamtkunstwerk*, pero en un plano plástico-mental y no tan programático y escénicamente práctico y pragmático como sus predecesores y, sobre todo, sus sucesores.

El surrealismo aseguró que la razón no abarca la totalidad de nuestra existencia; por eso invitó a la reconciliación humana con los espacios mágicos que se esconden en la locura, el inconsciente, el libertinaje imaginativo, el acercamiento lúdico en la vida y el sueño. Arlt se instruye gracias a Breton en un nuevo camino que le abre las puertas para las escenificaciones con elementos surrealistas en *Trescientos millones*, *El fabricante de fantasmas*, *La isla desierta*, *Saverio el cruel* o *La juerga de los polichinelas*.

Cuando Pirandello desembarcó en Argentina por primera vez en 1927, Roberto Arlt gozaba de los laureles con los que le había coronado su novela *El juguete rabioso* el año anterior, mientras que en Francia Artaud participaba en el proyecto Teatro Alfred Jarry, la "antesala" de su teatro de la crueldad, cuyos esbozos habían aparecido en un artículo publicado en *El Sur* de Buenos Aires en 1932.

Arlt, artista inquieto y perspicaz, cosecha los elementos más fructíferos de los proyectos de los dramaturgos de la vanguardia y empieza a estructurar su modelo teatral partiendo del meta-teatro de Luigi Pirandello y "tentado" por la "crueldad" de Artaud. Y si la intertextualidad entre la dramaturgia de Pirandello y la de Arlt está bien estudiada y comprobada, la afinidad estética con el teatro de la crueldad y la utopía teatral que tanto Artaud como Arlt perseguían partiendo de caminos distintos, apenas ha sido abordada por la bibliografía. Aunque las diferencias entre los proyectos de Arlt y Artaud son suficientes como para que no nos aventuremos a identificarlos, hemos podido averiguar en el presente estudio que también existen bastantes indicios como para sostener que parten de los mismos principios hacia la misma meta.

Y no sólo eso. Si, junto con Todorov, aceptamos que la vida personal de un artista se encuentra íntimamente ligada con la formación de su pensamiento y producción¹¹¹⁷, entonces eso puede explicar en parte la similitud y casi sincronía entre las vidas y obras de los dos maestros. En este sentido, y partiendo de sus respectivas biografías, podemos afirmar que su itinerario por la vida nos los esboza como dos sombras errantes –quizá el uno del otro– que rechazaron aquella sociedad que les mantuvo al margen; eso es, que rechazaron siendo rechazados, dialéctica que hegelianamente hablando terminó transformándose en un acto afirmativo. Ambos, inconformistas, tuvieron preocupaciones parecidas, como el ocultismo, el gnosticismo y la alquimia. Al mismo tiempo su espíritu inquieto les instó a realizar viajes a lejanos continentes y en peregrinación gnóstica, cruzando sus respectivos itinerarios.

Su desdicha o infortunio personal –según el caso–, la necesidad de existir y auto-confirmarse a través del arte, su pesimismo social, cierta imparcialidad político-ideológica dentro del vértigo panfletario de su época, el interés común por el cine que les llevó al teatro y la incompreensión de parte del público de su época, son sólo algunos de los datos que nos inducen a pensar en un esquema biográfico plutarquiano y a afirmar que realmente fueron empapados por el “polen” del que hablaba Faulkner y que fermentó de manera parecida las mentes de los dos genios.

Desde una perspectiva filosófica, ambos autores parten de su rechazo hacia el neopositivismo y la racionalización. Tomando prestado el modelo descrito por Pirandello en el *Prefacio de Seis personajes en busca de autor*, donde distingue en dos categorías los autores: los de “naturaleza histórica” y los de “naturaleza filosófica”, en los que se inscribió a sí mismo, averiguamos que esta es la única categoría en que podría encajar también el talento de Antonin Artaud, mientras que Arlt, por su peculiar relación con el Teatro de pueblo, estaría oscilando entre estas dos tendencias: el esteticismo de su naturaleza filosófica, por una parte, y, por otra, el

¹¹¹⁷ Véase al respecto Tzvetan Todorov: *Ποιητική (Poétique)...* op. cit., pp. 36-37.

compromiso artístico para con los bajos estratos sociales de su naturaleza histórica.

Tanto Arlt como Artaud sienten atracción por el vasto territorio de los sueños –capaz de devolverle al hombre la verdadera esencia de su ser–; pululan en los espacios no cartografiados de la fantasía y abren el sótano donde los seres humanos escondemos nuestros monstruosos instintos. El teatro de ambos explora las múltiples facetas del Yo en los continuos desdoblamientos de sus personajes. El grito de libertad se articula en Artaud y Arlt por la exaltación del elemento corporal, la degradación del lenguaje fonético, las ceremonias bacanales y la pluralidad de sistemas de signos empleados en la escenificación. Para expresar su rebelión frente a la autoridad y el deseo de libertad, comparten la rebelión de los personajes frente al autor-dictador –o el jefe de la empresa multinacional en el caso arltiano–, el director de la escena y el espectáculo en su totalidad. Ambos buscan la anarquía escénica en la improvisación y la desacralización de los principios fundamentales del teatro occidental.

El mundo de los sueños subsiste en la autosuficiencia artística, separado de la sociedad, y esquematiza la oposición entre el mundo del inconsciente, los fantasmas y la poesía por un lado, y el del público y la vida convencional por el otro. Tanto para Artaud como para Arlt, el sueño y la exploración del inconsciente son los medios surrealistas que ofrecen la posibilidad de la vuelta al mundo de la magia. Jacques Derrida señala que “el teatro de la crueldad es un teatro del sueño (...), pero del sueño *cruel* (...).”¹¹¹⁸. El sueño en la obra de Arlt es siempre cruel puesto que revela las posibilidades de la vida una vez que esta ha sido rechazada por sus personajes (Sofía) o lleva directamente a la muerte (Pedro, César, Saverio) o el despido (los empleados en *La isla desierta*). El sueño es un arma prestada por el arsenal surrealista para dinamitar el convencionalismo artístico. Relacionada con este mundo onírico se da también la “invasión

¹¹¹⁸ Jacques Derrida: “El teatro de la crueldad...” *op. cit.*, p. 71.

epifánica” de las creaciones de la fantasía en el mundo aparentemente real, algo que muestra afinidades con la estética surrealista.

Los dos dramaturgos resaltan el carácter subjetivo del arte y el papel que juega el inconsciente en la recepción del espectáculo. Artaud “cargó sus maletas” con la experiencia del movimiento surrealista en este sentido. La cuestión es la recepción del mundo fenoménico, condicionado por la conciencia, y el problema de recuperación de la realidad profunda y originaria. Si eso no se puede conseguir, en Arlt siempre acecha una solución fatal.

Partiendo de un axioma schopenhauriano actualizado, para Artaud la tragedia ha muerto como género en el teatro porque lo auténtico ya no existe en la vida; acercamiento que también “entusiasma” a Arlt. Para la “crueldad”, el teatro ha perdido el contacto con la vida, por ende hay que volver a las vísperas de su nacimiento en el proto-teatro chamánico, para devolverle la esencia humana. Artaud propuso la liberación de las fuerzas de la vida identificándose con ella en un modo nietzscheiano de arte dionisiaco. Ve la representación cruel como una invasión en todos y cada uno de los participantes en ella. En el teatro de la crueldad el espectador se encuentra en el medio del espectáculo que lo rodea¹¹¹⁹. “La distancia de la mirada ya no es pura, no puede abstraerse de la totalidad del medio sensible; el espectador invadido ya no puede *constituir* su espectáculo; hay una fiesta”¹¹²⁰. En Arlt esta “fiesta”, a menudo con reminiscencias paganas, la hemos encontrado en *Trescientos millones* –la danza circular de los personaje etéreos alrededor del cuerpo muerto de Sofía, después de su suicidio–, en *El fabricante de fantasmas* –el baile del carnaval y el aquelarre del tercer acto–, en *Saverio el cruel* –la fiesta del tercer acto–, en *La fiesta del hierro* –la fiesta que termina en misa negra con el sacrificio al dios Baal Moloc–, en *La isla desierta* –la rebelión festiva de los empleados– o en *El*

¹¹¹⁹ Antonin Artaud: *Œuvres complètes... op. cit.*, v. IV, p. 98.

¹¹²⁰ Jacques Derrida: “El teatro de la crueldad...” *op. cit.*, p. 75.

desierto entra en la ciudad –el banquete en el primer acto y la reunión mesiánica y ritual en el último–.

En este sentido, ambos proponen el cierre de la representación clásica para reconstruir un espacio capaz de la representación originaria y la manifestación de las fuerzas de la vida. Esta representación ideal brota dentro del mismo espectáculo y no desde fuera. Es la vida que invade al teatro: implica a los espectadores en el pasillo, en la sala, en el palco, dependiendo de la participación de ellos, activa o pasiva. El interior de la escena se implica y compromete con el segundo nivel exterior de la vida, que se representa en la sala. Se estudia la posibilidad de extender la acción escénica para que incluya al público, favoreciendo una recitación libre y espontánea. Así, acentúa la movilidad de la escenificación en confrontación con el texto y reduce la comedia a materia o pretexto para la representación que debe ser una totalidad y no mero espectáculo.

En la dramaturgia de Arlt los personajes se rebelan contra su autor, contra su jefe o contra su destino; la vida invade la escena, su “perfume” e incienso se extienden por la sala. Los personajes cobran vida, discuten la razón de su existencia tanto en la representación como en el primer nivel de la ficción. De este modo, el teatro tiende a convertirse en una ocasión de reencuentro con la realidad disgregada del yo y en una nueva forma de catarsis.

El “significado teatral” ontológico pertenece ya al pasado, de modo que su ausencia ya no se cuestiona. El papel del autor lo disputan ahora los actores y el director, y en lugar del drama mismo ya se postula el espectáculo, reducido en el nivel consciente de que se trata de tan sólo una ficción. El teatro del director expulsa aquí al autor reduciendo el drama a magia ilusionista, mientras que los actores expulsan, a su vez, al director o “ejecutan” a su autor-padre. Sin embargo, a falta de un autor que les asignara un significado universal, ellos pueden ser sólo pura vida. Es la aniquilación de la posibilidad alegórica, algo que tiende a coincidir con la muerte misma del teatro. Se trata de una derrota, y, sin embargo, la

crueledad se empeña en hacerla pasar por una victoria: la del arte ya identificado con la vida. Así, es la vida que adquiere el nivel de significado universal, meta que se aproxima cuando más cerca está uno de la muerte.

El discurso anti-teológico de Artaud viene emparejado con su reproche a la palabra, repudio que "contagia" a Arlt¹¹²¹. Para la "crueledad" el teatro se considera teológico mientras tenga en él primacía la palabra, el "logos". Así mismo, su estructura se designa por un creador-autor quien desde lejos crea un espacio de "vida", lo vigila, lo dirige y exige que en la escena se representen su ideología y sus intenciones. Sus "sacerdotes" son los actores y directores de escena que se someten a la voluntad de su superior, esclavos de sus designios y que recitan el texto "sagrado" que les fue entregado. Por último, el público son los creyentes que asisten y consumen lo que se le ofrece como verdad absoluta e ilusión de la realidad. Contra este tipo de teatro se opone Artaud.

El teatro de la crueledad puede que no sea un teatro teológico, pero eso no le priva su valor hierático. Su proyecto fracasa si no se convierte en experiencia mística, reveladora de la fuerza de la vida en su primer "despertar". En este sentido, es una experiencia religiosa. Es más, postula reemplazar al autor por el director de la escena, el nuevo "hierofante" o *houngan* –según la definición que prefiere Peter Brook refiriéndose a la ritualidad de la crueledad¹¹²²– en las ceremonias teatrales. El material con el que trata el teatro de la crueledad es el despertar de las funciones primitivas de la naturaleza, escondidas en el inconsciente. Se trata de un exorcismo o expiación que intenta hacer fluir nuestros demonios.

Los actores se convierten entonces en los verdaderos agentes de esta comunicación religiosa. El personaje debe identificarse con su máscara, prescindiendo de todo lo que no es esencial y limitándose a unos pocos

¹¹²¹ Arlt aplicó en el teatro la tendencia de su época hacia la degradación y sintetización del lenguaje. Como expuso Scalabrini en su "biblia porteña", los argentinos presumían "que lo no dicho, lo que nadie podrá decir, es incomparablemente superior a lo expresado". Véase *El hombre que está solo... op. cit.*, p. 111.

¹¹²² Peter Brook: *El espacio vacío... op. cit.*, p. 82.

rasgos esenciales. La representación se vuelve en este sentido una suerte de evocación, de rito peligroso con el cual el actor, despojándose de la propia realidad individual trata de atraer hacia sí, frente al público, un ser que proviene de un mundo superior, el del arte. El actor se vuelve oficiante de un ritual poseído por el personaje, al que evoca interpretándolo; siempre guiado por el texto que ya es un libro de fórmulas mágicas en el ritual que tiene lugar en el “templo” que es la escena, y que reúne a los “creyentes” espectadores. En esta revisión de la dramaturgia se rescata lo material de la escenificación teatral como medio indispensable para la evocación del personaje y la posesión del actor por él. Así, el teatro vuelve a su origen como rito y ceremonia esotérica para unos pocos iniciados, capaces de comprender y participar en esa experiencia.

En Arlt, los personajes asesinan al Padre-autor, se rebelan contra sus “designios”, rechazan su “logos” sagrado, a la manera de Artaud, o llevan las distintas máscaras de las personalidades que sueñan, evocan “entes” superiores y etéreos de otras esferas y del mundo del arte –como el caso de Sofía en *Trescientos millones* que evoca personajes tanto librescos como arquetípicos del inconsciente colectivo– y los actores se convierten en sacerdotes “chamánicos” que ofrecen su cuerpo para la actuación, cuando al mismo tiempo el discurso dramático revela el rechazo al predominio de los signos verbales y los personajes tienden a asesinar al autor que dicta el texto y les “ofrece” el don de la palabra.

Semejantes o filiales con los personajes de la estética cruel, los de la dramaturgia arltiana a menudo no son deudores de la historia o la geografía, sino que se encuentran fuera del espacio y del tiempo, suspendidos sobre la esfera teatral. Sus referencias son universales y sus fuentes emanan desde los sótanos del inconsciente colectivo. En algunos casos ignoran las leyes de la gravedad y los principios racionales de causalidad o identidad (el coro de los personajes etéreos en *Trescientos millones*); su comportamiento no se rige por una fábula inteligible, sino que suelen ser impulsivos y libidinosos, ciclóticos y excitados por una mentalidad de superhombre (*El fabricante*

de fantasmas). En algunos de los casos, si tienen un origen, hay que buscarlo en las leyendas de países lejanos o en estereotipos conocidos en el mundo occidental (por ejemplo, La Reina Bizantina o Rocambole en *Trescientos millones* o los personajes que pueblan *África*). A veces estas leyendas sustituyen a los mismos personajes como referencias escénicas que juegan un papel importante en el desarrollo de la acción (la estatua de Baal-Moloc en *La fiesta del hierro*). Muchos de los personajes arltianos van acompañados por un doble o fantasma que les dobla o los divide en la esfera de la duermevela (Sofía en *Trescientos millones*, Pedro en *El fabricante de fantasmas*, incluso los covachuelistas de *La isla desierta* o Saverio en *Saverio el cruel* –cuando proyectan respectivamente sus imágenes en otra realidad posible– o Rosma, cuyo doble pervertido e invertido parece ser el Rentista en *Un hombre sensible*). A menudo estos personajes surgen de la muchedumbre y vuelven a sumergirse en ella, perdiendo su nombre identificador (los coros en las obras arltianas). Por último, como en la estética de la crueldad, el comportamiento de los personajes arltianos, si no es dictado por otro personaje intra-teatral (Pedro), parece regido y a merced de sus propias pulsiones que les inducen al incesto (la Coja en *El fabricante* o Hussein el Cojo en *África*), a la pederastia y obsesiones escatológicas (César en *El desierto entra en la ciudad*), a la tortura de la conciencia (Pedro) y en todo caso a la muerte, sea en forma de asesinato, sea de suicidio.

Por todo lo que hemos venido exponiendo a lo largo de este trabajo, consideramos oportuno contraponer la propuesta de la estética de la crueldad con la convencional de la institución teatral de todos los tiempos, que, además, era la norma en la todavía recién fundada escena rioplatense, cuya petrificación anheló aniquilar la producción dramática de Roberto Arlt:

El teatro de la crueldad-sagrado

El teatro occidental-milenario

es de predominio físico	es de predominio verbal
es representativo y todo ocurre sobre el escenario	su esencia está en el texto dramático
degrada al autor	degrada el escenario en favor del autor
libera el pensamiento y postula la eficacia intelectual	precisa ideas y procura distracción
está íntimamente ligado con lo absoluto	imita lo parcial y lo efímero
indaga la verdad tras las formas	se enfoca en la actividad psicológica, moral y social
está fijado en el universo	se limita al yo personal, moral, social
opera en el espacio	actúa en el tiempo
revela un vacío	ofrece una falsa plenitud
es apolítico en el sentido estricto de la palabra	suele ser portavoz de mensajes ideológicos-políticos-éticos-religiosos

Y sobre todo, y al contrario del teatro milenario, el teatro de la crueldad no se repite ni se copia. En este sentido, y por todo lo que hemos expuesto respecto al teatro de Roberto Arlt, ya se puede afirmar que parte de los mismos principios para desarrollar su propia escena de la crueldad en una época temprana del teatro latinoamericano.

No hemos pretendido identificar punto por punto a los dos dramaturgos, tampoco hablar de influencia explícita de Artaud en Arlt, sino argumentar sobre inquietudes sincrónicas y semejantes que, partiendo de las premisas de la crueldad artaudiana, se amoldaron por el genio de Arlt en una nueva estética para la escena argentina, la de la crueldad arltiana. De todos modos, como señaló Peter Brook –uno de los discípulos de Artaud– respecto a la cuestión que aquí tratamos, “al igual que ocurre con todos los

profetas, debemos distinguir al hombre de sus seguidores”¹¹²³. En este sentido, aquí hemos abogado por una evolución alternativa –darwinicamente hablando– basada en el gen original esparcido por Artaud y no en clones que siguieron los mismos patrones, algo que para el marsellés, hubiera equivalido a la muerte ineludible.

Por ello, y para los propósitos de nuestra investigación, resulta más fructífero concluir preguntándonos ya no hasta qué punto un teatro puede ser fiel a Artaud, sino, como plantea Derrida, en qué casos le es infiel. Nos limitaremos a puntuar esos signos de infidelidad, relacionados siempre con la exposición del programa artaudiano que hemos desarrollado en el capítulo correspondiente de este trabajo. Así que no puede llamarse teatro de la crueldad a) todo teatro que sea ajeno al teatro *sagrado*, en el sentido en que Artaud entendía esta palabra; b) todo teatro en el que la palabra se ubica en el centro de su representación; c) todo teatro *abstracto*, eso es, que excluya algo de la totalidad del arte; d) todo teatro de distanciamiento que descarte la participación de los espectadores, de los actores y de los directores del acto artístico-creador; e) todo teatro que no sea político, no en el sentido convencional de la palabra como transmisión de una visión subjetiva, sino en su significado original como integración colectiva en la actividad social; por último, f) todo teatro que conlleve o intente transmitir cualquier tipo de mensaje, sea éste ideológico, cultural, religioso, etc.¹¹²⁴.

No sólo hemos verificado analogías entre el teatro de la crueldad artaudiano y el teatro de la crueldad arltiano, sino que, siguiendo este esquema de Derrida, podemos afirmar que al filo de lo posible y conforme a las exigencias estéticas y sociales de su época, y a pesar de haber introducido en su teatro elementos de crítica social o insinuaciones de filiación política¹¹²⁵, Arlt ha llegado bien por intuición, bien por reflexión, hacia una versión temprana y precursora de la crueldad artaudiana, y ha

¹¹²³ Peter Brook: *El espacio vacío... op. cit.*, p. 68.

¹¹²⁴ Jacques Derrida: “El teatro de la crueldad...” *op. cit.*, p. 74.

¹¹²⁵ Algo inevitable habiendo representado la mayoría de sus obras en el Teatro del Pueblo de Barletta, de declarado y concreto programa ideológico-político en pro de la clase proletaria.

conseguido introducir elementos en la escena no sólo nacional sino continental que tendrán que esperar mucho para volver a hacerse presentes, después de la segunda guerra mundial y el impacto del teatro del absurdo. Respecto a la posibilidad de que Arlt hubiera operado programáticamente hacia esta meta, podría ser el tema de otros trabajos de arqueología literaria y rastreo bibliográfico que tal vez nunca nos lleve a la isla del tesoro que buscamos. No obstante, los signos están allí, basta con leer correctamente el mapa, algo que esperamos haber conseguido en la investigación que presentamos.

En fin, se ha insistido mucho en el teatro de Roberto Arlt como única y fielmente pirandelliano. Creemos haber demostrado en el presente estudio que la modalidad del teatro en el teatro adquirió en Argentina con la obra de Arlt también el sustantivo de "la crueldad en el teatro". Y tampoco en este caso se trata de mera influencia, sino como sincronismo de proyectos teatrales idealizados.

Si Artaud no llegó a pasar de la teoría a la praxis, en un país lejano de su Francia natal, un dramaturgo caracterizado por la conciencia de la institución literaria como novelista, llegó a materializar premisas parecidas a las suyas, empleando a la vez lo mejor de las vanguardias europeas y dejando una obra que cambió el rumbo de la dramaturgia en el país rioplatense.

VIII. BIBLIOGRAFÍA

I. Obras de Roberto Arlt

1. Teatro

África en Roberto Arlt: *Obra Completa*, 3v., Buenos Aires, Planeta, 1991, v. III, pp. 403-466.

El desierto entra en la ciudad en *Obra Completa*, v. III, pp. 523-572.

El fabricante de fantasmas en *Obra Completa*, v. III, pp. 333-390.

La fiesta del hierro en *Obra Completa*, v. III, pp. 467-522.

La isla desierta en *Obra Completa*, v. III, pp. 391-402.

La juerga de los polichinelas en *Obra Completa*, v. III, pp. 573-584.

Prueba de amor en *Obra Completa*, v. III, pp. 223-236.

Saverio el cruel en *Obra Completa*, v. III, pp. 288-332.

Trescientos millones en *Obra Completa*, v. III, pp. 237-288.

Un hombre sensible en *Obra Completa*, v. III, pp. 585-595.

2. Otros escritos

Aguafuertes españolas en *Obra Completa*, v. III, pp. 121-219.

Aguafuertes porteñas en *Obra Completa*, v. II, pp. 375-599.

El amor brujo en *Obra Completa*, v. II, pp. 13-178.

El criador de gorilas en *Obra Completa*, v. III, pp. 10-113.

"El jorobadito" en *Obra Completa*, v. II, pp. 185-198.

El juguete rabioso en *Obra Completa*, v. I, pp. 11-116.

"El traje del fantasma" en *Obra Completa*, v. II, pp. 273-302.

"La luna roja" en *Obra Completa*, v. II, pp. 235-240.

"Las ciencias ocultas en Buenos Aires" en *Obra Completa*, v. I, pp. 531-553.

Los lanzallamas en *Obra Completa*, v. I, pp. 309-523.

Los siete locos en *Obra Completa*, v. III, pp. 119-305.

"Noche terrible" en *Obra Completa*, v. II, pp. 303-322.

"Un viaje terrible" en *Obra Completa*, v. II, pp. 327-362.

II. Sobre Roberto Arlt

Amícola, José: "El hilo de arachné y la toma de distancia" en *Revista Iberoamericana*, núm. 190, enero-marzo 2000, pp. 163-174.

Areta Marigó, Gema: "Novela y teatro en la literatura argentina: Roberto Arlt" en María Concepción Pérez (ed.): *Los géneros literarios: curso superior de narratología; narratividad-dramaticidad*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 137-144.

Arlt, Mirta: "La locura de la realidad en la ficción de Arlt" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia y Teatro independiente*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2000, pp. 13-24.

_____ : "Roberto Arlt: Un creador creado por el Teatro Independiente"; en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/arlt001.htm>; (consultada: 10/9/2004).

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

Borré, Óscar: *Roberto Arlt: su vida y su obra*, Buenos Aires, Planeta, 2000.

- Camacho Delgado, José Manuel: "Realidad, sueño y utopía en *La isla desierta*: un acercamiento al mundo teatral de Roberto Arlt" en *Anuario de estudios Americanos*, núm. LVIII-2, julio-diciembre 2001, pp. 679-690.
- Capdevila, Analía: "Sobre la teatralidad en la narrativa de Arlt" en *Cuadernos Hispanoamericanos: los complementarios*, núm. 11, julio 1993, pp. 53-57.
- Castagnino, Raúl: *El teatro de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Nova, 1970.
- Cortázar, Julio: "Prefacio: apuntes de relectura" en *Roberto Arlt: Obra Completa*, 3 vols, Buenos Aires, Planeta, v.1, pp. iii-xi.
- Díaz, Silvina y Sicora, Marina: "Notas sobre la recepción de la obra dramática de Roberto Arlt en su tiempo" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2000, pp. 155-165.
- Drucaroff, Elsa: "Lucro soñante: mercancía, sueños y dinero en el teatro de Arlt" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2000, pp. 57-68.
- Flint, J. M.: "Fantasy, the absurd and the gratuitous act in the works of Roberto Arlt" en *Neophilologus*, núm. 68:1, 1984, pp. 63-71.
- Foster, David William: "Roberto Arlt's *La isla desierta*: A structural analysis" en *Latin American Theatre Review*, 11, n° 1, Fall 1977, pp. 25-34.
- Giordano, Enrique: "Los textos dramáticos de Roberto Arlt" en Silverio Muñoz (ed.): *Doctores y proscritos: la nueva generación de latinoamericanistas chilenos en U.S.A.*, Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1987, pp. 49-89.
- Gnutzmann, Rita: "Roberto Arlt y el cine" en *Anales de Literatura Hispanoamericana*, núm. 32, 2003, pp. 71-81.
- Goloboff, Gerardo Mario: *Genio y figura de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Edueba, 1989.

González, Horacio: *Arlt: política y locura*, Buenos Aires, Colihue, s.f.

_____: "Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2000, pp. 25-33.

Grupo Oscuro de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, *Teatro con la luz apagada: un grupo de actores ciegos presenta "la isla desierta", de Arlt*, encontrado en <http://teatrociego.tripod.com/critica1.htm>; (consultada: 10/8/2008).

Hernández, Domingo-Luis: *Roberto Arlt: la sombra pronunciada*, Barcelona, Montesinos, 1995.

Luzuriaga, Gerardo: "Las máscaras de la crueldad en el teatro de Roberto Arlt" en *Texto crítico*, núm. 10, 1978, pp. 95-103.

Martín Garzo, Gustavo: "Arlt, el africano"; en <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/garzo/texto7.htm> (consultada: 16 de junio de 2008).

Masota, Óscar: *Sexo y traición en Roberto Arlt*, Buenos Aires, Jorge Alvarez, 1982.

Merlino, Mario: "Roberto Arlt: los escritos del buen ladrón" en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 373, julio 1981, pp. 131-142.

Morales Saravia, José: "Semántica de la desilusión en *El juguete rabioso* de Roberto Arlt" en José Morales Saravia y Barbara Schuchard (ed.): *Roberto Arlt: una modernidad argentina*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 27-45.

Nelle, Florian: "Roberto Arlt y el gesto del teatro" en José Morales Saravia y Barbara Schuchard (ed.): *Roberto Arlt: una modernidad argentina*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 125-138.

Torres Nilsson, Leopoldo: *Los siete locos*, Buenos Aires, Producciones Cinematográficas Litoral S.A., 1973.

Pagni, Andrea: "El cínico como periodista: Roberto Arlt: Aguafuertes porteñas" en José Morales Saravia y Barbara Schuchard (ed.): *Roberto Arlt: una modernidad argentina*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 157-167.

Pastor, Beatriz: *Roberto Arlt y la rebelión alienada*, Gaithersburg, MD, Ediciones Hispamérica, 1980.

Pellettieri, Osvaldo: "Relaciones textuales entre el teatro de Pirandello y la obra de Arlt", 1989; encontrado en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/pellettieri001.htm>; (consultada: 10/09/2004).

_____ : "El intertexto de Pirandello en el teatro de Roberto Arlt" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Cien años de teatro argentino: de Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1990, pp. 123-127.

_____ : "El teatro del pueblo y sus puestas de los textos de Roberto Arlt" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2000, pp. 43-55.

_____ (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2000.

_____ : "El teatro de Roberto Arlt y el teatro independiente" en: <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/arlt001.htm>; (consultada: 10/9/2004).

Rela, Walter: "Argumentos renovadores de Roberto Arlt en el teatro argentino moderno" en *Latin American Theatre Review*, núm. 2, Spring 1980, pp. 65-71.

Rodríguez Pérsico, Adriana: "Arlt: sacar las palabras de todos los ángulos" *Cuadernos Hispanoamericanos: los complementarios*, núm. 11, julio 1993, pp. 5-14.

- Romano, Eduardo: "Arlt y la vanguardia argentina" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 373, julio 1981, pp. 143-149.
- Russi, David P.: "Metatheatre: Roberto Arlt's vehicle toward the public awareness of an art form" en *Latin American Theatre Review*, núm. 24:1, Fall 1990, pp. 65-75.
- Sáitta, Sylvia: "Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2000, pp. 111-125.
- Salzman, Isidro: "Una lectura de la obra dramática de Roberto Arlt en el contexto de la década del 30" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2000, pp. 69-83.
- Sanhueza, María Teresa: "La influencia cervantina en *Saverio el Cruel* de Roberto Arlt" en *Acta literaria*, núm. 18, 1993, pp. 161-170.
- _____: "Entre el ser y el parecer: la dualidad de los personajes dramáticos en *Saverio el cruel*" en *Latin American Theatre Review*, núm. 35 (1), Fall 2001, pp. 27-45.
- Sauveur-Henn, Anne Saint: "Arlt y la emigración alemana a la Argentina hacia 1900" en José Morales Saravia y Barbara Schuchard (ed.): *Roberto Arlt: una modernidad argentina*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 13-25.
- Schäffauer, Markus Klaus: "la oralidad: el sexo/genero traicionado en la obra de Roberto Arlt" en José Morales Saravia y Barbara Schuchard (ed.): *Roberto Arlt: una modernidad argentina*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 93-106.
- Schuchard, Barbara: "Sala de espejos argentina: la novela doble de Roberto Arlt, comentada por Ricardo Piglia" en José Morales Saravia y Barbara Schuchard (ed.): *Roberto Arlt: una modernidad argentina*, Madrid, Iberoamericana, 2001, pp. 107-124.

Sebreli, Juan José: "Cosmópolis y modernidad en Roberto Arlt" en *Cuadernos hispanoamericanos*, núm. 661-662, julio-agosto 2005, pp. 85-100.

Szmetan, Ricardo: "El mito del bárbaro y sus ecos" en *El centenario de Roberto Arlt*, 2000 en http://dramateatro.fundacite.arg.gov.ve/ensayos/n_0002/ecos.html (consultada: 11/4/2008).

Sorrentino, Fernando: "Borges y Arlt: las paralelas que se tocan" en *Espéculo: revista de estudios literarios*, núm. 11, marzo-junio 1999; encontrado en http://www.ucm.es/info/especulo/numero11/arlt_bor.html; (consultada: 9/6/2009).

Trastoy, Beatriz: "El fabricante de fantasmas de Roberto Arlt y su relación con el teatro de Lenormand" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *De Sarah Bernhardt a Lavelli: teatro francés y teatro argentino 1890-1990*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1993, pp. 39-47.

_____ : "África, de Roberto Arlt: lo propio, lo ajeno" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 2000, pp. 85-95.

Troiano, James J.: "Social criticism and the fantastic in Roberto Arlt's *La fiesta del hierro*" en *Latin American Theatre Review*, v. 13, núm. 1, Fall 1979, pp. 39-45.

_____ : "Literary traditions in *El fabricante de fantasmas*" en *Revista de Literatura Hispánica*, núm. 25, Fall-Spring 1986-1987, pp. 163-172.

Urondo, Francisco: "Arlt: intimidad y muerte" en *Cuadernos Hispanoamericanos*, núm. 321, 1969, pp. 676-681.

Vélez Correa, Roberto: *El misterio de la malignidad: el problema del mal en Roberto Arlt*, Manizales, Editorial Universidad de Caldas, 2002.

III. Antonin Artaud y el teatro de la crueldad

Artaud, Antonin: *Œuvres complètes*, Tome 1, *Préambule; Correspondance avec Jacques Rivière; L'ombilic des limbes; Le pèse-nerfs; L'art et la mort; Textes et poèmes inédits*, Paris, Gallimard, 1956.

_____ : *Œuvres complètes*, Tome 6, *Le moine/ de Lewis; raconté par Antonin Artaud*, Paris, Gallimard, 1966.

_____ : *Œuvres complètes*, Tome 5, *Autour du théâtre et son double et des cenci*, Paris, Gallimard, 1970.

_____ : *Œuvres complètes*, Tome 7, *Héliogabale ou L'anarchiste couronné; Les nouvelles révélations de l'être*, Paris, Gallimard, 1970.

_____ : *Œuvres complètes*, Tome 2, *L'évolution du décor; Théâtre Alfred Jarry; Trois œuvres pour la scène; Notes sur les tricheurs; De Stève Passeur; Comptes rendues; A propos d'une pièce perdue; A propos de la littérature et des arts plastiques*, Paris, Gallimard, 1970.

_____ : *Œuvres complètes*, Tome 3, *Scenari; A propos du cinéma; Lettres; Interviews*, Paris, Gallimard, 1970.

_____ : *Œuvres complètes*, Tome 4, *Le théâtre et son double; Le théâtre de Séraphin; Les cenci*, Paris, Gallimard, 1970.

_____ : *Œuvres complètes*, Tome 8, *De quelques problèmes d'actualité; Aux messages révolutionnaires; Lettres du Mexique*, Paris, Gallimard, 1971.

_____ : *Œuvres complètes*, Tome 9, *Les tarahumaras; Lettres de Rodez*, Paris, Gallimard, 1971.

_____ : "El chorro de sangre" en Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 221-226.

_____ : *Heliogábalo*, Madrid, Editorial Fundamentos, 1972.

_____ : *Œuvres complètes*, Tome 12, *Artaud le mômo ci-gît, précédé de La culture indienne*, Paris, Gallimard, 1974.

_____ : *Œuvres complètes*, Tome 10, *Lettres écrites de Rodez (1943-1944)*, Paris, Gallimard, 1974.

_____ : Tome 11, *Lettres écrites de Rodez (1945-1946)*, Paris, Gallimard, 1974.

_____ : *Œuvres complètes*, Tome 13, *Van Gogh, le suicidé de la société; Pour en finir avec le jugement de Dieu; suivi de Le théâtre de la cruauté; Lettres a propos de "Pour en finir avec le jugement de Dieu"*, Paris, Gallimard, 1974.

_____ : *Œuvres complètes*, Tome 14, *Suppôts et supplications*, Paris, Gallimard, 1978.

_____ : Tome 15, *Cahiers de Rodez, février-avril 1945*, Paris, Gallimard, 1981.

_____ : Tome 16, *Cahiers de Rodez, mai-juin 1945*, Paris, Gallimard, 1981.

_____ : *Cartas desde Rodez (1943-1944)*, Madrid, Fundamentos, 1981.

_____ : *Œuvres complètes*, Tome 18, *Cahiers de Rodez, septembre-novembre 1945*, Paris, Gallimard, 1983.

_____ : *Œuvres complètes*, Tome 19, *Cahiers de Rodez, décembre 1945-janvier 1946*, Paris, Gallimard, 1984.

_____ : Tome 20, *Cahiers de Rodez, février-mars 1946*, Paris, Gallimard, 1984.

_____ : Tome 21, *Cahiers de Rodez, avril-25 mai 1946*, Paris, Gallimard, 1985.

_____ : Tome 24, *Cahiers du retour à Paris, octobre-novembre 1946*, Paris, Gallimard, 1988.

_____ : "En plena noche o el *bluff* surrealista" en <http://metrallapoetika.googlepages.com/artaudantonin-enplenanoche.pdf>, Ediciones elaleph.com, 1999, p. 5; (consultada: 1/4/2008).

_____ : *Pour en finir avec le jugement de dieu : suivi de Le théâtre de la cruauté*, Paris, Gallimard, 2003.

Behar, Henri: "El teatro Dada y el teatro Alfred Jarry" en Maurice Blanchot y Claude Roy (ed.): *Artaud: polémica, correspondencia y textos*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968, pp. 47-57.

Blanchot, Maurice y Roy, Claude (ed.) *Artaud: polémica, correspondencia y textos*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968.

Blüher, Karl Alfred: "La recepción de Artaud en el teatro latinoamericano" en Fernando de Toro (ed.): *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1990, pp. 113-131.

Bonardel, Françoise: *Artaud: ou la fidélité à l'infini*, [Paris], Balland, 1987.

Brunel, Pierre: *Théâtre et cruauté: ou Dionysos profané*, Paris, Librairie des méridiens, 1982.

Charbonnier, Georges: "El teatro infracción" en Maurice Blanchot y Claude Roy (ed.): *Artaud: polémica, correspondencia y textos*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968, pp. 85-109.

Derrida, Jacques: "El teatro de la crueldad y el cierre de la representación" en Maurice Blanchot y Claude Roy (ed.): *Artaud: polémica, correspondencia y textos*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968, pp. 59-83.

De Santiago, Carmen: *Antonin Artaud: la relación de sus teorías teatrales con el cine*, monografía encontrada en el *Cervantes virtual*; en www.

descargas.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/57915842005572617400080/018590.pdf?incr=1; (consultada: 28/3/2008).

Encyclopedia Britannica: "Theatre of Cruelty"; encontrado en <http://www.britannica.com/eb/article?tocId=9028049> (consultada: 10/11/2007).

Graver, Daniel: "Antonin Artaud and the Authority of Text, Spectacle, and Performance" en James M. Harding (ed.): *Contours of the Theatrical Avant-Garde: Performance and Textuality*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2000, pp. 43-57.

Grossman, Évelyne: "Le corps-xylophène d'Antonin Artaud", prefacio en Antonin Artaud: *pour en finir avec le jugement de dieu: suivi de Le théâtre de la cruauté*, Paris, Gallimard, 2003, pp. 7-19.

Hahn, Otto: "Cronología de Antonin Artaud" en la revista digital *La máquina del tiempo: una revista de literatura* en <http://www.lamaquinadeltiempo.com/Artaud/artacron.htm>; (consultada: 26/3/2008).

Henric, Jacques: "Artaud travaillé para la Chine" en Philippe Sollers (dir.): *Artaud : [Colloque "Vers une Révolution Culturelle: Artaud, Bataille", Cerisy-la-Salle, 1972]*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974, pp. 215-144.

Memba, Javier: "Antonin Artaud, el más grande entre los malditos del pasado siglo (XXIV)" en la versión digitalizada del *Mundo*, viernes 26 de octubre de 2001; encontrado en <http://www.elmundo.es/elmundolibro/2001/10/26/anticuario/1004095910.html>; (consultada: 27 de marzo de 2008).

Poulet, Elisabeth: "Artaud ou le droit à l'existence littéraire" en *La revue des ressources: Dossiers - Littérature et folie*, en http://www.ressources.org/ressources/IMG/article_PDF/article_636.pdf; (consultada: 8/4/2008).

_____ : "Les filles de cœur d'Antonin Artaud" en *La revue des ressources: Dossiers - Littérature et folie*, en <http://www.larevuedesressources.org/spip.php?article559>; (consultada : 27/08/2010).

Sollers, Philippe (dir.): *Artaud : [Colloque "Vers une Révolution Culturelle: Artaud, Bataille", Cerisy-la-Salle, 1972]*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1974.

Thévenin, Paule: "Antonin Artaud en la vida" en Maurice Blanchot y Claude Roy (ed.) *Artaud: polémica, correspondencia y textos*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968, pp. 25-43.

_____ : *Antonin Artaud: fin de l'ère chrétienne*, Paris, Lignes, 2006.

Virmaux, Alain : *Antonin Artaud et le théâtre*, Paris, Seghers, 1970.

Virmaux, Alain et Odette : *Antonin Artaud, qui êtes vous?*, Lyon, La manufacture, 1986.

V. Sobre el teatro argentino

Aisemberg, Alicia: "El teatro de la revolución de mayo: los primeros textos dramáticos" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *El teatro y su mundo: estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997, pp. 313-321.

Colluscio de Montoya, Eva: *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910): estudio y antología*, Ottawa, Girol Books, 1996.

Cossa, Roberto y Pellettieri, Osvaldo: "Diálogo de apertura: Roberto Cossa y Osvaldo Pellettieri" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Tradición, modernidad y posmodernidad: teatro iberoamericano y teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1999, pp. 15-23.

Dauster, Frank: "Bridging the quantum gap: considerations on the novelist as playwright" en *Latin American Theatre Review*, núm. 1, Fall 1990, pp. 5-15.

_____ : "Eugene O'Neill, Thornton Wilder y el teatro independiente" en Osvaldo Pellettieri y George Woodyard (ed.): *De Eugene O'Neill al "happening": teatro norteamericano y teatro argentino 1930-1990*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1996, pp. 21-26.

Dubatti, Jorge: "El teatro francés en la Argentina" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *De Sarah Bernhardt a Lavelli: teatro francés y teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1993, pp. 13-20.

_____ : *El teatro laberinto: Ensayos sobre teatro argentino*, Buenos Aires, Atuel, 1999.

Fernández, Gerardo: "Historias para ser contadas" en Fernández, Gerardo (coord.): *Teatro argentino contemporáneo: antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992, pp. 11-63.

Foster, David William: "Germán Rozenmacher: escribiendo la experiencia contemporánea judía en Argentina" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Teatro y teatristas: estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1992, pp. 129-138.

Gálvez Acero, Marina: *El teatro hispanoamericano*, Madrid, Taurus, 1988.

Giella, Miguel Ángel: "Inmigración y exilio: el limbo del lenguaje" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Teatro y teatristas: estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1992, pp. 119-128.

Giustachini, Ana Ruth: "La fundación literaria de la inmigración en la Argentina: consideraciones acerca del teatro" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Teatro y teatristas: estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1992, pp. 110-115.

_____ : "Florencio Sánchez y el intertexto del teatro francés" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *De Sarah Bernhardt a Lavelli: teatro francés y teatro argentino, 1890-1990*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1993, pp. 31-38.

Klein, Teodoro: "El público de *Juan Moreira*" en *Revista de Estudios de Teatro*, Córdoba: Instituto Nacional de Estudios de Teatro, núm. 13, 1987, pp. 39-43.

Labinger, Andrea G.: "Something old, something new: El gigante Amapolas" en *Latin American Theatre Review*, núm. 2, Spring 1982, pp 3-11.

Massa, Cristina y Mogliani, Laura: "Compañías y actores italianos en la Argentina (1930-1990)" en Osvaldo Pellettieri, (ed.): *De Goldoni a Discépolo: teatro italiano y teatro argentino (1790-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1994, pp. 57-72.

Mogliani, Laura: "El costumbrismo en la gauchesca teatral" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *El teatro y su mundo: estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997, pp. 333-334.

Monteaguado, Luciano: "El valor de una decisión" en Fernández Gerardo (coord.): *Teatro argentino contemporáneo: antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992, pp. 953-957.

Muñoz, Silverio (ed.): *Doctores y proscritos: la nueva generación de latinoamericanistas chilenos en U.S.A.*, Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literatures, 1987.

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

_____ : *Aproximación a la trayectoria de la dramática argentina*, Ottawa, Girol Books, 1992.

_____ : "Leónidas Barletta: hombre de teatro" en <http://www.teatrodelpueblo.org.ar/dramaturgia/ordaz003.htm>, 1992; (consultada: 27/08/2010).

Pellettieri, Osvaldo: "El teatro independiente en Argentina (1930-1965): intertexto europeo y norteamericano y realidad nacional" en Fernando de Toro (ed.): *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1990, pp. 227-240.

_____ : "El teatro latinoamericano desde los veinte hasta los sesenta: una práctica teatral modernizadora" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Cien años de teatro argentino: de Moreira a Teatro Abierto*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1990, pp. 113-121.

_____ : "Del sainete criollo al «neosainete»" en Fernández Gerardo (coord.): *Teatro argentino contemporáneo: antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992, pp. 603-607.

_____ : "Modelo de periodización del teatro argentino" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Teatro y teatristas: estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1992, pp. 69-81.

_____ : "Intertextos y creación en el teatro de Gregorio de Laferrere" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *De Sarah Bernhardt a Lavelli: teatro francés y teatro argentino, 1890-1990*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1993, pp. 21-30.

_____ (ed.): *De Goldoni a Discépolo: teatro italiano y teatro argentino (1790-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1994.

_____ (ed.): *El teatro y su mundo: estudios sobre teatro iberoamericano y argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997.

_____ : "Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1920-1940)" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Pirandello y el teatro argentino: (1920-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997, pp. 115-130.

Risetti, Ricardo: *Memorias del Teatro Independiente Argentino: 1930-1970* Buenos Aires, Buenos Aires, Corregidor, 2004.

Scipioni, Estela Patricia: *Torturadores, apropiadores y asesinos: el terrorismo de estado en la obra dramática de Eduardo Pavlovsky*, Kassel, Reichenberger, 2000.

Sikora, Marina F.: "Compañías y actores italianos en la Argentina (1900-1930)" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *De Goldoni a Discépolo: teatro italiano y teatro argentino (1790-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1994, pp. 43-55.

Toro, Fernando de (ed.): *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1990.

Ure, Alberto: *Sacate la careta: ensayos sobre teatro, política y cultura*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma, 2003.

Viñas, David y Lafforgue, Jorge (ed.): *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, s.f.

Historia del teatro argentino en http://www.agenciaelvigia.com.ar/historia_del_teatro_argentino.htm; (consultada: 9/5/2008).

VI. Bibliografía general

Abirached, Robert: *La crisis del personaje en el teatro moderno*, Madrid, Publicaciones de la asociación de directores de escena de España, 1994.

Alberdi, Juan Bautista: *El gigante Amapolas y sus formidables enemigos: o sea fastos dramáticos de una guerra memorable*, en Proyecto Biblioteca Digital Argentina, http://www.biblioteca.clarin.com/pbda/teatro/gigante/gigante_amapolas.htm; (consultada 21/4/2008).

Aínsa, Fernando: *Identidad cultural de Iberoamérica en su narrativa*, Madrid, Gredos, 1986.

Aladro Vico, Eva: "La recepción de la noticia"; encontrado en <http://www.ucm.es/info/per3/cic/cic2art9.htm>; (consultada: 21/1/2008)

Alemaný Bay, Carmen: *La polémica del meridiano intelectual de Hispanoamérica (1927)*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante, 1998.

Apollinaire, Guillaume: *Les mamelles de Tirésias: drama sobrealista en dos actes i un pròleg*, Barcelona, Institut del Teatre, Edicions del Mall, 1986.

_____ : "Parade y el espíritu nuevo" en José Antonio Sánchez Martínez: *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, pp. 138-139.

Appia, Adolphe: *La música y la puesta en escena: la obra de arte viviente*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000.

Aragon, Louis: "La hora de la verdad" en Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 291-329.

_____ & Breton, André: "En el gran día" en Maurice Blanchot y Claude Roy (ed.): *Artaud: polémica, correspondencia y textos*, Buenos Aires, Editorial Jorge Álvarez, 1968, pp. 127-129.

Aristóteles: "Arte poética" en Aristóteles & Horacio: *Artes poéticas*, Madrid, Visor Libros, 2003.

Arlt, Mirta: "Pirandello y los inicios de planteos sistémicos en la crítica y la investigación del teatro argentino" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Pirandello y el teatro argentino: (1920-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997, pp. 147-156.

Asturias, Miguel Ángel: *El Señor Presidente*, Madrid, Cátedra, 2007.

- Badín, María Esther: "Luigi Pirandello, presencia exponencial de la escena teatral italiana: Buenos Aires 1920-1930" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Pirandello y el teatro argentino: (1920-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997, pp. 35-56.
- Baigorri Ballarín, Laura: *El video y las vanguardias históricas*, Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1997.
- Bakhtin, M. M.: *Rabelais and his world*, Cambridge Mass., M.I.T. Press, 1968.
- Ball, Hugo: "La huida del tiempo" en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, pp. 149-156.
- Barthes, Roland: *Ensayos críticos*, Barcelona, Seix Barral, 1977.
- Bauzá, Hugo Francisco: "El principio dionisiaco y la función social de la tragedia" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Tradición, modernidad y posmodernidad: teatro iberoamericano y teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1999, pp. 35-42.
- Becerra de Becerreá, Alfonso: *Le libertinaje*, Gallimard, Paris, 1977.
- _____ : "As primeiras vanguardas artísticas e a súa expresión dramática" en Manuel F. Vieites (coord.): *Literatura dramática: Unha introducción histórica*, Santiago de Compostela, Editorial Galaxia, 2007, pp. 351-380.
- Béguin, A.: "Paul Claudel" en *Diccionario de autores: de todos los tiempos y de todos los países*, 3 vols., Barcelona, Montaner y Simón, S.A, 1973, v. 1, pp. 548-549.
- Béhar, Henri: *Étude sur le théâtre dada et surréaliste*, Paris, Gallimard, 1967.
- Benevento, Aurelio: "Luigi Pirandello: le «lettere a lietta»" en *Critica letteraria*, núm. 111, 2001, pp. 293-301.

Bermúdez, Lola: "Prólogo" en Alfred Jarry: *Ubú rey*, Madrid, Cátedra, 1997, pp. 9-85.

Bloom, Harold: *The anxiety of influence: a theory of poetry*, London, Oxford University Press, 1979.

Bobes Naves, María del Carmen: *La semiología*, Madrid, Síntesis, 1989.

_____ : *Semiología de la obra dramática*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

_____ (coord.): *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997.

_____ : "Notación teatral" en Ricardo De la Fuente y Sergio Villa (coords.): *Diccionario general del teatro*, Salamanca, Ediciones Almar, 2003, p. 247.

_____ : "Texto dramático, Texto escénico, Texto espectacular" en Ricardo De la Fuente y Sergio Villa (coords.): *Diccionario general del teatro*, Salamanca, Ediciones Almar, 2003, pp. 317-318.

Borges, Jorge Luís: *Historia universal de la infamia*, Madrid, Alianza Editorial, 1989.

Bratosevich, Nicolás: "Reflexiones semióticas sobre el *Retablillo de Don Cristóbal*" en *Filología*, Universidad de Buenos Aires, Facultad de Filosofía y Letras, Instituto de Filología y Literaturas Hispánicas "Dr. Amado Alonso", núm. 2, 1985, pp. 261-278.

Brereton, Geoffrey: *Principles of tragedy: a rational examination of the tragic concept in life and literature*, London, Routledge & K. Paul, 1968.

Breton, André: *Manifiestos del surrealismo*, Madrid, Visor libros, 2002.

_____ & Soupault, Philippe: "Me olvidaréis: sketch" en Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaigues, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 159-170.

_____ : "Por favor" en Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaigues, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 127-158.

Byron, George Gordon (lord Byron): *Manfred*, Almería, Universidad de Almería, Servicio de Publicaciones, 2004.

Brizuela, Mabel: "Los procesos semióticos en el teatro" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Tradición, modernidad y posmodernidad: teatro iberoamericano y teatro argentino*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1999, pp. 43-48.

Brook, Peter: *El espacio vacío: arte y técnica del teatro*, Barcelona, Península, 1997.

Bürger, Peter: *Teoría de la vanguardia*, Barcelona, Península, 2000.

Calderón de la Barca, Pedro: *La vida es sueño*, Madrid, Anaya, 1985.

Calinescu, Matei: *Cinco caras de la modernidad*, Madrid, Tecnos, 1991.

Camus, Albert: *El extranjero*, Madrid, Alianza, 2001.

Capriolo, Ettore: "Stanislavski, Konstantin Sergeievich" en *Diccionario de autores*, 2 vols., Barcelona, Hora, 2001, v. II, pp. 965-966.

Castagnino, Raúl: *Semiótica, ideología y teatro hispanoamericano contemporáneo*, Buenos Aires, Ediciones Nova, 1974.

_____ : *Teorías sobre texto dramático y representación teatral*, Buenos Aires, Editorial Plus Ultra, 1981.

Ceballos, Edgar: "Introducción" en Edgard Gordon Craig: *El arte del teatro*, México, UNAM-GEGSA, 1987, pp. 7-49.

Cerrato, Laura: *Doce vueltas a la literatura*, Buenos Aires, Botella al Mar, 1992.

Cervantes, Saavedra Miguel de: *El Ingenioso Don Quijote de la Mancha* en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, pp. 1-601.

- Chiarelli, Luigi: *La máscara y el rostro: farsa grotesca en tres actos*, Madrid, F. Moliner, 1926.
- Claudé, Paul: "Portage du midi" en *Théâtre*, 2 vols., Paris, Gallimard, 1965, v. 1, pp. 981-1062.
- Cocteau, Jean: *Orphée : tragédie en un acte et un intervalle*, Paris, Stock, 1957.
- Copeau, Jacques: "Un ensayo de renovación dramática" en José Antonio Sánchez Martínez: *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, pp. 367-378.
- Copes, Cristina: "El espacio escénico en el teatro y la danza" en *Drama y teatro: revista digital*, edición n. 18, año 2007, primer cuatrimestre; encontrado en http://dramateatro.fundacite.org.gov.ve/teoria_teatral/espacio_escenico_01.html; (consultada 28/11/07)
- Cortázar, Julio: *Obra crítica /2*, Madrid, Alfaguara, 1994.
- _____ : *Salvo el crepúsculo*, Buenos Aires, Alfaguara, 1996.
- Corvin, Michel: "Contribución al análisis del espacio escénico en el teatro contemporáneo" en María del Carmen Bobes Naves (coord.): *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 201-228.
- Craig, Edgard Gordon: *El arte del teatro*, México, UNAM-GEGSA, 1987.
- Cruciani, Fabrizio: *Jacques Copeau: o le aporie del teatro moderno*, Roma, Bulzoni, 1971.
- Cuevas, Miguel Ángel: "Traducción, notas y apéndice bibliográfico sobre Pirandello y la literatura española" en Luigi Pirandello: *Seis personajes en busca de autor*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 9-75.

Defilippis Novoa, Francisco: "He visto a Dios" en David Viñas y Jorge Lafforgue (ed.): *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, s.f., pp. 401-426.

De Laferrere, Gregorio: "Las de Barranco" en David Viñas y Jorge Lafforgue (ed.): *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, s.f., pp. 181-262.

De la Fuente, Ricardo & Amezúa, Julia: *Diccionario del teatro iberoamericano* Salamanca, Ediciones Almar, s.f.

_____ & Villa, Sergio: *Diccionario general del teatro*, Salamanca, Ediciones Almar, 2003.

Del Prado, Javier: "Aproximación al concepto de teatralidad" en María Concepción Pérez (ed.): *Los géneros literarios: curso superior de narratología. Narratividad-dramaticidad*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997, pp. 31-44.

De Marinis, Marco: *Semiotica del teatro: l'analisi testuale dello spettacolo*, Milano, Bompiani, 1982.

_____ : "Pirandello y la relación actor/personaje en el teatro del Novecientos" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Pirandello y el teatro argentino: (1920-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997, pp. 19-32.

Derrida, Jacques : *La voix et le phénomène: introduction au problème du signe dans la phénoménologie de Husserl*, Paris, Presses Universitaires de France, 1967.

_____ : *L'écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1979.

Discépolo, Armando: "Babilonia" en David Viñas y Jorge Lafforgue (ed.): *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, s.f., pp. 365-398.

Doria, Sergi: "La huida del tiempo" en la versión digital del *ABC*, hemeroteca, 24/7/2005, encontrado en http://www.abc.es/hemeroteca/historico-24-07-2005/abc/Opinion/la-huida-del-tiempo_204023529146.html; (consultada: 4/3/2008).

Dostoievski, Fiodor Mijailovich: *Crimen y castigo*, Barcelona, Planeta, 1988.

Drain, Richard (ed.): *Twentieth century theatre: a sourcebook*, London and New York, Routledge, 1995.

Dunlop, Jessica: "Dopplegänger" encontrado en *A Glossary of Literary Gothic Terms*, <http://personal.georgiasouthern.edu/~doug/goth.html#dop>, Department of Literature and Philosophy of Georgia Southern University; (consultada: 11/4/2008).

Eagleton, Terry: *Εισαγωγή στη Θεωρία της λογοτεχνίας (Literary theory: an introduction)*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1989.

Eco, Umberto: "Semiotics of theatrical performance" en *The drama review*, núm. 4, New York University, School of the Arts, 1977, pp. 107-117.

_____ : *Obra abierta*, Barcelona, Editorial Ariel, 1984.

_____ : *Signo*, Barcelona, Labor, 1988.

_____ : *Semiótica y filosofía del lenguaje*, Barcelona, Editorial Lumen, 1990.

_____ : *Los límites de la interpretación*, Barcelona, Editorial Lumen, 1992.

Elam, Keir: *The semiotics of theatre and drama*, London & New York, Methuen, 1980.

Foucault, Michel: *Raymond Roussel*, Paris, Gallimard, 1986.

Freud, Sigmund: *Los textos fundamentales del psicoanálisis*, Madrid, Alianza Editorial, 1988.

Fuchs, Georg: "La revolución del teatro" en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, pp. 211-216.

Fuchs Elinor: *The death of a character: perspectives on theater after modernism*, Bloomington, Indiana University Press, 1996.

Gadamer, Hans-Georg: *Verdad y método*, Salamanca, Ediciones Sígueme, 2003, 2 vols.

García, Barrientos José Luis: *Drama y tiempo*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1991.

García Lorca, Federico: *La Casa de Bernarda Alba*, Madrid, Cátedra, 1999.

_____ : *Poesía completa*, Barcelona, DeBolsillo, 2004, 3 vols.

_____ : *Teatro completo*, Barcelona, Debolsillo, 2004, 4 vols.

García Márquez, Gabriel: *El otoño del patriarca*, Madrid, Espasa Calpe, 1992.

García Posada, Miguel (ed.): "El teatro «imposible» de Lorca" en Federico García Lorca: *Teatro completo*, 4 vols, Barcelona, Debolsillo, 2004, pp. 9-16.

Genette, Gérard: *Palimpsestes: la littérature au second degré*, Éditions du Seuil, 1982.

Gómez de la Bandera, María Carmen: *Contribución al estudio semiótico del espacio escénico: (dialéctica y formalidad de los espacios intra y extra-escénicos)*; memoria para optar el grado del doctor, Madrid, Universidad Complutense de Madrid, Facultad de Filología, 2002; encontrado en <http://www.ucm.es/BUCM/tesis/fl/ucm-t25681.pdf>; (consultada 14/11/07).

Gómez Robledo: "Los avances de Algirdas Julien Greimas en la semiótica del texto"; Ponencia presentada en el IV Coloquio Nacional Universitario sobre Lengua Escrita celebrado en la Universidad de Colima (Colima, Col., México), del 14 al 17 de octubre de 1980; encontrado en

http://www.anuies.mx/servicios/p_anuies/publicaciones/revsup/res038/txt6.htm; (consultada 21/11/07).

González Gómez, Xesús: *Teatro e surrealismo*, Santiago de Compostela, Edicións Laiovento, 1999.

Granada, Nicolás: *Bajo el parral; El minué federal; La Gaviota*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1949.

_____ : *La piedra de escándalo; ¡Al campo!*, Buenos Aires, Centro Editor de América Latina, 1980.

Greimas, Algirdas Julien: *Semántica estructural*, Madrid, Gredos, 1971.

Grotowski, Jerzy: *Towards a poor theatre*, London, Methuen Drama, 1968.

_____ : *Teatro laboratorio*, Barcelona, Tusquets, 1980.

Guardia, Alfredo de la: *Temas dramáticos y otros ensayos*, Buenos Aires, Academia argentina de letras, 1978.

Guerrero, Zamora Juan: *Historia del teatro contemporáneo*, Barcelona, Juan Flors, 1961, 4 vols.

Güiraldes, Ricardo: *Don Segundo Sombra*, Madrid, Alianza, 1988.

Gullón, Ricardo: "Balance del Surrealismo"; encontrado en <http://www.alcudiavirtual.ua.es/servlet/SirveObras/public/46860408004027506300080/p0000001.htm>; (consultada: 10/3/2008).

Gutiérrez, Eduardo: "Juan Moreira" en David Viñas y Jorge Lafforgue (ed.): *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, s.f., pp. 3-20.

Gutiérrez Flórez, Fabián: *Teoría y praxis de semiótica teatral*, Valladolid, Universidad de Valladolid, 1993.

Hasenclever, Walter: *Der Sohn: ein drama in fünf akten*, Leipzig, Wolff, 1917.

Harding, James Martin (ed.): *Contours of the theatrical avant-garde: performance and textuality*, Michigan, University of Michigan, 2000.

Heidegger, Martin: *Hitos*, Madrid, Alianza Editorial, 2000.

Hernández, José: *Martín Fierro*, Madrid, Alianza, 1989.

Houghton, Norris: *The exploding stage: an introduction to twentieth century drama*, New York, Weybright and Talley, 1971.

Huxley, Aldous: *Un mundo feliz: novela*, Barcelona, Plaza & Janés, 1969.

Jarry, Alfred: *Hechos y dichos del Dr. Faustroll, patafísico*, Barcelona, Mandrágora, 1975.

_____ : *Ubú Rey*, Madrid, Cátedra, 1997.

Jennings, Lee Byron: *The ludicrous demon: aspects of the grotesque in art and literature*, Bloomington, Indiana, Indian U.P., 1963.

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

Kierkegaard, Søren: *Estudios estéticos II: de la tragedia y otros ensayos*, Málaga, Ágora, 1998.

Kowzan, Tadeusz: "El signo en el teatro" en María del Carmen Bobes Naves (coord.): *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 121-153.

_____ : *El signo y el teatro*, Madrid, Arco / Libros, 1997.

Larthomas, Pierre: *Le langage dramatique*, Paris, Armand Colin, 1972.

Léger, Fernand: "El espectáculo: luz, color, imagen móvil, objeto-espectáculo" en José Antonio Sánchez Martínez: *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, pp. 143-148.

- Leguizamón, Martiniano: "Calandria" en David Viñas y Jorge Lafforgue (ed.): *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, s.f., pp. 23-60.
- Lenormand, Henri René: *El hombre y sus fantasmas, El devorador de sueños, El tiempo es un sueño*, Buenos Aires, Losada, 1960.
- Lumley, Frederick: *New trends in 20th century drama: a survey since Ibsen and Shaw*, London, Barrie and Jenkins, 1973.
- López, Liliana B.: "Pirandello y la dramaturgia culta en Buenos Aires" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Pirandello y el teatro argentino: (1920-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997, pp. 131-144.
- Mackintosh, Iain: *La arquitectura, el actor y el público*, Madrid, Arco/Libros, 2000.
- Marín, Juan María: *La revolución teatral del barroco*, Madrid, Anaya, 1990.
- Marinetti, Filippo Tomasso: *Le roi Bombance: tragédie satirique en 4 actes, en prose*, Paris, Société du Mercure de France, 1905.
- _____ : "El teatro de variedades" en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, pp. 114-120.
- _____ & Settimelli Emilio: "El teatro futurista sintético" en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, pp. 121-127.
- Martínez, Ángel Roger: "Appia: un visionario viviente" en Appia, Adolphe: *La música y la puesta en escena: la obra de arte viviente*, Madrid, Publicaciones de la Asociación de Directores de Escena de España, 2000, pp. 15-62.
- Martínez Estrada, Ezequiel: *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964.

_____ : "Prólogo inútil" en *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 7-19.

_____ : "Sombras" en *Antología*, México, Fondo de Cultura Económica, 1964, pp. 261-275.

Medina Vicario, Miguel: *Los géneros dramáticos*, Madrid, Fundamentos, 2000.

Millgate, Michael: *William Faulkner*, Barcelona, Barral, 1972.

Mineo, Nicolò: "Hipótesis per i Sei Personaggi" en *Critica letteraria*, anno XVIII, fasc. 1-2, núm. 66/67, 1990, pp. 397-403.

Moles, Abraham: *Teoría de la información y percepción estética*, Madrid, Akal, 1972.

Moritz, A. F.: "El silencio de Ludwig Zeller" en *Agulha: Revista de cultura*, 18/19 - fortaleza, Sao Paulo - noviembre/diciembre de 2001; encontrado en <http://www.revista.agulha.nom.br/ag18zeller.htm>; (consultada: 19/5/2009).

Moroni, Ornella: "Jorn Moestrup: *The structural patterns of Pirandello's work*" en *Giornale italiano di filología*, N, s.v. [xxvi], 1974, pp. 99-103.

Morteo, Gian Renzo & Simonis, Ippoliti (ed.): "Prefacio" en *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 7-29.

Mounin, Georges: *Introduction à la sémiologie*, Paris, Les Editions de Minuit, 1970.

Nietzsche, Friedrich: *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza, 2000.

Ogden, Charles Kay & Richards, Ivor Armstrong: *El significado del significado: una investigación acerca de la influencia del lenguaje sobre el pensamiento y de la ciencia simbólica*, Barcelona, Paidós, 1984.

Onetti, Juan Carlos: *El pozo*, Madrid, Mondadori, 1990.

_____ : *Juntacadáveres*, Madrid, Alianza, 1995.

Ortega y Gasset, José: *Idea del teatro*, Madrid, Revista de Occidente, 1958.

Orwell, George: *1984*, Barcelona, Destino, 2005.

Pavis, Patrice: *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología*, Barcelona, Paidós, 1983.

_____ : *Diccionario del teatro: dramaturgia, estética, semiología (nueva edición revisada y ampliada)*, Barcelona, Paidós, 1998.

Payró, Roberto Jorge: *Marco Severi: drama*, Buenos Aires, Instituto Nacional de Estudios de Teatro, 1946.

Paz, Octavio: *Tiempo nublado*, Barcelona, Seix-Barral, 1983.

Pérez, María Concepción (ed.): *Los géneros literarios: curso superior de narratología. Narratividad-dramaticidad*, Sevilla, Universidad de Sevilla, 1997.

Pérez Jiménez, Manuel: "Las teorías teatrales durante el período de la Transición Política"; encontrado en <http://dspace.uah.es/dspace/bitstream/10017/680/1/1992%20A1%20Teor%C3%ADas%20teatrales%20Transici%C3%B3n.pdf>, (consultada: 10/12/08.)

Picabia, Francis: "El estribillo, ¿de qué?" en Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaigues, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 113-116.

_____ : "Festival-manifiesto presbita" en Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaigues, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 121-125.

_____ : "Manifiesto caníbal dadá" Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaigues, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 117-120.

Piglia, Ricardo: *Respiración artificial*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 1988.

Pignarre, Robert : *Histoire du théâtre*, Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

Pirandello, Luigi: *Los gigantes de la montaña*, Buenos Aires, Sur, 1962.

_____ : "El humorismo" en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1965, v. 1, pp. 917-1104.

_____ : "La vida que te di" en *Obras escogidas*, Madrid, Aguilar, 1965, v. 1, pp. 195-243.

_____ : "Teatro nuevo y teatro viejo" en *Obras escogidas*, 2 vols., Madrid, Aguilar, 1965, v. 1, pp. 1105-1125.

_____ : "Uno, ninguno y cien mil" en *Obras escogidas*, 2 vols., Madrid, Aguilar v. 1, pp. 519-683.

_____ : *Shoot! (Si gira)*, New York, H. Fertig, 1975.

_____ : *Cosí e (se vi pare)*, Mayagóes, Edit. Universitaria, Universidad de Puerto Rico, 1976.

_____ : *Enrique IV*, Madrid, Ediciones MK., 1986.

_____ : *All' uscita*, Roma, Newton Compton, 1989.

_____ : "Cada cual a su manera" en *Seis personajes en busca de autor*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 171-248.

_____ : "Esta noche se improvisa" en *Seis personajes en busca de autor*, Madrid, Cátedra, 1992, pp. 249-339.

_____ : *Seis personajes en busca de autor*, Madrid, Cátedra, 1992.

_____ : *Amores sicilianos: Liolà*, Hondarribia, Hiru, 2003.

Platón: *La república*, Madrid, Alianza, 1994.

- Potocki, Jan: *Manuscrito encontrado en Zaragoza*, Madrid, Valdemar, 2002.
- Prampolini, Enrico: "Escenografía y coreografía futurista" en José Antonio Sánchez Martínez (ed.): *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, pp. 128-133.
- Pont, Jaume: "La narrativa fantástica de Antonio Ros de Orzano: Naturaleza demoniaca y Grotresco Romántico" en Jaume Pont (ed.): *Brujas, Demonios y Fantasmas en la Literatura Fantástica Hispánica*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, pp. 161-178.
- Radlov Sergei: "From on the pure elements of the actor's art" en Richard Drain (ed.): *Twentieth century theatre: a sourcebook*, London and New York, Routledge, 1995, pp. 42-45.
- Ribemont-Dessaignes, Georges: "Manifiesto Dada at the demonstration at the Grand Palais des Champs Elysées, Paris, 5 February 1920"; encontrado en <http://www.peak.org/~dadaist/English/TextOnly/manifiesto.html>; (consultada: 5/3/2008).
- _____ : "Le bourreau du Pérou" en *Théâtre*, Paris, Gallimard, 1966, pp. 151-315.
- _____ : "El emperador de China" en Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 33-111.
- _____ : "El canario mudo" en Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 171-191.
- Richter, Hans: *Historia del dadaísmo*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1973.
- _____ : *Νταντά: τέχνη και αντί-τέχνη*, Αθήνα, Υποδομή, 1983.

- Roas, David: "Voces del Otro Lado: el fantasma en la narrativa fantástica" en Jaume Pont (ed.): *Brujas, Demonios y Fantasmas en la Literatura Fantástica Hispánica*, Lleida, Universitat de Lleida, 1997, pp. 93–110
- Rodríguez, Martín: "Arata, Pirandello y la crítica en la década del cuarenta" en Osvaldo Pellettieri (ed.): *Pirandello y el teatro argentino: (1920-1990)*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1997, pp. 57-71.
- Roose-Evans, James: *Experimental theatre: from Stanislavsky to Peter Brooke*, London, Routledge, 1989.
- Roussel, Raymond: *L'étoile au front: pièce en trois actes, en prose*, Paris, Pauvert, 1963.
- _____ : *La poussière de soleils: pièce en cinq actes et vingt-quatre tableaux*, Paris, J.-J. Pauvert Éditeur, 1964.
- _____ : *Locus solus*, Valencia, Numa Ediciones, 2001.
- _____ : *Impresiones de África*, Madrid, Siruela, 2004.
- Rulfo, Juan: *Pedro Páramo*, Madrid, Cátedra, 1999.
- Sábato, Ernesto: *El túnel*, Madrid, Cátedra, 2001.
- Sánchez, Florencio: "Canillita" en David Viñas y Jorge Lafforgue (ed.): *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, s.f., pp.93-108.
- _____ : "Barranca abajo" en David Viñas y Jorge Lafforgue (ed.): *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, s.f., pp. 109-152.
- _____ : "Ladrones" en Eva Colluscio de Montoya: *Teatro y folletines libertarios rioplatenses (1895-1910): estudio y antología*, Ottawa, Girol Books, 1996, pp. 49-61.
- Sánchez Martínez, José Antonio (ed.): *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999.

Sánchez, Silvia: "El silencio es salud (Sensibilidad)"; encontrado en <http://www.mundoteatral.com.ar/ar/teatro/nota.php?uid=188>; (consultada: 10/11/07).

Saussure, Ferdinand de: *Escritos sobre lingüística general*, Barcelona, Gedisa Editorial, 2004.

Scalabrini Ortiz, Raúl: *El hombre que está solo y espera: una biblia porteña*, Buenos Aires, Biblos, 2005.

Schwartz, Jorge: *Las vanguardias latinoamericanas: textos programáticos y críticos*, Madrid, Cátedra, 1991.

Schwitters, Kurt: "Dramatische Szene" en *Das literarische Werk*, band 5, Köln, DuMont, 1975, band 4, p. 23.

_____ : "Es kommt drauf an: lustspiel in vier Aufzügen" en *Das literarische Werk*, band 5, Köln, DuMont, 1975, band 4, pp. 157-213.

_____ : "Kümmemisspiele: ein dramatische Entwurf" en *Das literarische Werk*, band 5, Köln, DuMont, 1975, band 4, p. 22.

_____ : "Oben unt unten" en *Das literarische Werk*, band 5, Köln, DuMont, 1975, band 4, pp. 89-119.

_____ : "Schauspiele und Szenen" en *Das literarische Werk*, band 5, Köln, DuMont, 1975, band 4, pp. 22-320.

Scrivano, Ricardo: "Decadentismo e teatro: note danunziane" en *Critica Letteraria*, anno IV, fasc. I, núm. 10/1976, pp. 46-70.

Shaffer, Peter: *Black comedy: A Farce in One Act*, encontrado en <http://members.fortunecity.com/bookdepository/plays/black/comedy2.htm> (consultada 26/11/07).

Shakespeare, William: "El sueño de una noche de verand" en *Obras completas*, Madrid, Aguilar, 1987, v. 1, pp. 999-1036.

Shaw, Bernard: *Back to Methuselah: a metabiological Pentateuch*, London, Constable, 1931.

Somigliana, Carlos: "El nuevo mundo" en Fernández Gerardo (coord.): *Teatro argentino contemporáneo: antología*, Madrid, Centro de Documentación Teatral, 1992, pp. 577-599.

Spang, Kurt: *Teoría del drama: lectura y análisis de la obra teatral*, Pamplona, EUNSA, 1991.

Tairov, Alexander: "El teatro liberado" en José Antonio Sánchez Martínez: *La escena moderna: manifiestos y textos sobre teatro de la época de las vanguardias*, Madrid, Akal, 1999, pp. 302-315.

Tello, Antonio: *Historia breve de Argentina: claves de una impotencia*, Madrid, Sílex, 2006.

Theatre Database: encontrado en www.theatredatabase.com/20th_century (consultada: 10/08/2007).

Theatre History: "Luigi Pirandello (1867-1936): A biography of the Italian dramatist"; encontrado en www.theatrehistory.com/italian/pirandello001.html (consultada: 26/07/2006).

Thomasseau, Jean-Marie: "Para un análisis del para-texto teatral" en María del Carmen Bobes Naves (coord.): *Teoría del teatro*, Madrid, Arco/Libros, 1997, pp. 83-118.

Todorov, Tzvetan: *Ποιητική (Poética)*, Αθήνα, Γνώση, 1989.

_____ : *Εισαγωγή στη φανταστική λογοτεχνία (Introduction a la littérature fantastique)*, Αθήνα, Οδυσσέας, 1991.

Tosticararelli, Martina Inés: *Luz y sonido en el teatro contemporáneo: espacios de lo imaginario*, Departamento de Filología Catalana, Universitat Autònoma de Barcelona, 2007; encontrado en

<http://www.recercat.net/bitstream/2072/4355/1/TREBALL+DE+RECERCA.pdf>; (consultada 19/11/07).

Trancón, Santiago: *Teoría del teatro: bases para el análisis de la obra dramática*, Madrid, Fundamentos, 2006.

Trejo, Nemesio: "Los políticos" en David Viñas y Jorge Lafforgue (ed.): *Teatro rioplatense (1886-1930)*, Caracas, Biblioteca Ayacucho, s.f., pp. 63-90.

Tzara, Tristan: "El corazón a gas" en Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 227-245.

_____ : "La huida: poema dramático en cuatro actos y un epílogo" en Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 331-400.

Uberquoi, Marie-Claire: "Fernand Léger, el pintor de la era moderna, en la Miró" en *El Mundo*, viernes, 22 de noviembre de 2002, año XIV, núm. 4651; (versión digital) en <http://www.elmundo.es/papel/2002/11/22/cultura/1276394.html>; (consultada: 4/3/2008).

Ubersfeld, Anne: *Semiótica teatral*, Madrid, Cátedra/Universidad de Murcia, 1989.

Valle-Inclán, Ramón del: *Luces de Bohemia: esperpento*, Madrid, Espasa-Calpe, 2000.

_____ : *Tirano Banderas*, Madrid, El País, 2002.

Vicentini, Claudio: *L' estetica di Pirandello*, Milano, Mursia, 1985.

Vieites, Manuel F. (coord.): *Literatura dramática: Unha introducción histórica*, Santiago de Compostela, Editorial Galaxia, 2007.

Villegas, Juan: "Modelos para la historia del teatro hispanoamericano" en Fernando de Toro (ed.): *Semiótica y teatro latinoamericano*, Buenos Aires, Editorial Galerna, 1990, pp. 277-289.

Vitral, Roger: "Entrada libre: Drama en un acto y siete cuadros" en Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 193-207.

_____ : "El pintor: farsa en un acto" en Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 209-226.

_____ : "Los misterios del amor" en Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp. 247-289.

_____ : "Veneno: drama sin palabras" en Gian Renzo Morteo & Ippoliti Simonis (ed.): *Teatro dada: Aragon, Artaud, Breton, Picabia, Ribemont-Dessaignes, Soupault, Vitrac, Tzara*, Barcelona, Barral, 1971, pp.185-191.

Vittorini, Domenico: *The drama of Luigi Pirandello Philadelphia*, University of Pennsylvania Press, 1935.

VV.AA.: *La Gaceta Literaria: ibérica-americana-internacional*, 3 v., Madrid, Ediciones Turner, 1980.

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

_____ : *Frühlings Erwachen: eine Kindertragödie*, Stuttgart, Philipp Reclam, 2000.

Wittgenstein, Ludwig: *Tractatus logico-philosophicus*, Madrid, Alianza Editorial, 1992.

Wolff, Egon: *Teatro completo*, Boulder, Society of Spanish and Spanish-American Studies, 1990.

Γκίκας Σ. (coord.): *Λεξικό λογοτεχνικών όρων (Diccionario de términos literarios)*, Αθήνα, Εκδόσεις Σαββάλας, 1997.

ANEXO I: ÍNDICE ONOMÁSTICO DE DRAMATURGOS Y TEATRISTAS MENCIONADOS

A

Adamov, Arthur, 128, 212, 251
Alberdi, Juan Bautista, 46, 251, 252, 253, 255, 256,
257, 258, 259, 260, 261, 270, 460, 461, 467
Andreiev, Leónidas, 281, 323
Antoine, André, 95, 96, 120, 294, 295
Apollinaire, Guillaume, 159, 162, 163, 164, 165,
166, 174, 178, 461
Appia, Adolphe, 5, 64, 73, 104, 106, 107, 109, 109,
110, 114, 139, 366, 497
Aragon, Louis, 172, 177, 200
Aristóteles, 9, 29, 66, 124, 224, 248, 453, 491
Arlt, Roberto, 3, 4, 5, 6, 10, 11, 16, 18, 19, 20, 21,
22, 117, 129, 143, 145, 147, 150, 151, 153, 155,
158, 277, 282, 291, 294, 297, 305, 306, 307, 308,
309, 310, 311, 312, 313, 314, 315, 316, 317, 318,
319, 320, 321, 322, 323, 324, 325, 326, 327, 328,
329, 330, 331, 332, 333, 334, 335, 336, 337, 338,
339, 340, 341, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349,
350, 351, 352, 353, 354, 355, 356, 357, 358, 359,
360, 361, 362, 363, 364, 367, 368, 369, 370, 371,
372, 373, 375, 376, 377, 378, 379, 380, 382, 383,
384, 385, 386, 387, 388, 389, 390, 391, 392, 393,
394, 395, 396, 397, 398, 399, 400, 401, 402, 403,
404, 407, 408, 409, 410, 411, 412, 413, 414, 415,
416, 417, 418, 419, 420, 421, 422, 423, 424, 425,
426, 427, 428, 429, 430, 431, 432, 433, 434, 435,
437, 438, 440, 441, 442, 443, 444, 445, 446, 448,
449, 450, 451, 452, 453, 454, 455, 458, 459, 460,
461, 462, 463, 464, 465, 466, 467, 468, 469, 480,
471, 472, 473, 474, 475, 476, 477, 478, 481, 482,
483, 484, 485, 487, 488, 489, 490, 491, 493, 494,
495, 496, 497, 498, 499, 500, 501, 502, 503, 504,
505, 506, 507
Aron, Robert, 182
Arp, Hans, 159, 169
Artaud, Antonin, 3, 4, 5, 6, 7, 10, 11, 12, 13, 19, 20,
21, 24, 26, 42, 57, 58, 60, 61, 63, 64, 65, 67, 72,
73, 74, 75, 88, 89, 90, 91, 99, 102, 104, 105, 106,
107, 109, 112, 113, 126, 129, 130, 133, 147, 152,
160, 162, 164, 165, 171, 176, 177, 182, 183, 184,
186, 188, 189, 190, 191, 192, 193, 194, 195, 196,
197, 198, 199, 200, 201, 202, 203, 204, 205, 206,
207, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 215, 216,
217, 218, 219, 220, 221, 222, 223, 224, 225, 226,
227, 228, 229, 230, 231, 232, 233, 234, 235, 236,
237, 238, 239, 240, 241, 242, 243, 244, 245, 246,
247, 248, 249, 250, 251, 256, 299, 300, 301, 302,

303, 304, 305, 307, 334, 340, 341, 342, 343, 345,
346, 350, 351, 362, 370, 371, 372, 375, 376, 377,
378, 379, 380, 382, 398, 399, 402, 403, 405, 408,
421, 422, 423, 424, 425, 426, 427, 428, 429, 432,
433, 434, 436, 441, 442, 445, 448, 450, 451, 454,
458, 459, 463, 465, 466, 467, 468, 469, 472, 474,
476, 479, 481, 483, 487, 488, 490, 496, 497, 498,
499, 500, 502, 503, 505, 506, 507
Athanasίου, Genica, 177, 195

B

Ball, Hugo, 60, 159, 169, 170
Barletta, Leónidas, 18, 293, 294, 295, 296, 297, 298,
301, 306, 325, 328, 331, 332, 338, 341, 347, 350,
351, 352, 353, 362, 384, 435, 493, 494, 506
Barrault, Jean Louis, 250
Bartís, Ricardo, 19
Beckett, Samuel, 89, 128, 251, 300
Belgrano, Manuel, 261
Blin, Roger, 250
Brecht, Bertold, 58, 60, 61, 66, 67, 78, 101, 103,
105, 119, 130, 134, 186, 196, 289, 318
Breton, André, 12, 160, 164, 171, 172, 176, 178,
179, 180, 182, 186, 198, 200, 202, 203, 204, 206,
210, 213, 214, 302, 346, 497
Breyer, Gastón, 76, 77, 80, 165, 220
Brook, Peter, 33, 37, 65, 72, 86, 89, 234, 235, 245,
249, 251, 447, 502, 505
Byron, George Gordon (lord Byron), 54

C

Calderón de la Barca, Pedro, 329, 438
Cangiullo, Francesco, 140
Castañeda, Francisco de Paula, Fray, 262
Castelnuovo, Elías, 277, 286, 306, 309
Castorf, Frank, 65
Cayol, Roberto Lino, 272
Cervantes Saavedra, Miguel de, 386, 388, 404
Chéhov, Antón, 189
Cherif Rivas, Cipriano, 295
Claudel, Paul, 9, 60, 65, 78, 101, 102, 105, 128, 182,
183, 199, 285, 423, 495
Cocoliche, Franchique, 13, 271
Cocteau, Jean, 159, 163, 166, 167, 168
Copeau, Jacques, 73, 93, 106, 109, 110, 120, 128,
232, 294, 295, 496
Corra, Bruno, 135, 137
Correa, Rubén, 329

Cossa, Roberto, 16, 292, 389
Cousté, Alberto, 301
Craig, Edgard G., 5, 51, 60, 64, 73, 104, 105, 106,
108, 109, 110, 111, 139, 245, 367, 497
Crémieux, Benjamin, 250
Cruz Varela, Juan, 262

D

D'Annunzio, Gabriele, 73, 155, 270
Defilippis Novoa, Francisco, 16, 287, 288
Discépolo, Armando, 16, 264, 276, 287, 289, 290,
291, 337, 348, 389, 491
Discépolo, Enrique, 389
Dragún, Osvaldo, 292, 302
Dullin, Charles, 128, 195, 196

E

Eichelbaum, Samuel, 16, 286, 287, 288, 289
Éluard, Paul, 172
Emmel, Felix, 131
Esquilo, 222
Eurípides, 222, 463
Evreinov, Nicolai, 93, 112

F

Fabre, Émile, 118, 119, 496
Foregger, Nikolai, 111
Fort, Jules Jean Paul, 97, 98, 294
Fuchs, Georg, 106, 114, 115, 156, 286

G

Gambaro, Griselda, 291, 292, 301
García Lorca, Federico, 45, 48, 54, 62, 182, 184,
185, 186, 281, 292
García Velloso, Enrique, 274, 390
Ghelderode, Michel de, 461
Godel, Armen, 78
Goll, Ivan, 129, 132, 130
Gómez Masía, Román, 297
González Castillo, José, 272
González Pacheco, Rodolfo, 276
Gorki, Maksim, 118, 119, 276, 285, 496
Gorostiza, Carlos, 292
Granada, Nicolás, 268
Grotowski, Jerzy, 37, 44, 51, 57, 60, 63, 251
Gutiérrez, Eduardo, 264

H

Hasenclever, Walter, 132
Hauptmann, Gerhard, 118, 276, 285, 496

Honzl, Jindrich, 51

I

Ibsen, Henrik, 41, 94, 95, 96, 102, 195, 267, 284,
288, 412
Ionesco, Eugène, 89, 128, 251, 259, 300
Itkine, Sylvain, 250

J

Jarry, Alfred, 9, 89, 98, 99, 100, 109, 120, 128, 131,
162, 163, 164, 171, 174, 189, 206, 256, 259, 260,
284, 461, 494
Jessner, Leopold, 132, 133
Jouvet, Luis, 106, 128

K

Kafka, Franz, 133, 162
Kaiser, Georg, 138, 281, 344, 355
Kandinsky, Vasily, 131, 132, 133, 170
Kozintsev Mikhailovich, Grigori, 111

L

Laferrère, Gregorio De, 274, 275, 300
Larra, Raúl, 277, 451
Lavedan, Henri, 389
Léger, Fernand, 159, 166, 167
Leguizamón, Martiniano, 265, 266
Lenormand, Henri-René, 116, 117, 281, 289, 340,
344, 345, 404, 405, 411, 496
Lorusso, Arturo, 269
Lugné-Poe, Aurélien, 98, 99, 194, 295

M

Maeterlinck, Maurice, 93
Marinetti, Filippo Tommaso, 135, 136, 137, 138,
140
Meyerhold, Vsevolod Emilevich, 60, 78, 93, 105,
106, 110, 111, 113, 246, 286
Mirbeau, Octave, 118, 119, 276, 285, 496
Molière, Jean-Baptiste Poquelin de, 143

O

O'Neill, Eugene, 281, 297, 298
Okhlopkov, Nikolay, 111

P

Pacheco, Carlos Mauricio, 273
Pagano, Angelina, 294, 295

Pavlovsky, Eduardo, 259, 301
Payró, Roberto J., 272, 275, 276
Pico, Pedro E., 269
Pirandello, Luigi, 6, 7, 9, 10, 11, 19, 20, 32, 33, 75,
101, 118, 120, 121, 126, 127, 128, 138, 140, 141,
142, 144, 145, 146, 147, 148, 149, 150, 151, 152,
153, 154, 155, 156, 157, 158, 174, 270, 271, 276,
281, 282, 288, 289, 290, 291, 298, 329, 334, 336,
340, 341, 342, 343, 344, 351, 362, 364, 366, 386,
390, 391, 392, 393, 394, 395, 397, 398, 399, 403,
404, 411, 412, 413, 414, 416, 417, 418, 419, 420,
421, 433, 472, 497, 498, 507
Piscator, Erwin, 106, 118, 130
Pitoëff, George, 195, 196
Planchon, Roger, 66
Prampolini, Enrico, 139

R

Racine, Jean, 143
Radlov, Sergei, 112
Reinhardt, Max, 77, 113, 114, 131, 156, 170, 220
Ribemont-Dessaignes, Georges, 171, 172, 173
Rolland, Romain, 293, 294, 297
Rosa, Rafael José de, 269
Rostand, Edmond, 93
Roussel, Raymond, 159, 160, 161, 162, 163
Rozenmacher, Germán, 263
Russolo, Luigi, 140

S

Sánchez Gardel, Julio, 269
Sánchez, Florencio, 18, 264, 266, 267, 268, 273,
275, 276, 300, 491, 496
Schwitters, Kurt, 172, 173
Settimelli, Emilio, 135, 137
Shaffer, Peter, 65
Shakespeare, William, 78, 101, 195, 329, 404, 520
Shaw, George Bernard, 118, 281
Sófocles, 322, 464
Soria, Ezequiel, 274
Soupault, Philippe, 171
Stanislavski, Konstantin, 8, 78, 96, 97, 112, 120,
127, 285, 286
Strindberg, August, 95, 96, 129, 206, 285, 288, 298,
348, 489, 494

T

Tairov, Alexander, 111, 112, 113, 132
Tardieu, André, 128, 251,
Terzopoulos, Theodoros, 251
Trejo, Mario, 301
Trejo, Nemesio, 274

Tzara, Tristan, 159, 170, 171, 172, 174, 180, 187

U

Ure, Alberto, 22

V

Vacarezza, Alberto, 273
Valle-Inclán, Ramón María del, 258, 281
Vanasco, Alberto, 301
Varela, Alfredo, 277
Vian, Boris, 251
Vilan, Jean, 250
Villiers, André, 77
Viñas, David, 253, 263, 265, 278, 444
Vitrac, Roger, 181, 182, 208, 250

W

Wedekind, Frank, 115, 116, 129, 281, 344, 495
Weisbach, Alberto T., 272
Wolf, Egon, 50

Y

Yeats, William Buttler, 78, 102, 103, 120, 128, 209,
495

ANEXO II: SINOPSIS Y CONCLUSIONES EN GRIEGO

Είναι δύσκολο μετά από μία μακριά πορεία, και κατά την οποία συχνά συναντώνται αναρίθμητες παροδικές απογοητεύσεις, αλλά και αμέτρητες στιγμές ικανοποίησης, να καλείται κάποιος να συνοψίσει με λίγα λόγια όχι μόνο το σύνολο της διατριβής του, αλλά να ερμηνεύσει και να επεξηγήσει επαρκώς τον αστρολάβο που τον κατεύθυνε στην γνωστική του αυτή αναζήτηση. Ωστόσο, στο ταξίδι αυτό συναντώνται πάντοτε εκείνοι που παρέχουν πολύτιμη υποστήριξη και ανεκτίμητη καθοδήγηση και συντροφεύουν στη μακρά αυτή πορεία. Στην περίπτωση μας η μεν βοήθεια και καθοδήγηση δόθηκε αφειδώς και ανεξάντλητα από την επόπτρια καθηγήτρια María Ángeles Pérez López. Η δε υποστήριξη, αντίστοιχα ανεξάντλητη και με αυταπάρνηση, προσφέρθηκε, όπως και σε πολλές παρόμοιες περιπτώσεις, από τους γονείς και την οικογένεια.

Η αρχική παρόρμηση που μας οδήγησε μέχρι την παρουσίαση της παρούσας μελέτης ενώπιων της αξιολογήτριας ετούτης Επιτροπής Διδακτορικού του Πανεπιστημίου της Σαλαμάνκα, καθώς και των παρευρισκομένων που μας τιμούν με την παρουσία τους εδώ, δεν ήταν άλλη από την αγάπη για τη μελέτη του θεάτρου και δη και του Ισπανοαμερικανικού.

Υπό αυτήν την έννοια επιλέξαμε να μελετήσουμε τη δραματουργία ενός εκ των εξεχόντων και πλέον πρωτοπόρων Αργεντινών συγγραφέων, του Roberto Arlt τον οποίο κυρίως ως μυθιστορηματογράφο και διηγηματογράφο τιμούσαν ορισμένες από τις οξύτερες πένες που βουτούσαν

στο μελάνι της Αργεντινικής λογοτεχνίας και έγραφαν στις σελίδες ολόκληρου του κόσμου, μεταξύ άλλων του Jorge Luis Borges και του Julio Cortázar.

Ωστόσο, ο πρωτεϊκός Arlt διάνοιξε παράλληλα έναν νέο δρόμο για το Αργεντινική θεατρική σκηνή, αυτή των πρωτοποριών και του δραματουργικού αντικομφορμισμού, σε βαθμό που να θεωρηθεί ως ο γνησιότερος συνεχιστής του Luigi Pirandello στη σκηνή του Río de la Plata. Την ίδια εποχή που πειραματιζόταν δραματουργικά ο Arlt, στη μακρινή αλλά εξόχως γόνιμη Γαλλία δρούσε η διάνοια του Antonin Artaud, ο οποίος σε ιδεολογικό επίπεδο αποκηρυσσόταν τον σουρεαλισμό (και αντίστροφα), ενώ σε θεωρητικό επίπεδο επέκτεινε τα όρια του Θεάτρου προκειμένου να κλείσει το κύκλο της ιστορίας του επιστρέφοντάς το στη στιγμή της Γέννησής του. Αναφερόμαστε στην ποιητική της Σκληρότητας που το 1932 ο Έλληνο-Μασσαλιώτης διανοητής διακήρυξε μέσω του αντίστοιχου πρώτου μανιφέστου. Κάλεσε λοιπόν τους θεατράνθρωπους να αποτινάξουν τον πυλό από τα μάτια τους –ο οποίος εναποτέθηκε και έπηξε εκεί από τη χρόνια κυριαρχία του αστικού θεάτρου– και να ξανακοιτάξουν τη λάμψη του πρωτόλειου ιερού ή σαμανικού θεάτρου, του γεμάτου δοξασίες και θρύλους, στο οποίο ο λόγος είχε δευτερεύουσα ή και τριτεύουσα θέση στην ιεραρχία της δραματικής πράξης. Ένα θέατρο αγνό, καθαγιασμένο μέσα από την πυρά και απαλλαγμένο από τους ρύπους της πολιτικής, θεσμικά θρησκευτικής και τυπικά φιλοσοφικής ή ψυχαναλυτικής ιδεολογίας.

Παρόμοιες δονήσεις και γενεσιουργές παρορμήσεις θεωρούμε ότι διαισθάνθηκε και ο Roberto Arlt, προκειμένου να αποδώσει μία διαφορετική εκδοχή της Σκληρότητας στη δραματουργική του ανησυχία, γεγονός που μας ώθησε να εμβαθύνουμε στο έργο του και στην σχετικά με αυτόν βιβλιογραφία, να αφουγκραστούμε τη δύναμή του και να αναρωτηθούμε για το εύρος των επιδιώξεών του, δεδομένου ότι το θέατρο του Roberto Arlt είναι πλήρες αναφορών και επιρροών από την ευρύτερη παγκόσμια θεατρογραφία και θεατρική παράδοση, γεγονός αδιαμφισβήτητο και αρκούντως μελετημένο. Ωστόσο, πέρα από τις εμφανείς επιρροές που δέχτηκε ο Αργεντίνος, επεδίωξε να παρουσιάσει κάτι αληθινά γόνιμο, όπως και αποδείχθηκε ότι ήταν, που σε ένα σύμπαν παραλληλοτήτων ομοιάζει ως προς την προσέγγιση και τις επιδιώξεις με τις αντίστοιχες θεωρίες του Antonin Artaud.

Μιλώντας για το θέατρο του Artaud θα πρέπει να αποδεχτούμε την συνύπαρξη διαφορετικών επικοινωνιακών σχημάτων και συστημάτων εκτός από το κατεξοχήν λεκτικό. Ο Μασσαλιώτης, προκειμένου να επαναποδώσει την ιερότητα του Θεάτρου ακολούθησε τους πειραματισμούς της Πρωτοπορίας, διδάχθηκε από την παγκόσμια θεατρική παράδοση της Δύσης και της Ανατολής, και αποσκόπησε στο να κεντρίσει την ολότητα των συναισθημάτων του Ανθρώπου, μέσω φωνητικών, σωματικών, ηχητικών και οπτικών κωδικών που θα ερέθιζαν το συλλογικό ασυνείδητο και θα επέστρεφαν τον θεατή στη βακχική εποχή του δράματος. Για την καλύτερη κατανόηση των επικοινωνιακών διαύλων του Artaud, επιλέξαμε στην

παρούσα μελέτη να παρουσιάσουμε ως πρώτο κεφάλαιο μια γενικότερη σημειωτική θεωρία της θεατρικής επικοινωνίας.

Για να τοποθετηθούμε χρονικά και χωρικά στην εποχή που δρουν οι δύο θεατράνθρωποι, αναπτύξαμε το δεύτερο κεφάλαιο όπου παρουσιάζουμε επισκοπικά την εξέλιξη του θεάτρου από τη βασιλεία του ύστερου νατουραλισμού ως και την εποχή του σουρεαλισμού, δίδοντας βάση στην προγραμματική προσέγγιση του εκάστοτε κινήματος, με μία αναγκαία στάση στον πορθμό του Luigi Pirandello ως σημαίνουσας και άμεσης θεατρικής επιρροής στην πένα του Arlt.

Το τρίτο κεφάλαιο της διατριβής μας αποτελεί μία βιογραφία του Artaud –αποδεχόμενοι τη θεωρία του Todorov πως η ζωή και το έργο ενός καλλιτέχνη είναι άμεσα συνδεδεμένα μεταξύ τους– με τα αναγκαία υποκεφάλαια όπου αναπτύσσεται η θεατρική του πορεία και παρουσιάζεται ενδελεχώς η ποιητική της Σκληρότητας, απ' όπου μετέπειτα θα εξοπλιστούμε με τα απαραίτητα επιχειρήματα ούτως ώστε να αντιπαραβάλλουμε τις θέσεις του Γάλλου με αυτές του Arlt.

Το επόμενο και τέταρτο κεφάλαιο αποτελεί μία παύση στη γραμμική ιστορική παρουσίαση του ευρωπαϊκού θεάτρου ως και τον Artaud, προκειμένου να μεταφερθούμε στην Αργεντινή και να εξετάσουμε αντίστοιχα τα θεατρικά της δρώμενα μέχρι και την εμφάνιση του Arlt στη σκηνή της, αναφερόμενοι παράλληλα στις εξέχουσες θεατρικές προσωπικότητες που συνέβαλλαν με τη σειρά τους στην αποτίναξη των στερεοτύπων του

αποικιακού και μετααποικιακού θεάτρου, ώστε να δημιουργηθεί μία πραγματικά κρεολή Αργεντινική θεατρική σκηνή.

Στο πέμπτο κεφάλαιο, είναι η σειρά της βιογραφίας του Roberto Arlt να περάσει από το μικροσκόπιο της έρευνάς μας και πιο ενδελεχώς να εξεταστεί η θεατρική του πρόταση. Από την θεωρία στην πράξη, ακολουθεί το κεφάλαιο στο οποίο εξετάζουμε και αναλύουμε υπό το πρίσμα της Σκληρότητας τα έργα που πιο εμφανώς εμφανίζουν παρόμοια γονίδια με εκείνα για το οποία μίλησε ο Artaud. Δεν παραλείπουμε στο τέλος να προσθέσουμε ένα υποκεφάλαιο για να αναφερθούμε στα λοιπά θεατρικά του κείμενα που παρουσιάζουν όμως μικρότερο σχετικό ενδιαφέρον.

Τέλος φέρνουμε σε αντιπαράθεση τις θεωρίες και τις πρακτικές των δύο θεατράνθρωπων προκειμένου να εντοπίσουμε ομοιότητες, αλλά και διαφορές στον τρόπο προσέγγισής τους προς την σαμανική ανάσταση του θεάτρου.

“Το θέατρο απεβίωσε, ζήτω το θέατρο”, αναφώνησε ο Tadeusz Kowzan στο έργο του *El signo y el teatro*, ή ο θάνατος είναι η οδός για τη ζωή, όπως βιβλικά αντιπρότεινε ο Artaud. Η απάλειψη του θεάτρου ως καλλιτεχνική έκφραση έχει προφητευθεί αλλεπάλληλες φορές από την κλασική αρχαιότητα και ως τις μέρες μας, ενώ το ζήτημα επανήλθε στο προσκήνιο με περισσή παρρησία από την εσχατολογία των πρωτοποριών, οι οποίες εξέφρασαν ως προς τη συγκεκριμένη ανησυχία έναν ιδιαίτερα οξυδερκή καταστροφισμό. Δε θα πρέπει να λησμονείται ότι γράφτηκαν μέχρι και έργα τα οποία διατυμπάνιζαν το τέλος του θεάτρου. Ωστόσο, και παρά τη

γέννηση του θεάτρου και τον ανταγωνιστικό χαρακτήρα της τηλεόρασης, το θεατρικό γίνεσθαι βρίσκεται στην καλύτερή του κατάσταση, τουλάχιστον ως προς τα ποσοτικά του χαρακτηριστικά, δεδομένου ότι, και όπως δηλώνει ο Gadamer, οι ολοένα και περισσότερες παραστάσεις παρακολουθούνται από ένα διαρκώς αυξανόμενο κοινό.

Καθώς μεταβάλλονται οι αντίληψεις ως προς την έννοια της αισθητικής στη καινούργια χιλιετία που διανύουμε, και ιδιαίτερα από την εποχή του μεταμοντερνισμού και έπειτα, καθίσταται ολοένα και πιο αναγκαίο να επιστρέψουμε στις απαρχές της θεατρικής αισθητικής ρήξης προκειμένου να αναζητήσουμε και να ανακτήσουμε τα αίτια της ιστορικό-χρονικής αισθητικής «στρέβλωσης» που οδήγησε στην αλλαγή των κατευθύνσεων, ούτως ώστε να μπορούμε να στοχαστούμε περί του παρόντος και μέλλοντος των κοινωνιών, καθώς και των καλλιτεχνικών εκφράσεων τους. Στην περίπτωση του θεάτρου, η ανάγκη αυτή καθίσταται ολοένα και πιο επιτακτική, δεδομένου ότι μέσω των ιστορικών ερευνών μπορούμε, όχι μόνο να εντοπίσουμε το σημείο εκκίνησης των αναζητήσεων των δραματουργικών πρωτοπορειών, αλλά και να κατορθώσουμε να αντιληφθούμε το βαθμό επιρροής τους στο σύγχρονο θέατρο. Το γεγονός αυτό είναι ακόμη πιο προφανές στη δική μας εποχή του μεταμοντερνισμού κατά την οποία τα σύγχρονα θέατρα προσαρμόζονται ολοένα και με περισσότερη τόλμη και επιμονή στην ανάγκη αυτοεπιβεβαίωσης που χαρακτηρίζει την πολιτισμική κοινωνία που υποστηρίζει παρόμοιους θεσμούς.

Σκοπός της παρούσας εργασίας δεν είναι επομένως να «ξεφυλίσσουμε» τη βίβλο της δραματουργικής έκφρασης της Αργεντινής, αλλά να «ανανήψουμε» τα πρόσωπα που διατρέχουν τις σελίδες της και μας συνοδεύουν σαν φιλικές σκιές στη θεατρική εμπειρία. Για το λόγο αυτόν, είναι αναγκαίο να διερευνήσουμε στην ιστορική στιγμή του Αργεντίνικου θεάτρου του τέλους του 19^{ου} αιώνα και των αρχών του 20^{ου}, αποσκοπώντας να μελετήσουμε τις αισθητικές απόψεις και οπτικές των θεατράνθρωπων των πρωτοποριών, την επιρροή τους στους αντίστοιχους αναζητητές της Αργεντινής και να αντιληφθούμε το βαθμό πολιτιστικής αφομοίωσης που προσέδωσε ορμή σε μία τόσο σημαντική, όσο και πρωτεϊκή φωνή και πένα, όπως υπήρξε ο Αργεντινός Roberto Arlt (1900-1942), του οποίου το έργο θεωρείται θεμελιώδες για το Ισπανοαμερικανικό και, εν γένει, δυτικό θέατρο.

Προχωρώντας ακόμη περισσότερο, με τη διδακτορική διατριβή μας επιθυμούμε να χαρτογραφίσουμε μία άγνωστη περιοχή της θεατρικής παραγωγής του Roberto Arlt, η οποία μέχρι τώρα μόλις που έχει σχολιαστεί ή υπονοηθεί από τους (εξ)ερευνητές που μας άνοιξαν το δρόμο και των οποίων οι βιβλιογραφική παραγωγή αποτέλεσε σημείο αφετηρίας για την περιπέτειά μας: τον αισθητικό και, εν μέρει, ιδεολογικό «συγχρονισμό» του Arlt με έναν από τους πλέον σημαντικούς και αμφιλεγόμενους θεατράνθρωπους του 20^{ου} αιώνα, του Antonin Artaud.

Κατά την ανάπτυξη της μελέτης μας περιηγηθήκαμε στους δύο τελευταίους αιώνες των θεατρικών δρώμενων της Δύσης, μέχρις ότου να

προσαράξουμε το ερευνητικό μας «πλοίο» στο Río de la Plata, όπου μας προσέμενε η δραματουργία του Roberto Arlt.

Σε όλο αυτό το διάστημα εξετάσαμε με ποιον τρόπο οι δραματουργοί των πρωτοποριών απεδίωξαν τα ιζήματα της παγιωμένης θεατρικής αντίληψης και ανεξαρτητοποιήθηκαν από την αρτηριοσκλήρωση της θεσμοθετημένης αισθητικής, καθώς και της εμπορευματοποίησης που αυτή εν πολλοίς συνεπάγεται. Για τους σημαντικότερους από τους εν λόγω δραματουργούς, η σκηνογραφία δε θα μπορούσε να εξακολουθεί να επιβάλλει ως πρότυπο την φωτογραφική αποτύπωση του εξωτερικού ως προς το θέατρο κόσμου, αλλά, αντιθέτως, θα έπρεπε να αποκαλύπτει την πραγματική αισθητική του φύση και να παρουσιάζει μυθοπλασίες μοναδικές που θα αποκάλυπταν τη βαθύτερη αλήθεια της τέχνης. Παράλληλα, έπαυσαν να αντιμετωπίζουν τον θεατή ως ενιαία μάζα και επεδίωξαν να τον προσεγγίσουν εξατομικευμένα, κεντρίζοντάς τον να ανιχνεύσει την προσωπική του αλήθεια μέσω ποιητικών ερεθισμάτων που θα τον έκαναν να ονειρευτεί.

Κατά τη διάρκεια αιώνων, οι «ιεροφάντες» της τέχνης της Θάλειας θεμελίωσαν ένα στερεότυπο και εγκλωβισμένο στον ορθόδοξο δογματισμό του θέατρο. Η θεατρική «τελετουργία» ακολουθούσε πιστά τις αγιοποιημένες αριστοτελικές γραφές, επιδίδοντας ως προϋπόθεση *sine qua non* τα πρωτεία στην αρχή της μίμησης, τόσο όσον αφορά το θεατρικό κείμενο, όσο και ως προς την σκηνική του αναπαράσταση. Ένα παρόμοιο θέατρο, αναχρονιστικό, το οποίο δε συντονιζόταν με τις συγκεκριμένες δονήσεις της εποχής του,

διέτρεχε τον κίνδυνο να εκπέσει στο επίπεδο της καλλιτεχνικής γραφικότητας –κοματώδη κατάσταση στην οποία όντως περιήλθε κατά εποχές–, μέσα από νοσταλγικές και επιφανειακές ηθογραφίες και υπό τη σκέπη και την προστασία αισθητικών κινημάτων όπως ήταν ο ρεαλισμός και ο νατουραλισμός.

Παρόμοια ήταν η κατάσταση και στην αντίπερα όχθη του Ατλαντικού, στην Αργεντινή, κατά τη στιγμή που έκανε για πρώτη φορά την εμφάνισή του στα θεατρικά της δρώμενα ο Roberto Arlt. Ορισμένοι διακεκριμένοι δραματουργοί –όπως ο Florencio Sánchez, ο Armando Discépolo, ο Gregorio De Lafferrère και ο Roberto Payró– διακρίνονται ως εξαιρέσεις μέσα από μια θεσμοθετημένη θεατρική σκηνή που προήγαγε και υποστήριζε την ηθογραφία και την ιδιαίτερη θεατρική αισθητική του κρεολού γκροτέσκο. Είναι η περίοδος κατά την οποία αρχίζει να συγκεκριμενοποιείται ένα θεατρικό σύστημα, καθώς και το αντίστοιχο πεδίο διανοήσης που προάγουν μία ιδεολογική ρητορική που θα χαρακτηρίζει την Αργεντινή του τέλους του 19^{ου} αιώνα, και μέσα από το οποίο θα αναβλύσει η θεματολογία των Αργεντινών γκάουτσος, του νατιβισμού και της ηθογραφίας, καθώς και θα αρχίσουν να αναδεικνύονται διάφορα στοιχεία ενός πρώιμου μοντερνισμού στα θεατρικά δρώμενα.

Ταυτόχρονα, στη νεοσύστατη Αργεντινή καταφτάνουν κατά χιλιάδες μετανάστες από όλον τον κόσμο φέροντας μαζί τους τις καλλιτεχνικές τους παραδόσεις και τις νεωτεριστικές τάσεις των χωρών τους, γεγονός που ώθησε στην ποσοτική αύξηση παραστάσεων από θεατρικές ομάδες που

σημείωναν επιτυχία στις χώρες από όπου προέρχονταν, κυρίως από την Ιταλία και την Γαλλία, και οι οποίες παρουσίαζαν στο φιλοθεάμον κοινό του Μπουένος Άιρες τα σημαντικότερα έργα της εποχής.

Η Αργεντινή διαισθανόταν την επικείμενη άφιξη στις ακτές της του κύματος των ευρωπαϊκών πρωτοποριών, ενώ οι νέα γενιά διανοουμένων ενθουσιαζόταν από τα αισθητικά κινήματα της Γηραιάς Ηπείρου, η οποία προετοιμαζόταν για τον επικείμενο μεγάλο πόλεμο σαν να επρόκειτο για μία καθολική μάχη που θα έφερνε αντιμέτωπες τις νέες ιδέες με τις παλαιές σε όλα τα επίπεδο της ζωής, τόσο της πολιτικής, όσο και της καλλιτεχνικής. Στη δε Αργεντινή, η βαβελική συσσώρευση πληθυσμών από όλα τα μήκη και πλάτη της ηφελίου –καθώς και η αναζήτησή τους για ένα καλύτερο μέλλον και μία νέα εθνική ταυτότητα– αποτελούσε ένα επιπλέον πρόβλημα στην πολιτική ατζέντα της κυβέρνησης του Hipólito Irigoyen, ο οποίος πάλευε να εξισορροπήσει το ασταθές κοινωνικό υπόβαθρο της χώρας του: οι πολιτικό-οικονομικές εντάσεις δεν έλειπαν αντίστοιχα και από το νεοσύστατο ακόμη Λατινοαμερικανικό κράτος.

Στο πεδίο της διανοήσης, οι νέοι Αργεντινοί συγκεντρώνονταν γύρω από δύο άτυπες ομάδες διανοουμένων σε δύο αντίστοιχα σημαντικές οδούς της πρωτεύουσας. Η μία από αυτές ήταν η ομάδα της οδού Florida, ενδιαφερόμενη περισσότερο για τις αισθητικές πρωτοπορίες και γοητευμένη από την προοπτική της ανεξαρτησίας της τέχνης από κάθε είδους ιδεολογικών και πολιτικών μηνυμάτων. Η δεύτερη ομάδα, που επονομαζόταν Boedo από την ομώνυμη κεντρική οδό του Μπουένος Άιρες, αποτελούνταν

από συμπαθούντες σοσιαλιστικών και αριστερών ιδεών, διατυμπανίζοντας μία στρατευμένη τέχνη που θα επιμόρφωνε το λαό και τους προλετάριους, δίχως παράλληλα να παραμελεί την αισθητική ανανέωση της χώρας. Ωστόσο, υπήρχαν και καλλιτέχνες που επέλεξαν να μη στρατευτούν υπό κανένα από τα δύο λάβαρα των αντίστοιχων ομάδων και να μην χειραγωγούνται ως προς τις επιλογές τους στην τέχνη.

Από τον κύκλο του Boedo αναδείχθηκε μία ομάδα που ενδιαφέρθηκε ιδιαίτερα για την αισθητική ανανέωση της θεατρικής σκηνής της χώρας. Υπό την καθοδήγηση του Leónidas Barletta συγκεντρώθηκαν πολλοί νέοι καλλιτέχνες που αισθάνονταν κορεσμένοι από τα επαναλαμβανόμενα στερεότυπα του αργεντινικού *sainete*, και οι οποίοι είχαν μελετήσει με ενδιαφέρον τα μανιφέστα των δραματουργών της ρήξης. Δημιούργησαν τη θεατρική ομάδα με την επωνομασία Θέατρο του Λαού, στην οδό Corrientes, όπου προσέφεραν ένα αμάγαλμα παραστάσεων που περιελάμβανε κλασικά έργα του παγκόσμιου θεάτρου, ενώ παράλληλα παρείχαν τον ιδανικό χώρο στους νέους Αργεντινούς δημιουργούς της πειραματικής θεατρικής σκηνής. Σκοπός τους ήταν η επιμόρφωση των εκεί συναθροιζομένων μέσω εικαστικών εκθέσεων, εκδοτικών προσπαθειών, συνομιλιών και θεατρικών παραστάσεων σε προσιτές τιμές για κάθε τσέπη.

Τον χώρο αυτόν προσέγγισε για πρώτη φορά των 1933 –και μετά από επιμονή του προσωπικού του φίλου Leónidas Barletta– ο Roberto Arlt, ο οποίος ήδη εκείνη την εποχή έχαιρε εκτίμησης ως δημοσιογράφος και συγγραφέας, για να παρακολουθήσει τη σκηνική παράσταση ενός κεφαλαίου

του μυθιστορημάτος του *Οι 7 τρελοί*, που έφερε τον τίτλο «Οι ταπεινωμένοι». Τόσο εντυπωσιάστηκε βλέποντας επί σκηνής τους χαρακτήρες που ο ίδιος δημιούργησε, που θα μπορούσε να ειπωθεί ότι η συγκεκριμένη στιγμή αποτέλεσε την απαρχή της απόλυτης ενασχόλησής του με το θέατρο. Εκείνο το ίδιο έτος στο Θέατρο του λαού ανεβαίνει το έργο *Trescientos millones*, το πρώτο θεατρικό πείραμα του Roberto Arlt, πλήρες από αλληλεπάλληλες σκηνές και αφαιρετικές οπτικές συλλήψεις, αποτελώντας το έργο που πυροδότησε τη θεατρική έκρηξη του δραματουργικού ταλέντου του Arlt και την απαρχή μίας νέας πορείας για το Αργεντίνικο θέατρο, όντας παράλληλα το πλέον φωτεινό άστρο στο θεατρικό γαλαξία του πειραματικού κινήματος της Αργεντινής.

Ο ίδιος ο συγγραφέας αναγνώρισε στο έργο του την παρουσία διάφορων αισθητικών παραδόσεων, όπως επίσης και την επιρροή των σύγχρονών του καινοτομιών. Ωστόσο, απέταξε την πειθήνια υποταγή του σε οποιοδήποτε κίνημα αισθητικών προκηρύξεων, ιδεολογική στράτευση ή σε συγκεκριμένο συγγραφέα ως πρότυπο. Όμως, η ένταξή του σε μία ομάδα όπως αποτελούσε το Θέατρο του λαού, το οποίο σχετιζόταν με το κίνημα του Boedo και το ιδεολογικό του πρόγραμμα, μετάλλαξε αντίστοιχα τη συγγραφική παραγωγή του Arlt, αν και όχι σε απόλυτο βαθμό, καθώς ο κοινωνικός του πεσιμισμός δεν ευνοούσε οποιαδήποτε ιδεολογική γραφή ανάλογη με τις επιταγές του Barletta. Εν μέρει ο Arlt προσάρμοσε τα κείμενά του προκειμένου αυτά να προσεγγίζουν τα ιδεολογικά *μότο* του καθοδηγητή του Θεάτρου του λαού.

Ανατρέχοντας στη δραματουργία του Roberto Arlt μπορούμε να αναγνωρίσουμε τεχνικές και προσεγγίσεις που ο Αργεντίνος είχε μελετήσει στους πειραματισμούς των μαέστρων της ευρωπαϊκής ρήξης, προγενέστερων και σύγχρονών του. Υπό αυτήν την έννοια θα μπορούσαμε να αποδεχτούμε ότι στο έργο του Arlt, συχνά και ανάλογα με τα πρότυπα του Alfred Jarry, αρθρώνεται μία θεατρική πραγματικότητα αφαιρέσεων και ετερόκλητων συνθέσεων. Πολλές φορές δεν παρεμβαίνουν χαρακτήρες, αλλά αφηρημένες ή και αρχέτυπες έννοιες, όπως Η Συνείδηση στο *El fabricante de fantasmas*. Πρόκειται για χαρακτήρες που ο αναγνωρισμένος μελετητής του Arlt, Raúl Castagnino, αποκαλεί μυθοπλαστικούς και οι οποίοι αναπαριστούν τις διάφορες στρεβλώσεις του Εγώ, όπως είναι ο Rocambole, η Βασίλισσα του Βυζαντίου, ο Κουμπάρος Ήφαιστος, ο Γόης, η Σταχτοπούτα στο έργο *Trescientos millones*, και αντίστοιχα ο Κυπριανός στο *La isla desierta*, ή, τέλος, χαρακτήρες οι οποίοι ενσαρκώνουν άγχη και φαντασιώσεις, όπως ο Κυβικός Άνθρωπος, ο Δαίμονας, ο Θάνατος, ο Τιμημένος Ρουφιάνος στο *Trescientos millones*, ο Καμπούρης, ο Δήμιος, η Πόρνη και όλος ο φασματικός χορός του *El fabricante de fantasmas*, είτε πάλι ο Φαύνος στο *La fiesta del hierro*. Με αυτόν τον τρόπο, ο Arlt κατορθώνει να δημιουργήσει ένα θεατρικό σύμπαν αμετάβατο όσον αφορά τον έξω από τη σκηνή κόσμο, αλλά παράλληλα υπερβατικό ως προς τις εισηγήσεις του. Συχνά, λαμβάνει ως αφορμή μία μόνο συγκεκριμένη φράση για να στήσει τις σκηνές του, όπως για παράδειγμα ο καρπός στο *El fabricante de fantasmas*, ο οποίος παραπέμπει στη λειτουργία του μηχανισμού των ονείρων.

Ο August Strindberg τον «μυεί» στον εξπρεσιονισμό και ο Arlt ακολουθεί το παράδειγμα του Νορβηγού συγγραφέα προκειμένου να εξελίξει τη θεατρική του γραφή ακόμη περισσότερο, αποσκοπώντας στην ανάδειξη μίας ανώτερης συνειδησιακής κατάστασης, αυτή των ονείρων. Ο Arlt αρθρώνει έναν δραματικό κόσμο στον οποίο περιφέρονται χαρακτήρες που ονειρεύονται ξύπνιοι και οι οποίοι συνδέονται με την κοινωνία μέσω δεσμών αμαρτίας και θανάτου. Χαρακτηριστικό παράδειγμα η Σοφία στο *Trescientos millones*, ο Πέδρο στο *El fabricante de fantasmas*, η Σουσάνα και ο Σαβέριο στο *Saverio el cruel*, ο χορός των υπαλλήλων στο *La isla desierta*. Κατά αυτόν τον τρόπο, ο κόσμος των ονείρων δομεί στη δραματολογία του Arlt έναν απόλυτο απατηλό χώρο, στον οποίον ο πόνος πηγάζει από τη συνείδηση των χαρακτήρων, παρέχοντας μόνο μία δυνατότητα διαφυγής, την απόλυτη άρνηση της προσωπικής πραγματικότητας. Στο επίκεντρο της θεατρικής του παραγωγής εντοπίζεται το δίπολο της ενοχής (πραγματικής-φανταστικής, ανειλημμένης-αποκηρυγμένης) και του χρέους (ως προς τους άλλους, προς αποπληρωμή, η έννοια της ύπαρξης και της αποδοχής), όπως για παράδειγμα συμβαίνει στο *El fabricante de fantasmas* και στο *Prueba de amor*.

Αντίστοιχα, μαθητεύοντας στον εξπρεσιονισμό του Frank Wedekind ο Arlt άνοιξε το κουτί της Πανδώρας απ' όπου ξεπήδησαν οι ανθρώπινες παρορμήσεις και η καταπιγμένη σεξουαλικότητα, αποκαλύπτοντας στον Αργεντινό συγγραφέα τις δυνατότητες μίας αισθητικής προσέγγισης, βίαια ριζοσπαστικής ως προς την αστική τάξη. Η αντι-ηθική και αντιαισθητική αναρχία του Wedekind, όπως επίσης και η απόλυτη έλλειψη ηθικής σε μία

εποχή κατά την οποία ο δυτικός κόσμος εθελουφλούσε απέναντι στην υποκρισία του –στάση που θα οδηγούσε στις πολεμικές καταιγίδες του 20^{ου} αιώνα–, αντικατοπτρίζεται στις παρορμήσεις και τα κίνητρα των χαρακτήρων του *La fiesta del hierro*, έργο που γράφτηκε εν μέσω της δίνης του Δευτέρου Παγκοσμίου πολέμου, αλλά διακρίνεται καθαρά και σε όλους τους υπόλοιπους σκιάδεις χαρακτήρες που περιδιαβαίνουν στη δραματουργία του Arlt.

Από τη φιλοσοφία του Bergson μέχρι και το έργο του Proust ο Arlt μαθαίνει και συμμερίζεται την ιδέα ότι η ανθρώπινη ζωή αποτελεί αέναη κίνηση, ανεξάντλητη διάρκεια, αδιαίρετη ροή. Πρόκειται για φιλοσοφικές και ψυχολογικές καταστάσεις που είναι δύσκολο να συληφθούν χάρη στη διανοητική διαδικασία και που η μνήμη διατηρεί σε λανθάνουσα κατάσταση στη βαθύτερη κρύπτη της συνείδησης, ως συσσώρευση εικόνων και αναμνήσεων που αποζητούν να ξεπηδήσουν και να επανεμφανιστούν στο προσκήνιο με την πρώτη ευκαιρία.

Από τον Paul Claudel κληρονομεί την τάση που διακρίνει τους χαρακτήρες του να διαφεύγουν από την αληθοφάνεια. Ο Πέδρο, η Σοφία, ο Σαβέριο ή η Σουσάνα στέκονται στα όρια του δραματικού κόσμου, του ονείρου, της μνήμης και της ζωής. Από μέσα τους αναβλύζουν πολλαπλές αρχέτυπες φιγούρες. Ο Arlt εισήγαγε στις εικόνες του πλαστικές τυποποιήσεις παγανιστικών τελετών και συνάξεων μαγισσών οι οποίες αναδείκνυαν, όπως στην περίπτωση των θεατρικών απεικονίσεων του Claudel, την γοητεία που ασκούσε στον Arlt ο τραχύς και ζωντανός τύπος

ανθρώπου. Αυτός ο ίδιος ανθρώπινος χαρακτήρας, οι προλήψεις και οι θρύλοι με τους οποίους «ντύνει» τις δεισιδαιμονίες του, είχε εμπνεύσει προηγουμένως και τον αντί-ρεαλισμό του William Yeats, ο οποίος πειραματίστηκε από την πλευρά του στην εφαρμογή μυστικιστικών και ερμητικών μοτίβων, τα οποία πλέον στο έργο του Arlt προσεγγίζουν τη μακαβριότητα του *La fiesta del hierro*, μέσω της χρήσης μασκών, βακχικών συμπεριφορών, τελετουργικών χορικών και χορών.

Από τον Lenormand διδάχθηκε την εφαρμογή στο θέατρο των θεωριών του Φρόυντ και εν γένει της ψυχανάλυσης. Η διχοτόμηση της προσωπικότητας, το υποσυνείδητο και οι εσωτερικές συναισθηματικές συγκρούσεις αποκαλύπτουν την τραγικότητα του ανθρώπου σε παγκόσμιο επίπεδο και όχι πλέον μόνο στον περιορισμένο γεωπολιτικό χώρο της Αργεντινικής κοινωνίας. Ακολουθώντας δηλαδή τον Lenormand, ο Arlt επέλεξε τη λειτουργικότητα των μικρών εικόνων, οι οποίες κατακερματίζουν την εξέλιξη της δράσης και υπερτονίζουν τα προσώπια των πολλαπλών εσωτερικών προσωπικοτήτων των χαρακτήρων του, όπως συμβαίνει στο *Trescientos millones* και στο *El fabricante de fantasmas*. Η πολυδιάστατη αυτή προσέγγιση στο χαρακτήρα σφυρηλατήθηκε από το παράδειγμα της δραματουργίας του Coireau, αποσκοπώντας στην αποδέσμευση του *dramatis personae* από τη συμβολική τυραννία του δραματικού κειμένου και της θεατρικής πρακτικής του 19^{ου} αιώνα. Κατ' αυτόν τον τρόπο, ο Arlt κατόρθωσε να επικαιροποιήσει την *Commedia dell'arte* της Ιταλικής θεατρικής παράδοσης για να αναπαραστήσει τα ηθικά μειονεκτήματα της

κοινωνίας του καιρού του, κάτι που γίνεται εμφανές στο *El fabricante de fantasmas*.

Από την άλλη μεριά, όλη αυτή η κριτική διάθεση ως προς την κοινωνική ηθική αναβλύζει από την προσωπική ενδοσκόπηση των χαρακτήρων του συγγραφέα –συνηθίζουν να αυτοτιμωρούνται λόγω της μοναδικότητάς τους και της απογοήτευσης που αισθάνονται από την εκούσια ή ακούσια απομόνωσή τους απέναντι στην κοινωνία και τους κανόνες της, αλλά και λόγω του ίδιου τους του εαυτού καθώς σχετικοποιούν την οντολογική τους συνείδηση και την μεταφυσική τους υπερβατικότητα–, γεγονός που παραπέμπει στην εξπρεσιονιστική τεχνική του *Ich-dramatik*, κάτι που είναι ιδιαίτερα εμφανές στο έργο που αναφέρθηκε προηγουμένως.

Η ιδεολογική δέσμευση του Arlt ως προς την κοινωνία βρίσκει το πρότυπο της στη δουλειά του Hauptmann, του Mirbeau, του Fabre και του Gorki, όσον αφορά τους ευρωπαίους δραματουργούς, και στον Florencio Sánchez της Αργεντινικής δραματουργίας. Οι παραπάνω, αναπαριστούν στα κείμενά τους την ταξική πάλη που αναπτύσσεται στην κοινωνία και προσπαθούν να εξάγουν διαλογικά από τα συμπτώματα τις αιτίες, εισάγοντας στο θέατρο τους ταξικούς ανταγωνισμούς που επεκτείνονται δραστικά και βίαια στη βιομηχανική κοινωνία. Ωστόσο, ο Arlt, και αντίστροφα με το παράδειγμα των προαναφερθέντων, προτίμησε να αναδείξει τα συμπτώματα από τις αιτίες καθώς αισθανόταν βαθιά πεσιμιστής όσον αφορά τη δυνατότητα βελτίωσης των ταξικών σχέσεων.

Η σημειολογία του Charles Morris τον προετοίμασε για το «φυσικό» θέατρο του Artaud και του παρείχε την αναγκαία θεωρία για ένα σημειωτικό σύστημα που θα περιελάμβανε τους τομείς της τυπογραφίας, της φωτογραφίας, της ζωγραφικής, της μουσικής, του κινηματογράφου, του θεάτρου, της πάσης φύσεως τελετουργίας, του χορού και της αρχιτεκτονικής. Από εκεί εξηγείται και το ενδιαφέρον του για τις τεχνικές που ανέπτυξαν οι Craig και Appia, καθώς και η εμπάθυσή του στη Βαγκνερική έννοια του *Gesamtkunstwerk*, αλλά υπό ένα εικαστικό-πνευματικό πρίσμα και όχι τόσο προγραμματικό και σκηνικά εφαρμόσιμο, όπως το προσέγγισαν οι πρότεροι, αλλά και πολύ περισσότερο οι μεταγενέστεροί του.

Ο σουρεαλισμός επικύρωσε ότι η λογική δεν καλύπτει την ολότητα της ύπαρξής μας. Για το λόγο αυτόν, διακήρυξε τη συμφιλίωση του ανθρώπου με τη μαγική διάσταση που υποκρύπτεται στην παράνοια, στο ασυνείδητο, στη φαντασιακή ελευθεριότητα, στη παιγνιώδη προσέγγιση ως προς τη ζωή και τον κόσμο των ονείρων. Χάρη στον Breton ο Arlt διαβλέπει μία νέα οδό που ανοίγει καινούργιες δυνατότητες βάσει σουρεαλιστικών στοιχείων ως προς τις σκηνικές παραστάσεις στο *Trescientos millones*, *El fabricante de fantasmas*, *La isla desierta*, *Saverio el cruel* ή *La juerga de los polichinelas*.

Όταν ο Pirandello αποβιβάστηκε το 1927 για πρώτη φορά στο Μπουένος Άιρες, ο Roberto Arlt απολάμβανε ήδη τις δάφνες με τις οποίες τον είχε στέψει τον προηγούμενο χρόνο η επιτυχία του μυθιστορηματός του *El juguete rabioso*, ενώ ταυτόχρονα στη Γαλλία ο Artaud συμμετείχε στην

ομάδα του Θεάτρου Alfred Jarry, τον προθάλαμο δηλαδή του Θεάτρου της Σκληρότητας, του οποίου τα πρώτα προσχέδια είχαν ήδη παρουσιαστεί σε ένα άρθρο που δημοσιεύθηκε στο περιοδικό *El Sur* του Μπουένος Άιρες το 1932.

Ο Arlt ως ανήσυχος και οξυδερκής καλλιτέχνης, επιλέγει τα πλέον καρποφόρα στοιχεία από τους πειραματισμούς των δραματουργών των πρωτοποριών και ξεκινά να σχεδιάζει το θεατρικό του μοντέλο, ορμώμενος από το μετά-θέατρο του Luigi Pirandello έχοντας διαισθανθεί ταυτόχρονα πειρασμό από την «Σκληρότητα» του Artaud. Παρόλο που η διακειμενικότητα μεταξύ της δραματουργίας του Pirandello και του Arlt έχει μελετηθεί επαρκώς και έχει εξακριβωθεί αρκούντως, η δε αισθητική προσέγγιση με το θέατρο της Σκληρότητας και η σκηνική ουτοπία στην οποία τόσο ο Artaud, όσο και ο Arlt στόχευαν ακολουθώντας εν πολλοίς διαφορετικά μονοπάτια, μόλις που έχει επισημανθεί από την παγκόσμια βιβλιογραφία. Μολονότι οι διαφορές μεταξύ των δύο θεατρικών προτάσεων είναι αρκετές προκειμένου να μην διακινδυνέψουμε να τις ταυτοποιήσουμε, έχουμε κατορθώσει να εξακριβώσουμε στην παρούσα μελέτη ότι υφίστανται αρκετές ενδείξεις ούτως ώστε να υποστηριχθεί ότι αμφότεροι είχαν κοινά εφελθήρια και επεδίωκαν έναν αρκούντως κοινό στόχο.

Και όχι μόνον αυτό. Εάν, ακολουθώντας τον Todorov, αποδεχθούμε ότι η προσωπική ζωή ενός καλλιτέχνη συνδέεται στενά με τη διαμόρφωση της σκέψης και του έργου του, τότε μπορεί να εξηγηθεί σε μεγάλο βαθμό η συγχρονία που διαπιστώνεται μεταξύ της ζωής και του έργου των δύο αυτών

σπουδαιών θεατράνθρωπων. Υπό αυτήν την έννοια, και βασιζόμενοι στις βιογραφίες τους, μπορούμε να υποστηρίξουμε ότι η προσωπικές τους διαδρομές μας τους παρουσιάζουν σαν δύο περιπλανώμενες σκιές –ίσως ο ένας του άλλου– οι οποίες απέρριψαν την κοινωνία που τους έθεσε στο περιθώριο. Με άλλα λόγια, απέρριψαν την απόρριψή τους, διαλεκτικό σχήμα που ακολουθώντας τις διδαχές του Χέγκελ, καταλήγει να έχει καταφατικό πρόσημο. Αντικομφορμιστές και οι δύο, είχαν κοινές ανησυχίες, όπως ήταν ο αποκρυφισμός, ο γνωστικισμός και η αληθμεία. Ταυτόχρονα, το ανήσυχο πνεύμα τους κέντρισε να πραγματοποιήσουν ταξίδια σε μακρινές ηπείρους, καθώς και σε μία περιπλάνηση γνωστικού χαρακτήρα που παραλληλοποίησε, χωρίς να κατορθώσει να διασταυρώσει, τις αντίστοιχες προσωπικές τους διαδρομές.

Οι δυσκολίες και οι κακοτυχίες σε προσωπικό επίπεδο –ανάλογα την περίπτωση–, η ανάγκη ύπαρξης και επιβεβαίωσης μέσω της τέχνης, ο κοινωνικός πεσιμισμός τους, η σχετική ιδεολογική και πολιτική αμεροληψία τους σε μία περίοδο ιδεολογικής παραζάλης, το κοινό τους έντονο ενδιαφέρον για τη νέα τέχνη του κινηματογράφου που τους οδήγησε εν μέρει στη θεατρική έκφραση, καθώς και η αδυναμία κατανόησης των αισθητικών τους προτάσεων από κομμάτι του κοινού της εποχής τους, αποτελούν μόνο ορισμένα στοιχεία που μας ωθούν να αναλογιστούμε τους παράλληλους βίους του Πλουτάρχου και να διαπιστώσουμε ότι πράγματι ήταν αμφότεροι «ποτισμένοι» από εκείνη τη γύρη ιδεών για την οποία μιλούσε ο Faulkner, η οποία γονιμοποίησε κατά παρόμοιο τρόπο τους δύο αυτούς σπουδαιούς διανοητές.

Υπό ένα φιλοσοφικό πρίσμα, αμφότεροι οι συγγραφείς ξεκινούν από την απόρριψη του νεοθετικισμού και της εκλογίκευσης. Δανειζόμενοι το μοντέλο που περιγράφει ο Pirandello στην εισαγωγή του *Έξι πρόσωπα ζητούν συγγραφέα*, όπου διαχωρίζει σε δύο κατηγορίες τους συγγραφείς: σε εκείνους που διακρίνονται από την «ιστορική τους φύση» και όσους έχουν «φιλοσοφική φύση» –και στους οποίους καταγραφόταν ο ίδιος ο σπουδαίος Ιταλός– μπορούμε να διαπιστώσουμε ότι αυτή η τελευταία κατηγορία αποτελεί τη μοναδική στην οποία θα μπορούσε να ενταχθεί το ταλέντο του Antonin Artaud. Αντίθετα, αυτό του Arlt –και κυρίως λόγω της ιδιαίτερης σχέσης του με το Θέατρο του λαού– θα ταλαντευόταν μεταξύ των δύο παραπάνω τάσεων: τον αισθητισμό δηλαδή της φιλοσοφικής του φύσεως από τη μία και την καλλιτεχνική συστράτευση του με τις κατώτερες κοινωνικές τάσεις, λόγω της ιστορικής αντίστοιχα φύσης του.

Τόσο ο Arlt, όσο και ο Artaud, αισθάνονται έλξη από την αχανή επικράτεια των ονείρων –τα οποία δύνανται να επαναποδώσουν στον άνθρωπο την πραγματική ουσία της ύπαρξής του–· περιπλανώνται στα μη χαρτογραφημένα εδάφη της φαντασίας και τολμούν να ανοίξουν το κελάρι όπου οι άνθρωποι αποκρύπτουμε τα τερατώδη ένστικτά μας. Το θέατρο που πρότειναν αμφότεροι ιχνηλατεί τα πολλαπλά προσωπεία του Εγώ μέσω των διαρκών αναδιπλώσεων των χαρακτήρων τους. Η κραυγή ελευθερίας αρθρώνεται στον Artaud και στον Arlt μέσω της εξύψωσης της σημαντικότητας του ανθρώπινου σώματος, της υποβάθμισης της σπουδαιότητας του γλωσσικού μας συστήματος, των βακχικών τελετών και την πολυφωνία των σημειωτικών συστημάτων που εφαρμόζονται επί

σκηνής. Για να εκφράσουν την εξέγερσή τους έναντι στην εξουσία και για να δηλώσουν περίτρανα τον πόθο τους για ελευθερία, συμμερίζονται την επανάσταση των χαρακτήρων τους απέναντι στον συγγραφέα-δικτάτορα –ή τον προϊστάμενο της πολυεθνικής εταιρείας στην περίπτωση του *La isla desierta* του Arlt–, έναντι στον σκηνοθέτη και στη θεατρική παράσταση στην ολότητα της. Αμφότεροι επιζητούν τη σκηνική αναρχία στον αυτοσχεδιασμό επί σκηνής και στην ιερόσυλη προσβολή των καθαγιασμένων άβωτων της δυτικής θεατρικής παράδοσης.

Ο κόσμος των ονείρων εναπόκειται στην καλλιτεχνική αυτάρκεια, διαχωρισμένος από την κοινωνία, και σκιαγραφεί την υφιστάμενη αντίθεση ανάμεσα στην επικράτεια του ασυνείδητου, των φασματικών υπάρξεων και της ποίησης από τη μία πλευρά και τον ρεαλιστικό κόσμο του κοινού και της συμβατικής καθημερινότητας από την άλλη. Τόσο για τον Artaud, όσο και για τον Arlt, τα όνειρα και η εξερεύνηση του ασυνείδητου αποτελούν τα μέσα που προσφέρει ο σουρεαλισμός προκειμένου να μεταφερθούμε στον κόσμο της μαγίας. Ο Jacques Derrida σημειώνει για το θέατρο της Σκληρότητας ότι “πρόκειται για ένα θέατρο του ονείρου (...), όμως ενός σκληρού ονείρου (...)”. Αντίστοιχα, στα έργα του Arlt τα όνειρα είναι πάντοτε ωμά και σκληρά, καθώς αποκαλύπτουν τις δυνατότητες της ζωής που έχουν απορρίψει οι χαρακτήρες του (Σοφία) ή οδηγούν απευθείας στο θάνατος (Pedro, César, Saverio), είτε πάλι στην απόλυση από το χώρο εργασίας (οι εργαζόμενοι στο *La isla desierta*). Τα όνειρα επομένως αποτελούν την πυρίτιδα που δανείζεται ο Αργεντινός από το οπλοστάσιο του σουρεαλισμού προκειμένου να δυναμιτίσει τον αρτηριοσκληρωτισμό της συμβατικής τέχνης. Σε

συσχετισμό με τον ονειρικό κόσμο είναι και η βίαιη επιφάνεια των δημιουργημάτων της φαντασίας σε έναν κόσμο φαινομενικά πραγματικό, γεγονός που προσεγγίζει το έργο του Arlt στην αισθητική του σουρεαλισμού.

Και οι δύο θεατράνθρωποι επισημαίνουν τον υποκειμενικό χαρακτήρα της τέχνης, καθώς και το ρόλο που διαδραματίζει το συλλογικό ασυνείδητο κατά τη διαδικασία πρόσληψης της θεατρικής πράξης. Ο Artaud είχε τη θεωρητική και πρακτική βάση για αυτό από την ενεργή συμμετοχή του στο κίνημα του σουρεαλισμού. Το ζήτημα που τίθεται είναι η πρόσληψη και αντίληψη της φαινομενικότητας, δεδομένου ότι η εν λόγω διαδικασία επηρεάζεται από τη συνείδηση, όπως επίσης και το πρόβλημα της ανάκτησης της ενδότερης και αυθεντικής πραγματικότητας του ανθρώπου. Στην περίπτωση του Arlt, όποτε δεν επιτυγχάνεται η θεμιτή επίλυση του ζητήματος αυτού караδοκεί το μοιραίο ως λύση του δράματος.

Ξεκινώντας από ένα αξίωμα προσοικείο των φιλοσοφικών στοχασμών του Σοπενχάουερ, για τον Artaud η τραγωδία ως θεατρικό είδος δεν έχει πλέον λόγω ύπαρξης, καθώς δεν υφίσταται πλέον ούτε στη ζωή. Η προσέγγιση αυτή θα μπορούσαμε να πούμε πως «ενθουσιάζει» και τον Arlt. Για την ποιητική της «Σκληρότητας» το θέατρο έχει πλέον απολέσει την επαφή του με τη ζωή και, ως εκ τούτου, θα πρέπει να επιστρέψει στις παραμονές της γέννησής του, στο σαμανικό πρώτο-θέατρο, προκειμένου να επανακτήσει την ανθρώπινή του υπόσταση. Ο Artaud πρότεινε την απελευθέρωση των λιβιδικών δυνάμεων της ζωής γεγονός που θα προσέγγιζε τη θεατρική πράξη σε αυτό που ο Νίτσε αποκάλεσε διονυσιακή τέχνη. Είδε

λοιπόν τη «σκληρή» θεατρική παράσταση ως εισβολή στην ατομικότητα του καθενός που συμμετέχει σε αυτήν και από οποιοδήποτε πόστο.

Στο θέατρο της Σκληρότητας ο θεατής τοποθετείται εν μέσω της παράστασης που τον περικυκλώνει. Η απόσταση της θεώρησης των δρώμενων πλέον δεν είναι αγνή, ενώ ο θεατής δε δύναται να αποστασιοποιηθεί από την ολότητα των αισθήσεων που τον περιβάλλουν, ούτε μπορεί να ιεραρχήσει αντικειμενικά και να αξιολογήσει διανοητικά την παράσταση που παρακολουθεί. Πλέον αποτελεί μέρος της και βρίσκεται εν μέσω μίας γιορτής. Στην περίπτωση του Arlt η γιορτή αυτή συχνά παραπέμπει σε παγανιστικές τελετές, όπως συμβαίνει στο *Trescientos millones* –ο κυκλικός χορός των αιθέριων χαρακτήρων γύρω από το νεκρό σώμα της Σοφίας μετά από την αυτοκτονία της–, στο *El fabricante de fantasmas* –ο καρναβαλικός χορός και η σαββατική σύναξη της τρίτης πράξης–, στο *Saverio el cruel* –η γιορτή που λαμβάνει χώρα στην τρίτη πράξη–, στο *La fiesta del hierro* –η γιορτή που ολοκληρώνεται ως μαύρη λειτουργία με την προσφορά θυσίας στο θεό Baal Moloc–, στο *La isla desierta* –η βακχική επανάσταση των εργαζομένων στην πολυεθνική– ή, τέλος, στο *El desierto entra en la ciudad* –το συμπόσιο της πρώτης πράξης και η μεσσιανική σύναξη και η τελετή της τελευταίας πράξης του δράματος–.

Υπό αυτήν την έννοια, και οι δύο δραματουργοί προτείνουν την απάλειψη της συμβατικής θεατρικής παράστασης προκειμένου να δημιουργηθεί ο αναγκαίος ζωτικός χώρος για να επανακτήσει το θέατρο την αυθεντική του υπόσταση ως εκδήλωση των δυνάμεων της ζωής. Αυτή η

ιδεατή πράξη θα αναβλύζει από την ίδια την παράσταση πλέον και όχι από έξω, από το δραματικό κείμενο για παράδειγμα. Πλέον θα είναι η ζωή που θα εισβάλει στο θέατρο και όχι αντίστροφα και θα εμπεικλείει του θεατές. Η εσωτερική διάσταση των δρώντων επί σκηνής αλληλοσυνδέεται με την εξωτερική που λαμβάνει χώρα μέσα στη θεατρική αίθουσα. Μελετάται πλέον η δυνατότητα να εξαχθεί η σκηνική πράξη προκειμένου να συμπεριλάβει το κοινό, γεγονός που ευνοεί τον αυθορμητισμό και την αποδέσμευση από τις θεατρικές συμβάσεις. Έτσι υπερτονίζεται η κινητικότητα της σκηνογραφίας σε αντιπαράθεση με το κείμενο, και υποβιβάζεται η δράση σε ύλη ή αφορμή για την εν γένει παράσταση, η οποία θα πρέπει να αποτελεί μία ολότητα και όχι απλό θέαμα.

Στη δραματουργία του Arlt οι χαρακτήρες εξηγούνται ενάντια στο συγγραφέα που τους δημιούργησε, τον προϊστάμενο στο γραφείο ή στο ίδιο τους το πεπρωμένο. Η ζωή εισβάλει στη σκηνή, το άρωμά της αιωρείται και γεμίζει τη θεατρική αίθουσα. Οι χαρακτήρες ζωντανεύουν, αναρωτιούνται σχετικά με το λόγο ύπαρξής τους, τόσο στη θεατρική παράσταση, όσο και στο πρώτο επίπεδο, αυτό της μυθοπλασίας. Κατ' αυτόν τον τρόπο η θεατρική πράξη τείνει να μετατραπεί σε αφορμή επανένωσης με την αποσυντιθέμενη πραγματικότητα του Εγώ σε μία νέα μορφή τραγικής κάθαρσης.

Η οντολογική προσέγγιση του θεάτρου ανήκει πλέον στο παρελθόν και τίθεται υπό αμφισβήτηση. Το ρόλο του συγγραφέα τον διεκδικούν τώρα οι ηθοποιοί και ο σκηνοθέτης, ενώ αντί της δραματικής πλοκής πλέον

επιζητείται το θέαμα που έχει περιοριστεί στο συνειδησιακό επίπεδο της επίγνωσης ότι πρόκειται απλά για μυθοπλασία. Το θέατρο του σκηνοθέτη εξορίζει από την επικράτειά του τον συγγραφέα, περιορίζοντας το δράμα σε μία μαγική αυταπάτη, ενώ οι ηθοποιοί εκδιωκούν τον σκηνοθέτη ή «εκτελούν» –όπως συμβαίνει στο *El fabricante de fantasmas*– τον συγγραφέα-πατέρα τους. Ωστόσο, ελλείπει ενός δημιουργού που θα τους αποδίδει μία υπερβατική σημασία, οι χαρακτήρες μπορούν να δηλώνουν και να πάλλονται μόνο από ζωή σε πρωτόλειο και, συχνά, αρχέγονο πρωτόγονο επίπεδο. Πρόκειται για την απαλοιφή της εν δυνάμει αλληγορίας, γεγονός που τείνει να ταυτιστεί ως έννοια με το θάνατο του θεάτρου. Ουσιαστικά είναι μία ήττα την οποία όμως το θέατρο της Σκληρότητας επιδιώκει να παρουσιάσει με τις δάφνες μιας νίκης: τη νίκη της τέχνης που θα έχει ταυτιστεί με τη ζωή. Έτσι, είναι η ζωή που αποκτά υπερβατική σημασία, στόχος που προσεγγίζεται όσο εγγύτερη είναι η απειλή του θανάτου.

Η αντιθεολογική ρητορική του Artaud πλαισιώνεται από το κατηγορητήριο που αποδίδει στο λόγο, απέχθεια που μεταδίδεται και στο έργο του Arlt. Για τη δραματουργία της Σκληρότητας το θέατρο θεωρείται θεολογικό ενόσω σε αυτό έχει την προτεραιότητα το κείμενο και ο λόγος. Η δομή του παγιωμένου θεάτρου ορίζεται από τη φόρμουλα ενός συγγραφέα-δημιουργού ο οποίος από την ασφάλεια της απόστασης συλλαμβάνει έναν χώρο πλασματικής ζωής, τον εποπτεύει, τον διευθύνει και απαιτεί να αναπαρίστανται επί σκηνής η ιδεολογία και οι σκοποί του. Ιερείς του είναι οι ηθοποιοί και οι σκηνοθέτες οι οποίοι υπόκεινται στη θεία θέληση του ανωτέρου τους, σκλάβοι των επιθυμιών του, και οι οποίοι ψάλλουν το ιερό

κείμενο που τους παραδόθηκε. Τέλος, σε ένα παρόμοιο θέατρο το κοινό αποτελεί το ποίμνιο που παρίσταται και καταναλώνει αποδεχόμενο την απόλυτη αλήθεια και την ψευδαίσθηση της πραγματικότητας. Ενάντια σε αυτό το είδος θεάτρου αντιτίθεται ο Artaud.

Το θέατρο της Σκληρότητας μπορεί να μην είναι ένα θεολογικό θέατρο, ωστόσο το γεγονός αυτό δεν του αφαιρεί τον ιερατικό του χαρακτήρα. Οι στόχοι του θεωρούνται αποτυχημένοι εφόσον η παράσταση δεν εξελίσσεται σε μυστικιστική εμπειρία, που θα αποκαλύπτει τη σαρωτική δύναμη της ζωής στο πρώτο της ξύπνημα. Υπό αυτήν την έννοια, πρόκειται για μία θρησκευτική εμπειρία. Ακόμη περισσότερο, επιδιώκεται η αντικατάσταση του συγγραφέα από το σκηνοθέτη, τον νέο ιεροφάντη ή *houngan* –σύμφωνα με το σχετικό ιερατικό όρο που προτιμά ο Peter Brook μιλώντας για την τελετουργία της Σκληρότητας– στις θεατρικές τελετές. Το ζήτημα που πραγματεύεται η Σκληρότητα είναι το ξύπνημα και η διέγερση των πρωτόλειων δυνάμεων της φύσης οι οποίες κρύβονται επιμελώς από το πολιτισμένο θέατρο στο ασυνείδητό μας. Πρόκειται για έναν εξορκισμό ή εξιλέωση που επιδιώκει να απελευθερώσει τα δαιμόνια μας.

Οι ηθοποιοί μετατρέπονται πλέον σε πραγματικούς *hounsi* –δηλαδή διακόνους προς αναλογία με τους *hoogans* που προαναφέραμε– σε αυτήν την θεατρική λειτουργία. Ο χαρακτήρας θα πρέπει να ταυτιστεί με το προσωπίο που φέρει, αποκηρύσσοντας οτιδήποτε δεν είναι απολύτως οντολογικά απαραίτητο για την επιτέλεση του σκοπού του και περιορίζοντας την ύπαρξή του μόνο στην ουσία της. Η παράσταση μετατρέπεται κατ' αυτόν

τον τρόπο σε ένα είδος επίκλησης, μια επικίνδυνη παγανιστική τελετή χάρη στην οποία ο ηθοποιός που λαμβάνει αληθινά μέρος σε αυτήν, αποκηρύσσει την πραγματική του ταυτότητα και επιδιώκει μπροστά στο κοινό να καταληφθεί από μία ύπαρξη που προέρχεται από έναν διαφορετικό και ανώτερο κόσμο, αυτόν της τέχνης. Ο ηθοποιός μετατρέπεται έτσι σε σαμάνο της τελετής υπό την κυριαρχία του χαρακτήρα που επικαλείται υποδυόμενος και πάντοτε καθοδηγούμενος από το κείμενο, το οποίο αποτελεί πλέον ένα βιβλίο μαγικών επικλήσεων στην τελετή που λαμβάνει χώρα στο ναό της σκηνής και στον οποίο συναθροίζονται οι πιστοί-θεατές. Σε αυτήν την αναθεώρηση της δραματουργίας διασώζεται η σημασία της ύλης, ως αναγκαίο συστατικό για την επίκληση του χαρακτήρα και την κατοχή από αυτόν του ηθοποιού. Έτσι το θέατρο επιστρέφει στη στιγμή της γέννησής του ως τελετουργία και εσωτερική λειτουργία για λίγους μνημένους και ικανούς να κατανοήσουν και να συμμετάσχουν σε αυτήν την εμπειρία.

Στη δραματουργία του Arlt οι χαρακτήρες δολοφονούν τον Δημιουργό-συγγραφέα, εξηγείρονται ενάντια στη θέλησή του, αποκηρύσσουν τον ιερό του λόγο –κατά τις διδαχές του Artaud– ή φορούν τις διάφορες μάσκες των μορφών που ονειρεύονται· επικαλούνται ανώτερες και αιθέριες «υπάρξεις» από άλλες διαστάσεις του σύμπαντος της τέχνης –για παράδειγμα η Σοφία στο *Trescientos millones* η οποία επικαλείται τόσο μυθιστορηματικούς, όσο και αρχέτυπους χαρακτήρες από τη σφαίρα του συλλογικού ασυνείδητου–, οι ηθοποιοί γίνονται σαμάνοι ιερείς που προσφέρουν το σώμα τους προς τιμήν της τέχνης, ενώ παράλληλα το δραματικό κείμενο που απαγγέλουν αποκαλύπτει την αποκήρυξη της

προτεραιότητας του λεκτικού γλωσσικού συστήματος την ώρα που οι χαρακτήρες αποσκοπούν στο να δολοφονήσουν το συγγραφέα που τους υπαγορεύει το κείμενο και που τους προσφέρει το χάρισμα του λόγου.

Παρόμοιοι ή κοινωνοί με τους χαρακτήρες της αισθητικής της Σκληρότητας, οι χαρακτήρες του Arlt δεν οφείλουν την ύπαρξή τους στην ιστορία ή την ιστορική γεωγραφία, αλλά προέρχονται από μία σφαίρα που βρίσκεται έξω από τις διαστάσεις του χώρου και του χρόνου, μετέωροι επί του θόλου του θεατρικού σύμπαντος. Η ύπαρξή τους έχει παγκόσμιες αναφορές, ενώ οι πηγές τους αναβλύζουν από τα υπόγεια του συλλογικού ασυνείδητου. Συχνά αγνοούν τους νόμους της βαρύτητας και τις ορθολογιστικές αρχές της αιτιότητας ή της ταυτότητας (ο χορός των αιθέριων χαρακτήρων στο *Trescientos millones*)· η συμπεριφορά τους δεν ορίζεται από κάποια λογική μυθοπλασία, αλλά είναι παρορμητικοί και λιβιδικοί, κυκλοθυμικοί και συνεπαρμένοι από τη νοοτροπία του υπεράνθρωπου (*El fabricante de fantasmas*). Σε ορισμένες περιπτώσεις, εάν μπορεί να εντοπιστεί συνειρμικά κάποια αναφορά στην προέλευσή τους, θα πρέπει αυτή να αναζητηθεί σε θρύλους μακρινών τόπων ή σε γνωστά στερεότυπα της δυτικής ιστορίας (όπως για παράδειγμα η Βυζαντινή βασίλισσα, ο Rocambole στο *Trescientos millones* ή οι χαρακτήρες που περιδιαβαίνουν από το *África*). Συχνά, οι θρύλοι αυτοί υποκαθιστούν σημειωτικά τους ίδιους τους χαρακτήρες ως σκηνικές αναφορές που διαδραματίζουν σημαντικό ρόλο στην εξέλιξη της πλοκής (το άγαλμα του Baal-Moloc στο *La fiesta del hierro*). Πολλοί από τους χαρακτήρες του Arlt συνοδεύονται από κάποιο φασματικό σωσία ο οποίος τους διχάζει στη

διάσταση του συνειδητού ονείρου (Η Σοφία στο *Trescientos millones*, ο Πέδρο στο *El fabricante de fantasmas*, ακόμη και οι υπάλληλοι στο *La isla desierta* ή ο Σαβέριο στο *Saverio el cruel* –όταν προβάλουν αντίστοιχα τις εικόνες τους σε μία άλλη πιθανή εκδοχή της πραγματικότητας– ή ο Ρόσμα, του οποίου ο φασματικός διεστραμμένος σωσίας εμφανίζεται στο χαρακτήρα του Εισοδηματία στο *Un hombre sensible*). Συχνά, οι χαρακτήρες αυτοί προβάλουν μέσα από το πλήθος και ξαναχάνονται σε αυτό, έχοντας πλέον απολέσει το όνομα που τους ταυτοποιεί (τα χορικά στα έργα του Arlt). Τέλος, όπως συμβαίνει και στην ποιητική της Σκληρότητας, η συμπεριφορά των χαρακτήρων του Αργεντινού συγγραφέα όποτε δεν υπαγορεύεται από κάποιον άλλο ένδο-θεατρικό χαρακτήρα (Πέδρο), μοιάζει να κυριαρχείται και να βρίσκεται υπό το έλεος των λιβιδικών του παρορμήσεων που ωθούν στην αιμομιξία (η Κουτσή στο *El fabricante de fantasmas*, ο Hussein ο Κουτσός στο *África*), στην παιδεραστία και στις εσχατολογικές εμμονές (Ο César στο *El desierto entra en la ciudad*), στο βασανιστήριο από τη συνείδηση (Πέδρο) και σε κάθε περίπτωση στο θάνατο που καιροφυλακτεί στο φόνο ή στην αυτοκτονία.

Μετά από όλα όσα παρουσιάσαμε στην παρούσα μελέτη, είναι χρήσιμο να αντιπαραθέσουμε την ιδεολογική και αισθητική πρόταση της ποιητικής της Σκληρότητας με την αντίστοιχη της καθεστηκυίας θεσμικής θεατρικής τέχνης, η οποία επιπλέον όριζε τους κανόνες στη άρτι δημιουργηθείσα θεατρική σκηνή του Μπουένος Άιρες και στις οποίας τον αρτηριοσκληρωτισμό επιτέθηκε με τη δραματουργία του ο Roberto Arlt:

Το ιερό θέατρο της Σκληρότητας

Η παγιωμένη θεατρική παράδοση
της Δύσης

προέχει η φυσική υπόσταση

προέχει η λεκτική υπόσταση

είναι παραστατικό και τελείται
εξολοκλήρου επί σκηνής

η πραγματική του φύση
εντοπίζεται στο δραματικό κείμενο

υποβαθμίζει τον συγγραφέα

υποβαθμίζει τη σκηνική απόδοση
υπέρ του συγγραφέα

αποδεσμεύει τη σκέψη και αποσκοπεί
στην διανοητική αποτελεσματικότητα

χρήζει ιδεών και αποσκοπεί στην
αποστασιοποίηση

είναι άρρηκτα συνυφασμένο με το
απόλυτο

μιμείται το συγκεκριμένο και το
εφήμερο

αναζητεί την αλήθεια πέρα από τις
φόρμες

εστιάζει στην ψυχολογική, ηθική
και κοινωνική δραστηριότητα

είναι συμπαντικό

περιορίζεται στο προσωπικό, ηθικό
και κοινωνικό

πληρούται στο χώρο

δρα στον χρόνο

αποκαλύπτει ένα κενό

προσφέρει μια ψευδεπίφαση
πληρότητας

είναι απολιτικό με τη ρητή έννοια του
όρου

είθισται να είναι φερέφωνο
ιδεολογικών-πολιτικών-ηθικών-
θρησκευτικών μηνυμάτων

Και πάνω απ' όλα, και σε αντίθεση με το συμβατικό θέατρο, το θέατρο της Σκληρότητας δεν επαναλαμβάνεται, ούτε αντιγράφεται. Υπό αυτήν την έννοια, και από όλα όσα μελετήσαμε σχετικά με τη δραματουργία του Roberto Arlt, πλέον μπορούμε να δηλώσουμε ότι ο Αργεντινός συγγραφέας ξεκινά από τις ίδιες αρχές προκειμένου να αναπτύξει την προσωπική του σκηνή της Σκληρότητας σε μία πρώιμη εποχή για το Λατινοαμερικάνικό θέατρο.

Δεν επιδιώξαμε να ταυτίσουμε σημείο προς σημείο τους δύο δραματουργούς, ούτε να κάνουμε λόγο για εμφανή επιρροή του Artaud στον Arlt, αλλά να πραγματευτούμε ταυτόχρονες και παρόμοιες ανησυχίες οι οποίες, ξεκινώντας από τα ζητούμενα της Σκληρότητας του Artaud, μορφοποιήθηκαν από τη διάνοια του Arlt σε μία νέα αισθητική πρόταση για την σκηνή της Αργεντινής, αυτή της Σκληρότητας του Αργεντινού συγγραφέα. Σε κάθε περίπτωση, ως προς το θέμα που μας απασχόλησε και όπως σημείωσε ο Peter Brook –ένας εκ των συνεχιστών του Artaud– «όπως συμβαίνει με όλους τους προφήτες, θα πρέπει να διακρίνουμε τον άνθρωπο από τους συνεχιστές του». Υπό αυτήν την έννοια, στην παρούσα μελέτη επιχειρηματολογήσαμε –με δαρβινικούς όρους– υπέρ μίας εναλλακτικής πορείας εξέλιξης που βασίστηκε στο αυθεντικό γονίδιο που έσπειρε ο Artaud και όχι στους κλώνους που ακολούθησαν τα ίδια πρότυπα, γεγονός που για τον Γάλλο διανοητή θα ισοδυναμούσε με έναν αναπόφευκτο θάνατο.

Για όλα τα παραπάνω, και για τους στόχους που θέσαμε στην έρευνά μας, θεωρούμε πιο καρποφόρο να ολοκληρώσουμε αναρωτώμενοι πλέον όχι

μέχρι ποιο σημείο μία δραματουργία μπορεί να είναι πιστή στον Artaud, αλλά όπως αναφέρει ο Derrida, σε ποιες περιπτώσεις δε θα του είναι. Θα περιοριστούμε στο να αναφέρουμε αυτά τα σημεία απιστίας, σε αναλογία πάντοτε με τα όσα μελετήσαμε για την ποιητική του Artaud στο αντίστοιχο κεφάλαιο. Ως εκ τούτου, δε θα μπορεί να ονομάζεται θέατρο της Σκληρότητας α) όποιο θέατρο δεν είναι ιερό, με την έννοια που ο Artaud απέδιδε σε αυτόν τον όρο· β) κάθε θέατρο στο οποίο η λεκτική επικοινωνία τίθεται στο επίκεντρο της παράστασης· γ) οποιοδήποτε *αφαιρετικό* θέατρο, δηλαδή εκείνο που θα αποκλείει κάποιο στοιχείο από τις συνολικές εκφάνσεις της τέχνης· δ) κάθε αποστασιοποιημένο θέατρο που θα απορρίπτει την ενεργή συμμετοχή των θεατών, των ηθοποιών και των σκηνοθετών της καλλιτεχνικής-δημιουργικής αυτής πράξης· ε) το θέατρο που δε θα είναι πολιτικό, όχι όμως με τη συμβατική έννοια του όρου –ως φερέφωνο μίας υποκειμενικής ιδεολογικής οπτικής–, αλλά με την αυθεντική του σημασία ως συλλογική ενσωμάτωση στην κοινωνική δράση· τέλος, στ) όποιο θέατρο φέρει ή επιδιώκει να μεταδώσει οποιοδήποτε είδος μηνύματος, ιδεολογικού, πολιτιστικού, θρησκευτικού χαρακτήρα.

Επομένως, όχι μόνο επαληθεύσαμε υφιστάμενες αναλογίες μεταξύ του θεάτρου της Σκληρότητας και της σκληρής δραματουργίας του Arlt, αλλά ταυτόχρονα, και ακολουθώντας το διάγραμμα του Derrida, μπορούμε να ολοκληρώσουμε δηλώνοντας ότι, στο μέτρο του δυνατού και ανάλογα με τις αισθητικές και κοινωνικές προσδοκίες της εποχής κατά την οποία έδρασε δραματουργικά ο Αργεντινός και παρόλο που εισήγαγε στο θέατρό του στοιχεία κοινωνικής κριτικής ή υπόνοιες προσεταιρισμού πολιτικών ιδεών, ο

Arlt κατόρθωσε, είτε διαισθητικά, είτε διανοητικά, να προσεγγίσει μία πρώιμη και πρωτοπόρο εκδοχή της Σκληρότητας του Artaud, και πέτυχε να εισάγει στοιχεία στην Αργεντινική και εν γένει Λατινοαμερικάνικη θεατρική σκηνή, που θα έπρεπε να παρέρθει μεγάλο χρονικό διάστημα προκειμένου να αφομοιωθούν κριτικά και να ξανακάνουν αισθητή την παρουσία τους μετά το τέλος του Β΄ Παγκοσμίου Πολέμου και την αίσθηση που προκάλεσε η αισθητική του παραλόγου. Ως προς την πιθανότητα ο Arlt να είχε δράσει προγραμματικά προκειμένου να επιτύχει το συγκεκριμένο αισθητικό στόχο, θα μπορούσε το ζήτημα αυτό να αποτελέσει θέμα άλλων μελετών λογοτεχνικής αρχαιολογίας και βιβλιογραφικής αναζήτησης που πιθανώς να μη μας οδηγήσουν ποτέ στο νησί του θησαυρού που αναζητάμε. Ωστόσο, τα σημάδια βρίσκονται γύρω μας και αρκεί να αναγνωσθεί σωστά ο χάρτης, γεγονός που ελπίζουμε να πετύχαμε στην έρευνα που παρουσιάσαμε.

Εν κατακλείδι, έχει χαρακτηριστεί πολλές φορές ότι η θεατρική παραγωγή του Roberto Arlt είναι επηρεασμένη μόνο και πιστά από τη δραματουργία του Pirandello. Θεωρούμε ότι στην παρούσα μελέτη αποδείξαμε πως η τεχνική του θεάτρου στο θέατρο (μετά-θέατρου) απέκτησε στην Αργεντινή με την παραγωγή του Arlt επίσης το ουσιαστικό «η Σκληρότητα στο θέατρο». Και φυσικά, ούτε στην περίπτωση αυτή πρόκειται για απλή επιρροή, αλλά για συγχρονία ιδεατών θεατρικών προτάσεων.

Εάν ο Artaud δεν κατόρθωσε να περάσει από τη θεωρία στην πράξη, σε μία μακρινή από τη Γαλλία χώρα, ένας δραματουργός που χαρακτηρίστηκε από τη συλλογική συνείδηση της θεσμικής λογοτεχνίας ως

μυθιστορηματογράφος, κατάφερε να υλοποιήσει αρχές παρόμοιες με αυτές του Artaud, εφαρμόζοντας ταυτόχρονα ό,τι πιο γόνιμο από τις ευρωπαϊκές πρωτοπορίες, αφήνοντας πίσω του ως κληρονομιά μία δραματική παραγωγή η οποία άλλαξε τον ρου της δραματουργίας της Αργεντινής.