

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

EST
NO
LA
LIBRO
DE
BIBLIOTECA

EL TEATRO DE ROBERTO ARLT: SUBVERSION Y
CRUELDAD

T E S I S



FILOSOFIA
Y LETRAS

XLH
1984
CER

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
MAESTRO EN LETRAS IBEROAMERICANAS

PRESENTA

CARLOS CERVANTES HERNANDEZ

MEXICO, D.F., 1984



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

Per los conocimientos recibidos: gracias. Per el entusiasmo compartido y con una estimación que - rebasa fronteras. Para usted Dr. Carlos Selórzano

INDICE

I.- Antecedentes históricos: De principios de siglo al advenimiento del Peronismo.....	1
II.- Panorama de la literatura argentina en las pri meras décadas del siglo XX.....	11
III.- Evolución de la literatura dramática argentina.....	17
1.- Florencio Sánchez y el teatro de costumbres.....	21
2.- El teatro de ideas. Roberto J. Payró.....	30
3.- La realidad argentina: Samuel Eichelbaum.....	42
4.- Los sueños de la realidad; El teatro de Con rado Nalé Roxlo.....	61
IV.- Realidad e irrealidad: Roberto Arlt.....	75
1.- La crítica a la burguesía y sus diversos matices; ironía, burla y escarnio.....	120
2.- Parodia de la civilización y a las tradiciones de su tiempo.....	147
3.- El exotismo como fuga y salvación. <u>Africa</u> : El misterio de una doble venganza. El destino cumplido.....	163
Conclusiones.....	180
Notas.....	197
Bibliografía.....	200

1. ANTECEDENTES HISTORICOS DE PRINCIPIOS DEL SIGLO XX AL ADVENIMIENTO DEL PERONISMO.

En las primeras décadas del siglo XX prevalece en Argentina un clima colectivo de orgullo nacional y de optimismo histórico. La confianza va creciendo a medida que el país va entrando en un franco desarrollo. El mismo sistema político va creando y reforzando las aspiraciones y expectativas, pero al mismo tiempo las restringe, las frustra y las conduce a fracasos parciales o totales. Durante la primera mitad del siglo se van creando sentimientos, actitudes y comportamientos de fracaso, desencanto, impotencia, escepticismo, apatía y cinismo. Se reduce la fe en el logro del ejercicio de las aptitudes colectivas e individuales para la lucidez y el rigor analítico, la imaginación y el valor, la crítica y la autocrítica sin concesiones, la iniciativa y la creatividad. Se generan y se refuerzan las inclinaciones a la irracionalidad, el escapismo, la inautenticidad, las soluciones imaginarias o delirantes, la destructividad y la autodestrucción.

Desde finales del siglo XIX se ha ido estructurando y consolidando en el país argentino el régimen oligárquico, donde se conjugan los intereses de capas muy específicas de la sociedad: terratenientes, comerciantes, dirigentes políticos y militares, capitales extranjeros, principalmente el británico. Con todos estos aliados se puede fácilmente controlar la economía nacional. La oligarquía, con todos estos medios a su alcance y bajo su control puede monopolizar la vida social, política y cultural del país.

Desde finales del siglo XIX hasta 1930 aproximadamente la Unión Cívica Radical expresa, aglutina y canaliza la protesta antioligárquica y antimperialista de todos los sectores y elementos vulnerados y desplazados por el régimen y las tensiones y los conflictos que no hallan salida a través de los mecanismos y canales tradicionales. El estado está visualizado como encarnación del pueblo y de la nacionalidad, y como aparato autónomo de las clases, respecto de las cuales debe operar como árbitro superior. Por reacción contra la oligarquía conservadora, el Radicalismo rechaza muchos de sus valores y de sus elementos programáticos. Valora la tradición y subestima la modernización. Se muestra indiferente a los problemas del crecimiento económico, actitud reforzada por la falta o debilidad de agentes dinámicos de transformación en el país y en el propio Radicalismo. Reivindica el catolicismo, y es hostil a la laicización. Como reacción en contra de los inmigrantes rechaza todo lo foráneo, y los elementos y pautas que vienen del exterior. En competencia con las corrientes socialistas y anarquistas, desconfía del sindicalismo obrero; y se despreocupa relativamente de los problemas y derechos sociales.

El sistema institucional debe ser respetado, a través del cumplimiento de la Constitución Nacional y de la instauración del sufragio universal, libre, secreto y puro. Las reivindicaciones democráticas del Radicalismo incluyen también la honestidad administrativa y la moralidad pública, como repudio al materialismo y sensualismo de la oligarquía (corrupción, especulación, consumo conspicuo), y como legitimación de la propia pretensión al poder.

A falta de voluntad para atacar de raíz los problemas esenciales de la sociedad argentina, de ideología definida y de posturas y soluciones concretas, la mística partidaria y el personalismo caudillesco deben operar como aglutinantes de un movimiento perpetuamente amenazado por contradicciones y desgarramientos interiores. El radicalismo es presentado, no como un partido más, sino como un movimiento que conjuga la mayoría de los grupos nacionales, pero situado por encima de clases e intereses particulares, encarnación y realización de la nacionalidad misma. Su acción política aparece como cruzada de la "causa" contra el "Régimen", a cuyo frente se coloca Hipólito Irigoyen, apóstol de rasgos casi sobrenaturales.

De estas características se deduce necesariamente la imposibilidad de que el Radicalismo cumpla una tarea de transformación profunda. En su seno y en su dirección pasan los sectores conservadores y vacilantes, sobre los cuales se ejercerá siempre las presiones reaccionarias, que determinan algunos rasgos esenciales de su fisonomía y de su acción política: limitación - estratégica; empirismo de corto alcance; temor y desconfianza hacia la movilización de masas populares y cualquier reforma vista superficialmente.

Pese a sus contradicciones^p/insuficiencias, durante varios lustros el Radicalismo lucha por conseguir el poder, hasta que finalmente logra su propósito. El radicalismo proclama la intransigencia frente a las reglas del juego político creadas por la oligarquía, y recurre a la crítica permanente del régimen, al rechazo de todo acuerdo, a la abstención electoral y a la insurrección armada.

La oligarquía comienza a sentirse cuestionada y aislada dentro del país, al mismo tiempo que se descompone, se debilita y escinde interiormente, pierde confianza en sí misma. El imperialismo inglés dominante en el país percibe el debilitamiento de la oligarquía, el ascenso del Radicalismo, la necesidad de un gobierno consolidado sobre bases políticas más amplias, que preserve la continuidad legal y las estructuras básicas del sistema, frente a la creciente irrupción de los Estados Unidos.

La oligarquía abandona el gobierno político; conserva intacto sus privilegios y fuentes de poder socioeconómicos; somete al Radicalismo al desgaste de la responsabilidad estatal; descarga sobre él las tareas de reajuste y de freno y represión de los grupos más inquietos y amenazantes; gana tiempo hasta que las circunstancias le permiten recuperar el terreno abandonado.

En 1916, Hipólito Irigoyen llega a la presidencia de la República. La llegada del Radicalismo al gobierno constituye un considerable progreso. Refleja el ascenso y el fortalecimiento de nuevos grupos sociales, especialmente las capas medias criollo-imigratorias, apoyadas y presionadas por sectores populares y obreros a los que se utiliza políticamente. En la misma medida política de la oligarquía, y ello, unido a las dislocaciones provocadas por la guerra mundial y sus secuelas, atenúa parcialmente la eficacia de la dominación imperialista.

El Radicalismo se vió frenado en 1916 por sus escrúpulos constitucionalistas, por el temor a contragolpe oligárquico, por la resistencia de

los elementos radicales anteriormente incorporados a funciones parlamentarias y ejecutivas, y por el temor a la movilización popular. El nuevo gobierno revela, desde el comienzo mismo, su carácter contradictorio y vacilante. El ascenso de grupos sociales que encarama el Radicalismo en el poder no halla una conducción política adecuada para un verdadero progreso democrático y social.

Los gobiernos radicales, que se suceden 1916 hasta 1930, implican el logro de una mayor democratización política, y cambios cuantitativos y cualitativos en el funcionamiento del estado. La voluntad popular, pese a las limitaciones derivadas de una estructura socioeconómica que se mantiene básicamente intacta, puede expresarse ahora con mayores garantías de autenticidad formal. Al estado se atribuye, ante todo, la función de mediador en los conflictos entre las clases y grupos nacionales, y entre estos y el país con las grandes potencias y los inversores extranjeros.

La política exterior se vuelve más independiente, incrementa su sentido nacional y su libertad de maniobra en las relaciones y negociaciones con las grandes potencias, como resultado de la base política ampliada y de creciente rivalidad entre Gran Bretaña y los Estados Unidos por el control del país. Hipólito Irigoyen consigue mantener la neutralidad durante la primera guerra mundial, a pesar de las fuertes presiones externas e internas para que Argentina intervenga en el conflicto.

Los gobiernos radicales siguen manteniendo intactas las estructuras socioeconómicas vigentes en el momento de llegar al poder. El sistema oligárquico imperialista es respetado y perpetuado. Las inversiones británicas

evolucionan, al igual que las norteamericanas. Ambas potencias, sus grupos inversores y su diplomacia, toleran a los gobiernos radicales en tanto éstos se presentan a la vez como expresión y como mecanismo de contención de las masas populares.

El respeto a la oligarquía y al imperialismo implica el mantenimiento de los factores tradicionales de subordinación, atraso y deformación y la creación de condiciones favorables para la acumulación nacional de capitales y su aplicación a una estrategia de desarrollo. Carece de política industrial. La economía nacional crece lentamente.

El proceso de modernización cumplido bajo los gobiernos radicales se limita en cierto grado a la participación popular, sin que ésta quede posibilitada a un desarrollo más amplio y concreto. Las concesiones son mínimas, cuando las clases populares buscan sus reivindicaciones, éstas son reprimidas brutalmente (recordar la Semana Trágica de enero de 1919 y la matanza en la Patagonia en 1921).

En partido radical termina dividiéndose con el surgimiento de la tendencia antipersonalista, encabezada por Marcelo T. de Alvear, que ocupa la segunda presidencia radical en Argentina, de 1922 a 1928. Alvear trata de realizar un gobierno caracterizado por la administración ordenada y eficaz, la gestión honesta, la legalidad constitucional, el equilibrio social y político, la política liberal favorable a la oligarquía y a los capitales extranjeros. Una fase de prosperidad económica, en el plano mundial y en el nacional, favorece sus objetivos.

Al término del gobierno de Alvear, nuevamente Irigoyen resurge a la escena política argentina. Es el año de 1928, esta presidencia será efímera. Irigoyen ha envejecido y ha intensificado el sentido autoritario y exclusivista de su conducción. La incapacidad, la desorganización y la anarquía se generalizan en la administración pública y en el partido. La ideología radical no se ha modificado y su programa tampoco se ha renovado. Sigue siendo un partido que cree en su aptitud mágica de transformación por la sola presencia en el gobierno, y que pretende acaudillar y movilizar limitadamente a las masas populares, dentro de los marcos de un sistema tradicional y de un estado liberal. El golpe decisivo proviene de las crisis mundial que estalla en 1929. Esta da fin a la fase de prosperidad posbélica; afecta duramente a la economía argentina; revela sus limitaciones y la falta de aptitud partidaria y de mecanismos estatales para enfrentarla y superarla; agudiza las contradicciones sociales existentes. El 6 de septiembre de 1930, el golpe militar encabezado por el general José F. Uriburu termina casi sin lucha con el experimento político de las capas medias radicales, y abre el segundo ciclo oligárquico que se prolonga hasta el advenimiento del ~~el~~ régimen peronista.

El golpe militar encabezado por el general Uriburu señala el retorno al poder de las fuerzas conservadoras desplazadas en 1916 y el restablecimiento de la ideología oligárquica. Entre 1930 y 1943, una minoría privilegiada se mantiene en el estado y sobre la sociedad argentina, por una combinación de fraude electoral, corrupción descarada, y violencia abierta a cargo del ejército y la policía.

En un principio, el general Uriburu y un grupo de oficiales e ideólogos civiles, educados en una ideología fascista, sueñan con la supresión de todo vestigio de democracia liberal, la liquidación de los aspectos progresistas de los gobiernos radicales, la instauración de un régimen corporativo, y el logro del monopolio y usufructo del poder para fines particulares de los factores encaramados en el estado.

Se imponen al principio las condiciones de una dictadura militar-policiaca reforzada por la movilización de las milicias fascistas en las calles. Se persigue, encarcela, tortura y asesina a dirigentes y militantes de organizaciones sindicales y políticas que definen una actitud y una conducta opositoras.

El control oligárquico sobre el estado y la política económica argentina opera inicialmente desde 1930 como mera reacción contra la crisis mundial y sus consecuencias, y en defensa de la estructura socio-económica tradicional y de los intereses de los grupos nacionales dominantes y de sus alianzas con los inversores extranjeros.

A partir de la crisis de 1929, el sistema multilateral de comercio y de pagos se quiebra. La demanda externa de productos agropecuarios, sus precios y su producción, se debilitan y caen, y más tarde se restablecen de modo lento e irregular. El flujo de capitales extranjeros se retrae primero, y luego apenas se recupera. A ello se agrega una intensificación de la lucha entre los intereses y los gobiernos de Gran Bretaña y los Estados Unidos por el control del mercado interno y de la política económica de la Argentina. El gobierno argentino restringe el acceso al mercado interno de los intereses norteamericanos, y despliega una acción diplomática destinada a defender las posiciones británicas en América Latina contra la creciente ingerencia de Estados Unidos.

Simultáneamente, se van dando los primeros pasos hacia la industrialización, lo que traerá como consecuencia una considerable urbanización. La crisis agraria expelle masas campesinas arruinadas del interior rural hacia Buenos Aires, las que engrosan las filas de la población urbana y del proletariado industrial y amplían el mercado de consumo.

Emergen y se consolidan así nuevos grupos sociales con impulso ascensorial: clases medias (empresariales, profesionales, burocráticas), proletariado industrial, masas marginales de reciente e incompleta incorporación al mundo urbano. Se multiplican e intensifican las necesidades y demandas no satisfechas por las estructuras tradicionales.

Los grupos medios y populares presionan en favor de un mayor reconocimiento y de una participación ampliada en el ingreso nacional, las decisiones básicas, la distribución y el ejercicio del poder.

La combinación de violencia abierta, fraude electoral y corrupción general revelada en negocios escandalosos e ineficiencia creciente, contribuye a reducir la base política, la legitimidad y el consenso del régimen oligárquico. La clase dominante se debilita; pierde confianza en sí misma, lucidez, adaptabilidad y flexibilidad operativa; se escinde y agrupa en sectores divergentes que compiten por el logro y goce de la hegemonía; perdura solamente en la medida que las fuerzas armadas no le retiran su apoyo.

La clase trabajadora carece de conciencia clasista, de tradiciones sindicales y políticas, de métodos de organización y acción que le permitan conducir cualquier cambio en el proceso histórico argentino.

El Partido Radical, retrasado respecto a la evolución del país, adormecido en la ilusión de seguir siendo y de estar destinado a ser siempre el único gran partido popular, no alcanza a percibir la alternativa que se va produciendo -

con la emergencia del nuevo proletariado industrial y del resto de las masas trabajadoras urbanas, y confía en que éstas engrosarán sus bases. Los partidos de izquierda, el socialista y el comunista, tienden a convertirse en élites intelectualizadas y burocráticas. Inspiradas por una concepción aristocratizante, los dirigentes y militantes de ambos partidos se perciben a sí mismos y son percibidos como dirigentes exclusivos, destinados a redimir a las masas populares desde arriba y gobernar en su nombre y representación pero con el menor grado posible de participación autónoma y directa. Los dos partidos despliegan así ante los trabajadores actitudes de paternalismo distante y despectivo, de mesianismo, de sectarismo y dogmatismo.

En general, el agotamiento o la inmadurez de los diversos grupos sociales ante el viraje histórico que se perfila desde la crisis de 1929 hasta la segunda guerra mundial se manifiesta en lo obsoleto, lo caduco y la inoperancia de los partidos políticos tradicionales, desde la derecha oligárquica, pasando por las clases medias de un Partido Radical adormecido en la ilusión de un pasado supuestamente glorioso, hasta una izquierda envejecida, desadaptada y de espaldas al nuevo país en gestación.

Las tareas de reajuste internacional, de crecimiento económico y de creación de un nuevo equilibrio relativo en lo social y lo político que con las clases sociales fundamentales y sus diferentes expresiones partidistas demuestran ser incapaces de cumplir, terminan por ser asumidas por el sector más concentrado y poderoso del estado; las fuerzas armadas, sobre todo el ejército. Una nueva fase se abre en la historia argentina, el 4 de junio de 1943 un golpe militar derriba al presidente en turno, se instaura la dictadura militar y aparece el coronel Juan Domingo Perón para guiar los destinos de su pueblo y de los hombres que lo habitan.

II PANORAMA DE LA LITERATURA ARGENTINA EN -- LAS PRIMERAS DECADAS DEL SIGLO XX.

En los primeros años del siglo XX, es abundante la producción literaria en la Argentina; los poetas, los narradores, los ensayistas y los dramaturgos engrosan las listas de la historia literaria de la cultura rioplatense. Surgen movimientos, tendencias, corrientes y escuelas literarias: el escritor se deja influenciar por éstas o las rechaza, las adopta o las transforma. Tal pareciera que el advenimiento del nuevo siglo, predispone al individuo a un cambio, a una transformación constante, aunque sólo pueda experimentarse en el plano artístico y no así en el nivel político.

El siglo XX todavía se encuentra iluminado por la estela dejada por el Modernismo, su máxima figura; Leopoldo Lugones sigue produciendo y experimentando nuevos rumbos a través de su quehacer poético. El poeta modernista ha creado una escuela y muchos son los seguidores que están bajo su tutela. Experiencia e innovación se dan a la par en el autor de Lunario sentimental, en el modernista también se escucha el canto del gaucho, figura mítica dentro de la realidad argentina.

En 1906 aparecen Cuentos de Fray Mocho, La fuerzas extrañas de Leopoldo Lugones; El casamiento de Laucha, de Roberto J. Payró y Alma nativa de Martiniano Leguizamón. En el primero destaca el costumbrismo criollo, muy en goga en por esos años. Con la obra de Lugones se afirma que se inicia un período distinto en las letras argentinas, al volumen de cuentos se le menciona como iniciador de la llamada literatura fantástica; además, a Lugones se le considera como el escritor verdaderamente profesional del país. Payró expresa su inquietud de observador y crítico de la realidad que le toca presenciar, sus obras son testimonio y denuncia de las injusticias sociales. a Leguizamón se le

puede inscribir en la corriente realista, pero con la particularidad que su narrativa va más allá del mero costumbrismo; él pinta el aspecto nativista de una denominada región.

El Radicalismo de 1916 tiene sus propias manifestaciones poéticas: los payadores y el tango, que de cierta forma representan el pasado y el porvenir. Los payadores son el residuo de épocas trancendidas, al igual que el presidente Hipólito Irigoye, y los autores del tango se proyectan hacia la representación artística nacional, de la misma forma que los grupos sociales que secundan y apoyan a Irigoyen. Forma híbrida, donde una manifestación de tipo popular es adoptada por la ideología dominante para devolver al pueblo sus reivindicaciones a través del mismo canto que denuncia las lacras humanas. Los payadores enmudecen progresivamente y el tango se va transformando en la medida que las masas y las clases cultas lo aceptan. Después de conquistado el gusto nacional, el tango se va dulcificando y alcanza no solamente cartas de ciudadanía, logra traspasar las fronteras y se universaliza. Alude a la exaltación de los buenos sentimientos y logra lo que ningún partido político ha alcanzado hasta la fecha; unir a todas las clases sociales. Fué útil instrumento para la burguesía. Su esplendor llega hasta el principio de la década de los cuarentas, en la que se torna filosófico y escéptico con Discépolo, tratando de recoger la desepcionante situación de los sectores arruinados por la caída del Radicalismo.

En ese mismo año aparecen dos obras muy diferentes entre sí: El mal metafísico de Manuel Gálvez, y Los caranchos de la Florida de Benito Lynch. Con estas novelas el realismo llega a su expresión máxima y a la vez es la culminación de esta corriente literaria en la Argentina.

Es notable para la literatura argentina, que la -- obra que cierra el ciclo rural y la que abre de una manera indiscutible el mundo urbano aparecen en el mismo año como si hubiera mediado un acuerdo entre sus creadores para tal acontecimiento. El año es el de 1926 y las obras son: Don Segundo Sombra y El juguete rabioso. Ricardo Güiraldes sintetiza en Don Segundo Sombra todos los elementos de la vanguardia literaria europea con la combinación de un nacionalismo íntimo y auténtico.

Roberto Arlt nos muestra al hombre frente a la sociedad burguesa, donde la humillación, el desconsuelo y la impotencia se traducen en pesimismo, soledad y crueldad -- irremediables, y sólo hay una posibilidad: la existencia maldita. Arlt rompe con la tradición realista y naturalista para unir en su obra todas las renovaciones de la primera mitad del siglo XX. Es desafiante, subversivo en su vida y en su obra.

Gracias a la calma del período presidencial de Marcelo T. Alvear (1922-1928), tiene lugar en Buenos Aires quizás el único momento de activa polémica literaria; la pugna entre los elegantes personajes de la calle Florida y -- los obreros del intelecto de la populosa calle Boedo. Para los de Florida, calle cosmopolita y elegante, lo más importante es la moda europea; desde el punto de vista estético siguen los postulados de la vanguardia artística; en Boedo, el arrabal donde pululan los trabajadores, lo importante es la literatura social basada en el compromiso. Florida cobija bajo su manto a figuras de estatura de super-estrella: Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Leopoldo Marechal, Norah Lange y Francisco Luis Bernárdez. Boedo protege bajo su seno a; Leónidas Barletta, César Tiempo, Nicolás Olivari, Raúl González Tunón y Enrique Amorim.

El órgano de difusión, presentación, ataque y batalla para los elegantes, es la publicación: la publicación bautizada con el nombre de Martin Fierro, una obra de gran arraigo nacional, una a simpatizantes intelectuales para publicar sus creaciones artísticas. El martinfierrismo es, no cabe duda, una novedad, pero sus integrantes ya no son tan novedosos. Recibe influencias de Europa y traslada las nuevas formas estéticas al país; y paradójicamente europeizan la cultura nacional. Jorge Luis Borges importó el Ultraísmo, que en rigor no es una escuela, sino una actitud despierta a toda renovación. Su importancia se debe a que logró ser una posibilidad de síntesis en la nueva actitud estética que rechazaba todo lo tradicional, todo lo envejecido y aglutinaba todos aquellos conocimientos heredados por el Cubismo, el Dadaísmo, el Futurismo y el Creacionismo. Sus mejores representantes son aquellos escritores de la llamada generación del 22.

El Ultraísmo exigió un empleo inteligente y crítico del idioma. La publicación del Grupo Florida tuvo una recepción inusitada. Decenas de miles de lectores consumieron ávidamente el Martín Fierro. Esto tiene una explicación subjetiva; porque se da en el orden de lo insólito, por lo epigramático del material publicado y, sobre todo, por el oposicionismo político de la publicación.

En 1928, los intelectuales, un sector considerable del martinfierrismo resolvió apoyar a Irigoyen; esta decisión motivó la desaparición de la revista y la desintegración del grupo. Con el golpe militar de septiembre de 1930, se puso fin a la polémica literaria más importante que tocó vivir a Argentina en el aspecto cultural. En el ámbito político prevalece hasta nuestros días la pugna entre la oligar

guía y el radicalismo. La batalla todavía no se define, parece que existe un salomónico empate.

Poco después aparece la revista Sur, con su tendencia literaria y estética se nota una obsesión casi delirante de sus miembros en la idealización de Europa, sólo lo que se produce en el lejano continente es verdadero y novedoso, lo del lado de acá resulta provinciano y atrasado. Gracias a la revista Sur se conoce lo auténticamente moderno y por ello se traduce y publica a D. H. Lawrence, a Gide, a Virginia Woolf, a Huxley y a Malraux entre otros. En el campo político, el Radicalismo ofrecía un ámbito nacionalista; por más apegado que fuera, el público que apoyó a Sur y se formó en su lectura fue el tipo de personas a las cuales lo argentino les parecía suburbano y atrasado, indigno de compararse con la grandeza yanqui o europea.

La crisis de los años treinta obliga a retomar una trayectoria varias veces ya explorada: el ensayo de interpretación. Radiografía de la pampa (1933) de Ezequiel Martínez Estrada, e Historia de una pasión argentina (1937) de Eduardo Mallea así lo muestran. A otros les toca conducir y estudiar la ideología política y económica que debe guiar al país. Por esos años comienzan a aparecer las primeras narraciones de Jorge Luis Borges, un escritor insólito que revolucionará las letras argentinas y de paso creará seguidores en toda América Latina.

Parece que la década de los treinta es la de los suicidas. En 1937, Horacio Quiroga pone fin a su vida, después que su acontecer por este mundo estuvo signado por la fatalidad que irremisiblemente tendrá siempre la presencia de la muerte. En 1938 se suicida Alfonsina Storni, la poeta

la mujer, la rebelde, la inconforme; da fin a sus días eligiendo para ello el mar. El mar que es motivo constante en su obra poética, la adopta para guardarla, para devorarla y darle la calma eterna. Ese mismo año, Leopoldo Lugones - por mano propia corta su existencia, las fuerzas extrañas lo conducen a su meta final, de los crepúsculos en el jardín, sólo queda el recuerdo de una débil luz.

Desde principios del siglo XX, la dramaturgia argentina logró una consolidación importante. Con el estreno en 1903 de M'hijo el doctor de Florencio Sanchez se inicia propiamente la llamada "época de oro del teatro argentino" Varias son las obras de Sánchez que suben a escena y tiene éxito; también varios son los temas tratados por el dramaturgo; muchos son los testimonios manifestados en esas obras teatrales. Sánchez posee un gran oficio, conoce y domina la técnica de la dramaturgia. Cada escena y cada diálogo tiene su justa medida. Los personajes, la atmósfera y la realidad presentada sirven a un sólo interés: testificar los hechos sociales de un país que sufre transformaciones constantes debidas a la interrumpida afluencia de inmigrantes europeos y que por otra parte queda inmerso en la tradición.

Otro dramaturgo importante es Gregorio de Laferrere y, una de sus obras más representadas y más importantes es Las de Barranco (1908). También podemos mencionar a Roberto J. Payró, que lo mismo incursionó en la narrativa como en la dramaturgia. Su obra más famosa tal vez sea Marco Severi (1905). Muchos son los dramaturgos que surgen en el panorama literario y merecerían un estudio aparte. Otro nombre importante es Armando Discépolo, este autor creó el grotesco porteño y renovó el sainete, sus obras más representativas son: Mateo (1932) y Stéfano (1928).

III EVOLUCION DE LA LITERATURA DRAMATICA

ARGENTINA,

El tema rural en el teatro argentino aparece desde finales del siglo XVIII; las obras que así lo confirman son: El amor de la estanciera, El detalle de la acción de Maipú y Las bodas de Chivico y Pancha, todas anónimas. Solané es de Francisco F. Fernández perteneciente al siglo XIX. Sin embargo, el teatro gauchesco surge después de 1880.

"Por entonces la literatura gauchesca había culminado en la poesía con el Martín Fierro, cuya última parte es de 1879.

"Pero si bien -apunta Ricardo Rojas en Los gauchescos- la lírica payadoresca se agotó en Martín Fierro, no quiere decir esto que la musa popular se hubiera esterilizado. Antes por el contrario engendró nuevas formas literarias y en ellas continuó su evolución. Fueron sus nuevas formas la novela y el teatro". En efecto, en gran parte de los gauchos de Eduardo Gutiérrez, el cultivador de esa novela, en Juan Moreira, Juan Cuello, Santos Vega y tantos relatos publicados en folletín, se convirtieron en personajes dramáticos, llevaron sus amores y sus lances sangrientos al picadero y luego al escenario.

Este hecho trascendental para el teatro rioplatense es obra de "la ilustre familia de los Podestases" -como dijo Sánchez -, la que dio el "empuje inicial a nuestro teatro". "Juan Moreira -recordaba el mismo Sánchez en una conferencia leída en

el Ateneo de Montevideo no se sabe cuando despertaba los instintos regresivos adormecidos en el alma popular y el mejor -- economista de aquellos acróbatas (se refería por supuesto a los Podestá) tuvo -- la afortunada idea de utilizarlo para su negocio de toldo y candil. La pantomina del oso y el centinela, con los vejigazos finales a son de murga, fue sustituida por el perseguido del juez y el ente-- nao de esta tierra. El chiripá, y la melena y el poncho reemplazaron a la túnica del clown; y el facón homicida fue esgrimido en vez de la inofensiva y sonora tripa que provocara nuestra risa inocente al final de las pruebas. Eran mimos -- más ó menos expresivos". "Luego hablaron. Soy testigo de la evolución. "Ché, vos -- haces de alcalde y yo, que soy Moreira , vengo y te digo: Está bien amigo. Ya le llegará su turno. Le via' dar más puñaladas... Y vos me decís: ¡Que lo metan al cepo! Después escribieron eso mismo que se decían y edificaron junto a la pista un pequeño escenario. Quedaba erigido el teatro de la fechoría y el crimen, como -- idea, y el mal gusto, como forma. Apare-- ció Vicenta y dijo: ¡Mátame mi juan, mata me! Era la mujer, factor dramático que -- faltaba. Tuvimos, pues, el primer drama -- nacional. Después... Cuellos, Hormigas ne-- gras, Matacos, No quedó gaucho avieso y asesino y ladrón que no fuera glorifica-- do en nuestra arena nacional".

Esta es la versión de Florencio Sánchez- que lleva implícito su juicio- el nacimiento del drama gauchesco. La historia sigue, a grandes rasgos, esas mismas etapas: de la mímica al teatro hablado ; el circo al teatro. En 1884 Juan Moreira, la novela más popular de Gutiérrez, fue convertida en pantomima en el Politeama, donde actuaban los hermanos Carlo. El payaso Pepino 88, José Podestá, se transformó en Juan Moreira y la pieza fue entonces un número más del programa circense. En 1886, en el curso de una gira por la provincia de Buenos Aires el entonces circo Podestá-Scotti representó en Chivilcoy el drama Juan Moreira con diálogos. De allí fue a otras muchas ciudades hasta llegar, en 1890, a Buenos Aires".¹

El hecho realmente importante es que el incipiente drama nacional encuentra sus actores. Como dice Raúl Horacio Castagnino en Literatura dramática Argentina, "en los años que van de 1852 a 1884, toda la vida teatral de Buenos Aires es extranjera, e incluso los ensayos dramáticos locales son representados por compañías españolas. El drama gauchesco encontró en los Podestá a sus auténticos intérpretes, capaces de traducir con verdad el lenguaje y las habilidades rurales".²

"Juan Moreira engendró una prole truculenta que amenazó anular las posibilidades que contenía como creación vernácula, pervertiendo por igual a esta especie tea-

tral y a los actores, Entonces apareció - Calandria de Martiniano Leguizamón, estrenada en 1896, No había en ella gratuita - complacencia en los lances criminales; el personaje principal ya no era el gaucho malo sino el paisano, el "criollo trabajador". "La piedra de escándalo, de Martín Coronado, estrenada en 1902, levemente rural en sus sonoros octosílabos, transcurre en una chacra y entre paisanos; y al campo, de Nicolás Granada, en la que el campo se enfrenta a la ciudad, vuelve a señalar la búsqueda de nuevas sendas para la temática campesina. Las piezas rurales de Florencio Sánchez serían luego su culminación".³

"M' hijo el doctor-dijo más tarde , reflejando costumbres vividas produjo una revolución. Su éxito estrepitoso se debe a la verdad y a la sinceridad con que fue escrita la obra"⁴

"Cuando llegó Sánchez a nuestros escenarios, existía pues una incipiente tradición dramática, pero la vida teatral era intensa por el aporte de compañías extranjeras y por las vernáculas que se fueron integrando con el drama gauchesco y el género chico. Y había incluso, un repertorio nacional precario pero apto para preparar al público para las formas más maduras y ambiciosas de Sánchez"⁵. (Jorge

Cruz. Genio y figura de Florencio Sánchez.
Buenos Aires, Argentina, Editorial univer
sitaria de Buenos Aires, colección genio
y figura No. 10, 1966 p.p.95-99).

FLORENCIO SANCHEZ Y EL TEATRO DE COSTUMBRES.

Se ha afirmado que Florencio Sánchez es el padre del teatro nacional argentino. Tal vez sea un lugar común señalarlo; tal vez el tiempo resulte injusto y veamos con prejuicios "contemporáneos" los dramas de Sánchez y los percibamos un tanto ingenuos, un tanto pasados de moda. Es de justicia valorar la dramaturgia del autor de la gringa, situándonos en su época y en las circunstancias que hicieron posible la aparición de los dramas urbanos de Sánchez.

En el teatro de Florencio Sánchez existe una observación cuidadosa de la realidad, una exaltación de la vida rural y los personajes están vistos en su profundidad individual y tipificados en su actitud, en su conducta y en sus acciones con respecto a la colectividad que les rodea. El padre es severo, enérgico, protector de la familia y la honra; pero en el fondo de sus corazón se esconde una alma noble y llena de sentimientos. Los jóvenes encarnan la rebeldía, el enfrentamiento, el cambio, el repudio a las tradiciones, la actitud vital; pero también esconden una alma noble, sensible y una gran facilidad para enmendar los errores cometidos. La mujer en general es pasiva, respetuosa, amante del orden familiar y casi nunca se opone a las disposiciones del varón. Los criados son un excelente marco decorativo para intensificar la vida rural, -- son peones, ayudantes, sirvientes que muestran su capacidad de sometimiento como única situación social dentro de un contexto campesino.

Al trazar el esquema de la obra dramática de Sánchez, no lo hacemos en sentido peyorativo; lo realizamos así para entender mejor las raíces del teatro nacional argentino. Florencio Sánchez fue un autor prolífico, su gran obra así lo demuestra.

"Todo evoluciona, viejo, y estos tiempos han mandado archivar la moral, los hábitos de la época en que usted me educó... Son cosas rancias hoy".⁶

Estas son palabras de Julio, el doctor, el individuo, el hombre que se ha civilizado en la ciudad. El hijo que se enfrenta al padre, el rebelde que se opone a la tradición; el incipiente subversivo que juega con los principios morales, pero que sólo los transgrede momentáneamente, por que el sentimentalismo lo redime y lo somete.

La obra, M'hijo el doctor, estrenada el 13 de agosto de 1903, conmocionó a la crítica y al público bonaerense. Con este drama rural donde se enfrenta el campo y la ciudad, nace el teatro nacional propiamente dicho. Los componentes: un padre justo, pero autoritario (quiere ver de rodillas al hijo, en esa forma debe manifestar respeto el vástago); una madre abnegada, amorosa y sumisa; un joven rebelde, educado con los principios de la anarquía y la inexperiencia; una joven seducida, campesina inocente que se deja atrapar en las redes del amor que al principio es juego, después rechazo y finalmente, redención y sublimación (enfermedad y maternidad de por medio). Cobran dignidad escénica, elementos que rodean la vida de la clase popular, una acéptica chacra, donde el sol brilla y el orden es lema de honestidad y trabajo.

Leyemente se transgre el orden, asistimos a la tímida subversión del joven médico, se exalta el nacionalismo a través del sentimiento, el chantaje moral y la reparación del honor.

El doctor no cura aflicciones corporales, más bien parece doctor en almas. Para él el campo resulta lo caduco, - la cuna de la ignorancia y la tiranía paterna ridícula. Pero también el campo significa la comodidad, la holganza y la vida fácil. El campo es la inocencia que el doctor per---vierte, en el campo puede engañar y sentirse contagiado - por el aire idílico que se respira en el seno de aquella - respetable familia. La ciudad es la corrupción, es el cambio, es lo negativo, es la rebeldía. En la ciudad se ad---quieren los hábitos cosmopolitas: endrogarse, despilfarrar y, la tentación puede llegar a seducir al incauto y hacerle caer en las trampas del socialismo o del anarquismo - traído a estas tierras por los inmigrantes.

En la obra aparece un gallego, un inmigrante, un ex---tranjero. La personalidad de Eloy es un tanto ambigua. ¿Ama a Jesusa o sólo tiene interés por el dinero que algún - día heredará? ¿Realmente quiere casarse con la joven engañada porque la ama o solamente se deja guiar por un inte---rés mezquino? La situación no se aclara. Ella lo desdeña y Julio lo mira con desprecio; movido por los celos lo expulsa de su casa porque siente que en ese momento crece su pa---sión por Jesusa. Si fuéramos mal intencionados diríamos - que Julio tiene todas las de ganar, su padre muere y lo he---reda, o en caso de no hacerlo, la beneficiada directa es - la madre o puede ser Jesusa. Como las dos mujeres lo idola---tran de seguro que no le negarán nada. El quedará rico y - dueño del campo, donde la vida es holgura y distracción.

Florencio Sánchez no quiso decir eso, el puritanismo, y la inocencia de fines de siglo se lo impidieron. El final feliz de M'hijo el doctor, huele a maniqueísmo, a conformismo disimulado. No se rompe la tradición porque el rebelde volvió a encontrar la senda redentora y se asimiló - nuevamente al orden establecido. El final feliz nos ofrece la ideología de aquella época. Bástenos recordar el final de Doña Barbara de Rómulo Gallegos. La dañera se pierde en las oscuridades de la pampa y deja el camino libre para la felicidad de Marisela y Santos Luzardo. El gringo, aburrido de tanta pasividad, emigra a otros lugares, ya no explotará a los indígenas. Tanto idealismo se torna inverosímil, increíble y acartonado. El melodrama adquirió con esta obra cartas de ciudadanía definitiva.

En La gringa sucede algo muy similar a lo expuesto en M'hijo el doctor. Aquí la oposición se da, multiplicada: - los jóvenes contra los viejos; los buenos contra los menos buenos, los pobres contra los menos pobres; los gringos - (extranjeros, inmigrantes) contra los criollos; los abusivos contra los ignorantes; el poder contra la impotencia; el sentimiento contra la razón.

El esquema parece repetirse y el maniqueísmo encuentra el cauce adecuado. Jóvenes que se aman frente a la incomprensión de los padres. La separación de los amantes. - El alejamiento se plantea como la única posibilidad de - enaltecer los vínculos amorosos. La muchacha permanecerá - fiel al hombre amado. El amante emigrará a la ciudad para civilizarse y progresar. Regresará con un porvenir glorioso sobre sus hombros. El criollo se va envejeciendo de pena y orgullo, ha perdido todo, sólo le queda la nostalgia del pasado.

Un elemento muy significativo dentro del drama es el ombú, el viejo árbol que se niega a morir; el ombú sigue de pie defendiéndose ante el progreso. Sus ramas, sus fuertes raíces se han afincado para siempre en esa tierra arrebatada a su dueño. El árbol y el viejo criollo representan el orgullo. Se doblan pero no se caen, La muchacha no quiere ver derribado al ombú, porque él representa todas sus esperanzas y simboliza el amor.

La obra nos recuerda mucho a todos los dramas de Florencio Sánchez. Aquí Nicola es un extranjero, un inmigrante italiano. Si en M'hijo el doctor, Julio (el doctor) habla mal del extranjero (Eloy); en La gringa, Nicola habla mal del criollo; lo trata como ignorante, holgazán y pendenciero. Cambian las opiniones, pero las cosas siguen -- igual.

Una escena muy importante es la segunda del acto -- II, donde podemos observar la actitud del médico y la del cura en relación a un peón que llega a solicitar los servicios del galeno. El desprecio, la indiferencia y la altanería sale a relucir al tratar mal a un ser indefenso; en -- cambio para con el extranjero enriquecido se percibe una -- actitud servilista. El cura y el doctor sólo pierden su -- tiempo jugando a las cartas. Las almas y los cuerpos están condeados; los servidores sociales están de juerga.

La escena contrasta más adelante entre los extranjeros y los criollos. Don Catalicio se encuentra en aquel lugar, quiere emborracharse para poder soportar la doble -- pérdida, la de su hijo que emigra y la de sus bienes que -- pasan a ser propiedad del gringo. Los parroquianos divididos entre criollos y gringos muestran su indiferencia ante el dolor de un individuo. La algarabía crece y el persona

je se siente más desolado. El contrapunto encuentra su eficacia en la escena del canto melancólico entonado por un guitarrista.

La obra nos recuerda mucho a Raza de Bronce de Alcides Arguedas. También, en esta novela el indio es despojado de sus bienes por la iglesia y la "justicia". Aquí se desata la epidemia que sólo está mencionada de paso en La gringa. En las dos obras los desposeídos sufren de la gracia divina y el abandono celestial. Pero al final del drama de Sánchez todo vuelve al orden, se reconcilian los jóvenes con los viejos, los pobres con los ricos, los enfermos con los sanos, los criollos con los inmigrantes. El trabajo y la honestidad los hermanan; juntos podrán labrar la tierra y tal vez derribar el ombú, símbolo de la tradición y el estorbo. La gringa al igual que Jesusa llevan en su vientre el producto de un amor ilícito, el producto de una deshonra que será reparada para contribuir a la fecundidad y la armonía familiar. El hombre del futuro está por nacer y nacerá en el campo, el radiante sol iluminará su existencia. Florencio Sánchez como hijo de su tiempo creía en el porvenir de la Argentina.

Barranca abajo, en su momento fue considerada por la crítica como una tragedia a la altura de El Rey Lear. Desde que se inicia el drama asistimos a la desintegración de la familia de Zoilo. Las hijas, la madre y la tía enfrentan una discusión violenta; la hija menor amenaza con una silla, con ese objeto quiere agredir a sus familiares.

Zoilo es un anciano criollo que ha sido despojado de sus pertenencias por un extranjero; sólo existe pobreza moral y económica en el seno de su familia. Prudencia, la hija y Rudecinda, la hermana se han prostituido; la --

mancha al honor no podrá ser reparada como en las obras anteriores. La deshonra significa no solamente el deshonor, sino el deterioro de las costumbres y la falta de respeto al anciano. La pobreza, el despojo y la mancha al honor -- dan un sentido más patético y melodramático a la obra. La fatalidad va en aumento, la hija menor, Robustiana muere de tuberculosis, con esto, el anciano criollo se hunde en la soledad y la tristeza.

Martiniana, una especie de alcahueta de los pobres, aconseja a las mujeres que se muden de lugar; ya está todo preparado para abandonar al viejo Zoilo. Dolores la esposa duda por unos instantes, pero su falta de carácter la obliga a seguir a la alcahueta, sin tratar de comprender la desolación del marido. Las mujeres se van, huyen de la pobreza y del remordimiento. Zoilo al ver que todo se ha perdido decide quitarse la vida. Aniceto, enamorado primero de Prudencia y después de Robustiana; intenta convencer al -- viejo para que siga viviendo, pero a éste ya no le interesa vivir, y en un arranque de angustia y dolor exclama estas palabras:

"Agarran a un hombre, sano, bueno, honrado, trabajador, servicial, lo despojan de todo lo que tiene, de sus bienes amontonados a juerza de sudor, del cariño de su familia, lo que es su mejor consuelo, de su honra... ¡canejo! ... que es su reliquia; lo agarran, le retiran la consideración, le pierden el respeto, lo manosean, lo pisotean, lo soban, le quitan hasta el apellido... y cuando ese desgraciado, cuando ese viejo Zoilo, cansado, deshecho, inútil pa todo, sin una es

peranza, loco de vergüenza y de sufrimientos resuelve acabar de una vez con tanta inmundicia de vida, todos corren a atajarlo.} "No se mate, que la vida es güena! ¿Güena pa qué ?".⁷

El desolado criollo¹ ha perdido todas sus esperanzas, su familia lo abandona, pide a Aniceto que se retire, que no tema, le entrega su cuchillo, pero lo que tendrá -- que suceder, sucederá. El viejo queda a solas para enfrentarse con su destino. Desde que se inicia el tercer acto - intuimos que la cuerda que está preparando jugará un papel muy importante. Al final, el lazo y Zoilo tienen su última cita. El criollo se suicidará; el suicidio, único recurso - para aliviar todos los pesares de este mundo. La muerte final y la soledad se funden para resaltar el patetismo de una vida, de un fracaso y de un sufrimiento. La obra no -- tiene desenlace feliz, el término es funesto. La injusticia se agota con el exterminio premeditado de un individuo. Barranca abajo es la caída, la desintegración familiar, el despojo; la cita con la muerte y señala la pugna entre criollos e inmigrantes.

En Florencio Sánchez prevalece la ingenuidad, el idealismo, el desastre vistos desde una actitud maniquea; en otros autores esa ingenuidad se va perdiendo; los temas y las estructuras cambian, los personajes entran en conflicto más elaborados y se complican sus acciones.

De Sánchez y Roberto J. Payró la diferencia no es muy grande, más bien existen vasos comunicantes entres sus obras. Es muy sintomático que el mismo año del estreno de Barranca abajo, sea el estreno de Marco Severi, Un alegato - parecido, un idealismo inexistente.

Entre Sánchez y Samuel Eichelbaum hay un costumbrismo que los acerca, pero también se presenta un alejamiento. En el segundo notamos una evolución hacia el teatro de tesis y hacia la universalización de los temas; ya en Sánchez notábamos el germen, pero no el desarrollo.

De Sánchez a Roberto Arlt la diferencia es más notable, una frontera infranqueable los separa. Cambian las estructuras dramáticas porque así lo exige la realidad Argentina. La situación política, social y económica se va complicando, no es lo mismo el inicio del siglo que las décadas posteriores; las contradicciones ya no son maniqueas, los conflictos por conseguir el poder se agudizan; los partidos se radicalizan. Las décadas infames y el tiempo de los canallas suben al escenario real. La historia comienza a registrar hechos sangrientos. La semilla del padre del teatro nacional da frutos amargos, pero trascendentales en la escena de la vida y la cultura teatral.

2.- EL TEATRO DE IDEAS, ROBERTO J. PAYRO

" El teatro reflejó el impacto social de la inmigración a través de todos los géneros. El drama rural, mostró la rivalidad étnico-cultural entre criollos italianos y la integración de ambos por el amor o por la lucha común contra el terrateniente; el drama gaucho, presentó al inmigrante como el competidor favorecido por las autoridades; la obra de tesis, expuso el desamparo de los proletarios extranjeros frente a las leyes; el sainete, a la población cosmopolita de los conventillos, ya caricaturizados en estereotipos jacosos, ya como trabajadores explotados. De este esquema amplísimo existen varias obras ilustrativas".⁸

" En la gringa de Florencio Sánchez estrenada en 1904 se plantea el conflicto originado por el choque de dos formas económicas con sus implicaciones sociales y humanas, a través del drama que viven dos familias de campesinos. La acción transcurre en Santa Fé, provincia netamente agrícola en la que se produjo la mayor concentración de inmigrantes italianos.

Pocos años habían bastado para que en las zonas rurales se asimilaran los distintos sectores inmigratorios con los

hijos del país, fenómeno que se produjo con mayor intensidad en la zona litoral con su economía mixta que posibilitó la existencia de mayor densidad de población. Salvo algunas colonias Suizas del centro y judías del norte, en el resto de la pampa gringa, como acertadamente se llamó al sur de la provincia de Santa Fé, la integración se fue cumpliendo sin variantes. Ciertos cambios estructurales introducidos por la explotación agrícola tuvieron en esta provincia consecuencias sociales y políticas muy significativas, una de las cuales fue la creación de la Liga del Sur y la Federación agraria".⁹

"La flor del trigo de José de Maturana plantea el problema de los hábitos feudales del terrateniente que siempre detentó la posesión sobre tierras y almas, y que por una vez ve frustrado su poder por la conjugación de los elementos; el amor y la solidaridad de los trabajadores".¹⁰

"... las escenas mejor logradas de la obra (La flor del trigo) son las que se desarrollan con la presencia de los colonos inmigrantes. Maturana ha captado la desgraciada situación de esos hombres que, huyendo de la precaria situación que sus países les brinda, llegaron a la Argentina en busca de bienestar

y encontraron nuevos amos. Los gringos forman un coro p^oetico en cuya creaci^on el autor ha mostrado una especial sutileza; la obediencia servil y el temor ante el terrateniente se expresa en cada gesto y en cada palabra que pronuncian, y este tratamiento realista hace m^ás eficaz la protesta social de la obra que la idealizaci^on esquem^ática de los pobres, que tan ret^oricamente realizaron otros escritores con buenas intenciones sociales." ¹¹

"S^ánchez y Maturana escriben sus dramas rurales en la primera d^ecada del siglo, cuando el campo argentino hab^ía adquirido ya la fisonom^ía definitiva que conserva hasta hoy; militantes del anarquismo que hacia esa época agrupó circunstancialmente a un gran número de intelectuales, volcaron en sus producciones las ideas sociales en las que se combinaban el amor por los débiles, la fe en la liberaci^on de la humanidad, la aceptaci^on de la violencia justiciera, la convicci^on del triunfo final de la verdad. En La gringa y La flor del trigo subyacen todos estos elementos en su actitud favorable hacia el extranjero laborioso, desleídos en la primera en un conformismo adoptado al lema nacional de paz y tranquilidad que la torna vacilante e inactual, pues habiendo desaparecido el problema que

planteó, perdió fuerza su dramatismo, lo que no ha sucedido con la segunda obra - que presenta un conflicto social siempre actual y repetido".¹²

Del campo se pasa a la urbe, y el problema del proletariado inmigrante que habita la ciudad es dramatizado - por algunos autores. El ejemplo más sobresaliente, tal vez pueda citarse en Roberto J. Payró. Ya en sus novelas Las divertidas aventuras del nieto de Juan Moreira, en Pago Chico y El casamiento de Laucha; mostraba su simpatía tanto por el criollo del interior como por el extranjero. - Marco Severi es un drama de tesis, donde un inmigrante italiano es el personaje central de la obra.

La obra dramática de Payró: Marco Severi, por su estructura nos recuerda el drama español de los Siglos de Oro. Cada acto está dividido en escenas y cada escena cambia cuando interviene un personaje distinto. Se escuchan las voces antes de que tal o cual personaje entre en acción. Los dichos marcados en las acotaciones nos dejan cierto sabor y cierto recuerdo con la estructura del teatro lo pesco.

ACTO I : LA SOSPECHA

En las escenas primeras del drama se hace la presentación de los personajes. Los obreros que trabajan para Luis Vernengo (Marco Severi) se muestran contentos con su labor y con su patrón. Benito y Gaspar son diferentes a sus compañeros, el primero asume una conducta muy sospechosa; enamora a María, la cuñada de Luis con el fin de obte-

ner un retrato, ignoramos a quién pertenece la fotografía, pero de inmediato intuimos que ese objeto cobrará importancia más adelante. Gaspar se muestra insolente, pero recapacita en su actitud y reconoce su error, sin embargo, sin mayor explicación se irrita con las palabras y la benevolencia de Luis.

Germán, otro de los personajes, es el clásico usurero, le ha prestado cierta cantidad a Luis, el cual ha firmado algunos documentos que liquidará mensualmente. Germán, como un buitre espera la caída de su presa; pretende a Teresa (esposa de Luis) y no pierde la esperanza que ésta acuda a él en un futuro no muy lejano. Con un constante je je al final de cada frase pronunciada intenta descubrir su personalidad malévola, libidinosa y sarcástica. Sin embargo, sólo es una débil caricatura del mal.

El doctor Sánchez es el abogado fiel, justo y bondadoso. Luis no se deja hacer la competencia y muestra de inmediato su altruismo; es el patrón ideal que busca y otorga el bienestar a sus oficiales. Es comprensivo, dadaso, justo y enoblecido por el amor. Nadie sospecha de él, pero a sus espaldas hay un traidor, un espía que lo entregará a la justicia.

Los personajes quedan tipificados, los buenos y los malos. La felicidad momentánea, la fiesta compartida y la alegría colectiva se verán nubladas por las culpas del pasado. Comienza a develarse la sospecha. El bondadoso inmigrante Luis Vernengo oculta un delito. A través del problema de la extradición vamos comprendiendo las angustias del personaje. El doctor Suárez explica jurídicamente el problema y con lujo de detalles cuenta una historia aconte-

cida a un hombre injustamente acusado que resulta culpable y al que se le aplicó la ley de extradición.

La sospecha recae sobre Luis, él palidece ante la posibilidad de sufrir las mismas consecuencias que padeció el hombre injustamente inculcado. Termina el primer acto. La armonía que existía al principio de la obra se ha visto empañada por la presencia de un emisario italiano que ha sido conducido hasta el taller de Luis por el traidor Benito.

La provocación de Benito es clara aunque no sabemos concretamente los motivos que lo guían para traicionar a un hombre honesto como Luis. Comienza una ruptura en el esquema de la obra y en la psicología de los personajes. La angustia y la desesperación se oponen a la alegría y al orden que antes imperaba en la incipiente cooperativa del inmigrante italiano.

ACTO II : LA CONFESION

Marco Severi, el inmigrante italiano, tiene que hacer una revelación de su pasada vida. Luis Vernengo, el ciudadano argentino se va despojando de su máscara y confiesa su delito. La miseria, el hambre, la desesperación, la enfermedad, el dolor y el desempleo llevaron a este hombre por caminos equivocados. Se convierte en falsificador de billetes porque no tiene otra salida. Se ve acorralado por la angustia, su madre carece de alimento y el hambre la consume paulatinamente. Marco Severi tiene que delinquir para salvar a su progenitora, sin embargo, el sacrificio resulta inútil. Muere la madre y él se ve inculcado

por fraude; debe huir y emigra para América; la República Argentina le proporciona los medios para subsistir. Gracias a su empeño y dedicación, Marco Severi, el prófugo, obtiene un trabajo honrado, se radicaliza un cambio en su conducta y se transforma en el noble Luis Vernengo.

Aparece la máscara, nadie sospecha del delincuente, sólo un retrato lo delatará. Al huir precipitadamente de Italia, Marco Severi cometió la imprudencia de cargar con un objeto que más tarde sería causa de su perdición. Marco Severi, en su país natal simpatizaba con el anarquismo, pero sólo como exaltación de juventud. La situación social italiana de fines de siglo XIX era de extrema pobreza, el hombre común no podía encontrar trabajo seguro, el único recurso para algunos ciudadanos era la delincuencia. Este es el panorama que nos muestra Marco Severi en su confesión.

Luis Vernengo, el honesto ciudadano tiene que confesar las culpas de Marco Severi, y al confesar debe aceptar su castigo. Todos sus compañeros de trabajo se solidarizan y quieren ayudarlo. El personaje encuentra comprensión, cariño y fraternidad en los ciudadanos argentinos. Conmoverido por el gesto solidario, expresa su agradecimiento al pueblo que lo acogió mediante estas palabras "... suelo de hospitalidad y perdón, en que los hombres parecen mejores, la tierra más fecunda, el cielo más puro:", nos da la visión del inmigrante. Visión idealizada e idílica de una Argentina que transforma y redime al hombre extranjero y le brinda todas las facilidades para encontrar una vida edificada en el trabajo y el amor.

Los hombres de buen corazón proponen a Luis que -

huya, éste se debate entre el deber y la libertad. La situación lo acorrala y el tiempo se vuelve su más peligroso enemigo. La huida se torna imposible. Al finalizar el acto, un oficial de policía llega para apresarlo. Marco Severi dócilmente se entrega. El ciudadano Luis Vernengo tiene que cumplir con su deber, no defraudará a la amada ni a los amigos. Pagará sus culpas aunque tenga que sacrificar su dicha familiar y causar problemas a sus empleados.

ACTO III : CON LAS MANOS ATADAS.

En este acto asistimos a un alegato entre lo que se considera justo e injusto. Hay un enfrentamiento entre la moral y la justicia. La conciencia y la razón se enfrentan en un debate de legalidad. Los protagonistas y la justicia se encuentran con las manos atadas. Lo que el hombre condena la justicia lo perdona y lo que el ser humano acepta como bueno, la ley lo censura.

Los valores sentimentales enaltecen a un individuo, pero éstos no son válidos cuando otros valores están consignados en las leyes creadas por el mismo hombre. El juicio es contra y a favor de Luis Vernengo y Marco Severi. El juicio es contra el pasado aunque el presente indique regeneración. ¿Es culpable o inocente Marco Severi?

La ley se torna implacable para un hombre honesto. El alegato se plantea en varias instancias. Los amigos y compañeros de trabajo de Luis Vernengo lo perdonan. El juez, como hombre lo indulta, pero como ministro de justicia lo debe juzgar. Los altos funcionarios, como seres humanos se dejan conmover, pero deben aplicar la ley para no

crear conflictos entre los dos países que han aceptado la extradición como medio legal.

Moral frente a legalidad. Sentimiento frente a razón. Pasado frente a presente. América frente a Europa; lo nuevo frente a lo viejo, lo justo frente a lo injusto. Todos estos contrastes se plantean en la defensa de un hombre extranjero. Un inmigrante que ha salido de su patria - (lo viejo) para explorar un país latinoamericano (lo nuevo). Una Europa caduca frente a una América joven. América vista idílicamente; América como la esperanza y el futuro de una vida mejor para el individuo. Europa la que desampara y América la que regenera. Europa la indiferente y América la solidaria. Culpa y redención. Justicia sentimental y justicia legal. Europa como negación y América como afirmación.

II

"Es evidente que la máscara, expresión - del yo interior, recuerda lo que es el carácter en el viejo teatro tradicional; ya esos símbolos de caracteres que son - las clásicas "mascaras" de la Comedia dell'Arte, así como las figuras del teatro de títeres (y, en efecto, veremos como el teatro grotesco, en su desarrollo, va siempre hacia la expresión marioneteca); la novedad consiste en que tales caracteres, tales máscaras, recubren personajes modernos de los cuales adoptan la fisonomía y las maneras, ocultan a seres humanos cuya fisonomía suele no corresponder a la fisonomía exterior; y el drama, o la tragicomedia, nace cuando esa -

no correspondencia se hace conciencia; - entonces aquella índole descompone la máscara y descubre su verdadero rostro, que es la expresión del yo genuino, espontáneo, de la verdadera personalidad del hombre, de una manera esencial e íntima de sentir y de ser que con frecuencia permanece, para uno mismo, oculta bajo la conformación dada por la educación, por las ideas y modos adquiridos, por la vida en sus formas exteriores, y que se manifiesta bajo la prueba de la crisis y la tragedia que tocan en lo vivo"¹³

Marco Severi y Luis Vernengo. La máscara y el rostro; como en la definición que hace Atilio Dabini del grotesco; la máscara oculta, recubre a un personaje que ha delinquido, pero su verdadera personalidad, la más genuina y espontánea es la que se convierte en rostro a través de Luis Vernengo. En la máscara notamos la desesperación y la caída, en el rostro observamos el engrandecimiento. Un hombre desdoblado en dos nombres pero con una sola personalidad. Honestidad, trabajo, amor serían los lemas que propagaría la vida del exdelincuente. El marco para el folletín es adecuado. La historia termina felizmente, Marco Severi-Luis Vernengo ha sido indultado. Todos los demás también alcanzan el perdón, no hay culpa que perseguir. El traidor Benito también alcanza la indulgencia gracias a los nobles sentimientos del acusado.

El alegato legal sirve a Payró para presentar la tesis sobre el inmigrante italiano. El individuo es bueno, gracias al país argentino se puede probar que el hombre se -

enaltece mediante el trabajo y el amor. Buscará el beneficio colectivo sin profesar una ideología socialista. Marco Severi busca el bien de su colectividad, él no será un explotador, ayudará a la economía de Argentina. Muchos hombres como él podrían cristalizar una democracia en este país. El hombre servirá al hombre y las leyes deberán ser enmendadas. No se puede juzgar a la ligera a un hombre, hay que investigar las causas sociales, morales y políticas que lo llevan a delinquir.

Cada delincuente esconde a un ser honesto. La solución del conflicto está vista parcialmente porque se resuelve de manera individualista. El juez se muestra parcial; el Ministro del Exterior se deja influenciar por el informe del juez; el Ministro de Italia junto con el de Relaciones Exteriores piden indulto al Rey, éste lo concede y se consigue la libertad. Marco Severi muere y de sus cenizas surge Luis Vernengo el ciudadano ejemplar, el immaculado, el próspero y bondadoso Luis, la víctima encuentra su redención en esa solidaridad humana que se despoja de toda condición clasista.

"La ideología reformista de Payró se traduce en la conciliación de los intereses a través de actos motivados psicológicamente en forma muy parcializada y esquemática, la bondad, la piedad, la comprensión, desconectados completamente de las situaciones sociales concretas; el reconocimiento universal de la injusticia de la ley le quita fuerza al planteo, porque finalmente, la ley de extradición, coherente con toda política gubernamen-

tal que la inmigración masiva puso en -
juego, resultaría ser una ley anacrónica
no deseada ni definida por ningún miem--
bro de esta sociedad hospitalaria con el
extranjero; la tesis más firme resulta -
entonces de la capacidad individual de -
regeneración en un medio propicio, repre-
sentada por el bienestar y la estimación
general de un extranjero en la sociedad
argentina de 1905".¹⁴

3. LA REALIDAD ARGENTINA: SAMUEL EICHELBAUM

La obra dramática de Samuel Eichelbaum nos ofrece un interesante panorama, toda una galería de personajes, ideas, conductas, elementos sociales, situaciones políticas que revelan la forma de vida de una Argentina de finales de siglo XIX y principios del XX. Los dramas de Eichelbaum van desde un costumbrismo demasiado localista, hasta un teatro de tesis, pasando por obras de sentido filosófico muy cercanas a Ibsen; hasta evolucionar en dramas de corte francamente universalistas.

EL GATO Y SU SELVA: Disciplina y respeto como mandamientos ineludibles.

Desde que se levanta el telón, la escenografía ya nos indica el ambiente físico y moral de los personajes. Hay un orden establecido en los objetos, en ellos sólo puede observarse la limpieza y también la antigüedad. Todo indica que la familia que habita aquella casa pertenece a una tradición muy conservadora y está esclavizada por ella. Inmediatamente así lo demuestra Eleuterio-Solterón entre libidinoso y paternalista, con su conducta, al revisar minuciosamente sus prendas de vestir le va explicando a una joven la forma adecuada de planchar y coser las camisas. Al mismo tiempo trata de entrometerse en la intimidad de la muchacha. La escena primera nos muestra la oposición entre

la ignorancia y la presunción; contraste entre los recuerdos de un pasado empobrecido y un presente donde lo práctico se quiere anular gracias a esa minuciosidad decadente y cursi.

Los prejuicios de clase se van mostrando mediante el diálogo que sostiene el solterón con la planchadora.-- Prejuicios que se van corroborando a medida que transcurren las acciones. Merceditas tía solterona-se encarga de recordar al sobrino que aquella casa está regida por la "disciplina y el respeto". La vida de estos seres es estática, conformista y superficial en la que el hombre queda minimizado a un hipotético "seductor de mujeres indefensas, conquistador de planchadoras". Pobre, favor le hace la tía al llamar así al "supuestamente descarriado hombre de mundo".

La solterona Merceditas al aludir al orden familiar está tipificando a los miembros de su familia. El triángulo de solterones queda completado por Eufracia, hermana menor, símbolo de la pasividad, obediencia y servilismo. Merceditas impone su autoridad sobre los sentimientos y la razón del sobrino y la hermana. Para ella el orden es la felicidad, sin darse cuenta de que en esas vidas falta la profundidad.

Eleuterio es un gato domesticado por la cobardía y

el conformismo, temeroso del cambio y del compromiso. Su selya es la casa invadida por objetos antiguos e inútiles. Selya donde el confort se traduce en un ritual cotidiano de alimentación, disputas y dependencias. El es como el hijo, el hermano y el padre al cuidado de dos solteronas que lo reclaman como pertenencia y trofeo. Es un gato que ronronea, maulla con debilidad porque está sujeto a los caprichos de las solteronas.

Impotencia, cobardía, desamor, soledad, inconsciencia es todo lo que se conjuga en este gato solterón con aspiraciones de tigre, pero tipificado en una caballerosidad decimonónica y en una libinosidad de pobre diablo. Ama a Ana Rosa, esposa de su amigo Raúl, pero sus temores e inseguridades impiden que esa pasión llegue a manifestarse. La mujer se divorcia del marido; ella sí es valiente y puede enfrentar abiertamente ese sentimiento amoroso. El la rechaza pretextando una serie de conceptos morales, idealiza el amor para no enfrentarse a la realidad. Su romanticismo se siente trasnochado. Rechaza a la mujer porque no reconoce que es más cómodo depender de dos solteronas y más fácil conformarse con una moral conservadora.

El personaje masculino vive para su persona; su delirio narcisista lo encuentra en su casa, en su vestido y en los objetos. Ese narcisismo le sirve de fortaleza como defensa ante cualquier compromiso, ya que no quiere enten-

der que está imposibilitado para llevar una vida práctica. No se atreve a rebelarse a las circunstancias y mucho menos a transgredir el orden establecido.

La infidelidad no llega a lesionar ninguna moralidad; para impedirla están los familiares de uno y otro -- bando, además porque la parte masculina no se atreve a consumarla. Las citas entre los supuestos amantes son a es-- condidas, como si realmente lo que hacen fuera algo prohibido, como si ese sentimiento sólo pudiera conformarse con suspiros y recuerdos; por la petulancia, la inseguridad y falta de valor en el gato domesticado, naufraga esa caricatura que para ellos es amor.

Todo resulta enfermizo porque no llega a cristalizarse la infidelidad, el adulterio se ve como algo pecaminoso. En su llanto Ana Rosa tratará de purificar su alma, ya que necesitará de esa purificación después de darse -- cuenta que el hombre amado no vale la pena ni el riesgo . Decimos enfermizo porque en el pensamiento hay una espe-- cie de incesto. Las tías han reclamado sus derechos como esposas ofendidas, como vírgenes locas que no quieren perder al macho domesticado. A ese triángulo familiar sólo - le aguarda la recompensa de la soledad, soledad estéril - porque ni de ella pueden disfrutar concientemente.

Sobre todo convencionalismo triunfa la mujer, Ana

Rosa sí tuvo el coraje para exteriorizar sus sentimientos y, lo que es más importante, sus ideas. Ella quiere quedar bien con ella misma y no con la familia o la sociedad porque para ella "amar es el empleo más justo del don de vivir y que amando se cumple más noblemente con los deberes del cielo y de la tierra". Para ella "... no hay cosas grandes, sólo existen los pequeños seres humanos". Con esta forma de llamar a las cosas por su nombre ella se agiganta, se sublima y queda por encima de la mezquindad de los preceptos morales caducos, de toda decadencia cursi, de todo conformismo y de toda debilidad humana. Con su vitalidad, Ana Rosa repudia lo extemporáneo aunque la experiencia sea dolorosa y su llanto sea la prueba de su fortaleza, Es también su única forma de mostrar su desprecio por la vida repugnante del ser humano, vale decir de todos los hombres..

UN GUAPO DEL 900: Entre la fidelidad y el machismo.

En este drama el ambiente cambia, podría tratarse de una obra costumbrista, situada en la pampa argentina; sin embargo la misma historia trasciende sus fronteras y va más allá de un cuadro de costumbres. Es una obra realista de crítica social y política. Los personajes se debaten entre el orgullo y la valentía: ser guapo es ser macho y osado.- Como telón de fondo para el drama están las elecciones en las que el fraude rige como principio e imposición, imposi-

ción mediante el machismo y la falta de conciencia política de la colectividad..

El cambio entre El gato y su selva y Un guapo del 900 no solamente se da en el tema, la diferencia más notable es el empleo del lenguaje popular, se recoge la jerga de una determinada clase social, de un grupo de hombres - muy semejantes en ideas y formas de hablar. Los giros rústicos muestran la ignorancia y la violencia de los guapos de la pampa.

La corrupción, la demagogia y la pobreza se enfrentan en una misma circunstancia: las elecciones, En aquel lugar "suponen que los actos electorales son derechos cívicos, en los que los ciudadanos de conciencia honrada deban andar melancólicos, como en la muerte de uno de la familia". No hay alegría, se enmascara la realidad en una tristeza aparente, el fingimiento es superficial y exterior, al igual que las elecciones porqué éstas".... se han hecho para que los hombres tengan un día de expansión y nada más".

Un elemento muy importante para resaltar el valor de los guapos es el alcohol, esta bebida embriagante les permite buscar pleito, retar al enemigo y mostrar más sinceramente sus afectos al amigo, al familiar o a la madre.

Cada personaje va mostrando una característica ---

psicológica muy determinada. Por ejemplo, Brayatto representa al inmigrante italiano ingenuo, pobre e ignorante. Desconoce la fecha exacta del nacimiento de sus hijos y sólo puede hacer asociaciones en relación a su ocupación de campesino. No habla bien el español y puede ser fácilmente manipulado por hombres más astutos y de intereses muy precisos. Este personaje muestra con su ignorancia su falta de conciencia cívica y su servilismo.

Don Alejo representa al político advenedizo, al hombre que sólo se interesa por su propio encumbramiento; para él lo importante es el poder a costa de lo que sea y de -- quién sea. Propicia el fraude electoral para gobernar sobre la ignorancia de los demás hombres. En él solo puede -- esperarse la traición, (lo que en México es muy conocido como "madrugar".) Don Alejo traiciona políticamente, sin -- saber que a su vez es traicionado en amores por su esposa y su enemigo político. La ignorancia se revierte. Don Alejo desconoce esos amorfos y es a la vez el hombre que detenta el poder.

Ecuménico es el hombre que ha sido educado para -- guapo, su madre, Natividad así lo pregona a los cuatro -- vientos. Este personaje es el más orgulloso, el más valiente, y el más fiel y el más sensible de todos los machos . Es un hombre cabal que guarda con celo la honra del hombre ajeno. No soporta la traición de la mujer aunque su patrón

(Don Alejo) sea un traidor, No acepta lo sucio aunque él -- siempre ha vivido en la inmundicia. Para él la realidad política no importa porque es falsa; pero la realidad moral es más defendible aunque él sea totalmente amoral. No soporta la infidelidad de la mujer hacia el hombre. Por su celosa fidelidad hacia el patrón es capaz de llegar al crimen para lavar la afrenta, aunque la traición no le afecte directamente, es más grave para él porque el traicionado es su patrón, hombre al que considera íntegro y sagrado.

Sin embargo, el guapo frente a la madre muestra su sinceridad, confiesa su crimen porque siente un remordimiento que le ha quitado la tranquilidad. Frente a ella es capaz de llorar y sacar a flote su ternura. Macho y valiente, ante la complicidad de la madre flaquea y sale a relucir todo el caudal de sensibilidad que lleva dentro. Ecuménico es el más hombre entre los hombres, por eso es un guapo del novecientos, nace con el siglo para mostrar que una nueva época se vislumbra, una nueva era, donde el futuro es la cárcel interior, la prisión solitaria de una experiencia individual.

Un personaje muy singular es el de Natividad, madre del guapo Ecuménico. Mujer de valentía y sensibilidad, ha educado a sus hijos para que sigan la vocación de machos. Unos han muerto y otros siguen con vida cometiendo fechorías, sirviendo a los intereses fraudulentos de Don Alejo.

En ella hay coraje y sensibilidad; en Natividad hay una -- exaltación de amor materno. Para ella no existe remordimiento de conciencia porque sólo es un estorbo. Tiene más valor que todos los guapos juntos, puede amenazar al poderoso Don Alejo, reta a los amigos del hijo, comprende a Pancho al -- que considera como una hija y es capaz de manipular al valeroso y asesino Ecuménico para que no se entregue a la justicia. Ella entiende que la verdad es la vida porque la justicia es la falsedad del crimen. Esta singular mujer nos recuerda a la Madre Coraje de Bertold Brecht; muchos puntos de contacto las enlazan, muchos sufrimientos las hermanan; los vasos comunicantes se encuentran en ese valor, en ese coraje para seguir viviendo en una realidad llena de injusticias, demagogia y corrupción.

En las acotaciones del segundo cuadro del acto II, el dramaturgo toma prestados algunos elementos del género narrativo. Al hacer la descripción de unos jóvenes, trata de mostrar la psicología de sus personalidades, ahondar en las actitudes para profundizar en el carácter de los guapos. Después se apoya en los diálogos y en la situación para mostrar escénicamente su propósito. Las acotaciones unidas a la acción muestran un gran acierto al juntar lo dramático con lo narrativo.

Al iniciarse el tercer acto encontramos otro acierto notable, cuando Natividad dialoga con Edelmina (mujer -

de Don Alejo, por lo tanto la infiel) el lector debe entender que las dos partes hablan el mismo lenguaje aunque no aludan directamente al problema. El lector debe también agudizar su ingenio y leer entre líneas. No se alude directamente al problema de la lealtad (aunque ésta resulte falsa en ese momento), del encubrimiento (aunque éste sea la característica fundamental de los que habitan aquella casa), del deber y la obligación (aunque se entienda que es el doble juego entre la infiel y el marido, y el del marido respecto del asesino); también queda en entredicho el problema de culpa y complicidad.

Después cuando llega Don Alejo y entabla un diálogo con la afligida madre el autor vuelve a auxiliarse del mismo recurso; todo quedará sobreentendido para el lector, los personajes hablan un lenguaje distinto, pero a la vez muy significativo para ambos. El problema es el asesinato, la víctima era contrincante político de Don Alejo (y sin que éste se haya enterado, su contrincante en amores). Natividad pide justicia y exige ayuda en un lugar donde ésta se desconoce porque no importa este tipo de posibilidades.

En este acto la corrupción está mostrada con todo su cinismo. En el plano moral y en el plano político Don Alejo, el poderoso tiene bajo su dominio la situación. Sin prometer nada y con una actitud displaciente entra en contubernio con Natividad. Ese contubernio es el arma poderosa -

de la que se ha valido y se valdrá para su vida política; su vida familiar no tiene importancia, él es el cornudo ignorante de la traición. El asesinato se presta para toda clase de conjeturas, pero no hay guapo que se atreva a pedir cuentas a Don Alejo. El asesino saldrá libre gracias a la "ayuda" - del poderoso. Gozará de su libertad al iniciarse un nuevo - año, tal vez sea el inicio del 900.

Alejo tendrá el poder, la mujer ya habrá olvidado la muerte del amor ilícito, Ecuménico rondará con su desesperanza la fidelidad ignominiosa que siente por su patrón y Natividad observará día a día el envejecimiento prematuro del - guapo Ecuménico, comenzará a recordar glorias pasadas porque los dos ya no tienen "un futuro que codiciar".

PAJARO DE BARRO: Las siete llaves del silencio.

El prólogo de la obra nos presenta a dos personalidades, la del escultor Juan Antonio y la de Felipa; los dos personajes han vivido una aventura amorosa. Se ha realizado una entrega sexual fuera de todo convencionalismo y fuera de toda vulgaridad. Los personajes dialogan en cierta forma desenfadada, conocen ciertos rasgos de sus vidas, pero sin prestar mayor interés a la plática. Juan Antonio trata de ver las cosas de una manera práctica, Felipa trata de esconder sus sentimientos y sus propósitos. Se despiden para más adelante no recordar el suceso, como si fueran dos desconocidos.

Desde el primer acto encontramos en Felipa una responsabilidad y una determinación muy precisa en su carácter. Ella debe contraer matrimonio con su primo, pero arregla la situación de tal manera que nadie salga perdiendo. Convince a su amiga Ovidia para que la suplante en el puesto y sea ella la novia. La boda se llevará a cabo ya que lo importante es formar un matrimonio y una familia. No interesa quien sea la esposa, lo esencial es la presencia de una mujer para consumar la boda. Felipa arregla la situación y queda en libertad de todo compromiso.

En el acto segundo, Felipa llega a casa de Juan Antonio, va a buscarlo sabiendo de antemano que a él no le inte-

resará su presencia. Cuando se establece el diálogo entre ella y Doña Pilar (madre de Juan Antonio) presenciemos la relación entre una criolla y una inmigrante (la señora es española). La española es bastante parlanchina; sin conocer a la joven le platica sus problemas, en cambio Felipa es muy reticente en su conversación, casi habla con monosílabos, el mutismo de la muchacha impresiona grandemente a doña Pilar, y esto le permite hacer un análisis sobre la actitud de los criollos. Para ella, los criollos son callados, herméticos, desconfiados, inmutables y difíciles de penetrar. Los criollos son difíciles, pero les vé su lado humano y trata de comprenderlos. Después llega Juan Antonio y al descubrir a Felipa la desdeña fríamente. Quedan marcadas las reglas del juego, ella podrá permanecer en aquel lugar, pero no importunará al escultor.

En el tercer acto, Felipa ha dado a luz a un niño, han pasado siete meses entre un acto y otro. El niño tiene mucho parecido con Juan Antonio, Doña Pilar sospecha que es su nieto y habla con Felipa. La española quiere saber la verdad para ayudar a la desgraciada madre, sin embargo, Felipa dice que ha dado nacimiento a un hijo huérfano.

Felipa guardará su secreto bajo "las siete llaves del silencio". Nada la hará desistir de su mutismo. Doña Pilar, la inmigrante española, quiere ayudarla movida por su fe cris

tiana y por su carácter humanitario intenta obligar a su hijo a reparar su falta.

Por ser española y cristiana está más cerca de la ideología de los criollos; ella quiere comprender y amparar a la mujer y lo más importante para limpiar la deshonra es que el padre reconozca al hijo y le dé su apellido a la mujer. Ella no entiende que para Felipa cuenta más el sentimiento que la reparación moral. La muchacha no tiene por que quedar bien ante nadie, no le preocupa que su hijo no tenga apellido de hombre, con el de ella basta.

Hay un indicio en la criatura que lo legitimaría como hijo de Juan Antonio, la uña enterrada, pero esta señal sólo será la única herencia que reciba el niño de parte del padre. Con la marca de la uña enterrada será el hijo expósito que sólo podrá ser reconocido por la madre. Su padre es una figura de barro. Un pájaro que nunca podrá emprender el vuelo porque siempre quedará anclado a la tierra. Un pájaro bello, moldeado por mano maestra, perseguido, acosado por las mujeres, pero al final de cuentas un pájaro sin dueño, un animal que carece de capacidad para el amor.

Juan Antonio es el padre, nadie lo puede dudar en esa casa, pero la que tiene el secreto y la verdad es Felipa y no la revelará por nada del mundo. Felipa la criolla, la mu

jer sin instrucción, es verdadera escultora que podrá modelar a un hijo expósito, a un huérfano de padre porque así lo dictan sus sentimientos. ¿Para qué le serviría un pájaro de barro, si al conocer a Juan Antonio -al igual que Ana Rosa, la protagonista de El gato y su selva- se da cuenta que el barro no tiene corazón y que una figura de tal índole no vale la pena? Con su secreto, con su silencio, con su llanto ella triunfa sobre todos. Ella misma confiesa a su hijo todo su dolor, pero de ese dolor nace la alegría porque entre sus brazos tiene a un ser vivo, que late al mismo ritmo que su propio corazón. El hijo es una figura humana de la que ella cuidará y no una figura de arcilla a la que se puede contemplar, pero no se debe tocar.

Como ocurre con Ana Rosa y Natividad, Felipa se agiganta para sublimarse; el sufrimiento las equipara, el valor de vivir las fortalece y el llanto derramado es purificación y salvación para perdonarle a los demás sus culpas, sus desprecios y su desamor. Ellas se enfrentan con valor a todas las circunstancias, ellas están sobre la cobardía de solterones, guapos y pájaros de barro. Ellas a su manera entienden la vida y la viven plenamente a través del sufrimiento, pero sin avergonzarse de su conducta ni mucho menos de su capacidad de amar, aunque este amor sea equivocado y no esté correspondido.

DOS BRASAS. No sólo de amor se vive.

En esta obra encontramos una evolución y un cambio más violento en la dramaturgia de Eichelbaum. Por los personajes, por el tema, por el lenguaje, por el lugar donde se sitúa la acción; esta obra es la más universalista del autor. La obra transcurre en Nueva York, la ciudad cosmopolita por excelencia donde podemos encontrar todo lo bueno y lo malo; donde lo sórdido se puede dar la mano con lo sublime, donde lo anormal se disfraza de normalidad y donde lo abyecto tiene su purificación en lo pragmático.

Las dos brasas se encienden desde el inicio de la obra. Dos brasas que arden y queman. Las brasas son los seres humanos mismos. El abogado y su cliente negro. Dos primeras brasas que apenas si arden porque no tienen ni calor ni luz propia. Dos brasas, la señorita Evans y su madre; dos mujeres superficiales a las que sólo les importa el dinero; porque los sentimientos son un negocio.

Dos brasas, la de la sordidez y la avaricia representadas; ardiendo en dos personas que forman un matrimonio putrefacto, descompuesto por sus actitudes, por sus mezquindades. El señor y la señora Morrison son las dos brasas -- que se queman, se abrasan en la hoguera de sus propios --- odios y sus auténticas inmundicias.

El juego sadomasoquista de los esposos tiene lugar

en el despacho del abogado, en ese lugar neutral tratan de solucionar sus reyertas conyugales. El ritual de ofensas y defensas, los actos agresivos se repiten con monotonía. Monotonía y agresión que se manifiestan todos los días en su hogar. Su actitud así lo muestra y lo demuestra.

Dos brasas son el hombre y la mujer; dos brasas -- que se opone, la juventud y la vejez en la señora Poopesco y su hija Evans. Las brasas establecen un juego de amor y desamor, lascivia, avaricia, dominio y sumisión, seducción, ambición de poder. Todo ello se estatiza en un sólo interés enfermizo por el dinero. Se acumula ese dinero para idolatrarlo, para exagerar la avidez y llegar al crimen con tal de retenerlo y gozar con la sola idea de saber que se encuentra seguro. Seguro de la misma avaricia de quienes lo poseen.

Todos los personajes parecen hablar como "oráculos, pero piensan como moscas", según las palabras de uno de ellos. Los obje^{to}ys y el vestido tienen gran semejanza con lo que nos había presentado la obra El gato y su selva; con la diferencia que esos objetos y ese vestido están aquí más deteriorados, más consumidos por la decadencia y la avaricia. Sin embargo, desempeñan el mismo papel, visten a los personajes con harapos, con girones de una época caduca. El envejecimiento, el uso, el desgaste es visible en lo físico del vestido y en la moral de los personajes. Vestido y personajes se

equiparan, son como una imagen desdoblada, como espejo que reflejan la caricatura grotesca de seres humanos hundidos en sus propios detritus.

En el acto tercero se ha operado un cambio radical en el señor Morrison. Es un alumno aventajado, aprendió y superó a su maestra; la señora Morrison adiestró a la perfección a su marido. Robert Morrison es ahora un prominente hombre de negocios. Su avidez por acumular desperdicios se nota en el negocio que realiza con un muchacho llamado Willie. Obtiene ganancia por unos aros enmohecidos, inservibles aparentemente, el deseo de acumulación es su placer; él viene a ser la otra cara de la moneda, el alma gemela de la esposa que guardaba cosas inútiles. Ahora es el Señor Morrison quien goza acumulando, su avaricia lo domina hasta el grado de descuidar la higiéne de su persona. La pulcritud ha desaparecido, ahora sí lo abyecto es por partida doble. Lo sórdido, lo mezquino, lo putrefacto, lo maligno tiene una sola respuesta; el dinero.

Willie es un débil reflejo de los esposos Morrison es una brasa solitaria que empieza a recorrer el camino. Muy joven, pero seguramente superará al matrimonio. Muestra su habilidad, su sentido práctico para los negocios. Brasa solitaria que se vincularía perfectamente con la señorita Evans, ella sí que sería el complemento indispensable pa-

ra el joven. Sería el futuro realizado del matrimonio Morrison. Sería una promesa cumplida, una herencia saldada.

Los padres de Robert Morrison, vienen a ser las -- dos últimas brasas, brasas a punto de extinguirse, casi cenizas. Estos personajes son el fin, la protesta imposible, la conciencia incomprendida por una humanidad próxima al colapso. Al hijo no le importan las amonestaciones del padre. No importa nada del alegato antibélico, porque él se siente la gran brasa que ha de arrasarlo y sobre -- sus cenizas contemplará las ganancias de su putrefacto negocio.

Como un psicópata, Robert termina asesinando a su esposa. El asesinato parece una caricia llena de lascivia; él parece perder todo contacto con la realidad, como un loco piensa en el dinero, en la fortuna que ganará sin darse cuenta de los acontecimientos realizados. Esta obra adelanta en cierta forma a la fiesta del hierro, drama de un genial dramaturgo como es Roberto Arlt.

4. LOS SUEÑOS DE LA REALIDAD: EL TEATRO DE CONRADO NALE ROXLO.

Las obras dramáticas de Nalé Roxlo suben al escenario cuando los dramas de Roberto Arlt ya han sido representados. El público de Buenos Aires presenció la consagración de las puestas en escena de la obra Arltiana.

Con Nalé Roxlo la estructura dramática, los temas, los personajes y los escenarios tienen un cambio de suma importancia. El humor negro, la sutileza en la comicidad, la relación sueño-realidad, la fantasía, el juego, el desdoblamiento de las personalidades y el amor adquieren una concepción más universalista. Las acciones pueden transcurrir en tierras argentinas, pero estas situaciones son meramente pretexto; lo argentino está visto como marco de fondo, ya que las historias podrían ocurrir en cualquier lugar y en cualquier momento de la historia. Ya han desaparecido en estas obras los modismos en el habla de los personajes; el localismo ya no se identifica a través de la pronunciación de los verbos o el uso del vos. Si en Florencio Sánchez, en Roberto J. Payró o en Samuel Eichelbaun notábamos el habla porteña o las formas lingüísticas de la provincia argentina; en Nalé Roxlo esto ha quedado desterrado para siempre.

En las primeras décadas del siglo XX la vida, la cultura, la política, la sociedad sufren un cambio paula-

.tino, las ideas se van renovando y las experiencias y búsquedas se multiplican. Dos hechos muy notables vive el -- hombre de este siglo: La Primera Guerra Mundial y la Revolución Rusa. El cambio en Europa no se hace esperar y se experimenta toda una renovación; paulatinamente van apareciendo las vanguardias culturales. Estas traerán una actitud renovadora, revolucionaria, con las que se trata de subvertir, cambiar el orden establecido. El artista busca cambios radicales y crea tendencias nuevas que contrarresten todas las tradiciones.

"La primera de estas renovaciones fue la resurrección del teatro clásico con un propósito de acercamiento, de familiarización de los personajes del teatro griego, pues pasada la primera guerra éste parecía ser el único depositario de una fuerza vital capaz de salvar a los hombres de todo el mundo. De ésta época quedaron numerosas obras de revisión de los temas clásicos tratados en forma diferente con especial énfasis en el autoanálisis psicológico de los personajes, descubriendo los ricos símbolos que encierra para el hombre del siglo XX, la densa atmósfera de la tragedia. Entre estas obras podemos citar las de Cocteau, de Giraudoux, de Unamuno, Kazantzaki, D'Annunzio, de O'Neil y muchos autores que asimilaban un teatro clásico bien conformado a la sensibilidad moderna, entre la segunda y cuarta década de nuestro siglo. Otra corriente renovadora la constituyó el despliegue y la aceptación de la creación surrealista que aportaba a las letras una mayor libertad con la incorporación del mundo onírico, de las imágenes subconscientes, cuya exposición traía una mayor posibilidad de abstracción por medio de símbolos que resumían

la realidad total en una síntesis, en la que destacaban los elementos mágicos y poéticos, el misterio y el sueño.

El crecimiento y la divulgación de los procedimientos psicológicos que revelaban los complejos estados del alma que viven simultáneamente en todos los hombres, puso a los autores dramáticos en posibilidad de visualizar sus personajes, no sólo como entes cuando actuaban de una línea vital predeterminada, sino como seres dentro de los cuales podría vivir todas las contradicciones. Un gran acontecimiento fue el estreno de la obra Ubu Roi de Alfred Jarry, en los años finales del siglo XIX, que rompió la opacidad de las corrientes románticas y que exponía en procedimientos de vanguardia el automatismo de los instintos, el rompimiento de los principios del teatro burgués. Esta tendencia se vio prolongada en la creación de algunos importantes autores como Antonin Artaud, poeta, pintor, viajero y hombre anárquico, que no aceptaba el poder de ningún orden pre-establecido y que quería exponer en el espectáculo teatral la rica sustancia poética nacida en las asociaciones subconscientes que los grandes apóstoles del surrealismo, como André Bretón y Guillaume Apollinaire, expresaban en la novela, el ensayo y la poesía lírica.

Parecía que el mundo, recientemente sacudido por la guerra anónima que había borrado la idea de individualidad, iba en los primeros años de la posguerra en busca de una nueva afirmación de la subjetividad, ya fuera en conflicto con su destino y sus orígenes, como en la tragedia clásica, o en la exploración hacia dentro de las disociaciones psíquicas que los seres humanos sufren sin conocer, y que el freudismo había demostrado ya con evidente objetividad.

El teatro de costumbres se veía en una situación crítica, pues mostraba sólo -

las relaciones circunstanciales de los seres humanos y admitía que las clases sociales, en las que su crítica se arraigaba, eran una estructura difícil de derribar, en tanto que la guerra mundial había demostrado que estas clases podía llegar a poder verse sometidas a la derrota sin que eso significara, necesariamente, un cambio esencial en la vida subjetiva del hombre.

El teatro de costumbres, nacida en la crítica de los rezagos de las estructuras feudales del siglo XIX, parecía entonces una expresión conformista que visualizaba la naturaleza humana a través de la repetición de los hábitos y excluía toda posibilidad de la aventura imaginativa, de la entrega a la fantasía, que constituye el máximo atributo creador del hombre".¹⁵

En América Latina estas tendencias hallaron una inmediata repercusión. El acercamiento a las obras clásicas fue puesto en práctica por muchos de nuestros escritores. El teatro abstracto constituyó también una poderosa atracción para muchos de ellos, que veían en esa modalidad una expresión más libre, menos pragmática, en la que el lenguaje lírico hallaba un espontáneo acomodo y en donde los símbolos, más o menos esotéricos, daban un resultado de síntesis poética que desterraba del teatro el procedimiento descriptivo del que la creación costumbrista hacía uso en su exposición.

A esta época, colmada con los motivos, temas y posibilidades más generales, se ha llamado tendencia "universalista", no sólo porque significaba una comprensión y aceptación de los problemas humanos universales, sino porque incorporaba a la creación teatral el "universo interior del hombre", así como las simples relaciones entre la emoción y la razón de los personajes expuestos en el juego escénico. Aparecieron así nuevas obras

en que los personajes son la síntesis de los demás en ellos mismos, y todas las emociones parte del punto central del yo individual. Este hecho daba la pauta a las relaciones dramáticas, ya fuera para hacer concordar a estos personajes con la realidad, o bien, para señalar las zonas anímicas que esa realidad (a veces incompatible con la naturaleza de esos personajes) destruía en ellos". 16

En La cola de la sirena, Una viuda difícil, El pacto de Cristina y Judith y las rosas de Conrado Nalé Roxlo ya encontramos estas tendencias "universalistas del teatro". La riqueza de la fantasía que se desborda en la obra drámatica así lo muestra. El doble juego en que la realidad y el sueño se confunden para transitar del uno al otro estado sin mayor explicación de parte del autor, nos muestran la síntesis del personaje y su relación con el mundo circundante. Los símbolos de sueños realizados están determinados por las situaciones y los personajes. Los nombres de los personajes, por ejemplo, en La cola de la sirena. Alga, la sirena convertida en mujer, simboliza el amor y el elemento vital como el agua. Gloria, es el cielo, no es gratuito que el autor nos la muestre como una mujer que desafía las alturas en una nave moderna como el avión. Patricio, es el hombre que da vida a la sirena, pero también es el ser que la arrastra a la muerte. La superstición aparece como coincidencia representada en una botella donde se encuentra

encerrado el demonio; ese demonio inexistente, que en suma es el mismo hombre. Toda la nostalgia del paraíso recobrado y vuelto a perder en la imposibilidad del amor y la felicidad. Amor y felicidad que se transforman en fuegos de artificio; donde la ceniza es la máscara y la fiesta. Fiesta carnavalesca donde la transgresión es momentánea, porque en esta vida humana nada es duradero. Lo perdurable está en el paraíso, pero éste se encuentra alejado de la mano del ser mortal. Paraíso celestial y marino donde las algas y las glorias son lo alcanzable, pero también es la impotencia. El canto de la sirena seduce y fascina por lo irreal, pero cuando se convierte en un sueño realizado, el hombre está incapacitado para retenerlo y guardarlo. La botella no puede contener los secretos, ni mucho menos guardar las fuerzas del mal o las fuerzas del bien, porque al romperse, los añicos son el símbolo de toda desgracia individual.

La sirenas y sus colas son las ilusiones fantásticas que no caben en este mundo, donde se pide explicación a lo maravilloso; los prodigios no se explican, se deben aceptar como milagros de todo sueño realizado. El lenguaje aquí es poesía, lirismo no sólo representado en el canto, sino en la voz, en la palabra filosófica de Alga, el ser frágil que no puede derrotar al mundo de la realidad.

La unión de la sirena y el hombre no puede perdurar, no puede transgredir al orden establecido porque está vista por los demás como un fenómeno de feria, como algo monstruoso, como figura de pesadilla. El mar clama venganza y Alga, la traidora de su raza, es traicionada por la raza de hombres a la que no supo redimir. La normalidad vuelve a su cauce, las furias de la naturaleza se desatan en fuego de artificios como un remedo, como una caricatura ante la que el hombre cierra los ojos y está listo para soñar.

Una viuda difícil, muestra la vida de una sociedad provinciana hueca y pasiva. El personaje más vital es Isabel, la joven viuda asediada por su belleza y por su condición social de mujer solitaria. Entre la monotonía y el desencanto transita la vida de esos seres pusilánimes, faltos de valor y de honestidad. En esa ciudad virreinal se suspira por el amor que solo es posible como condición del orden familiar.

En ese lugar todo huele a conformismo y a sujeción. Entre ilusiones falsas y realidades inciertas se van agotando las vidas y las esperanzas.

Un hecho insólito romperá la monotonía de aquellas vidas. Mariano, un criminal en potencia pero en el fondo, un ángel en ausencia, va a ser ajusticiado. Sólo una decisión podrá salvarlo de la horca. Si alguna mujer acepta ca

sarse con él, el reo obtendrá la salvación de su vida. Como Isabel acaba de sufrir una decepción amorosa decide -- vengar la afrenta: ella acepta casarse con el criminal . Así desafía a la sociedad, pero también así se integra al orden establecido. Matrimonio de por medio, la mujer encuentra en la más penosa realidad su sueño. Desafío y compromiso desatan las murmuraciones de los curiosos, las escondidas envidias se disfrazan en temores injustificados.

El humor negro encuentra sitio exacto en la come-- dia. Desde el final del primer acto, el autor afila su ingenio y a partir de equívocos, frases en doble sentido, situaciones caricaturizadas de la realidad; el dramaturgo - juega con la ironía, el chiste efectista, la palabra ingeniosa y la sutileza; sobre todo la sutileza para darnos una comedia deliciosa. Mariano no es el criminal de la realidad, es un criminal de una ilusión, de un sueño realizado. Su valentía es sólo un fuego de artificio, es una caricatura del machismo. En realidad es un ser más común que corriente, pero en esta condición encuentra su dignidad. A través de este personaje la sociedad se burla de él, pero el autor lo asume como pretexto para devolver golpe con -- guante blanco a esa mojigata y recatada sociedad. ¿Dónde -- está la hipocresía, en los que aparentan dignidad, o en -- los que se la ganan por medio de fechorías? ¿Quién es más negativo para la sociedad el que peca por la paga o el que paga por pecar? Isabel es domada, su fiereza y liviandad --

son fingidas, aquí resulta, más astuto el hombre, La última -
escena de la comedia nos recuerda a Shakespeare y su Doma
de la bravía. o la fierecilla domada como MEJOR CONVENGA
Muchas escenas nos recuerdan a Moliere, no en el plantea--
miento de las situaciones, sino en la sutileza del humor .

Recordemos El misántropo o Tartufo. Ejemplo claro, -
cuando Isabel le habla a Rita de unos exvotos que llegarán
procedentes de Perú. Mayor gracia y comicidad no se pueden
pedir. Al culminar la obra asistimos a un final feliz, pero
sin banalidades, a un final donde el espectador queda recon-
fortado y con ganas de dar un abrazo o un apretón de manos
a Mariano, el personaje mejor logrado de toda la obra.

En El pacto de Cristina, la magia, lo esotérico, lo
religioso, la superstición son los elementos fantásticos -
que intervienen en la lucha por el amor. La pureza no redi-
me, es un obstáculo en la pasión amorosa. Cristina se ve -
obligada a pactar con el diablo. Las fuerzas del mal están
al servicio de hombre para destruirlo. El telón de fondo -
está formado por la Edad Media y las cruzadas. El sueño es
la vía de evasión para enfrentar una realidad impregnada -
de fanatismo. El sueño realizado se vuelve otra vez, fuego
de artificio, es instante feliz que va a desembocar en la
muerte. La protagonista juega con las fuerzas del mal para
satisfacer sus deseos terrenales; Sueña con el amado y el-

amado realiza ese sueño como una visión divina, como un aviso de elegido que debe retornar al lugar donde le aguarda el amor humano. Ese sueño será transformado en una pesadilla. Cristina deberá pagar su desecato. La noche de la vigilia, ella cuidará de la cuna, símbolo de la realización amorosa. El diablo acudirá, como un marido transformado, como una especie de desdoblamiento del cruzado, a pedir el precio convenido. El precio será el hijo; criatura que representará el desamor. El hijo elegido es la síntesis de la pasión amorosa de Cristina, lo podrán amar, pero él estará incapacitado para responder al amor. La condena es por partida doble, madre e hijo serán la respuesta del mal, el ensueño y la ilusión se opacan ante la verdad. La noche de bodas de Cristina es su propio sacrificio, morirá envenenada por su propia mano. No procreará al hijo del desamor, pero tampoco su esposo podrá disfrutarla. La pesadilla es la realidad, el sueño es la máscara del engaño, es la ilusión de un instante, es la felicidad sellada con un beso; con un beso que pierde a los amantes. En su debilidad de no -- confesar sus sentimientos, ellos no pueden retroceder en el tiempo; el pasado los unió en una esperanza, y el presente los va a distanciar irremediablemente por que la muerte, el mal, el diablo y el desamor son más poderosos que cualquier individuo.

Judith y las rosas a nuestro parecer es la obra

más lograda, la más bella, la más profunda, la más filosófica, la más sutil y la más terrible de Nalé Roxlo. En el lenguaje nos recuerda mucho a García Lorca y su Doña Rosita la soltera, también hay cierto aire de Así que pasen cinco años (aunque en muchos sentidos está cercana a EL pacto de Cristina, y ésta a su vez guarda relación con -- Bodas de sangre), todo ese elemento lírico que existe en el poeta granadino, también lo encontramos en Nalé Roxlo en la descripción de las rosas. Los elementos mágicos juegan un papel muy importante; el sueño y la realidad transitan por los mismos senderos para fundirse. El sueño de -- Judith se realiza porque Holofernes ha sido el creador de ese sueño inventado.

En Judith y las rosas hay un juego ingenioso con el humor que raya en lo cruel, en lo sarcástico; una situación patética sirve para que el lector suelte una carcajada. El ingenio es perverso. La locura y la lucidez se confunden. El juego del doble está trabajado magistralmente. Aquellos locos que se hacen pasar por Holofernes, son personajes delirantes que cerrarán la obra con un toque magistral. ¿Holofernes es Holofernes o es el desdoblamiento que se va multiplicando?. Tanto odia el pueblo de Betulia al guerrero que en el fondo envidia su posición y quiere ser como él, quiere ser él mismo. Holofernes es el engaño, la máscara desdoblada y el sueño realizado. Holofernes es

el fuego de artificio, es el cultivador de rosas, Es el -
guerrero victorioso que busca la derrota para conseguir -
su libertad. El pueblo de Betulia es el desdoblamiento, --
la otra cara de la realidad de Holofernes, es el pueblo -
hambriento, sitiado, vencido que busca la victoria para -
conseguir su libertad. Holofernes y el pueblo de Betulia
son el ave fénix que buscan resurgir de sus propias cenizas. Delirio, locura, juego, sueño y magia se conjugan y se confunden. Realidad, cordura, sensatez, vigilia y --
solemnidad luchan por alcanzar la verdad y lo objetivo.

La subjetividad triunfa en estos mundos; la vida, igual que una rosa, se marchita, se deshoja, la vida y -
las rosas son efímeras. La libertad está en el mismo hombre, pero el sueño lo arrastra, lo engaña, lo enmascara. Importa más la libertad o el amor? ¿Cuál es la conciencia política, social, individual? ¿Dónde se encuentra esa conciencia en la lucidez o en la locura, en la vigilia o en el juego, en la vida o en la muerte? La dialéctica juega con los personajes y éstos con el espectador. Las antítesis se tocan y las síntesis se plantean tanto en lo individual como en lo colectivo.

¿Quién tiene mas valor, Judith la triunfadora, o el guerrero enmascarado-cultivador de rosas, Holofernes? los dos ganan por partida doble el respeto de la colectividad y el respeto y el amor a ellos mismos.

La bailarina es la rosa cultivada por Holofernes. El es el guerrero domesticado por la rosa-bailarina-Judith.

La obra es la más exótica del autor. Exotismo que utiliza Nalé Roxlo para descifrar una realidad muy peculiar. El exotismo es la evasión, el tema está situado en tiempos remotos y en lugares legendarios. Personajes, situaciones, hechos sangrientos representados en un pueblo que sufre torturas, represiones, miserias y está a punto de ser exterminado por las huestes del tirano Nabucodonosor. Nabucodonosor es el déspota que está visto de lejos, el que manda, pero el que nunca ejecuta órdenes. La tiranía está vista entre la solemnidad y la burla (recordar aquel momento en que se le pide a una mujer que ladre como perro), entre el sufrimiento y el delirio, entre la conciencia y la inconciencia, entre el juego y la amargura, entre la burla y el patriotismo, entre la venganza y el perdón, entre el rechazo y el amor, entre la evasión y el compromiso, entre el chisme y la verdad.

Así traduce, así simboliza Nalé Roxlo a la realidad argentina; la obra es más impactante, más comprometida; sin aludir directamente al problema de la dictadura peronista, el dramaturgo a través de la metáfora y el símbolo traduce todos los males políticos de la época que le tocó vivir. Allí reside su maestría, a diferencia del costum

brismo que con frecuencia echa mano de lo panfletario. Vale más una metáfora que una alusión directa, que un insulto, estos no perduran, después de la imprecación viene el olvido. En cambio, con el lenguaje poético perdura, se eterniza la protesta porque al traducirse la realidad mediante estos mecanismos, se concreta y se vuelve más objetivo el problema.

IV) REALIDAD E IRREALIDAD: ROBERTO ARLT

Roberto Arlt ofrece toda una gama de posibilidades para un estudio analítico desde todos los puntos de vista; la riqueza de su imaginación, su fascinación por el mal, por lo deforme, por lo sórdido y por la crueldad son obsesiones que aparecen a lo largo de sus novelas, de sus relatos y de su teatro. La obra dramática nos ofrece todo un mundo donde los sueños y la magia transitan por la realidad para confundirnos, mostrándonos su ambigüedad. Con Arlt no sabemos en qué momento pasamos de un estado a otro. El desdoblamiento, la máscara siempre encubren lo potencial y lo transforma en una verdad polivalente, asfixiante, donde el individuo construye fronteras entre el ser y el no ser.

Las dos últimas décadas del siglo XIX señalaron el advenimiento de una revolución literaria, que abarcó en su órbita a todos los pueblos de habla española en el Nuevo Mundo y, que posteriormente se extendió a España. El nombre que se aplicó a ese movimiento fue el de Modernismo, que ha subsistido en la historia literaria, a pesar de su muy discutida propiedad. El amplio movimiento reformó y renovó la literatura hispánica en su forma y en su espíritu. Efectuó una completa renovación de la prosa y de la poesía, mediante la mezcla de distintas corrientes europeas y americanas. Más que una escuela literaria

constituyó una actitud frente al arte. El Modernismo no es un fenómeno privativo de la América Latina, sino un movimiento reformador y transformador del pensamiento en el mundo occidental.

Hay que considerar al Modernismo como una evolución del Romanticismo y al mismo tiempo una reacción contra él. La reacción se advierte precisamente en aquellos puntos en que el Romanticismo se apartó de su ideario estético y social. El Modernismo fue al mismo tiempo un loable esfuerzo de arrancar la literatura latinoamericana de su carácter regional o criollista y entroncarla con las corrientes de la cultura europea, con el objeto de universalizarla. Trató de crear un clima intelectual que estuviese por encima de la cultura general de nuestras sociedades de fines de siglo, que fuera capaz de ofrecer un adecuado medio de expresión para los intelectuales y los artistas. El medio no estaba a la altura de comprender esas posibilidades, de allí que casi todos los modernistas vivieron existencias torturadas, descontentos con el mundo, en constante lucha por no dejarse devorar por él. Trataron de elevar ese medio y cuando no pudieron tomaron el camino de la evasión, ya fuera artística o bien provocada por los "paraísos artificiales". Sus integrantes expresan el "mal del siglo" constante melancolía, angustia por el enigma de la vida; pesimismo, preocupación por la

muerte y el destino final del hombre. Es decir, fueron -
hombres sumergidos en la crisis espiritual y cultural que
vivió el mundo occidental a fines del siglo XIX.

"La literatura decadente había apro--
ximado mundos oscuros, excéntricos,
y hasta diabólicos, en el límite, a
veces, de lo humanamente permitido.
Eran, por otra parte, los tiempos de
la divulgación de la magia negra, el
ocultismo, la teosofía, el magnetis--
mo, la cábala y la adivinación. Si -
bien, América no importó en volumen
significativo lo escatológico de la
literatura "decadente", quedó en cam--
bio prisionera de su afán de miste--
rio. De allí provino la apetencia de
los modernistas por las alusiones os--
curas, las evocaciones quiméricas".
(...)¹⁷

"Por huir de lo cotidiano y de lo vul--
gar dicha corriente literaria cayó -
en un arte de evasión que gozó en lo
erudito, lo extravagante y lo exóti--
co. Los modernistas buscaron con----
scientemente un clima inaccesible pa--
ra la sensibilidad y la inteligencia
poco cultivada. La realidad se vió a
sí mismo burlada gracias al humor su--
til y fantástico".¹⁸

En las últimas décadas del siglo XIX en la vida
social, política y cultural de Argentina, existe una mar--
cada tendencia a mostrar la realidad mediante la literatu--
ra fantástica. Parecería que para la literatura argenti--
na, el "realismo" resulta insuficiente; aun en los tiem--
pos de mayor estabilidad, el realismo más tradicional se
vio compensado por su contraparte imaginativa; a través -
de lo fantástico se desea transmitir una visión más tota--

lizadora, más crítica, pero traducida en símbolos, porque la realidad y la censura no permiten el desenmascaramiento de las verdades y atrocidades que se ocultan a la opinión pública.

"El cansancio del verismo y la fidelidad psicológica han dado origen a una literatura que disuelve la realidad transformándola en ensueño".¹⁹ Es ésta una literatura que da importancia a la trama elaborada sobre presuntos fantásticos y con la cual se desea llegar a vislumbrar más allá que lo que la realidad ofrece al individuo.

"Han sido de suma importancia las aportaciones de Leopoldo Lugones y de Horacio Quiroga. Con Macedonio Fernández y Jorge Luis Borges la literatura fantástica cobra una dimensión poética y adquiere una complejidad por su capacidad de provocar estupor junto con una penetración que perturba".²⁰ Entramos muchas veces en un mundo metafísico que lentamente se va desintegrando; la realidad es vista a través de la otra cara del espejo, y la imagen aparece distorsionada, fantasmagórica, permitiendo así que el yo individual dude del universo creado y niegue la realidad.

Frente a los problemas de la realidad el hombre se evade o se compromete. El escritor crea laberintos, inventa sueños, ilusiona para engañar a la realidad. Así los fantasmas, los personajes imaginados por el autor vi-

ven en mundos insólitos, sorprendidos, absurdos; en un espacio y en un tiempo interiorizados, donde la angustia de convivir, vivir y subsistir también es dramática y cruel. Los autores nos hacen viajar por mundos imaginarios, donde el espejo refleja en un hombre a todos los hombres, en un espacio a todos los espacios y en un tiempo a todos los tiempos. La historia de la humanidad continúa mientras el individuo desde su inalcanzable utopía a la vez existe y sueña.

El dramaturgo Roberto Arlt está muy cercano a este tipo de escritores; en sus laberintos, en el caos, en el juego de la realidad e irrealidad, en lo subjetivo y en lo absurdo. Pero en Arlt, el juego y la magia alcanzan niveles poéticos. El teatro es representación dentro del mismo drama. La farsa y la comedia se enlazan para burlarse, para ironizar la solemnidad dramática. Sueño, delirio, locura, lucidez se confunden en una capa de humo, en la misma debilidad de la mente. Los fantasmas juegan a ser personajes ^{y éstos} juegan con el hombre de carne y hueso.

Separar la obra dramática de Roberto Arlt en temas, personajes, ideas, obsesiones, ilusiones, sueños, mentiras, juegos, teatralidad, etc., etc., resulta imposible. Sus obras pueden tener similitudes entre sí, cada una de ellas parece hermana gemela de la otra, cada obra es tan laberíntica, tan mágica que tiene puntos de contac

to con todas las imaginadas por su propio creador, Sin embargo cada obra tiene su independencia y su dependencia; en todas ellas observamos la mente alucinada de un genio. Estudiar separadamente la obra arltiana resulta un riesgo, no lo eludimos, el mismo escritor nos exige el peligro. Sólo por razones metodológicas hemos separado arbitrariamente las obras dramáticas. En cada bloque encontramos ciertas afinidades; ciertos rasgos que se repiten, ciertas estructuras teatrales, ciertos elementos psicológicos de los personajes, y, claro, las constantes obsesiones del escritor.

El primer bloque está integrado por Trescientos millones, El fabricante de fantasmas y Saverio el cruel. En las tres obras penetramos en la "Zona astral donde la imaginación de los hombres fabrica con líneas de fuerza los fantasmas que lo acosan o recrean en sus sueños". Estas iluminadoras palabras nos sitúan de inmediato en el mundo arltiano. La imaginación, los fantasmas y los sueños irrumpen en lo cotidiano, en la realidad para transformarlo y traducirlo en el juego de la teatralidad. Lo sobresaliente de las obras citadas es la realidad-irrealidad en la que se mueven los personajes. También otros temas periféricos las hacen afines: la ironía, los personajes ficticios y literarios, la muerte, el caos organizado el sueño y el delirio, el juego, la máscara y la crueldad

en lo inesperado dan fé en ello,

La trama dramática de Trescientos millones se -
sirve de la realidad: Un suicidio ocurrido en 1927 propor-
ciona a Arlt el material para su drama. Un detalle más que
el suicidio mismo obsesiona al dramaturgo y esto lo lleva
a crear una obra alucinada, fantástica y mágica. Las imáge-
nes de los sueños cobran vida en una escenografía fantas--
mal y exótica. Los personajes son seres evadidos de la mis-
ma literatura, de la misma ficción; seres de humo que van
a perturbar la paz y la mente de una pobre sirvienta espa-
ñola que se encuentra expatriada, exiliada, marginada en -
un país extraño (Argentina). Han llegado a su habitación
para perturbarla, para engañarla y para burlarse de ella.

En el prólogo de la obra conocemos las caracte-
rísticas de los personajes literarios: Rocambole (el famo-
so bandolero creado por la pluma de Ponson du Terrail), el
Hombre Cúbico, la Reina Bizantina, el Galán, el Demonio y
la Muerte. Todos ellos parecen fantoches grotescos"... el
personaje, que en el punto inicial de la acción es máscara--
ra, se percata de que se va convirtiendo en rostro, a medi-
da que la máscara se resquebraja y cae al choque de los -
acontecimientos" "... es, en suma, la representación de la
contradicción, advertida, experimentada y finalmente supe-
rada entre la máscara y el rostro, entre las ideas exteri-
ores, abstractas, sociales, del yo superficial y los senti-

mientos íntimos, concretos, individuales del yo profundo".²¹

Agrega Atilio Dabini "Es evidente que la máscara, expresión del yo exterior, recuerda lo que es el carácter en el viejo teatro tradicional; ya esos símbolos de caracteres que son las clásicas "mascaras" de la Comedia dell'Arte, así como las figuras del teatro de títeres (y, en efecto, veremos como el teatro grotesco), en su desarrollo, va siempre hacia la expresión marionesteca); la novedad consiste en que tales caracteres, tales máscaras, recubren personajes modernos de los cuales adoptan la fisonomía y las maneras, ocultan a seres humanos cuya índole suele no corresponder a la fisonomía exterior; y el drama, o a la tragicomedia, nacen cuando esa faceta de correspondencia se hace conciencia; entonces aquella índole descompone la máscara y revela su verdadero rostro, que es expresión del yo genuino, espontáneo, de la verdadera personalidad del hombre, de una manera esencial e íntima de sentir y de ser que con frecuencia permanece, para uno mismo, oculta bajo la conformación dada por la educación, por las ideas y modos adquiridos, por la vida en sus formas exteriores, y que se manifiesta bajo la prueba de la crisis y la tragedia que tocan en lo vivo. El juego y la conciencia de todo esto, es una representación de acusados contrastes que corresponden a la definición de "grotesco", en el teatro de Luigi Chiarelli".²²

El teatro italiano marca una influencia definitiva en la dramaturgia rioplatense; el maestro por excelencia es Luigi Pirandello. En seis personajes en busca de un autor, el dramaturgo italiano juega con los contrastes, con lo inesperado, con lo absurdo y con lo grotesco para confundir a sus personajes y a su público entre la realidad y la irrealidad; el teatro mismo es un espejo que refleja imágenes que se van desdoblado entre la máscara y el rostro. Hay que tener en cuenta que la inmigración italiana en Argentina fue la más numerosa en relación a los demás extranjeros. Ellos llevaron fuerza de trabajo en los campesinos, pero -- también proporcionaron una influencia cultural en el orden literario principalmente.

Ya en Roberto J. Payró y su obra Marco Severi en la que trata este problema, aparecen rasgos del grotesco, la máscara y el rostro juegan un papel fundamental en la obra. En Arlt encontramos la influencia italiana en la mayoría de sus dramas. Los personajes literarios se desdoblan en una especie de ensueño. En Trescientos millones, las figuras guiñolescas aparecen con características plenamente grotescas. Trescientos millones es el drama de una joven española que presta sus servicios a una familia argentina. La muchacha se encuentra sola, siente nostalgia por su patria y tristeza por su condición de inmigrada pobre. En su habitación, ella sueña que ha heredado trescientos millones. Ante su presencia van apareciendo toda una galería de persona

jes de humo que la halagan y representan ante ella una comedia fantástica. Esas figuras aparentemente la hacen disfrutar, le hacen creer que ella es una gran mujer y el ser más importante del mundo; sin embargo, entre ellos se bur-lan porque saben que todo es una farsa, una representación en la que ellos no se sienten a gusto. Todo es un engaño ; la muchacha sigue siendo pobre y solitaria.

En el sueño ella está asediada por los perso-najes de humo y en la realidad está acosada por el hijo de la patrona, pero ella se niega a acceder a los caprichos de éste. Al finalizar la obra la sirvienta pone fin a su vida disparando una pistola. El hombre cúbico cuyo nombre y ac-ciones están ya dentro del surrealismo, dentro del absurdo y dentro de lo deformado, el rompimiento con la lógica es - constante y el material de las situaciones lo proporcionan los sueños. "La imaginación fabrica mundos y humanidades en los espacios".

Los personajes son fantasmas que el hombre ha soñado, son el desdoblamiento del individuo, convertido en fanteche grotesco; sueños caricaturizados que nos muestran la máscara y el rostro.

Hay un gran sentido del humor, un humor negro una comicidad sutil. Desde el prólogo de Trescientos millo-nes asistimos a la burla, el sarcasmo y la ironía que se es

tablece entre los personajes. El centro de las burlas es el Hombre Cúbico, él mismo cierra el prólogo con una especie - de lamento que a la vez es dolor y consuelo. El absurdo comienza a legalizarse en el sueño. Pero ¿quien sueña con estas figuras? ¿La sirvienta? ¿el autor?, ¿el espectador?. El tono del drama es irreal, mágico, fantasmagórico. La magia del teatro deambula por el escenario, y todo se hace posible a través de la exteriorización de los sueños.

Las acotaciones que va haciendo el dramaturgo a lo largo de la obra remarcan el sentido y la atmósfera - irreal, fantástica, mágica e irónica del drama. El desenfado y la comicidad se van acentuando en las explicaciones - por parte del autor y éstas no son propiamente teatrales; son como una suerte de juego o divertimento que difícilmente puede eseenificarse. Ejemplo; "El cuarto, recalado en verde claro, tiene la desolada perspectiva de policromía - de una novela por entregas por Luis de Val ". ¿Puede el espectador tener la referencia literaria? De tener esa referencia, ¿podrá distinguir la intención del autor al marcar el detalle? Mas bien creemos que se trata de un juego, de - una muestra del sentido del humor.

El espejo adquiere una dimensión perturbadora; es el puente entre la realidad y el sueño. La sirvienta pasa de la vigilia al sueño; en el momento de contemplarse en el espejo, la imagen se desdobra. Mientras la sirvienta

ta se encuentra en vigilia, la vemos ensimismada, como - muerta o en una especie de agonía; a su aposento llegan los ruidos del exterior, son como una sinfonía inconcreta que la acompaña en su soledad y la van transportando al sueño, al plano de la irrealidad. Cuando se contempla en el espejo comienzan a surgir los fantasmas, al mencionar a la Muerte su deseo se cumple y surge el personaje de humo para hacer acto de presencia. Desde su soledad, desde sus sueños, desde su imaginación, desde su desolación, ella convoca a los fantasmas de su mente, Así el fantasma "cobra vida", su sangre son lágrimas".

Se hacen presentes las ausencias (porque son fantasmas, seres que juegan a representar una farsa, que resulta ser la ilusión y la vida mismas) van apareciendo para perturbar a la humilde, a la marginada, a la expatriada, a la futura suicida; para engañarla en un juego monstruoso, - donde la burla es verdad y la verdad una ilusión provista de jirones de tránsito y olvido.

Como una ceremonia antisolemne se inicia el juego de la representación. Los seres de humo, los personajes literarios interpretan una historia folletinesca dándole el papel principal a la sirvienta. ¿Quiénes son los fantoches, quiénes son las máscaras, quiénes son los seres grotescos? ¿Los seres de humo? ¿la sirvienta? Los roles se intercambian a veces ellos dictan las acciones, a veces ella es

es la directora de las situaciones. El juego de la teatralidad pierde sus límites. Las escenas y las ilusiones son obedecidas por todos, a sabiendas que todo es una farsa donde hay que representar el papel a la medida de las posibilidades. La aventura está en aceptar la imaginación como vehículo para evadir la realidad." Somos como los actores en una obra de teatro" - exclama uno de los protagonistas. En ellos hay conciencia de la teatralidad, del engaño y sin embargo juegan a representar a la vida misma desde la dimensión de los sueños.

El espacio cerrado se transforma, el cuarto de la servienta crece desproporcionadamente y aparece el mar. Hay una invitación al viaje; se ensancha el horizonte aunque el espacio cerrado siga oprimiendo la vida cotidiana de la pobre mujer solitaria. "Observé que mares y montañas son una mentira para darle un poquito de poesía a mi sueño. Aquí la única que sueña soy yo, nadie más que yo". En estas palabras se cifra toda la razón de ser de la servienta. Ella es la que inventa sus ilusiones, ella es la que busca la poesía en esos viajes imaginarios, porque a través de esta posibilidad se rebela contra la sordidez y la vulgaridad del acontecer cotidiano. Ella también juega con ella misma y con los demás, porque sabe que, a su vez, los otros están jugando con ella.

Irónicamente alguno de los fantasmas exclama "debería prohibirles soñar a los pobres." Pero si los pobres no soñaran, los

fantasmas, los seres de humo no tendrían cabida ni en el juego, ni en la teatralidad, no se concretarían sus acciones; seguirían siendo seres imaginados que se desvanecerían como el mismo pensamiento, como el mismo humo. La ironía también se desdobra, se -- ejerce contra la sirvienta para que ésta la devuelva, pero con -- más intensidad, como una carcajada estridente.

El humor negro está en las acciones, en las situaciones, en el lenguaje, pero principalmente en los mismo personajes. Rocambole que siempre presume de sus 40 tomos donde aparece como héroe bienhechor, pero en actitud soberbia; el Galán, conquistador infa^ltigable, pero remedo de villano, débil, sin carácter y aparente -- mente oportunista. El Demonio, representante del mal, pero en bus^{ca}ca de la gracia y la belleza, en el fondo un ser frágil como los mismos sueños. Vulcano, bandolero canalla con alma de rufián sentimental. (En este personaje hay una alusión caricaturizada del -- semidios latino. Es un fante con aspiraciones grotescas. Es -- dueño de una carbonería y tiene secuestrada a Cenicienta, una joven ingenua). Toda la escena de Vulcano, Cenicienta y el Rufián -- honrado es un doble juego de parodia, burla y engaño. La teatralidad se multiplica, la representación se vuelve laberíntica. To^{dos} los personajes juegan a interpretar su papel en lo que es la parodia de una historia folletinesca y sentimental. Malvados contra bondadosos, justos contra injustos, leales contra desleales. Todo ello es el marco adecuado para que triunfe la inocencia y la verdad. Se reconocen la madre y la hija (señal infantil de por me^u).

dio). La aventura, ahora sí, es rocambolesca en su sentido figurado, en su sentido ficticio. Roberto Arlt utilizó el lugar común para enemendarle la plana a Ponson du Terrail. El sarcasmo, la burla y el ingenio están presentes para mostrarnos todo el talento, todo el prodigio del autor de Los siete locos.

La Muerte, una especie de vieja alcahueta, chismosa y entrometida, insiste constantemente en que todo lo malo en la vida de la sirvienta se debe a que ésta no ha tenido el cuidado ni la delicadeza de comer jamón del diablo. La ironía, la burla y el sarcasmo se encuentran unidos en esta sola frase que tiene varios sentidos. El "r_tintín" del personaje otorga un sentido cómico por la constante repetición. Sutileza y humor se confunden en el palpar de la Muerte.

Todos los personajes de humo, los fantasmas, las ilusiones del sueño, "los recuerdos del provenir" tienen vocación de actores; ellos son el drama y su esencia, ellos son los espíritus, las apariciones burlescas; las máscaras sin rostro; los rostros olvidados, los seres inconcretos que representan los anhelos escondidos, las represiones de una humanidad encerrada en sus sueños, en sus evocaciones. Son los seres absurdos llevados a la euforia, a la alegría de vivir; en ellos no importa el mañana ni el ayer, a ellos sólo les interesa el presente, porque éste queda traducido en el juego, en el sentido lúdico de la existencia, la teatralidad, en la máscara, en lo carnavalesco, donde la fies

ta es ceremonia constante; y ^{la} burla y la parodia encuentran su cauce en la otra imagen del espejo, en la irrealidad y el sueño.

El hombre está prisionero en sus imposibilidades, inmerso en lo absurdo de su existencia; en cambio, los fantasmas son como la libertad que el hombre jamás disfrutará. Por eso para el individuo, para el rostro sólo queda la muerte, el suicidio, al crimen, la ambición; vale decir: todo lo negativo. El hombre se deja acosar por los fantasmas de la realidad porque no comprende que esos seres han sido creados por el mismo individuo para espantar la vida y llenarla de desgracia y soledad.

A la sirvienta sólo le queda una salida: el suicidio. No puede soportar la sordidez del mundo. No puede obtener los -- Trescientos millones con cincuenta y tres centavos que formarían, en monedas, una columna de trescientos metros de altura. Ella no puede tener esa suma ni en sus propios sueños, se deja agobiar por la realidad; en su vigilia la vida es como en el sueño, pero ella no sabe confundir las dos posibilidades, no tiene la capacidad para enfrentar el sueño con la vida. Ella es el rostro y ellos son las máscaras. Rostro y máscara se necesitan para formar la unidad, pero ella es tajante y separa el engaño de la verdad, el juego de la solemnidad, la ilusión de la desilusión, la vigilia del sueño, el temor del valor, la vida de la muerte. No sabe re-presentar, no entiende la teatra-

lidad, no viaja con la imaginación. Se queda anclada en su pobre realidad de muchacha desolada y triste y esto finalmente la pierde y ella misma, al darse muerte, se aniquila para los sueños, se inmola frente a los mismo fantasmas que se convierten en los verdugos de su vida.

A veces suena el timbre del servicio, este sonido es como una llamada a la realidad, como una vuelta a la vigilia. El timbre suena para indicarle su condición de doméstica, de trabajadora al servicio de una patrona que sólo sabe ordenar. Con el timbre, la realidad irrumpre violentamente en el sueño; para mostrarnos que la realidad es más cruel, más grave y más angustiosa que las pesadillas. En la realidad la persiguen los fantoches grotescos, pero no los fantasmas, no los seres de humo; aquí los humanos se desdoblan en máscara, en marioneta, ésa es la única forma de la realidad; imagen distorsionada del espejo. Seres grotescos que no son pesadilla ni ilusión, seres que son caricatura, remedo de un sueño, pero éste resulta imposible para la fantasía y lo real en toda su crueldad para la vida concreta.

El fantoche de la realidad le grita a Sofía, la criada, que no se haga la loca; los fantoches de los sueños gritan y bailan de júbilo cuando se ven libres de la criada Sofía, la loca. La locura se multiplica y se teatraliza. Sofía, el hijo de la patrona y los personajes de humo representan su papel, juegan a recrear sus personajes para engañar a la realidad. Qué mejor papel que el de loco para transformar los sueños en verdad y la verdad en

ilusiones. La locura, es vista como otra frontera de la vigilia, la locura como un delirio, como una fiesta, como una ceremonia caricaturizada de la solemnidad. Pero la locura en plena cruedad cobra a su víctima todos sus desacatos. Claro que debería prohibirse que los pobres soñaran. Sobre todo si en sus sueños evocan el allá (Europa) y no soportan el acá (América).

La locura, el sueño, la ilusión juegan una mala pasada a - la sirvienta Sofía y la conducen irremediable al aniquilamiento; el suicidio sorpresivo de Sofía puede ser explicado y provoca - muchas reacciones de simpatía: Sofía se veía acosada por el hijo de la patrona y al no soportar sus asedios amorosos se quita la vida. Sofía se veía acosada por los fantasmas de su propia imaginación y al no soportar tanto delirio termina disparando una pistola sobre su frente para borrar las imágenes de su memoria. So - fía se veía agobiada por su triste situación de sirvienta pobre - y al no soportar la soledad acaba con su existencia. Sofía al saber que ha heredado trescientos millones con cincuenta y dos centavos, enloquece y termina para siempre con ella y con su fortuna. Sofía juega a representar todos esos acontecimientos y al darse - cuenta que la teatralidad es una farsa decide matarse, para , con su muerte, ocasionar el exterminio de los personajes de humo.

Humo, polvo, nada , son equivalentes a estatismo, inmovilidad, muerte. Sofía y los habitantes de sus sueños quedan reducidos a - un tiempo de la fugacidad y del olvido; aguardan temerosos otro -

acontecer de la vida en espera que un fabricante de fantasmas les conceda movimiento.

El fabricante de fantasmas al igual que Trescientos millo- nes presenta una gama de posibilidades para realizar un análisis. Se hermana las dos obras porque las obsesiones del escritor siguen presentes.

El fabricante de fantasmas es la historia de un dramaturgo que asesina a su esposa, esto provocará que sienta remordimientos que lo persigan por todas partes. Esos remordimientos buscarán al criminal y convertidos en fantasmas lo acosarán, hasta obligarlo, después de una refinada tortura, a suicidarse de la misma forma como mató a su cónyuge.

Las circunstancias de la relación matrimonial entre Pedro y Eloísa determinan que el dramaturgo mate impunemente a su esposa, bajo las apariencias de un accidente que despistará a la policía. El dramaturgo considera que debe entregarse de lleno a su creación artística, hace una reflexión de su quehacer dramático mientras se encuentra en la prisión, en espera de conseguir su inmediata libertad.

El veredicto de la justicia lo declara inocente, acepta el accidente como evidencia. Pedro puede unirse a Martina con quien

tenía relaciones ilícitas desde antes del "accidente". En una de sus obras, presenta triunfante a un asesino que burla a la justicia. Un día inesperadamente aparece en casa de Pedro, el juez que le otorgó la libertad; discuten acerca del crimen perfecto y Pedro muestra todo su cinismo, parece que vuelve a burlarse del juez.

Pedro realiza un viaje hacia París, allí hay una fiesta, un carnaval. Él va disfrazado de dominó; se encuentra con una mujer en mascarada y la comienza a cortejar, después llega el marido de la mujer que cubre su rostro con su antifaz. Cuando los dos personajes descubren sus rostros, Pedro se da cuenta que son iguales a los de su esposa muerta y al del juez.

Regresa enfermo y tiene que ser internado en un hospital, en ese lugar se ve perseguido por los fantasmas que él mismo ha creado en la ficción. Son seres deformes, espantosos: el Jorobado, el Rufián, la Prostituta, La Ciega, el Verdugo y la Coja; son los hijos, representantes de lo sucio, lo criminal que ha imaginado el dramaturgo. Esos fantasmas lo obligarán a que salte desde la ventana para que encuentre la muerte. Sólo se escucha un grito y cuando entra Martina al cuarto, comprende que Pedro se ha suicidado. Así concluye la obra.

La realidad y la irrealidad son el resorte más importante que sostiene toda la trama. Los temas periféricos se acercan al

centro al igual que en Trescientos millones. Hacen acto de presencia la ironía, los personajes ficticios o literarios, la teatralidad, la muerte, el caos organizado, el sueño y - el delirio, el juego, la máscara y la crueldad en lo inesperado.

Desde que se inicia la obra aparece un elemento lúdico muy importante, parece que el juego cobra inquietud. La vida marcada por el Gran Juego (aquí es el juego de la baraja el que parece determinar la vida y el destino), las cartas marcan a una persona y cambian los acontecimientos de la vida de un dramaturgo. "Todo lo que ocurre en derredor parece un sueño entrevisto a través de un cristal demasiado grueso". Entre el juego y el sueño transcurre el cambio de una vida.

Pedro, el protagonista de la obra, es el escritor y a la vez el fabricante de fantasmas. El drama evoluciona de lo trivial a lo fantasmal, de lo cotidiano a lo maravilloso, de la lucidez al delirio, de lo simple a lo complejo, de lo real a lo mágico y de la verdad a la teatralidad. Las fronteras se pierden en la mente del personaje. Todo lo potencial se hace posible y todo lo posible transita por los caminos de la ambigüedad. Pedro imagina y a la vez es imaginado por sus propios fantasmas. Pedro sueña y evade la realidad y en esa evasión - encuentra sus huellas y su muerte.

En un doble juego de re-presentación aparece la máscara y el rostro, la máscara humanizada y el rostro grotesco se encuentran, se entrecruzan para fundirse y confundirse. Pedro es máscara y rostro a la vez; sus fantasmas son también el rostro y la máscara desdoblada de su personalidad. Realidad e ilusión viven en el mismo cuerpo y fuera de él. La cárcel es individual, en ella se encierran todos los crímenes posibles y se escapan - todas las deformidades imaginables. Pedro y fantasmas son los creadores de un mismo delirio, los causantes de una misma locura y los cómplices de una misma maldad.

Por eso todo lo que ocurre en El fabricante de fantasmas - parece estar observado desde un cristal demasiado grueso, donde las figuras se empequeñecen o agigantan para mostrarnos la deformación paulatina que van metamorfoseando a los personajes - hasta convertirlos en rudas sombras.

"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".²³

Imaginación, mentira, juego engañoso; así está visto el teatro por un dramaturgo y así lo devolverá a los espectadores. El teatro es el juego de máscaras, de representaciones donde se objetivan los sueños no realizados. El teatro como lugar, como espacio para la teatralidad como representación de las mentiras doradas. Engaño y creación se bifurcan en la mente, en la imaginación de un dramaturgo que vive para el teatro y dentro del teatro, sin darse cuenta que él mismo es una pieza de ese mecanismo de representaciones. El da vida a esos fantasmas que más tarde van a adquirir corporeidad para agobiarlo, para reclamarle su paternidad y para cobrar cuentas pendientes. Los fantasmas de la imaginación son figuras teatrales deformadas, son seres mutilados, sin alma; máscara que parodian a la creación y recrean un mundo absurdo y arbitrario. Porque el individuo todavía no ha comprendido, en su ceguera no ha visto "... que el hombre de carne y hueso es sobre la tierra un fantasma tan vano como la sombra que se mueve en la pared". Pedro, el escritor piensa así de los hombres y a la vez de sí mismo, al tipificarse parece quedar alienado en su misma condición. El ve la vida como un cajón de basura; más adelante sus figuras grotescas, sus "fantasmas" lo verán a él como a la misma basura que deberá ser arrojada desde lo alto de la ventana.

Hay una fusión entre el sueño y la realidad, no hay explicaciones, transitamos de la irrealidad a la realidad sin que el rompimiento se note, como si una situación fuera parte de la otra, como si lo irreal convocara a lo real. El juego del engaño se da en los mismos personajes al aceptar la evidencia de su ensueño o de su locura.

El sueño está visto en El fabricante de Fantasmas como -- una vía de evasión, de rompimiento con lo cotidiano. La creación es un nivel desdoblado; creación literaria y creación o invención de una realidad inexistente. El esposo mata a la esposa, así se cumple el destino marcado en el Gran Juego de las cartas. La esposa en verdad se ha casado con un asesino, pero el asesino resulta ser un hombre conocido. El oráculo de la superstición se cumple en el juego del engaño para dar origen a algo concreto: la muerte.

El humor actúa en una dosis semejante a la de Trescientos millones, la sutileza, el humor negro, la ironía se vinculan estrechamente, sobre todo en la escena en la que aparece el juez: Juez en la comedia y juez en la realidad, el doble sentido de las frases durante la entrevista del juez con Pedro son un sarcasmo muy bien dosificado. Aquí se confunde la realidad con lo teatral. ¿Estamos en el escenario o el escenario es la casa de Pedro? ¿El juez es un individuo que realmente ejerce esa profesión o por lo contrario es un personaje en busca de autor que ha escapado del escenario

para confundir al dramaturgo? porque más adelante en otra situación y en un espacio lejano; ese juez será la máscara que descubre un verdadero rostro y, el rostro será la máscara del juez; de un juez disfrazado de faraón en una fiesta carnavalesca donde la máscara y el rostro habrán de confundirse en un delirio, en un sueño, en un juego de desdoblamiento y teatralidad.

Otro elemento que hermana a esta obra en Trescientos..., es el viaje. Mientras que el cuarto de Sofía se agrandaba para dar paso a los barcos y el mar; en El fabricante..., el viaje se realiza hacia Europa. Tenemos nuevamente el aquí y el allá. El aquí es América (concretamente Argentina), el allá es Europa (concretamente París). Dos mundos que se contraponen, dos civilizaciones enfrentadas y una misma posibilidad. La obsesión de Pedro y sus fantasmas. El carnaval es el marco adecuado para la historia fantástica, la magia cobra posibilidades maravillosas.

La situación nos recuerda mucho a El sueño de los héroes, novela de Adolfo Bioy Casares que se inscribe dentro de la corriente de la literatura fantástica.

El prodigio de recuperación y pérdida se da en el carnaval, donde todo es desenfreno, fiesta, juego, desdoblamiento, máscara da y sorpresa. La sorpresa es para el mismo Pedro que tal vez al intentar huir al viejo continente, no encontró más que la verdad

de su pasado. Encuentra a la mujer, a la esposa que asesinó hace 3 años y al juez que lo visitó una vez en su casa. La representación, el desdoblamiento, los fantasmas vuelven o lo siguen hasta lejanos confines para reclamarle el crimen. La representación durante el carnaval puede ser sólo una mascarada, sin embargo, a Pedro, todo esto le resulta una pesadilla en la que no desea creer, un sueño del cual desea despertar, una representación en la cual no quiere ser el protagonista, pero resulta comparsa vestido de dominó.

La locura no se deja esperar y él regresa a sus orígenes, su patria natal lo espera y, en el cuarto de un hospital reaparecen triunfales como en una noche de estreno, los fantasmas, los personajes de humo, las figuras literarias para reclamar una paternidad irresponsable. El jorobado, la coja, la prostituta, la ciega y el verdugo hacen acto de presencia para representar y vivir una orgía de violencia oral. Pedro se pregunta si está despierto o dormido. "¿Son mis sueños los que desvarían o es la crueldad? " Son las dos cosas, la irrealdad y la realidad ya no tienen fronteras, los límites del pensamiento ya no tienen horizontes. Es la crueldad de su propia imaginación la que llega para atormentarlo. La promiscuidad, el incesto y la sórdida lascivia se dan la mano y se entregan en un juego monstruoso donde todo lo abyecto tiene cabida a través de los personajes de papel, a través de aquellas figuras marionetescas que acuden al padre, al creador para reclamarle la deformidad de sus vidas y la crueldad de sus actos.

Pedro y fantasmas se funden en una especie de delirio , en una locura donde el doble se multiplica, donde el creador quiere borrar todos los fantasmas del pasado, porque la literatura sólo es ficción; donde la irrealidad es pesadilla y - la realidad sólo depara la muerte. La basura, en este caso - Pedro, debe ser arrojada como un desperdicio, como algo estor**or**boso, inútil. La muerte tiene el mismo sentido en Pedro que en Sofía; los dos personajes no fueron capaces de soportar - sus propios ensueños, no fueron capaces de entender el juego de la re-presentación; no supieron encontrar la redención en lo abyecto, en lo sucio de sus existencias porque confundieron el odio y el crimen con la soledad y la miseria de sus - vidas extraviadas en una vigilia donde la misma imaginación del individuo proporciona el material de los sueños.

Los dos se entregan a su delirio, enloquecen y se aniquilan como última demostración de su valor y su cobardía.No soportaron el engaño y sin embargo, vivieron para el engaño. Los dos seres se pierden en los laberintos de la memoria al no comprender que el camino, que la búsqueda está en ellos - mismos y no en su capacidad de imaginar mundos donde la ilusión se trastrueca en olvido y donde el olvido encuentra su sepultura en la inconsciencia de los seres pusilánimes que - hayan su último refugio en la muerte.

Hay que destacar algo muy importante en la obra El fabricante... la presencia, la mención de Dostoiveski y Crimen y

castigo, es otro desdoblamiento, otro juego de la re-presentación. El juez en busca del culpable para que éste confiese y se entregue a la justicia. Pedro palidece con la presencia del representante de la justicia, igual que a Raskolnikof, los remordimientos lo acosan, lo acorralan porque su conciencia no lo deja tranquilo, ni lo dejará nunca, para ello están los fantasmas deformes, enfermos. Enfermedad que tiene que ver con lo físico y con lo moral; el doble plano, el desdoblamiento: máscara y rostro. Personajes y creador. Análisis y síntesis de una realidad deformada; de una especie de espejo cóncavo como en los esperepentos valleinclanescos. Dolor y caída en un mundo donde lo irreal cobra cuentas a la realidad. Donde lo mágico combate contra la sordidez para devolvernos una imagen cruel de la vida, de la locura de un hombre que se vio atrapado, esclavizado a sus propias figuras, cuando él mismo pretendió esclavizar y humillar a esas figuras deformes.

La humillación es por partida doble, se humilla al dramaturgo y se humilla a la realidad. Todo concluye en un vacío, en una oscuridad, sólo se escucha un grito aterrador y los fantasmas desaparecen para ir en busca de un laberinto, de su desdoblamiento porque su creador ha preferido la muerte antes que aceptar la paternidad, antes de caer en el doble juego de representación; víctima de sus creaciones, de sus imaginaciones y de su propia teatralidad. Las mentiras doradas son ahora verdades contundentes y no se puede engañar a la conciencia, no se puede traicionar a la verdad, no se puede ser mortal sin cometer pecados.

Saverio el cruel al igual que Trescientos millones y El fabricante de fantasmas, se inscribe dentro de las obras donde el desdoblamiento es lo más importante para mostrarnos ese elemento tan peculiar en Arlt.

Esta obra empieza con una farsa urdida por Susana, joven rica, que en complicidad con unos amigos desean jugarle una broma a Saverio, un humilde mantequero. Susana fingirá una demencia en la cual se creará reina destronada por un coronel tiránico. Pedro, un amigo de la familia, se hará pasar como psiquiatra, explica el vendedor de manteca que hay que seguirle la corriente a la joven para procurarle alivio.

El ingenuo Saverio accede, ya que desea cooperar en el restablecimiento de Susana. Él encarnará al supuesto usurpador; pero al aceptar el papel, el personaje se perderá en las invenciones del juego; la teatralidad para él será como la realidad más contundente.

Saverio comienza a preparar su actuación en el cuarto que habita, él da cuerpo al dictador, se siente como tal y comienza a transitar por el mundo de la irrealidad. Para él comienza el orden, no se da cuenta de que ha entrado en el caos.

En el último acto de la obra nos encontramos en casa de Susana, todo está dispuesto para que se inicie la representación de la farsa. Sin embargo, Susana trata de disculparse, pero Saverio ya no quiere oír razones, esto enoja a la muchacha y se opera en ella una transformación: De entre sus ropas extrae un revolver y dispara contra el desconsolado mantequero. Lo que se inició como una broma termina en tragedia; Saverio cae muerto,

la mujer en realidad era una loca, ha engañado a todos y lleva a cabo su venganza al matar a Saverio. También vuelven a surgir esos temas que hemos llamado periféricos, tales como la ironía, los personajes ficticios o literarios, la teatralidad, la muerte, el caos organizado, el sueño y el delirio, el juego, la máscara y la crueldad en lo inesperado.

Saverio, "físicamente es un derrotado", desde el inicio de la obra, esa es la presentación del personaje; un mantequero que vive para cumplir bien con su humilde trabajo. Ofrece su mercancía de puerta en puerta porque para él "la civilización de un país se controla por el consumo de manteca". Su pensamiento es simple, convencional como su vida y, su actitud y conducta nos presentan a un hombre pobre, respetuoso y sin aspiraciones. Mucho nos recuerda a Sofia, la criada de Trescientos millones; los dos son seres conformistas, pero una vuelta de tuerca a su realidad, los transforma en seres soñadores, imaginativos que transitan entre la vigilia y el sueño, entre la locura y la lucidez, entre la realidad y la irrealdad.

La familia de Susana quiere gastar una broma a Saverio, pero desea que este hombre caiga en un engaño para así poderse divertir. Todo comienza como un juego; un juego a varios niveles, el juego de la representación y el juego de la burla. El doble entra en acción desde las primeras escenas de la obra. Susana se desdobra en loca y representa una farsa burlesca. Los demás conocen las reglas del juego disfrazan la realidad en mentira, se enmascaran con la hipocresía de solemnidad. Saverio

cae en el juego pero sin darse cuenta que se están burlando de la realidad. Para él no existe desdoblamiento, para él no existe máscara, para él la representación de la locura de Susana es evidencia de una verdad desgarradora.

Su ingenuidad no tiene límite, acepta seguir el juego, pero ese juego no será artimaña, ese juego le proporciona la posibilidad de representar un papel, de habitar un disfraz, un personaje, una ilusión. Le proponen que interprete a un Coronel y él responde que es antimilitarista. La burla a la realidad, el asalto a la razón señala su ironía; desde este instante se da el juego de la crueldad. El mismo título es irónico, Saverio no es un ser cruel, los crueles son aquellos que convierten la vida cotidiana en algo absurdo, burlesco y delirante.

Al preguntar Saverio cuál es el objeto de la farsa que debe representar, Pedro le contesta "En breves términos: la obsesión de Susana circula permanentemente en torno a una cabeza. La cabeza cortada es el leit-motiv de sus disquisiciones. Pues bien, nosotros hemos pensado en organizar una comedia con habilidad tal, que Susana asistirá a la escena en que Juan le corta la cabeza al Coronel. Estoy seguro que la impresión que a la enferma le producirá ese suceso terrorífico, la curará de su delirio."

Obsesión, cabeza truncada, enfermedad, comedia y delirio parecen palabras proféticas para toda la obra. Todo es una comedia, una representación burlesca. Una enfermedad fingida, una locura in

ventada con el objeto de transgredir la realidad, La farsa se multiplica, ellos en su calidad de espectadores han elegido su propio papel, Susana y Juan son los protagonistas de la invención y más adelante, Saverio representa su propia farsa para dar vida a un personaje inventado.

Empieza el desdoblamiento a través de la invención, de la enfermedad, del delirio; siguiendo las ideas de Antonin Artaud en El teatro y su doble, trataremos de acercarnos metodológicamente a un análisis del drama de Arlt.

"Todas nuestras ideas acerca de la vida deben reformarse en una época en que nada adhiere ya a la vida. Y de esta penosa escisión nace la venganza de las cosas; la poesía que no se encuentra ya entre nosotros y que no logramos descubrir otra vez en las cosas resurge, de improviso, por el lado malo de las cosas: nunca se habrán visto tantos crímenes, cuya extravagancia gratuita se explica sólo por nuestra impotencia para poseer la vida.

Si el teatro ha sido creado para permitir que nuestras represiones cobren vida, esa especie de atroz poesía expresada en actos extraños que alteran los hechos de la vida demuestra que la intensidad de la vida sigue intacta, y que bastaría con dirigirla mejor".²⁴

En los personajes resurge el lado malo de las cosas al

querer burlar a un ser ingenuo, desprovisto de malicia. Su crimen no consiste en dar muerte a Saverio, su crimen está en la extravagancia del divertimento, en la farsa que representa la irrealidad, la locura como un mal conducido por la ociosidad de sus vidas. Por medio de la teatralidad, las represiones cobran vida y se da la libertad a los impulsos para así poder expresar los actos extraños que se vinculan en la enfermedad fingida, en la locura aparente y en el deseo de venganza potencial porque en la farsa ese fingimiento es una represión escondida, en la realidad se desea aniquilar a un dictador, pero la impotencia se traduce en esa representación de jugar con lo imposible, por eso la farsa misma es una parodia política. Se critica a un sistema porque se desea que sea abolido, pero la imaginación, traduce la realidad para darle una teatralidad donde los conflictos se resuelven en la locura.

Saverio acepta el papel, desea contribuir a la cura de la enfermedad, quiere representar la farsa, sabiendo que la cordura será restituida. Al protagonizar el papel de Coronel, entiende que sólo es una comedia, una especie de sueño y, el individuo no muere en ese sueño realizado, quien es exterminado es el personaje teatral; "... que la voluntad opera en lo absurdo, aun en la negación de lo posible, aun en esa suerte de transmutación de la mentira donde puede recrearse la verdad".

En el segundo acto encontramos a Saverio en su modesta habitación "uniformado al estilo de fantástico coronel de república centroamericana". Contempla su imagen ante el espejo. Aquí el espejo vuelve a cobrar importancia; recordemos - que en Trescientos millones, Sofía, la criada, al contemplarse en el espejo parece convocar a los habitantes del sueño. - El espejo es la frontera que divide lo real de lo fantástico; es el espejo quien devuelve la imagen desdoblada, es la posibilidad de que la representación muestre la otra cara de la realidad. Frente al espejo, Saverio vive su papel, ahora es el Coronel, el dictador que reprime al pueblo, el que ordena. Orden y desorden aparecen multiplicados. El aposento está en desorden al igual que la mente de Saverio. El orden está en la representación y en la actitud del Coronel como ordenador de la vida política de cualquier país centroamericano. La imagen se desdobla.

"Pero así como las imágenes de la peste, en relación con un potente estado de desorganización física, son como las últimas andadas de una fuerza espiritual que se agota, las imágenes de la poesía en el teatro son una fuerza espiritual que inicia su trayectoria en lo sensible y prescinde de la realidad. Una vez lanzado el furor de su tarea, el actor necesita infinitamente más coraje para resistirse a cometer un crimen que el asesino para completar su acto; y es aquí, en su misma gratuidad, donde

la acción de un sentimiento en el teatro aparece como infinitamente más válida que la de un sentimiento realizado".²⁵

Saverio ha prescindido de la realidad, ahora es cuerpo y no máscara que cobra vida en los ropajes del Coronel. En esta actitud, en su misma gratitud, las acciones del Coronel-Saverio son más válidas que los sentimientos y acciones de la otra cara de la verdad. El Coronel desplaza a Saverio, el personaje es rostro y el individuo máscara; han sido liberados todos los impulsos reprimidos; el Coronel da rienda suelta a la farsa---realidad, al sueño-vigilia, a la locura-cordura. La imagen del espejo nos devuelve, como un prisma, varias imágenes de un hombre y de su situación representada.

"Saverio (Subiendo al trono por la cama, extiende el índice perentoriamente después de empuñar la espada)-¡Fuera perros quitaos de mi vista; - (Mirando al costado) General, que fusilen a estos atrevidos. (Sonríe amablemente) Señor Ministro, creo conveniente trasladar esta divergencia a la Liga de las Naciones. (Galante, poniéndose de pie) Marquesa los favores que usted solicita son servicios por los que quedo obligado, (Con voz natural, sentándose) ¡Diablos, esta frase ha salido redonda; (Ahuecando la voz, grave y confidencial.) Eminencia, la impiedad de los tiempos presentes acongoja nuestro corazón de gobernante prudente ¿No podría el Santo Pa--

dre solicitar de los patronos católicos que im-
pusieran un curso de doctrina cristiana a sus -
obreros?(Apasionado, de pie) Señora, el gobernante
es coronel, el coronel hombre, y el hombre -
la ama a usted. (Otra vez en tono chabacano, sent
tándose) Que me ahorquen si no desempeño juicioo
samente mi papel de usurpador." 26

En el monólogo de Saverio encontramos varias rupturas entre
la ilusión y la realidad; pero ya en el personaje no hay -
líneas divisorias, el plano es el mismo. La parodia es por parti
tida doble; el dictador está en su mejor papel representando -
ante el público, ante sus magistrados. Todo lo que él dice son
lugares comunes que puede pronunciar cualquier gobernante, de
cualquier país. La demagogia política está parodiada en las pal
abras del Coronel-Saverio; y la parodia de la realidad encuentr
a su ironía en el entusiasmo del humilde mantequero. El mismo
exclama "Que ahorque si no desempeño juiciosamente mi papel
de usurpador".

Sí, él está desempeñando su papel "juiciosamente", no se
da cuenta de la gratitud de su acto; él se ha posesionado, y
delirante representa a su personaje teniendo como fondo una -
escenografía caricaturizada de un reino probable, ensaya para
ser convincente su papel de usurpador; sin darse cuenta de que
es usurpador de la cordura; que el delirio ha usurpado su mente,

que metafóricamente está ahorcando a Saverio, el mantequero,, que tiene ilusiones de grandeza. Pide que lo ahorquen sin sa bar que estas palabras resultarán proféticas, ya que en última instancia perderá la cabeza (por el delirio) al ser ahorcado (asesinado a balazos) por seguir el juego de una repre sentación grotesca de la realidad. La locura se disfraza para burlarse de la lucidez.

En la siguiente escena cabe destacar el rompimiento abrup to del ensueño, la representación, y la farsa al enfrentarse el juicio y lo cotidiano con el personaje de la criada Simona. Pa ra ella lo único que cuenta es el desorden y la locura de Saverio, para ella la fantasía, la representación, la farsa no tiene sentido ella actúa dentro de la realidad y él dentro del de lirio de su propia representación. El humor está presente en es ta parte de la obra, el absurdo se desenvuelve en los diálogos disparatados de Saverio y Simona. Esta escena nos recuerda mucho las comedias de Moliere, Cuando la criada y el amo hablan lengua jes diferentes sobre la misma situación; un ingenioso juego de malentendidos resaltan la comicidad del hecho. El habla como un director de pueblos y ella como la sirvienta que se preocupa del orden y la limpieza domésticas.

"El teatro nos restituye todos los conflictos que duermen en nosotros, con todos sus poderes, y da a esos poderes nombres que saludamos como símbolos;y

y he aquí que ante nosotros se desarrolla una batalla de símbolos, lanzados unos contra otros en una lucha imposible; pues sólo puede haber teatro a partir del momento en que se inicia realmente lo imposible, y cuando la poesía de la escena alimenta y recalenta los símbolos realizados.

Esos símbolos, signos de fuerzas maduras, esclavizadas hasta entonces e inutilizables en la realidad, estallan como increíbles imágenes, que otorgan derechos ciudadanos y de existencia a actos que son hostiles por naturaleza a la vida de la sociedades. Una verdadera pieza de teatro perturba el reposo de los sentidos, libera el inconsciente reprimido, incita a una especie de rebelión virtual (que por otra parte sólo ejerce todo su efecto permaneciendo virtual) e impone a la comunidad una actitud heroíca y difícil". ²⁷

Para Saverio se han restituido a través de la representación todos sus conflictos; virtualmente él es el Coronel de la ficción; la batalla de símbolos se entabla desde su disfraz hasta sus acciones, pasando por el lenguaje artificial de los convencionalismos. Para él la teatralidad se inicia en la re-presentación de lo imposible, porque para él los símbolos se realizan dentro de su mente (en el interior de sí mismo) y en su aposenteo(en la escenografía propia de la farsa); en el exterior; él traduce la realidad imposible, farsa que posibilita la aprehensión de lo in-

terior y de lo exterior de su conducta.

La verdadera farsa perturba el reposo de sus sentidos, liberando todo su inconsciente reprimido, en la rebelión virtual, al sentir que verdaderamente actúa como un dictador que esclaviza a un pueblo, pero que sirve a los intereses de un caos que debe ser restablecido. El ayudará a Susana a salir de su locura; así asume una actitud heroica y difícil. Se restituye el orden, se hace el bien, las imágenes de su mente luchan contra los actos hostiles de la sociedad. Todo se resolverá en un orden potencial, virtual, porque para luchar contra la realidad se necesita un grado de conciencia y razón y él ha perdido esa posibilidad al cubrir con su rostro la máscara de un impostor. Sin embargo, la misma teatralidad resulta beneficiosa para Saverio, ya que puede ver a través de esa posibilidad y se observa tal como es, se quita la máscara y "... descubre la mentira, la debilidad, la bajeza, la hipocresía del mundo".

"En el ejercicio de la crueldad hay una especie de determinismo superior, a la que el mismo verdugo suplicador se somete, y que está dispuesto a soportar llegado el momento. La crueldad es ante todo lúcida, es una especie de dirección rígida, de sumisión a la necesidad. No hay crueldad sin conciencia, sin una especie de aplicada conciencia. La conciencia es la que otorga el ejercicio de todo

acto de vida su color de sangre, su matiz cruel,
pues se sobreentiende que la vida es siempre la
muerte de alguien".²⁸

En verdad, el acto cruel ha sido la burla contra Saverio, al representar una farsa, los hechos cambian, se trastruecan, se desdoblán en una risa infamante. El cruel no es Saverio ni la vida misma, sino la crueldad es lo real. La apariencia es la locura, pero él aceptó tal situación como verdadera y fue el actor principal de la farsa. En la comedia no jugó a representar al Coronel, fue el mismo Coronel y dio convicción de ello cuando se posesionó de su papel a la medida de sus circunstancias. También fue el centro de las burlas porque él ignoraba que se representaba una comedia, él desconocía las reglas del juego y fue engañado. Lo engatusaron para que dejara de ser el humilde mantequero y se convirtiera en un dictador de oropel, de pacotilla. En Susana hay una especie de aplicada conciencia; conciencia que se da en la locura y desde esa perspectiva, ya no existe farsa, si no una verdad contundente. Ella ha engañado a todos, en realidad está loca y desea vengarse, desea matar, no a Saverio, sino al Coronel, al usurpador que la ha despojado de su trono. La obra adquiere un matiz de crueldad porque la vida es entonces la muerte de alguien. Ese alguien que muere, que es ajusticiado dentro de la locura es Saverio; dentro de la locura es un acto de justicia porque se trata de un ser despreciable. Pero dentro de la realidad es Saverio, el mantequero un ser indefenso incapaz de

hacer daño alguno. Dentro de la realidad ese acto resulta injusto, gratuito, inútil. La parodia y la farsa se burlan de la realidad. ¿Qué es entonces lo cierto? ¿Cuál es la verdadera apariencia?.

En el juego de la farsa sobresalen dos figuras : la víctima y el verdugo. En la farsa, la víctima es Susana y el verdugo es Saverio; en la realidad, el verdugo es Susana y Saverio - la víctima. En las dos situaciones Susana actúa como la engañada; pero en el plano de la realidad el disfraz tiene un desdoblamiento porque enmascara, oculta. Sin embargo, para Susana el disfraz también descubre, para ella, y dentro de su locura, Saverio es el Coronel que se ha disfrazado para engañarla, para confundirla, creyendo que realiza un acto de justicia política mata a su enemigo. El disfraz es toda simulación de la realidad y ésta es el ocultamiento de la apariencia. Ella exclama "Y quiero seguir siendo loca, porque siendo loca pongo en movimiento a los cuerdos, como muñecos".

Como loca trata a los seres humanos como muñecos, como marionetas, pero también en la realidad maneja como muñecos a los hombres al hacerlos caer en el juego y a obligarlos a secundar sus planes.

Ella se divierte, ella utiliza la farsa para conseguir sus fines. En el ejercicio de su crueldad hay una especie de -

- determinismo superior pues ella maneja a su antojo la vida de los seres vivos; como verdugo suplicador se somete a sus propias reglas, y llegado el momento ciega las existencias que ante ella sólo se han movido como marionetas. Para ella la crueldad es lúcida, es una especie de dirección rígida, de su misión a la necesidad. Su necesidad la obliga a llegar al crimen, en eso se justifica su acto cruel. Para los demás es un acto equivocado, porque ellos no comprenden la rigidez de los actos de una loca.

"Queremos transformar el teatro en una realidad verosímil, y que sea para el corazón y los sentidos una especie de mordedura concreta que acompaña a toda verdadera sensación. Así como nos afectan -- los sueños, y la realidad afecta los sueños, creemos que las imágenes del pensamiento pueden identificarse con un sueño, que será eficaz si se lo -- proyecta con la violencia precisa. Y el público -- creará en los sueños del teatro, si los acepta -- realmente como sueños y no como copia servil de -- la realidad, si la permiten liberar en él mismo -- la libertad mágica del sueño, que sólo puede reconocer impregnada de crueldad y terror".²⁹

En Saverio el cruel vemos esa transformación, confundimos, igual que los personajes la realidad y la irrealidad por-

que los sueños afectan tanto a una como a otra posibilidad ; los planos se funden y se confunden, la locura y la lucidez tiene el doble juego de la teatralidad. El sueño es una ^{vía} para la evasión y, a la vez, ruta que fija la conciencia en un mundo donde la farsa está en los dos planos en la vida y en la comedia. Los dos elementos del drama, porque como afirma Sartre "Se hacen papeles de héroes porque es uno cobarde, y papeles de santo porque es uno malvado; se hace de asesino porque se muere uno de ganas de matar al prójimo; se representa porque es uno embustero de nacimiento".

SAVERIO.- Cuando yo tenía la cabeza llena de nubes, creía que un fantasma gracioso suplía una tosca realidad. Ahora he descubierto que cien fantasmas no valen un hombre. Escúcheme, Susana: Antes de conocerlos a ustedes era un hombre feliz... Por la noche llegaba a mi cuarto enormemente cansado. Hay que lidiar mucho con los clientes, incomprensivos. Unos encuentran la manteca demasiado salada, otros demasiado dulce. Sin embargo, estaba satisfecho. El trabajo de mi caletre, de mis piernas, se había trocado en sustento de vida. Cuando ustedes me invitaron a participar de la farsa, como mi naturaleza estaba virgen de sueños espléndidos, la -

farsa se transformó en mi sensibilidad en una realidad violenta, que hora por hora modificaba la arquitectura de mi vida", 30

Saverio se da cuenta que no ha valorado su capacidad real para comprender la realidad. La realidad verosímil sólo se puede transformar por medio de la teatralidad. El sueño, la ilusión, la representación, la farsa afectan la realidad de Saverio; su espíritu sensible se transforma violentamente. De lo cotidiano más trivial pasa abruptamente a la ilusión, al sueño más descabellado, motivado por factores ajenos a su voluntad. No concibe que la magia del teatro no es copia servil de la realidad. El teatro es ilusión, desdoblamiento, realización de actos imposibles, pero también es libertad mágica del sueño, que él sólo podrá aceptar y reconocer como crueldad y terror. La arquitectura de su vida sufrió un cambio radical, las imágenes de sus pensamientos se identificaron con su sueño; con su sueño de grandeza porque él en realidad aspiraba en el fondo de sus sentidos a ser un dictador. Su propia crueldad llega a lastimarlo porque "Resulta un poco ridículo pregonar la venta de la manteca con el ejercicio de una dictadura".

Sueño, juego, farsa, irrealidad asaltan a la razón, a la verdad, y en el juego de la teatralidad, la farsa carnavalesca sigue burlando y confundiendo lo virtual con la imagen des-

doblada de la locura y la lucidez. La violencia sacude a los personajes y la muerte hace acto de presencia para separar definitivamente las fronteras de la vigilia y del sueño. José Triana en La noche de los asesinos, presenta en su drama el juego de la representación y el crimen potencial no llega a realizarse. Dario Fo. en Misterio Bufo, Séptimo mandamiento no robarás... tanto y en La muerte accidental de un anarquista transita con ingenio maestro por los caminos del absurdo, de la locura, del sueño sin ninguna explicación. Todo queda confundido, todo es parodia y farsa; en el autor italiano se cumplen casi todos los postulados artaudianos. El doble encuentra su máxima expresión en este tipo de teatro vanguardista. Doble que ya encontramos en Arlt, sueño, fantasmas, ilusión que suplen al hombre de carne y hueso, para darnos una idea más contundente que inquieta, subvierte y es la muestra más clara de la rebeldía contra la mezquindad de lo real. Podríamos afirmar que en este sentido Arlt es un visionario, un autor profético que adelanta con su teatro, las corrientes -- innovadoras de la dramaturgia contemporánea.

1.- LA CRITICA A LA BURGUESIA Y SUS DIVERSOS Matices: IRONIA, BURLA Y - ESCARNIO.

A fines del siglo XIX y en las primeras décadas del XX prevalece en Argentina un clima de orgullo nacional y de optimismo histórico de confiada expectativa en la vida futura del país que en lo referente a lo económico va desarrollándose a grandes pasos.

Después de las dos primeras décadas del siglo XX, va transformándose la situación política, social y económica en el país rioplatense; del optimismo anterior se pasa a un sentimiento de fracaso, el desencanto, la impotencia, el escepticismo, la apatía y el cinismo hacen acto de presencia. También se reduce la fe en el logro y al ejercicio de las aptitudes colectivas e individuales para la lucidez y el rigor analítico, la imaginación y el valor, la crítica y la autocrítica sin concesiones, la iniciativa y la creatividad. Se generan y se refuerzan las inclinaciones a la irracionalidad, el escapismo, la inautenticidad, a las soluciones imaginarias o delirantes, a la destructividad y a la autodestrucción.

Desde el año de 1930 Argentina alterna las formas de autoritarismo y de regresión con breves interludios de democracia liberal restringida y de relativa apertura social y cultural. La real dependencia económica con el exterior y sus consecuencias limitativas y negativas restringen cada vez más la atmósfera democrática. Primero es la Gran Bretaña la que defiende sus intereses imperialistas y más adelante serán los Estados Unidos los que exploten la economía argentina.

La burguesía manufacturera es incipiente, débil, compuesta sobre todo por extranjeros no integrados al país, aislada y hostilizada --

las clases altas, las capas medias y los trabajadores, incapaces de articularse orgánicamente sin programa propio y alternativo de desarrollo sin pretensiones de liderazgo sobre otros grupos. El proletariado es de formación reciente, minoritario y aislado, sin una ideología coherente, de programa realista y de dirección unificada y eficaz.

Un fenómeno político importante es el Radicalismo. Valoriza la -- tradición y subestima la modernización. Se muestra indiferente a los problemas del crecimiento económico. actitud reforzada por la falta o debilidad de agentes dinámicos de transformación en el país y en el seno del propio partido. El Radicalismo reivindica el catolicismo, y es hostil a la laicización. Como una reacción en contra de las inmigraciones rechaza todo lo foráneo, y los elementos o pautas que proviene del exterior. Exalta el nacionalismo como medida patriótica y política. Muestra su actitud reaccionaria al desconfiar del movimiento sindical obrero y su despreocupación por los problemas y derechos sociales.

Las reivindicaciones democráticas del Radicalismo se manifiestan en el apego a la honestidad administrativa y la moralidad pública, -- como repudio al materialismo y sensualismo de la oligarquía, ya que ésta propugna o complace la corrupción y la especulación. El Radicalismo se ve imposibilitado a cumplir una tarea de transformación profunda en la sociedad argentina. El partido alberga demasiados sectores reaccionarios y conservadores; esto explica el temor y la desconfianza hacia la movilización de masas populares.

El Radicalismo se aleja del pueblo, al no tomarlo en cuenta, comete un grave error de índole política; porque en última instancia sólo -- hace el juego a la oligarquía, sólo es eco de sus intereses.

El Radicalismo proclama la intransigencia frente a las reglas del juego político creadas por la oligarquía, y recurre a la crítica permanente del régimen, al rechazo de todo acuerdo, a la abstención electoral y a la insurrección armada, Sus reformas no tienen seguidores porque carecen de profundidad y sentido concreto dentro de una realidad determinada.

El Radicalismo se ve frenado en 1916 por sus escrúpulos constitucionales, por el temor a un contragolpe oligárquico, por la resistencia de los elementos anteriormente incorporados a funciones parlamentarias y ejecutivas; este movimiento tiene claras tendencias conformistas porque su único compromiso está con ellos y con sus dirigentes, defiende sus propios intereses y sus propias posiciones partidarias. Aunque pretende combatir a la oligarquía, resulta ser imagen y semejanza de ésta. La oligarquía camina con paso seguro, el camino lo va dejando libre al radicalismo, éste se ve ridiculizado y difamado mientras la oligarquía espera las condiciones favorables para la restauración conservadora; condiciones que por su torpeza, conformismo y falta de visión política propician los radicalistas. Será así como se cierre el capítulo de la historia del radicalismo cuando en 1930, el golpe de septiembre de ese año lo derribo del pedestal.

El golpe decisivo para el Radicalismo proviene de la crisis mundial que estalla en 1929. La economía argentina se ve afectada y con ello se agudizan las contradicciones sociales. El golpe militar del 6 de septiembre de 1930, encabezado por el general José F. Uriburu termina casi sin lucha con el experimento político de las clases medias radicales y abre el segundo ciclo oligárquico que se prolonga hasta el advenimiento del régimen peronista.

La primera fase del mandato del general Uriburu está caracterizada por una ideología fascista, que sueña con la supresión de todo vestigio de democracia liberal; la liquidación de los aspectos progresistas de los gobiernos radicales, la instauración de un régimen corporativo, y el logro del monopolio del poder para los fines particulares de la oligarquía. Hay también una actitud de entreguismo con los invasores extranjeros (léase los capitalistas estadounidenses). Se intensifica y descara la lucha entre la Gran Bretaña y los Estados Unidos por el control del mercado interno y la política económica de la Argentina.

El agotamiento y la inmadurez de los diversos grupos sociales ante el cambio político, económico y social que se perfila desde la crisis del 29 hasta la segunda guerra mundial se manifiesta en lo obsoleto, lo caduco, lo reaccionario y lo inoperante de los partidos políticos tradicionales; desde la derecha oligárquica (en parte liberal-conservadora, en parte fascista) pasando por las clases medias de un partido Radical adormecido en la ilusión de su pasado supuestamente glorioso, hasta una izquierda envejecida, inadaptada y de espaldas al propio país.

El Partido Radical sólo ha buscado sus propios beneficios; la clase media, también al defender únicamente sus intereses asume una actitud conformista y reaccionaria. El Radicalismo es un partido que se debate en la ambigüedad, la tradición y la lucha liberal; en realidad su política es demagógica y oportunista. Como ejemplo de sus cambios, de su veleidosidad, podemos citar el gobierno de Hipólito Irigoyen en su segunda presidencia de 1928. Lo efímero de su poder nos da idea de lo que llegó a ser el Radicalismo; con Irigoyen se in

tensifica el sentido autoritario y exclusivista de su liderazgo. Por su incapacidad los problemas públicos se agudizan; propicia la anarquía y la desorganización en la administración pública y en el seno de su partido. Notamos que el Radicalismo no se modifica, sigue siendo un partido que cree en la aptitud mágica de transformación por la sola presencia de un líder en el gobierno.

Con la crisis de alcance nacional, entre 1930 y 1943 una minoría privilegiada se mantiene en el poder y sobre la sociedad argentina, por una estrategia de fraude electoral, corrupción descarada y violencia desmedida a cargo del ejército y de la policía. Se persigue, se encarcela, tortura y asesina a dirigentes y militantes de organizaciones políticas que defienden y asumen una actitud opositora. Los culpables son los radicales que se dejan manejar y ceden los derechos a la oligarquía. Todo este procedimiento, toda esta lucha, -- todos los cambios sólo son un ensayo, un abrir al camino a la siguiente década, al siguiente gobierno; con sus bases firmes y en un ambiente propicio surgirá, en la década de los cuarentas el peronismo.

El motín de septiembre de 1930 al abrir una época de ilegalidad, persecuciones, de entrega del patrimonio argentino al capital extranjero, obliga a los intelectuales a tomar posiciones definidas. O están con la oligarquía o se pronuncian contra ella. La cultura enfrenta un singular polémica: Florida contra Boedo. La elegancia contra el proletariado; la izquierda se enfrenta con los coqueteos intelectuales de los seguidores de la oligarquía. Florida es el barrio elegante, el sitio que alberga los escritores vanguardistas, la calle donde se trata de dictar la moda cultural a través del órgano difusor que es la famosa revista Sur, auspiciada, dirigida y subvencionada por Victoria Ocampo. Florida, el nombre de batalla de una manifes

tación intelectual presedida por Macedonio Fernández, de reconocida - trayectoria al frente del grupo martinfierrista, nombre con que ellos mismos se han bautizado en honor a la obra inmortal de José Hernández y dan ese nombre a su revista: Martín Fierro.

Boedo es la calle o el barrio proletario por donde desfilan los - obreros, las costureras que presurosos se dirigen a sus "conventillos". Boedo donde la bohemia humilde se manifiesta a través de una literatura social, de compromiso. "Y sobre ese mismo eje encabalgado entre la magia y el trabajo opera otro hombre que si bien no figura en la no--menclatura oficial de Boedo es su mayor representante: Armando Discé-- polo. Con esa oscilación temática va pasando del sainete al grotesco y de la enérgica y obvia denuncia de La fragua al sutil rezongo de - Mateo (1923) o Babilcniá (1925) donde el "trabajo" es cuestionado -- por los fracasos que acarrea pero para apelar a una "magia materiali--zada" en procedimiento y figuras".³¹

Los antagonismos literarios, cabe aclarar, son propiciados gracias a una época de aparente tranquilidad durante el mandato presidencial de Marcelo T. Alvear comprendido entre 1922 y 1928. La sede es la -- casi cosmopolita ciudad de Buenos Aires. Jorge Luis Borges asegura - que no hubo tal polémica, que lo que aconteció fue una broma, un jue--go ingenioso para ver quien era mejor. Lo cierto es que los de Flori--da siempre menospreciaron a los de Boedo; la literatura no democrati--zó a sus creadores, sino que los separó ideológicamente. Los gentle--men de Florida luciendo sus galas y los de Boedo, desluciendo sus -- harapos. "Seguramente el saldo más positivo de esta época fué haber--logrado por todos los medios un verdadero estado público de la lite--ratura. Estas dos líneas o grupos se perpetúan en la comodidad de la designación, más que en el carácter polémico y activo, resultando de

una circunstancia no repetida. Con el golpe militar de septiembre de 1930, la experiencia democrática iniciada en 1912 aparece definitivamente abolida y con ella la polémica literaria. Comienza una época de introspección y pesimismo motivadas por las distintas crisis. "32

Entre las filas de la orientación Boedo pueden pasar lista escritores de la talla de Leónidas Barletta, César Tiempo, Nicolás Olivari, Raúl González Tuñón y Enrique Amorim. La lista de Florida cuenta con nombres tan distinguidos como Jorge Luis Borges, Eduardo González Lanuza, Leopoldo Marechal, Ricardo E. Molinari, Norah Lange, y Francisco Luis Bernández.

Roberto Arlt no pertenece propiamente al grupo Boedo, sin embargo por la temática de sus libros, por su simpatía con los humillados, - con los pobres, se le ha catalogado dentro de las filas de los escritores sociales, "comprometidos". Cultiva la amistad con Ricardo Güiraldes y a la vez busca el consejo de Leónidas Barletta, dos posiciones irreconciliables, pero con Arlt esos opuestos se tocan. Por esa época el autor de Prueba de amor se afilia a la liga antimperialista, organismo que canaliza en determinado momento la acción contra la dictadura y su política de entrega. Su militancia sólo dura seis meses. Arlt es el autor que describe la vida urbana con todas sus miserias y sus desesperanzas; en su narrativa desfilan seres solitarios, marginados socialmente. Es un escritor comprometido, pero no a la manera de los escritores de denuncia social. Los seres deformes se agitan en la angustia del existir cotidiano. Sus temas tienden a la universalización; no desprecia a las vanguardias, las va asimilando en cada experimento narrativo. En este sentido podría integrarse en el grupo de Florida, pero sólo en su tendencia estética, no así en su ideología. Más que ser socializante, podría considerársele como anarquizante.

Como hemos visto, la historia del país rioplatense por esos años es desoladora, los cambios son superficiales, no existen posibilidades para una auténtica democracia. Por eso el hombre se debate y se evade entre el compromiso y los ensueños de un mundo mejor o en la aceptación de la realidad más sórdida. Represiones, conformismos, falta de conciencia entre los trabajadores y falta de organización entre los distintos grupos de izquierda hacen que la colectividad argentina se deje manipular por aquellos que defienden sus intereses políticos.

Arlt colabora con una revista de izquierda, Actualidad donde publica artículos sobre las condiciones laborales de los trabajadores del sur del país. En Aguasfuentes porteñas es donde puede apreciarse mejor su pensamiento social y su compromiso con los desposeídos. Viaja a España y en aquel país respira el advenimiento de la Guerra Civil Española; en su estancia todavía no acontece la guerra civil, pero él puede apreciar la explotación de que son víctimas los españoles. Todo ello lo registra en Aguasfuentes españolas, donde describe las lacras sociales y la tristeza que en su espíritu causa esa desgracia vivida por los trabajadores, que igual que en su país sufren todo -- tipo de carencias, y sobre todo, las represiones de un gobierno dictatorial.

Sin ser un escritor totalmente comprometido, Roberto Arlt manifiesta en su obra narrativa y en la drámatica la desilusión de su época. Desde una perspectiva muy personal el autor de La isla desierta describe la angustia, las desilusiones y los ensueños de sus personajes deformes, marginados que se rebelan contra la realidad y se vuelven delincuentes, asesinos, inconformes como una posibilidad diferente -- para rechazar lo establecido y repudiar así la condición social y humana que les ha tocado vivir.

El personaje de Arlt ya no será el héroe tradicional ni un ser -- individualizado; es un personaje conflictivo, problemático, lleno de contradicciones psicológicas, un ente que representa a cierta colectividad emprobecida. Con sus personajes, Arlt trata de señalar el modelo de análisis y síntesis de una realidad social muy determinada -- como es la argentina, pero a la vez ese modelo trasciende las fronteras y se americaniza (ejemplos claros de esta tendencia lo serían -- más adelante Onetti, Sábato y Donoso) para después universalizarse -- (cierta atmósfera que adelanta Arlt, la conocerémos en el teatro del absurdo Ionesco, Beckett, Adamov; y en la novela existencialista: El extranjero de Camus y Los caminos de la libertad de Sartre). La lista podría alargarse innecesariamente, citamos los ejemplos más obvios.

"El hombre es social por esencia desde su modalidad mítica, pero su historia no progresa sino a través de los dioses, héroes o fenómenos mágicos; tras de cuyas fisonomías se encubren. Dentro de la modalidad artística, en cambio, la sociedad entra en la historia y ésta, al mismo tiempo, la penetra.

En unos autores lo social se muestra mientras que en otros es preciso descubrir esa condición social. Pero en ambos casos hay que respetar la actitud adoptada por el escritor frente a los fenómenos sociales. Esta actitud se traduce por una determinada forma de escribir y por cierta modalidad de composición. Porque corresponden a momentos especiales de la historia social".³³

El escritor a través de su obra propone modelos de vida, hábitos y sentimientos a los distintos grupos de una sociedad y rinde cuenta de esos conflictos a través del lenguaje expuesto en forma de obra -- ya sea narrativa, dramática, escultórica, etc. Esa obra es paralela

a los fenómenos humanos, sociales e históricos. En la época contemporánea trata de transgredir el orden establecido y el pensamiento mítico. El mito se ha ido degradando porque es el hombre el que interviene y cambia el devenir de la historia y no un Dios. El tiempo de la eternidad termina con el Dios y con el mito, el tiempo de la historia se inicia con el hombre, porque el tiempo comienza a ser medido, experimentado, para concluir y no para inmortalizarse.

Afirma Zeraffa "El enfoque sociológico de la obra artística se va precisando en medida que las sociedades van creciendo en su grado de complejidad y de diferenciación". Entonces, no es lo mismo la concepción estética de los escritores del siglo XIX con la de los del XX. Los conceptos, los enfoques van transformándose a medida que el devenir histórico se va haciendo más complejo; y la historia de cualquier país latinoamericano está llena de conflictos de toda índole.

Por eso el personaje literario, volvemos a repetir la palabra a Zeraffa "... ya no puede ser auténtico sino cuando se presenta como perdido, vacilante, inseguro y asombrado en un mundo que ahora ya no es otra cosa que un caleidoscopio". "Lejos de volver inteligible la vida la obra y sus figuras traducirán, por los contrario, relaciones interpersonales que se revelan semejantes a torbellinos, de átomos tan pronto como son despejados de las convenciones, los ritos, las represiones y, en una palabra, las relaciones sociales oficiales".³⁴

Es el autor, el artista, el que se ve en la necesidad o en la obligación de enfrentar un compromiso no únicamente con el arte sino con la misma sociedad. No quiere decir que se comprometa ideológica o políticamente; ya la obra artística en sí es un compromiso porque descubre el hombre social que la ha producido. *Escritores*

■ como José Revueltas asumen en lo artístico y en lo individual un compromiso con las ideas de izquierda -con todo y sus discrepancias partidistas-, Cortázar y García Márquez también son claros ejemplos. Pero Jorge Luis Borges, José Emilio Pacheco y Xavier Villaurrutia, - desde otro enfoque, también traducen la realidad social de un determinado país latinoamericano. Algunos escritores muy a pesar suyo se convierten en cómplices de un orden político establecido. En algunos autores hay una marcada intención de transgredir, de subvertir ese orden "esta reprobación quedaría anulada si el autor no hubiese expresado su "ofensa social" con el auxilio de formas intrínsecamente-ofensivas para el orden establecido y la cultura oficial". Porque de una o de otra forma el escritor siempre busca perturbar al lector. Esté o no comprometido socialmente, el autor, el artista, siempre -- buscará transgredir un orden, aunque éste no sea solamente el orden social o político de una comunidad.

"Un hombre, considerado individualmente, no podrá expresar o - concentrar en su persona los diversos aspectos de una estructura social o de un conjunto de relaciones sociales; por lo - contrario, el individuo es el producto y no el autor consciente o inconsciente de ésta o aquella práctica social.

El autor ve a los hombres y a las cosas a través de una -- ideología de clase. Muchos escritores procuran leer entre lí neas de los fenómenos sociales, y de tal lectura resulta el -- valor sociológico de sus obras".³⁵

Resulta importante conocer las motivaciones del autor y el medio social que le tocó vivir para poder realizar un acercamiento socio-- lógico a la obra creada. Muchas veces el lenguaje, en el caso de los

escritores, ya que otros artistas tienen otros medios de expresión - para su obra artística; es utilizado para encubrir intereses y motivaciones concretas. Depende la situación real que viva tal o cual autor. En la actualidad, no es lo mismo para Mario Benedetti que realiza su obra en un lugar propicio -en este caso, el exilio le permite decir literariamente y como individuo todo aquello que exprese su pensamiento progresista- que por ejemplo para Mauricio Rocencoff y Harold Conti que no se encontraban en un ambiente propicio, y no sólo no -- pudieron decir cuanto querían, sino que desaparecieron, jamás se tuvo noticias de ellos (seguro fueron exterminados por las fuerzas represoras de los países dictatoriales donde ellos residían). Entonces no es lo mismo hablar contra el tirano desde el exilio que desde el lugar de los hechos, no es lo mismo compadecer a los pobres desde el lujo de una residencia versallesca, no es lo mismo hablar de corrupción cuando se está sustentado por ella. La pregunta inmediata es -- ¿qué autor es más revolucionario, cuál está más preocupado por lo social, cuál es el más comprometido, quién denuncia mejor o traduce -- fielmente la realidad? La respuesta no existe, la obra literaria sólo muestra la realidad traducida por el autor. ¿Es más reaccionario Cabrera Infante porque no halaga al régimen Castrista? ¿Es más revolucionario García Márquez porque sí halaga a Fidel Castro? Uno habla - desde el exilio en Inglaterra y otro pregona su fama desde el Pedregal en México -albergue de los nuevos ricos mexicanos-. Los dos a su manera son los traductores de una realidad porque como afirma Zeraffa " La obra artística tiene un carácter esencialmente burgués. Cuanto más afianzan su poder y su número las clases burguesas, tanto más -- los escritores hacen de lo social (o del hombre social, si se prefiere su objeto básico de representación crítica, y más penetrados -

se muestran por la idea de sociedad global".³⁶

En cierta medida el escritor refleja de una manera peculiar desde su propio punto de vista a la sociedad que pertenece y en la cual, - lo quiera o no, se encuentra inmerso, aprisionado en esa misma sociedad sin importar la clase en la que está integrado. El escritor revela, descifra una visión particularizada de la sociedad de la -- cual es testigo; sólo así se podrá determinar el grado de concien-- cia que posee el artista.

Roberto Arlt en sus obras Prueba de amor y La isla desierta trata de interpretar la realidad argentina desde una actitud crítica con-- tra la burguesía. En esas obras hace burla, escarnio e ironiza los - modelos de una clase social determinada.

Prueba de amor es la historia de un joven que cita a su novia en su departamento para pedirle una prueba de su afecto. Durante la en-- trevista de los jóvenes se advierte el cinismo de él y la hipocresía de ella. Él desea saber si la muchacha realmente lo ama, desea poner a prueba los sentimientos amorosos de ella. Pone el dinero en una -- tina del baño y le dice a la novia que esa cantidad representa todo su capital. Si lo quema y se queda pobre tal vez ella no lo amaría. Ella se siente halagada porque comprende que ese es un verdadero sa-- crificio y una real prueba de amor. Entusiasmada ve como arde el di-- nero; al quedar solamente las cenizas, él entrega un cheque con una determinada cantidad, aclarándole que el dinero incinerado era fal-- so. Ella se desilusiona, se quita el anillo de compromiso, lo arroja a la bañera y se despide, diciéndole que no puede casarse con un --- tramposo.

La isla desierta nos muestra a unos empleados que están sometidos a un trabajo agobiador y rutinario. La oficina donde laboran estaba

en el sótano, ahora se encuentra en las alturas, en el piso diez de de un edificio. Se oye constantemente el ruido de los barcos que pasan por aquel lugar. El jefe de los empleados es una especie de tirano que no los deja descansar ni un solo instante. De repente irrumpe en aquel lugar un mulato y les cuenta los prodigios y la libertad que existe en una isla, en un lugar alejado del ruido y del trabajo. Todos los trabajadores caen en una especie de delirio y comienza a actuar de una manera muy diferente a la que han estado acostumbrados. El mulato pide que se liberen y comienzan todos a subirse en los escritorios, bailan, suspendiendo por un momento sus labores. Cuando todos están cantando y bailando a ritmo de rumba, irrumpe el director y, al ver tal desorden, ordena al jefe que despida a todo el personal y ponga vidrios opacos en las ventanas.

A través de estas obras, Roberto Arlt nos presenta la desilusión, la decadencia de los valores burgueses; hay una rebeldía pero sólo es un intento fallido, la represión se presenta a nivel sexual y a nivel político, la impotencia la vislumbramos desde una perspectiva individual y colectiva, el juego y el delirio se presentan como exaltación y lucidez para transformar a la realidad en una posibilidad momentánea.

Entre Guinter y Frida protagonista y antagonista de Prueba de amor hay una posibilidad social: el matrimonio, visto como la tradición burguesa para la plena realización humana. El juego de las apariencias se determina en esa joven pareja que se ha comprometido a vivir una vida de unión legalizada por las normas de una moral caduca. La agresión verbal corre a cargo de la parte masculina. Guinter lleva la voz cantante, con fina ironía, con sarcasmo y prosopopeya humillando

degradando a su bella prometida. Para él el hecho de creer o no creer en la mujer es como una desgracia semejante a la enfermedad. Es muy sintomático que tanto Prueba... como La isla..., transcurren en lugares cerrados, donde del exterior sólo llegan ruidos, rumores o referencias débiles de una realidad opresora.

En Prueba... los diálogos largos corresponden al macho más poderoso, los diálogos breves corresponden a la hembra más reticente, en este sentido el autor descubre lo convencional, la incomunicación de los dos seres que están próximos a la unión conyugal, su vago sentimiento amoroso "... siendo un sentimiento abstracto, se mide en las relaciones sociales con la vara de los hechos concretos".

Ella ha acudido al departamento del amado a dar una prueba de amor, esa prueba no es la entrega de su virginidad, eso sería un lugar común vulgar; Arlt no se puede permitir ese tipo de vulgaridades para criticar los moldes establecidos por la ideología burguesa; para Arlt la prueba de amor debe ser distinta y original.

El cinismo de Guinter es constante, demoleedor, burlesco y humillante "Estas muchachas de familia burguesa, como quien lleva a un zapatero un par de zapatos, llevan sus órganos genitales a una partera, para que le eche media suela de virginidad".³⁷

La moral burguesa queda en entredicho. Además hay que tomar en cuenta que la mayoría de las acciones se realizan en el baño del apartamento; precisamente en ese lugar, donde todo debe ser ascético, donde la higiene corporal tiene su sentido práctico; pero también es la -- cloaca, el lugar de los detritus humanos. Los malos olores de la ideología burguesa se lavan en el baño, pero esto no quiere decir que el asco limpie de impurezas el pensamiento.

"Para comprar mujeres no se necesitan fortunas ¡Pobrecitas! Todas se venden por algo. La más por una promesa de firma en el Registro-Civil; las otras, a veces por un par de medias... y también por menos".³⁸ Con estos conceptos, Guinter rebaja a las mujeres a una calidad de prostituta; todas tienen un precio, todas caen en una -- misma condición humana, fijada de antemano por los valores burgue-- ses.

"De modo que suponiendo que vos ahora me dieras la prueba de amor de entregarte a mí, a cambio de esa prueba de amor que duraría, sin incluir naturalmente el tiempo de desvestirse y vestirse, un minuto, yo, en pago de ese minuto, tengo que darte otra prueba de amor cuyas consecuencias económicas serán efectivas para ti para toda la vida..., es decir..., el matrimonio". 41 Para Guinter, el matrimonio es una operación mercantilista de compra-venta, de pago a precio fijo o a plazos estipulados por ambas partes. El sólo entiende el matrimonio como un negocio mercantilista. Los sentimientos son -- una patraña para engatuzar el hombre como también lo afirma burlona-- mente Benito Pérez Galdós en Tristana. Ya en el cuento "La noche -- terrible", Arlt había planteado el problema conyugal. Este relato -- es un adelanto de la obra dramática.

"Entiendo que la mujer práctica conducta ilegal cuando infringe todos los aparentes principios morales que son base de nuestra so-- ciedad burguesa. La sociedad burguesa condena la libertad sexual en la mujer... Pues bien..., la hipócrita actual finge despreciar ta-- les prejuicios para realizarse intelectualmente ante el hombre, para encadenarlo con lazos de pasión y arrastrarlo así a la consumación-- del matrimonio, que es la suma de todos los prejuicios e inmundicias que basamentan la sociedad burguesa".³⁹

Para no variar el que pronuncia esta diatriba es Guinter, el novio, el futuro cónyuge. Hemos destacado algunas ideas a través del recurso de subrayar las palabras para hacerlas sobresalir del contexto. Los principios morales de la sociedad burguesa están puestos en tela de juicio, todos los prejuicios e inmundicias de esa moral tienen un punto de apoyo: el matrimonio, única posibilidad para que el hombre posea legalmente a la mujer; única condición para que la mujer pueda ser honesta y ostente su honorabilidad. Todo es como un contrato donde la simulación y la apariencia son importantes para lucirse en el exterior, porque en el interior las relaciones de esta naturaleza ya se han deteriorado antes de consumarse.

Ya Ibsen en Casa de muñecas echaba en cara la actitud de pertenencia de la mujer al hombre. Pero Nora, la protagonista se rebela a los convencionalismos burgueses, ella, al abandonar al esposo y a los hijos, opta por una libertad verdadera; en cambio Frida asume una actitud pasiva, se deja humillar, se deja poseer -aunque la posesión no sea física- mentalmente y pierde la partida. Ganan sus propios prejuicios y abandona el campo de batalla; dejando entrever -- que seguirá siendo una alienada, un objeto; un ser cosificado que sólo recibe desilusiones del mundo y de los hombres. Si tuviera letra de tango el melodrama sería miserabilista, pero gracias al genio arltiano el final es inesperado y provisto de toda crueldad. Sí, porque toda la crueldad posible debe fustigarse en los valores burgueses para derribarlos, o por lo menos, para deteriorarlos.

"Lentamente se quita el anillo de compromiso y, moviendo la cabeza como frente a un muerto, mira un instante la hoguera que reanima en su rostro un resplandor bermejo y arroja el anillo a la bañera.

(Algunas lágrimas corren por su carita) ¡Qué pena, Dios mío, qué -- pena! (Sale sin mirar a Guinter, que conmovido, se apoya en el muro con anonadamiento mentecato)." 40 Se rompe el compromiso, con este acto de arrojar la sortija, se estrella en la bañera la moral bur-- guesa, pero no cantemos vistoria, como el ave Fénix, ésta surgirá - de sus cenizas. Ellos también quedan reducidos a cenizas, a imágenes desoladas, a espectros de sus propias presencias. Presencias sin -- sentido, presencias muertas, desprovistas de su mentira vital, por-- que no comprenden su verdad vital, para ellos esa verdad esta cifra da en los convencionalismos. El autor comete una canallada más, la muchacha indefensa deja escapar un llanto hipócrita, sin convicción. Una lagrimita corre, pero no baña totalmente su rostro. Con el dimi nutivo, el autor minimiza y degrada el sufrimiento. Aquí el llanto no es purificación, es el asomo hipócrita de una experiencia dolo-- rosa, pero reducida a una condición grotesca, burlona de la misma ac ción. Los personajes parecen muertos, marionetas animadas por el -- fuzgo. Sólo el lejano Dios, el inexistente puede ser invocado por - la frágil criatura que se ha dejado engañar, que han entregado su - sinceridad a un tramposo, a un mentecato. Dios, al ser invocado sir ve para hacer resaltar la impotencia femenina. El juego resultó una herida porque "siempre se es más razonable ante alguien que es más fuerte o más loco que nosotros". Aquí el más fuerte, el más loco es Guinter; él tenía la sartén por el mango, pero en su falta de pers-- pectiva burguesa no supo manejar el juego hasta sus máximas conse-- cuencias. Jugó y ganó, pero al quedar anonadado como un mentecato - también pierde la partida. Es un perdedor sin que él pueda notarlo; el pobre es tan mentecato que no sabe si reír o llorar. El no va a

sufrir penas ajenas. Su perorata queda reducida a un desquite de pobre diablo, al instigador de falsas conciencias y rancias moralidades. La prueba de amor no existe porque en la pareja no existía ese sentimiento. La prueba de amor es un acto de fe para exorcisar los fantasmas de la ideología burguesa que sigue aquejando y destruyendo la pureza del pensamiento del individuo. Y sobre todo si la historia ocurre en Argentina donde el delirio, la magia, la evasión, el conformismo de un partido defiende la falsedad partidaria de una política de entreguismo que vive temerosa al cambio. El radicalismo y la oligarquía son culpables de tanto mal y el hombre es juguete del destino político (aunque suena cursis y sólo sea un lugar común, lo grave es que la realidad así lo muestre) de un país en crisis moral y económica.

Triunfa el pensamiento burgués sobre los sentimientos de los representantes de esa clase, dos seres que pierden sus esperanzas en la ilusión de un amor a la manera burguesa y una comodidad de igual cuño. Todo error tiene su remedio, pero toda culpa sólo encuentra la condena en lo divino. Esa es mera evasión, pero es la forma más cómoda de encontrar al culpable, y la forma más reaccionaria de enfrentarse al mundo.

Si Prueba de amor es un boceto teatral irrepresentable ante personas honestas, La isla desierta, una burlería en un acto, es el medio válido de Roberto Arlt para criticar el pensamiento burgués y para hacer burla de los estereotipos de una sociedad en conflicto; la obra dramática sirve para conseguir los fines propuestos por su autor. La isla, en las utopías renacentistas representaba el deseo vehemente del individuo para encontrar su libertad, ser feliz, care

cer de autoridad que rigiera los destinos sociales y políticos; para holgar indefinidamente, gozar con el paraíso terrenal y no tener -- preocupaciones de enriquecimiento o explotación. William Shakespeare en La tempestad, hace naufragar gracias a los poderes de Próspero, a un grupo de hombres que pertenecen a la corte del rey Antonio (hermano de Próspero), con el objeto de cobrar venganza sobre injusticias cometidas en el pasado. El mago Próspero provoca una tempestad y los hombres van a parar en pequeños grupos a distintos lugares de una isla.

En cada grupo se manifiestan distintas conductas y diversos intereses. Shakespeare pone en labios de Gonzalvo -viejo consejero del rey- la siguientes palabras: "En mi estado haría que todo fuese al revés de lo acostumbrado, pues no admitiría comercio alguno; no se conocería ni el nombre de magistrado; no existirían las letras; riqueza o pobreza, sevidumbre, nada de eso, ni límites entre los cultivos; ni uso de metales, ni trigo, ni vino, o aceite; nada de trabajo ni oficio; todos los hombres permanecería ociosos, todos; y -- las mujeres también, pero serían inocentes y puras; nada de soberanía..." (...) "La naturaleza produciría todas las cosas en común, sin trabajo ni pena; nada de traición, felonía, espada, lanza, puñal, mosquete ni arma de especie alguna; antes bien, la Naturaleza daría de sí con toda abundancia lo necesario para mantener a mi inocente pueblo": 44 Con estas palabras, el dramaturgo inglés pone de manifiesto las ideas de Bacon, Campanella y Moro que estuvieron muy en boga durante el Renacimiento y que situaban en una isla utópica, en un lugar no contaminado por la civilización europea, el sitio -- ideal para que el hombre pudiera habitar. El sueño era utópico por-

que no existía ni existe la posibilidad de un Estado puro, desprovisto de la mezquindad humana. Tanto el Círculo de Avon como los filósofos renacentistas sitúan su reino ideal en una isla, en un lugar pequeño, en un lugar aislado, rodeado por agua, el sitio adecuado para que el hombre pueda vivir, libre de toda ambición y de toda sujeción social.

En la desierta isla de Arlt, ya desde el nombre estamos dentro del terreno de lo imposible; el lugar desierto, solitario, inexistente al cual el hombre no puede aspirar. De antemano la burlería está señalando la incapacidad del individuo para habitar desiertos, islas desconocidas y sueños irrealizables. Burlería al fin, la obra propone y presupone de antemano un fracaso.

Todo acontece en el interior, en una oficina luminosa donde los empleados trabajan alineados como reclutas. En el fondo y al centro del salón se encuentra el jefe "emboscado tras unas gafas negras y con el pelo cortado como la pelambre de un cepillo". Inmediatamente esta imagen nos remite a una situación dictatorial, donde los empleados son a la vez una especie de soldados y una serie de marionetas que teclean desesperadamente la máquina de escribir. La simetría mecánica se presenta a través de la sumisión y al autoritarismo; también las antinomias juegan un papel preponderante, la oficina blanquísima, iluminada por la luz de las dos de la tarde en oposición a las gafas negras del jefe. El jefe tiene una actitud fascista que se delata en el corte de su pelo, al estilo militar.

Los empleados equivocan su trabajo y el jefe exige que sea corregido el error. En el interior a veces reina un absoluto silencio -- mientras en el exterior se escuchan los llamados de los barcos. En la oficina prevalece la pasividad y al automatismo y en el exterior

se supone que hay movimiento y algabaría. Hay un rompimiento en las labores cuando los empleados lanzan una impotente protesta, pero el jefe sigue mostrando su autosuficiencia. El tiempo cronológico que se menciona (7 años) parece ser el tiempo que han estado prisioneros los individuos en esa oficina, así lo hace constatar una empleada cuando dice "Vivimos entre estas cuatro paredes como en un calabozo".

El paso de los buques despierta añoranza y melancolía en los empleados-prisioneros. La imposibilidad del viaje a lejanas tierras. Ellos están sometidos a las órdenes del jefe, pero éste también está sometido a los mandatos del director general de esa institución. Los empleados muestran el sentido nihilista de sus vidas, el trabajo ha sido una acción inútil en sus existencias; en su trabajo sólo encuentran soledad, castigo y represión. Han desempeñado su labor - en una serie interminable del debe y del haber, con pérdidas para ellos y ganancias para la empresa. Rutina y mediocridad es la única recompensa posible.

Los contrastes reflejan esas vidas acabadas, fracasadas. Los empleados se quejan de la altura, de la luz; añoran el sótano porque se "estaba allí tan tranquilo como en el fondo de una tumba". Ellos se quejan ahora del exceso de luz porque sienten que es más cómodo estar en la ceguera, en la oscuridad moral que podemos traducir como conformismo. También el jefe, con sus lentes oscuros quiere cegar - la realidad.

De pronto irrumpe en aquel recito un hombre extraordinario, diferente a los escalvizados burócratas; "Es MULATO, simple y complicado, exquisito y brutal". Hay cierto exotismo y mucha irreverencia -

en sus ademanes, lleva un vaso de agua helada; simbólicamente, lleva la frescura del exterior y el comportamiento del hombre libre. En él los contrastes se agigantan y la oposición a la pasividad es violenta. Es el viajero que ha dado la vuelta a casi todo el mundo, trae consigo el entusiasmo de sus múltiples viajes, es un individuo vital, ingenioso y simpático. Su lenguaje es distinto al de los mediocres empleados, tienen una especie de halo poético al hablar: "Aviada estaría la luna si tuviera que hacer caso a los perros que ladran".

Los empleados se muestran incrédulos ante las proezas narradas, en ellos sólo existe el temor de la presencia del jefe; el mulato en plena exaltación se quita la ropa y enseña sus diversos tatuajes, esto lo hace más exótico, diferente, marcado con los símbolos de la aventura, el deseo y la sensualidad. Semidesnudo y con el cuerpo -- marcado por los tatuajes comienza a invitarlos al delirio, a la evasión física, a la posibilidad del viaje a través de ese cuerpo que en cierto sentido se va erotizando. El mulato caricaturiza a la realidad, situación que está negada a los empleados por su temor, sus prejuicios y su debilidad para rebelarse al orden que los tienen sometidos.

"Allá no hay jueces, ni cobradores de impuestos, ni divorcios, ni guardines de plaza. Cada hombre toma a la mujer que le agrada. 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". Así ve el mulato al exterior, los lugares lejanos son una especie de paraíso, de una -- realidad idealizada, donde reina la anarquía. El orden burgués ha desaparecido para dar paso a la libertad y a la ensoñación. Sus palabras nos recuerdan a las de Gonzalvo, el personaje shakespereano

de La tempestad. En aquel lugar todo es posible hasta la realización sexual sin dobleces, sin actitudes timoratas porque se está fuera - de las imposiciones de la colectividad. En esos lejanos lugares el trabajo no es una carga, es una bendición.

Todos los trabajadores se dejan contagiar por el juego, caen pre sos del delirio, pueden vivir momentáneamente una rebeldía que han tenido guardada en el fondo de sus deseos. Se rebelan contra lo establecido, contra todo aquello que los ha reprimido durante toda su vida de oficinistas. Esto le permite quitarse la máscara a uno de ellos, al que durante veinte años ha sido servil y traidor a los de su gremio.

Ese ser que se desenmascara en un arrebatado delirante se da cuenta de su pobre condición humana, pero sin embargo no logra concientizar su propia realidad. Duda, y en esa duda encuentra su cobardía y su impotencia porque él "es como una lombriz solitaria en un intestino de cemento". Mejor símil no pudo encontrar Roberto Arlt, -- para reducir a la animalidad más mediocre a un ser que no se aprecia como humano.

"Llorad lágrimas de tinta. Todos vosotros os pudriréis como asque rosas ratas entre estos malditos libros". Ese es el futuro concreto que el Mulato augura a los mediocres. Bestias que no han sabido vivir como hombres, seres enajenados, sometidos a una voluntad ajena. Afirmamos que La isla desierta es una metáfora de la opresión pasada y presente de la vida social y política del país rioplatense. Esta obra se puede equiparar a esa novela de José Revueltas El apando, -- escrita muy posteriormente en la que el escritor mexicano, con maestría inusitada revela la realidad de México a través de una cárcel que oprime y degrada los valores humanos al bestializar a prisione-

ros y carceleros en un universo cerrado, aniquilador y violento. El subrayado pudiréis como ratas asquerosas, tiene un significado demoledor. Lo putrefacto está en el interior, en aquellas oficina, pero también en el interior de sus conciencias dormidas; las ratas son - un mal; animales que se nutren de lo sucio y que roen lo descompuesto. Los empleados son comparados con las ratas, con aquellas bestias que sólo podrán devorar libros de contabilidad; de una contabilidad y de una economía que no les pertenece, pero que los alimenta con - mendrugos y vejaciones. Cabe aclarar que el subrayado lo he destacado yo por las argumentaciones antes expuestas.

Los empleados sueñan, por un momento se rebelan ante la situación real de sus vidas; pero la infinidad de pretextos que arguyen les - impide el cambio, la transformación. Son seres que carecen de ideales, de fuerzas y de decisión para enfrentarse a la dictadura que - los reprime. Son trabajadores que carecen de guía, de liderazgo que los enfrente sin temores a la opresión. La aparición del Mulato es como una alucinación, como un sueño, como un delirio momentáneo; -- una fiesta donde el instante contagia la rebeldía, pero que muere - en la minimización de ese tiempo breve que no podrá perdurar porque no hay en ellos un sentimiento de solidaridad y de lucha.

"Cuando don Manuel declaró que él era un chismoso, una nueva aurora pareció cernirse sobre la humanidad. Todos le miramos y nos - dijimos: He aquí un hombre honesto; he aquí un hombre probo; he --- aquí la estatua misma de la virtud cívica y ciudadana". El mulato re conoce el coraje del delator para desenmascararse ante los demás; - pero en sus palabras sólo hay una exaltación momentánea, éstas son duraderas hasta el momento que dejan de pronunciarse. Lo que en realidad hace Arlt es caricaturizar a la política sostenida por el ra-

dicalismo. Esa nueva aurora es la exaltación nacionalista y patriótica que defendían los del Partido Radical. "El hombre debe ser virtud cívica y ciudadana", con estos lemas la demagogia radical se -- sostenía en el poder. Lo que verdaderamente sucede con el individuo es lo que acontece con los personajes de La isla desierta; Argentina se ha encontrado como los empleados de la oficina, subyugada a -- un poder tiránico y prisionera en el temor y la inconciencia. Las -- mentes dormidas de esos empleados, son el adormecimiento de las masas engañadas en el milagro de una magia transformadora de la situación social.

La isla es la libertad, el cambio, lo que puede encontrar el hombre si lucha por ello, porque todavía hay islas desiertas en espera de ser descubiertas. Para encontrarlas el hombre tiene que tomar de decisiones, saber optar por sí mismo, el problema es atreverse e ir a probar nuevos rumbos, y por experiencia propia gustar o no de las en saladas de magnolias. En esa islas el hombre se exhibe desnudo, goza de su cuerpo y da rienda suelta a sus impulsos, en el mundo civilizado el hombre se escalviza al vestido, a los convencionalismos y -- se somete a las normas sociales y es obligado a depender de fuerzas políticas establecidas.

En la oficina se inicia la danza provocada por el Mulato, se instaura el ritual de la transgresión, pero a la vez se inicia una ceremonia grotesca contra el orden burgués. Los empleados ya en pleno delirio se van desnudando, se van quitando el disfraz del convencionalismo que ha impuesto la moral burguesa, bailan frenéticamente -- como poseídos por un demonio. Pero en el baile mismo se nota la manipulación, ellos no fueron libres para elegir. Tenía que llegar un ser del exterior para contagiarlos, para subvertirlos, para obligar

los a salir de la rutina cotidiana. Pero desgraciadamente sólo es - una actitud histérica la que los guía, una locura sin sentido (valga la redundancia) libera los impulsos reprimidos.

Pero con la llegada del jefe y el director todo concluye. La voz autoritaria los devuelve a la sumisión y al temor. Todos son despedidos, vale decir aniquilados. Se restablece el orden dictatorial, la oficina (metáfora del país) vuelve a ser sumida en la oscuridad al ordenar el director que se coloquen vidrios oscuros en las ventanas. Ya no entrará la luz del exterior; las ideas del negro no han fructificado, la isla desierta no podrá poblarse, no ha sido encontrada. Se encarcela al pensamiento, se someten las ideas y se reprime toda manifestación de libertad. Ahora sí, los seres humanos están condenados a pudrirse como ratas asquerosas. La ley del poderoso se impone contra los desposeídos, los empleados tienen como cárcel la inmensa ciudad, el ancho país.

2-PARODIA DE LA CIVILIZACION Y A LAS TRADICIONES DE SU TIEMPO.

La fiesta del hierro y El desierto entra en la ciudad son dramas de los que Roberto Arlt se vale para hacer una parodia de la civilización y de las tradiciones de su tiempo. Vuelven a plantearse los temas obsesivos para el autor de El jorobadito. La catástrofe y el juego, el cinismo, la locura que ahora no sólo llegan a su punto álgido en lo individual, se colectivizan, como un contagio, como una peste la llamaría Artaud. La venganza tiene varios aspectos, como deseo de destrucción, de acabamiento, de vileza, de ambición y de despojo. Las dimensiones de los personajes y las ideas llegan a situaciones límite, donde se confunde lo físico con lo metafísico y lo místico tiene elementos de solemnidad y de burla. La traición tiene un sentido múltiple y los símbolos traducen una realidad desgarradora como la tiranía, el desmedido deseo de enriquecimiento, la guerra, el contubernio, la deslealtad, la ambición del poder; todo ello convocará a la muerte y a la crueldad del crimen.

La fiesta del hierro; anecdóticamente nos cuenta los amores de Mariana (esposa del industrial Grurt Armstrong) y Don Carlitos (jefe de publicidad de los negocios del industrial), ella se aburre y él habla con una retórica cursi para halagarla, la escena transcurre en el jardín. En ese lugar hay unas estatuas que representan a un Ángel y a un Fauno (éste en realidad es el diablo). Sobre la copa de un nogal se encuentra Julio, hijo del industrial, el niño tiene doce años y encarna la soberbia y la perversidad. Ha estado retratando a los amantes. Poco después juega a los piratas; aparece el criado Ambrosio, Julio lo trata

con cierto desprecio y en tono autoritario. Intriga y ordena a Ambrosio para que le ayude a revelar las fotos, éstas contienen los amoríos de su madrastra con el jefe de publicidad. Dice que con las fotografías los desenmascarará y se vengará de ellos. El criado acepta la alianza y se convierte en cómplice del niño.

Una situación imprevista hace que cambie el giro de los acontecimientos. El fotógrafo encargado de revelar el material fotográfico, temeroso del uso que vayan a dar a éste, decide pedir consejo al Presbítero (hombre ambicioso y desprovisto de escrúpulos) el religioso se aprovecha de la oportunidad y recoge las fotografías. El presbítero se valdrá de ellas para satisfacer su codicia. Logrará en poco tiempo lo que otros religiosos no consiguieron, - construir la cúpula de la iglesia que está bajo su custodia, pero su ambición va más allá, quiere llegar a ser Obispo. Se le aparece el Fauno que antes habíamos visto en el jardín y lo instiga - para que saque a flote de manera oportunista sus ambiciones secretas.

El presbítero hace una visita a Mariana, le entrega las fotos y sin pedir nada a cambio deja entrever que su petición la hará en otra ocasión. Se retira porque en aquella mansión se efectuará una fiesta. Don carlitos ha mandado erigir un ídolo, el Baal Moloch que será incinerado para dar brillantez al acto. Julio, - queriendo sorprender al padre, a la madrastra y a los invitados, - se ha metido en el interior del ídolo. Ignora que éste será incendiado; sólo Ambrosio sabe de su paradero y del destino del Baal Moloch.

Mariana hace confesar a Ambrosio, lo presiona y lo amenaza -- con mandarlo a la cárcel si no le ayuda a descubrir al culpable.

El atemorizado criado queda a merced de la cínica mujer. No dirá a nadie que Julio está escondido en las entrañas del ídolo. Se inicia la ceremonia, los invitados son los oficiantes y se inmolan dos corderos, su sangre es ofrecida al nuevo Dios; sólo uno se retira de la fiesta porque la considera un blasfemia; los demás ofrecen prendas y alabanzas al Dios. El señor Grurt, padre de Julio es el sacerdote del ritual. Don Carlitos, como hierofante, entona un himno y el coro compuesto por los invitados responde.

Ambrosio, presa del remordimiento se desmaya y causa desconcierto entre la concurrencia. Es sólo un momento fugaz, lo llevan fuera de la escena, pero pronto reaparece para gritar que Julio se encuentra dentro del Dios Moloch; el señor Grurt se desmaya ante tal confesión. En la escena final que es muy corta, aparece un hombre diciendo que ha estallado la guerra, grita victoria -- porque han llegado telegramas pidiendo armas. La fortuna del industrial se acrecentará por la venta segura de los armamentos.

Raúl H. Castagnino opina lo siguiente sobre La fiesta del Hierro:

"Para calificar su espíritu habría que acudir a un adjetivo -- que precisara, a la vez, las ideas de satanismo, perversión, depravación, heterodoxia, misas herejes, gnosticismo, nigromancia, tropelías, etc.; porque a su tremenda sátira contra ciertas lacras, las ve como oficiantes del culto a un perverso Moloch". Continúa: "Sin embargo, por la crueldad implícita, La fiesta del hierro está en una línea que difícilmente pudo haber conocido Arlt, pero a la cual se haya próximo, y en algún caso coexistente; es la que advirtió al --

reencontrarse con los monstruos del Bosco, Durero o Brue--ghel el Viejo; es la de Les mamelles de Tyresias, de Apollinaire; del Ubu Roi de Jarry; de los grotescos satanistas de Ghelderode. Como ellos, Arlt manejaba en el teatro el resorte del absurdo, de la mueca grotesca, de la impiedad, pero lo insertaba en una atmósfera de enrarecimiento tal que el espectador concluía aceptando como verosímil -- cuanto veía ante sí".⁴²

El desierto entra en la ciudad es la historia de una conversión. César, el personaje central, en un principio lleva una vida disipada, regala a sus amigos con grandes banquetes, banquetes -- que son remedos de la fiesta báquicas romanas. Los comensales se quejan de las bromas, pero siguen disfrutando de la algabaría. César muestra su aburrimiento, y al buscar nuevas diversiones o sorpresas pide que le traigan al primer hombre que pase ante su puerta.

Los invitados al ver al individuo comienzan a divertirse a su costa, el hombre es un desarrapado que lleva consigo un envoltorio. El hombre permanece mudo; Escipión le quita el envoltorio y César, furioso le ordena que lo abra. Al hacerlo se descubre a una criatura muerta. Hay una actitud distinta en los invitados, se sorprenden y compadecen al padre. El hombre cuenta que también ha muerto su esposa y que él no tiene dinero para el entierro. Ante la criatura muerta, César cambia radicalmente. La muerte le hace concebir toda la descomposición que le rodea, descubre la ruindad, la torpeza, la soberbia y la vanidad de su vida. Hace una breve y cruel recapitulación de sus acciones pasadas. Se comporta como un iluminado, siente que ha sido tocado por la vo-

luntad divina. Ante el asombro de todos abandona la reunión. Entre escéptico y sorprendido, Escipión cree que es otra farsa de las que los tiene acostumbrado César, no se ha percatado del cambio radical de la personalidad del anfitrión.

En una asamblea todos deliberan acerca de la conducta de César, piensan declararlo loco para despojarlo de sus bienes ya que el iluminado ha partido para habitar en el desierto, lejos de la -- civilización y la hipocresía. Un sacerdote induce a la colectividad para que acepten el veredicto de la locura de César. Contratan un Astrólogo para que certifique dicho mal. Inventarán una - patraña para descubrir la falsa santidad del elegido.

Todos pedirán la prueba de la santidad, para ello prepararán una farsa, llevarán hasta el desierto a un maniquí, haciéndolo - pasar por un muerto para que César lo resucite. Una prima de él dice estar enferma de cáncer, se suicidará para que su primo la vuelva a la vida y así pueda comprobar que es un santo.

Llegan hasta el desierto el Astrólogo acompañado de los Reyes Magos que llevan presente como los que regalaron a Jesucristo. En aquel lugar, Escipión que ha estado sometido a las penurias, es un espía que desea desenmascarar a César. El Astrólogo cambia de actitud y acusa a Escipión dándole el apíteto de Judas Isca--riote, el traidor del nuevo Mesías. Todos golpean y humillan a - Escipión para que se declare culpable.

Llegan hasta el desierto, la comitiva lleva el cadáver de la prima y piden a César que la resucite. César se encuentra en una columna, al igual que Simeón el Estilista. Unos piden la realización del milagro, otros suplican que no se deje caer en la tentación. César aturdido no se da cuenta de los hechos. Federico, el

esposo despechado, ha pedido a su esposa que regrese con él, pero al ser rechazado, siente herido su amor propio. En la ciudad, -- Leonor ya lo había desdeñado y en el desierto actúa como una mujer convencida de la beatitud de César. Federico, llevado por -- los celos dispara contra César y lo mata. La multitud grita ;Ase sino, asesino! y el Astrólogo muestra su impotencia al decir que nada se puede hacer por la multitud seguidora del nuevo Mesías, el nuevo dogma no se podrá instaurar, la doctrina del bien no -- rendirá frutos, el Salvador, yace entre los brazos de la pecadora Leonor.

La fiesta del hierro y El desierto entra en la ciudad tienen un carácter más universalista, los problemas planteados en ambas pueden acontecer tanto en Europa como en América. En una vemos -- el peligro de la conflagración mundial y en la otra asistimos a los mecanismos válidos por el poder para manipular a las masas e ir en camino hacia la dictadura. En las dos encontramos vasos co municantes, muchos elementos dramáticos y muchas de las actitu-- des en las conductas de los personajes las equiparan.

El presbítero de La fiesta... y el sacerdote de El desierto... parecen estar cortados por el mismo molde; son oportunistas, manipuladores, hipócritas y ambiciosos, ejercitan su ministerio -- para buscar un provecho personal.

Las siguientes palabras pertenecen al presbítero.

"A ese caos infernal nos arrastra la maldita técnica, la -- insolente cultura, la atrevida codicia. Tres enemigos ata-- can constantemente el cuerpo vivo de nuestro señor Jesu-- cristo: los judíos, las máquinas y el libro. Los judíos -- porque con su cruel codicia financian las industrias que --

corroen la virtud; las máquinas porque son engendradoras - de la riqueza artificial; el libro, porque es agente de - incredulidad en la débil mente de los gusanos. Mientras no desaparezcan el judío, el libro y las máquinas no habrá - paz en la tierra. Quien lucha contra la máquina, lucha -- contra el anarquismo burgués, contra el imperialismo ju-- dío, contra el bolcheviquismo proletario. Quien lucha contra el libro y la demoníaca libertad de leer, lucha con-- tra el antejismo padre de la revolución social. Es necesario volver a los tiempos de la Santa Inquisición, a los tiempos de los autos de fe, a los tiempos de las cruzadas. Es necesario plantarse frente al hombre y decirle: (enérgico) ¡Miserable! Tú has venido al mundo para convertirte en -- ciudadano del cielo no en esclavo de la fábrica. En consecuencia, elige: la Iglesia o la máquina (Pausa).⁴³

Notamos en las palabras del religioso la ideología del partido radical argentino mezclada con ideas de la oligarquía. Hay una idea de regresión, de defensa de las tradiciones y de vuelta al oscurantismo; donde se sometía al individuo por el temor divino. El presbítero no acepta el progreso porque permite una mayor libertad al hombre; la civilización, según el prelado, sólo pervierte al hombre. Sus ideas están muy cercanas a las del industrial. Hay que recordar a los obreros, cuando colocaron el ídolo en la casa del señor Grurt, inscribieron una leyenda como protesta: "¡Abajo el fascismo!" El presbítero parece comulgar con las ideas fascistas de supresión de los derechos del hombre a pensar y a usar su libre albedrío. El párroco está a favor del sometimiento de -

de las masas y la guerra, lo que busca es la destrucción del género humano. Según el fraile, el presbítero está llamado a luchar contra los herejes, los ateos, y los malos políticos. Por eso, - para él todo es maldad: la máquina, el libro, los judíos. Según su modo de pensar debería imponerse de nuevo la Santa Inquisición con el objeto de torturar, suprimir y atemorizar a la humanidad; eso mismo buscó el fascismo en su afán de predominio.

Al exclamar el presbítero "¡Qué lástima que el Diablo no exista!" está cometiendo una blasfemia, después que ha expresado su rectitud cristiana, estas palabras resultan irreverentes en los labios de un hombre con olor a santidad. En esta expresión entendemos que se desboca la ambición y el deseo del poder: si su compadre fuera el diablo, sería el aliado perfecto para conseguir los más perversos fines. Se instalaría la Inquisición-fascismo para dominar al ser humano desde la misma cristiandad. Hay aquí añoranzas de la Edad Media, sólo falta el cruzado que inicie la gesta, para conquistar el oscurantismo para desatar la guerra. En el pensamiento del religioso caben las dos posibilidades: guerra y cristianismo, o lo que es lo mismo fascismo o sumisión.

En El desierto entra en la ciudad, el sacerdote parece responder a la misma ideología mostrada por el presbítero. Aquí el sacerdote se encuentra ante el público, no como el presbítero que lleva a solas sus maquinaciones. El sacerdote habla con ambigüedades, valiéndose de su dogma cristiano, habla del misticismo y del éxtasis con el objeto de provocar confusión en quien lo escucha. No acusa a César, pero pide una prueba concreta de su conversión, de su santidad, quiere un milagro palpable, a sabiendas de que los prodigios no existen.

"Desearía que antes de iniciar ninguna acción pensarán en la gloria que puede derivar para la Iglesia si la conversión de César es definitiva. ¿Se imaginan el espectáculo de un industrial renunciando a los beneficios que le producen sus fábricas para ir al desierto a purgar sus pecados y de teatrar de formar un frente de combate contra el desorden del siglo⁴⁴."

Este sacerdote, al igual que el presbítero en ambas obras están contra el progreso, pero buscan su propio beneficio. Manipula a la concurrencia y le otorgan los medios para que declaren loco a César. Es él quien les proporciona la idea de la resurrección, es él quien propone la utilización de un maniquí. El no realizará las acciones, como un moderno Pilatos se lavará las manos y quedará libre de culpa. Incita a los amigos y parientes de César para que ellos comprueben la verdad o la farsa. El quedará con la conciencia "limpia", ha obrado según su investidura. Lo demás lo deja a los otros. Notamos la misma actitud mezquina en ambos sacerdotes. Para los dos el refrán adecuado sería "A Dios rogando y con el mazo dando". La fe mueve montañas y el rebaño busca la fe. Los representantes eclesiásticos tienen la fe, el rebaño y el dogma para predicar y así someter a los incautos, a los ambiciosos y a los réprobos.

Un aspecto muy importante que debe destacarse en estas dos obras, es la diferencia con las anteriores, no sólo en cuanto al tema y al comportamiento de los personajes; una peculiaridad de estas obras es que ocurren en ámbitos escénicos interiores como en el exterior. El jardín y el desierto son los lugares amplios

desde donde el mundo se percibe distinto, desde donde se maquinan las traiciones donde éstas se llevan a cabo. En La Fiesta, el -- jardín es el lugar del aburrimiento. Mariana así lo manifiesta a pesar de estar con su amante. Julio juega a ser pirata, el bando lerismo empieza su sentido simbólico en la actitud lúdica de la criatura; pero ese bandolerismo se convertirá en un medio para -- llevar a cabo una venganza. El niño desprecia a la madrastra y -- quiere mostrar públicamente su traición. A través de la fotografía ha congelado esa traición, esos amores ilícitos, esa infidelidad entre un personaje con apariencias de fanteche, con actitudes cursis y minimizado por el diminutivo de su nombre (Don Carlitos) y una mujer ignorante, cínica, depravada y ambiciosa. Los personajes están muy cerca del estereotipo folletinesco. La mujer envilecida desde su infancia, aburrida de su marido y en brazos de una marioneta que sólo puede expresarse en la más chabacana de las retóricas. La mezcla es una delicia.

Afortunadamente Roberto Arlt salva el escollo y sus figuras -- no se pierden en el esquematismo, sus personajes actúan de una -- forma calculadora y a cada acción tiene un efectismo notable. Sorprende la precosidad de Julio, su falta de escrúpulos y su madurez imaginativa; a las claras resulta un monstruo, educado para mandar y saber utilizar el poder que en el futuro le dará el prestigio y el dinero del padre. Desde el jardín se maquinan todas -- las traiciones posibles. Todos los contubernios van del exterior al interior y en esa interioridad se gestará la fiesta; fiesta -- como un ritual de sacrificio donde prevalecerá lo dionisiaco, lo orgiástico. En la interioridad de aquella mansión se realiza una fiesta págana, el nuevo Dios, Baal Moloch, el devorador de hombres

es homenajeado por los industriales. Ahora sí, la oligarquía en pleno desenfreno. Al devorador de hombres piden el crecimiento de sus riquezas. El ídolo deificado es inmolado en el momento cumbre de la fiesta; Baal Moloch concede las peticiones, las riquezas de los suplicantes estarán seguras y se multiplicarán. El holocausto se iniciará gracias a las invocaciones, a las alabanzas y al sacrificio. En el aspecto colectivo, la humanidad será la víctima y en el individual, la víctima es Julio, el soberbio hijo del industrial. En las entrañas de Baal Moloch se convierte en fuego esta criatura maligna. La perversidad gana la partida; la crueldad está en la muerte del infante y en el negocio de la guerra.

La fiesta es propicia para los oligarcas, para ellos reportará ganancias el exterminio masivo, para ellos sí habrá diversión, -- las máquinas y los judíos se destruyen al individuo. Se cumplen -- los postulados del presbítero, pues ahora ni Dios padre puede salvar a los desposeídos. Para conquistar o someter al hombre no hay que fijarse en el cerebro sino en la animalidad que éste posee. Y la bestialidad se presenta en el negocio de las armas.

La lucha entre el Ángel y el Fauno es desigual, sobre ellos -- triunfa la maldad humana, el cinismo, la simulación, la crueldad y la ambición. El Ángel quiere conducir a los descarriados por la senda del bien y el diablo-fauno quiere despertar en ellos sus -- instintos-reprimidos. El Fauno actúa como la conciencia de los -- hombres. Aparece y desaparece, es presencia y es ausencia, es juego y sensatez; en resumidas cuentas es un símbolo de la naturaleza humana. El fauno se regodea en su malicia, en su actitud tentadora para hacer caer al hombre. Goza inquietando las "buenas conciencias", pero él sólo es un pretexto, porque el ser humano lle-

va desde siempre, consigo la maldad. Pierden la partida el Angel y el Fauno; gana el hombre, pero no el presbítero en su codicia, no don Carlitos en su remedo de marioneta guiñolesca, no Mariana en su ignorancia y cinismo, no Ambrosio en su servilismo y temor, no Julio en su audacia y prepotencia, no el fotógrafo en su inconciencia y conformismo, no los obreros en su débil y anónima protesta. Gana el que está sobre todos ellos, el único: el industrial, el oligarca. Fijémonos que à éste no le cuesta ningún esfuerzo, - los demás le han puesto la mesa y el poder se lo sirven en bandeja de plata.

En labios de Mariana, Roberto Arlt expresa lo siguiente: "Y la que parece una mansión creada para albergar la dicha, no deja de ser engañosa máscara de una cruel caverna donde se arrastran inuables fieras". El interior, la casa, leáse también la ciudad, el país, es esa engañosa máscara que encubre la realidad, es esa caverna donde se arrastran las fieras desleales, Sarcasmo mayor no podría presumir Arlt. Una ignorante habla pontificando, una arribista, una traidora, una infiel, una acomodaticia, una asesina habla de la dicha en un lugar donde se comercia con la vida de la humanidad; la hipocresía encuentra su cauze: la serpiente, en su círculo, se muerde la cola para iniciar su cambio de piel, para vestir la máscara y engañar a los demás. Se cierra el círculo para que la perversidad se desborde, porque como exclama el Fauno "Mentiras, mentiras, mentiras. No hay cielo ni infierno arriba ni abajo...". Hay crueldad en el hombre, hay muerte y destrucción; la mansión ha sido tomada y no hay escapatoria posible.

Mariana humilla a Ambrosio, el presbítero humilla a Mariana y los invitados del industrial se humillan ante la majestuosa figura de

cartón que representa al Dios de la destrucción.

"Te adoramos porque en los presidios/ haces rechinar los
dientes de los hombres justos/ y pones en el gobierno -
de los pueblos/ asesinos de nalgas perfumadas/ y demonios
que se emborrachan con sangre de inocentes.

"Nosotros estamos orgullosos/ de reverenciar tu poder es-
pantoso,/ nosotros estamos orgullosos/ de adorar a los -
asesinos,/ a los hipócritas,/ a los impúdicos./ Convier-
te nuestro candor en astucia,/ nuestra justicia en simo-
nía,/ nuestra clemencia en ferocidad;/ haz que nuestros
hijos sean más canallas que nosotros. ⁴⁵

El aquellace, la misa negra se efectúa en el interior de la man-
sión; los iniciados, los adoradores se expresan y piensan como ---
cualquier oligarcía de cualquier país del mundo. El contubernio se
efectúa dentro de una secta reducida, sus miembros hacen alianzas
con todo aquello que representa una lacra social y política, así,
sus negocios cobran sentido. El poder debe sustentarse a través de
la imposición y mediante todo tipo de fraude y enmascaramientos.
Se oficia desde el ofrecimiento de la sangre y se instaura el t^uem-
po de los canalla^s.

"De ahí viene ese todo o nada que caracteriza al teatro; -
necesita la amplitud de la libertad absoluta, del dominio
y del poder; pero esa libertad cuando está sola, en téte
a téte consigo misma, es insegura y culpable. El hombre
está a la vez "condenado a ser libre de caer en la esclava-
vitud de las fuerzas que ha inventado". La idea del desti-
no ha muerto con las barreras infranqueables que opería -

la sociedad tradicional a la libertad. Pero al grito de -
"Dios ha muerto, todo está permitido", la vida moderna res-
ponde algunas veces: "Todo está permitido, pero nada es -
posible". La función del teatro, por consiguiente, está -
caracterizada por una llama sin cesar repetida a la espon-
taneidad y por una incapacidad para asumir completamente
esa espontaneidad. Así como la magia es una rebelión con-
tra lo sagrado, el teatro moderno es, quizás, una rebe-
lión contra los determinismos que acumula el hombre en
las sociedades industriales y que no domina totalmente.
La creación dramática, pues, no podría ser el reflejo de
las sociedades, ya que el propio principio de la inven-
ción teatral reside en un esfuerzo prometeico del hombre
para superar las estructuras actuales y para rebasarlas.
La creación dramática en correlación con el incesante vi-
vimiento de transformación de esas estructuras. Como la
libertad, es una "revolución permanente" de las formas
colectivas e individuales..."⁴⁶

El teatro de Roberto Arlt cabe dentro de los postulados de Bre-
vignaud, porque su teatro es uno de los más modernos, de los más
contemporáneos, de los más subversivos. Arlt es un anarquista, un
rebelde, un inconforme con su sociedad. Es un caso muy similar
de Ibsen. En ambos dramaturgos, la traducción de la realidad se
boca en una manifestación de descontento, de desconuelo, de angus-
tia por el hombre, por ese hombre que no puede gozar de la liber-
tad en todas sus manifestaciones y, es a través del arte como pue-
den ver "la libertad (como) una revolución permanente de las for-
mas colectivas e individuales..."

"Si trazamos una línea imaginaria uniendo a los héroes de Ibsen, de Hauptman, de Chejov, de Stindberg, de Pirandello, de Lorca, de Synge, de Crommelynck, de Wedekind, de Kaiser, de Toller, se comprueba que emerge sobre la escena del teatro una figura especial que no se debe más que a sí misma su propia existencia dramática: la del hombre cualquiera "el hombre sin calidad", que no experimenta ninguna pasión especialmente ennoblecedora y al que la pasión molestará más bien en la vida, porque descubre que la existencia por sí misma es un problema difícil de resolver".⁴⁷

Lo mismo podríamos hacer, al trazar una línea imaginaria y a la vez evolutiva entre los antecesores, los contemporáneos y los precededores de Arlt. De Florencio Sánchez, a Payró, a Eichelbaum Nalé Roxlo en la Argentina. De Marcelino Dávalos, a Federico Gamboa a Emilio Carballido y Sergio Magaña en México, hasta llegar a Luis Felipe, a José Triana en Cuba, Enrique Buenaventura en Colombia, Jorge Díaz en Perú y René Marqués en Puerto Rico. Todos ellos nos devuelven al hombre universal en conflicto con su sociedad, con sus semejantes; debatiéndose en un mundo injusto y opresor. Claro que ^aArlt lo podríamos colocar como a un escritor de posguerra aunque la 2a. guerra apenas le fue conocida, pero su obra se relaciona con la de Sartre, Camus y todos los existencialistas, los surrealistas y los cubistas. Las vanguardias también traducen la realidad de una manera más complicada, más elaborada o más espontánea. Arlt nos presenta dramáticamente y novelísticamente al "hombre cualquiera", al ser anónimo, al individuo sin atributos que deambula por las grandes ciudades y se vuelve contemporáneo de todos los ciudadanos.

Enrique Buenaventura escritor de una generación posterior y - sus Papeles del Infierno denuncia la situación política que vive un país latinoamericano, en este caso Colombia es el escenario de la crueldad, la tortura, el abuso y el exterminio que ejerce el poder contra las vidas de la colectividad reprimida. Buenaventura es más brutal y directo, Arlt es cruel, pero esa crueldad hay -- que traducirla en símbolos que subvierten, que provocan a la clase dominante.

3.- EL EXOTISMO COMO FUGA Y SALVACION

AFRICA: EL MISTERIO DE UNA DOBLE VENGANZA. EL DESTINO CUMPLIDO.

La obra dramática Africa, tiene su desarrollo en Tetúan, ciudad de Marruecos, allí transcurren los tres primeros actos y los dos últimos tienen como escenario Tánger. Desde el Exordio al uso oriental, la obra nos coloca de lleno en lo misterioso, en lo exótico. En los lejanos poblados de una Africa mítica, inventada por la leyenda; un lugar maravilloso donde la aventura, la intriga y la sorpresa tratan de fascinar al espectador.

Africa presenta varias historias a la vez. En primer término la del Mockri, una especie de aventurero, traficante, conspirador y espía. Por todas estas características se encuentra entre el oportunismo y la traición. Su padre se ha enterado de las actividades del hijo y como guarda cierto parentesco con el Califa, -- tiene que hacer justicia con su propia mano, sin importar que -- tenga que derramar sangre de su sangre. El Mockri pide a su padre le permita cumplir su última voluntad, éste se la concede porque cree en la bondad del hijo. El Mockri ha pedido que acuda hasta él el ciego Baba, lo mandan traer y al llegar Baba a casa del -- Mockri, éste pide al ciego que se desvista y cambien de atuendo. El Mockri ayudado por una sirvienta y con espejo como cómplice, comienza su transformación, se disfraza de ciego para poder burlar al padre. Sin embargo, el disfraz no sirve de nada, con su propia artimaña, el Mockri se ha ganado la condena. Morirá con sus propias manos; ha sido condenado, no se derramará sangre porque todo deberá parecer un suicidio, el traidor será colgado de una viga de su terraza.

"Voy a narrar la sangrienta historia de Hussein el Cojo y de Axuxa la hermosa, que ocurre en Dimisch esh Sham. Y también la historia de Rahutia la Bailarina, de El Mockri y de su hermano. Y la suerte que corrió Mahomet el Plate⁴⁸ro. Muchos sucesos gustosos voy a narrar".

Estas palabras las pronuncia el ciego Baba, especie de aeda, de juglar, de narrador oral; en ellas anticipa algunos sucesos, con ellas va atrapar la atención de los transeúntes, de los mercaderes, de los curiosos que deambulan por el zoco. Arlt recoge elementos de la literatura oral para dramatizarlos, a través de su personaje, el ciego Baba (remembranza de Homero) con su pregón, con el sonido producido por el tamboril, convoca a los escuchas para que se sienten alrededor de él y conozcan las historias maravillosas que ha de narrar. Todo esto ocurre en el llamado Exordio; en lo que sería el preámbulo del drama. Recurso importante porque a la vez que el ciego va relatando, asistimos no solo a la historia contada, sino que presenciamos el drama. Cuando el aeda, el juglar Baba ha atrapado nuestra atención, se inician las acciones y la historia conocida por el ciego, se representa ante nuestros ojos.

A la manera de las narraciones de Las mil y una noches, cuando Schahrazada cuenta una historia que encadena otra y ésta a su vez contiene otra, y así sucesivamente van ocurriendo las historias maravillosas en países legendarios de escenografías y paisajes exóticos; en forma semejante, Roberto Arlt ha estructurado su drama de espíritu oriental y de escenario exótico. En Africa, al concluir el Exordio se inicia una historia, la del Mockri, de la cual ya dimos los pormenores. Al iniciarse el segundo acto estamos en otra historia.

Las acciones de la otra historia ocurren en la Puerta de Bab el Amara en Dismich esh Sham, allí encontramos a "Los mercaderes y campesinos del Zoco, sentados en el suelo, en cunclillas, con la mercadería a sus pies. Una multitud de esclavos, de negros, de árabes, de campesinos, notarios, extranjeros, mujeres ambozadas, judíos con holapanda y gorrito de seda negra, prostitutas con chinelas amarillas, plateadas y doradas. Asnos y alguno que otro raro caballejo - escuálido. Terrados donde se ven jugadores y bebedores de té. Mercaderes de seda, fundidores de plata, curtidores, tahoneros, encantadores de serpientes, esgrimistas de palo, prestidigitadores, narradores de cuento, carboneros, vendedores de flores, queseros, soldados españoles. Los barberos afeitan en las puertas de sus tendecillas. Circulan vendedores de agua, descalzos, con pellejos que cuelgan al costado, señoras extranjeras con un niño árabe que les sostiene una sombrilla sobre la cabeza, comerciantes musulmanes vestidos a la europea con un fez rojo, vagabundos descalzos, mozos - de cuerda, vendedores de miel. En los atrios de las tendecillas se ve a los estilleros trabajar ayudados por niños, - sastrecillos con turbantes grandes como ruedas de molino en tiendas muy altas sobre el nivel del suelo. De lejos llega una canción árabe".^{4/9}

Hemos copiado parte de la acotación porque nos parece importante destacar la atmósfera que sugiere el autor. Con todos esos detalles, Roberto Arlt desea marcar el exorismo, las costumbres, los oficios, y a manera de fotografía resaltar la vida en un día del zoco en Tetúan. Africa aparece como una imagen folklórica, con --

colores chillantes, turbantes, chinelas y atuendos regionales un tanto acartonados. Parece más bien una acotación destinada a un guión cinematográfico, todo el movimiento, todas las descripciones, los detalles en los colores, todo el tumulto de gentes de diversas clases y de distintas procedencias parecen estar a las órdenes de un rodaje. Silencio, cámara, Celil B. de Mille inicia una superproducción.

Sí, lo que pedía Arlt era toda una utilería hollywoodense, Africa trasladada a un escenario teatral, Africa en los sabores y en los olores. Su exageración tiene un sentido de falsa solemnidad y de burla. Con esta acotación, sentimos la actitud antisolemne, una burla al espectador que piensa que las lentejuelas suplen a la fantasía; un golpe bajo a aquellas conciencias dormidas que sólo asisten al teatro a divertirse, a cultivarse con los escenarios de cartón. Esa es la verdadera actitud subversiva, esa es una forma irritante de tratar un espacio vacío; hay que acumular y acumular con objetos o personas, lo mismo da, los medios no importan; el fin es barroquizar hasta la exageración, llenar y rellenar ese vacío. En su burla, Roberto Arlt olvidó indicar que algunas pulgas vestidas deberían bailar cuando escucharan la canción árabe. Detalle niño, se lo podemos sugerir al director de la obra. La acotación se presta para ser solemne o irrevenete como el mismo autor. ¿Estamos frente a Africa o delante de su espejismo?

En el zoco, después de tanta gente, tanto calor y tanto colorido, aparece Axuxa, protagonista de otra historia. Su oficio,; Carbonera; su condición social; miserable; su vestuario; harapos y un velo que le cubre la mitad del rostro. Condición física: joven y bella; su educación: analfabeta; su compañía: la madre; su suerte:

la que Alá le haya asignado. La infeliz Axuxa, también conocida - como la Carbonera, al entrar al zoco sufre un desmayo. La fatiga, el hambre y la pesadísima carga que lleva a cuestas hacen que su débil cuerpo sufra un desvanecimiento. Esto da lugar a que varios curiosos se acerquen al lugar donde yace Axuxa, unos para tratar de ayudarla, otros sólo para fisgonear. Poco después aparece un -- jorobado llamado Ganan y un negro que responde al nombre de Menelik y comienzan a entablar una discusión, discusión que termina - en subasta, llevada a cabo por un casamentero. A nadie le preocupa lo que opine la madre o Axuxa; ellos discuten el precio y el - mercado se ve agitado por la venta de la muchacha. En este momento si se inicia el alboroto, el "relajo" podríamos decir. El sentido del humor muy negro por cierto, y muy propio de Arlt se hace patente en los personajes del negro y del jorobado. Negro y jorobado, figuras grotescas, deformes, feas; seres desagradables, valga la redundancia, muy del agrado de Arlt.

Las figuras grotescas dan rienda suelta al sentido cómico de - la obra. El sarcasmo, la burla, la risa despiadada, la ironía se manifiestan en el insulto, la injuria; es allí donde la carcajada debe brotar de las gargantas; se dicen las peores verdades pero - con la sonrisa en los labios.

Menelik.- En consecuencia, ¿cómo puedes escuchar las propuestas de un deslenguado de corazón insensible?

Curtidor.- Has hablado como un libro, Menelik.

Ganan.- Yo no dije que parecía una perra. Dije que parecía una perla rodeada de treinta perros negros.

Menelik.- Ya te daré a tí, por llamarme perro negro (dirigiéndose a la Campesina) Hermana, este hombre es muy -

hipócrita. Te daré yo los cien duros y además un par - de babuchas para cada uno de tus parientes. Y podrás - venir a comer a mi casa.

Ganan.- Escúchame, mujer del valle. No vendas tu hija a - este negro. Las dos mujeres de su harén están más flacas de hambre que camellos después de la travesía del Sahara.

Menelik.- Si este hombre conoce a las mujeres de mi harén señal de que está castrado.

Casamentero.- (Subiendo al poyo que está junto a la Puerta) Escúchame, mujer. Has llegado a la Puerta de Bab el Amara con la mirada de Alá fija en ti. Dos solemnes bribones, quiero decir: dos ecuanimes creyentes, se disputan a tu hija.

Menelik.- ¡No prestes oídos a ese impostor, campesina. Se beneficia jugando a los dados con forasteros ingenuos. Revisale los bolsillos y los encontrarás cargados de - mercurio.

Todos.- Dejad hablar al honrado casamentero.

Ganan.- Escucha mi advertencia, campesina. No trafiques con la sangre de tu sangre. El día del juicio final se te - aparecerá el Angel de la Muerte y te preguntará: ¿Por - qué comerciaste con la virginidad de tu hija? ¿Por qué se la vendiste a un negro belfudo que escondía el pan - bajo siete cerrojos y medía el arroz en una balanza de astrólogo?".

Menelik.- ¡Hijo de perra!

Se abalanza a él. Los ociosos se interponen riendo.

Tabernero.- Déjalo.

Aguitero.- Quédate en tu lugar. Las palabras duras no rompen los huesos.

Ganan.- Ved su estampa. El está gordo como un eunuco, pero mitad a su criado. Lo único que le falta es que lo unten con aceite para parecer camello carnoso. ⁵⁰

Se dicen esas y muchas otras zalamerías del mismo tinte. Pero no son sólo ellos los únicos que toman parte en la disputa, la coledividad también interviene y agrega flores al jardín. Están en la subasta y el precio ya ha ascendido a la cantidad de ciento cincuenta y cinco duros. En el momento de cerrarse el trato, hace su aparición Hussein, joven noble, rico, sencillo que compra a la Carbonera. Se acaba la disputa junto con el acto y se inicia otra -- historia. Al mismo tiempo, un mercader da la noticia del suicidio del Mockri, según la versión que corre, la culpable es Bahutia, la Bailarina. Nosotros ya conocemos los motivos de la muerte, la culpable no es la ramera como la llama la muchedumbre. Las historias se enlazan. Una es eslabón de la otra. La cadena va creciendo como las historias que noche a noche narra Schahrazada para encantar, para intrigar, para dejar en suspense y a la vez ir alargando su vida.

Africa tiene ese mismo poder, va encadenando historias y nos -- va intrigando su desolace. La historia es otra y la misma. Hay -- que recordar que el ciego Baba conoce los pormenores, esos detalles que completan el misterio. La intriga sigue en cada individuo. La intriga también es política, por lo bajo se fraguan planes para realizar una conspiración. Todos participan en la historia, unos -- buscan la venganza individual mientras otros esperan el momento --

del desquite. La masa, la colectividad está siendo manejada por intereses muy peculiares. Africa se encuentra en ebullición, Africa no solamente es folklore pintoresco, Africa es un futuro, cierto o incierto, futuro al fin. La vitalidad está en Africa, hay vida hay movimiento, hay intriga, hay misterio, hay fascinación; el -- hombre participa, el hombre trabaja, el hombre codicia.

La historia de Hussein es la historia de un desgraciado, un hombre que fue golpeado injustamente. De niño sufrió la desgracia - de quedar cojo después de una golpiza ordenada por su patrón Mahomet, el Platero. Hussein vive sólo con la idea de vengarse, esa - es su obsesión. Se ha conservado virgen, ha jurado permanecer así hasta no cumplir su más caro anhelo: "Pagarás la cabeza con la ca- beza, el diente con el diente y el ojo con el ojo". Para él ese - proverbio deberá cumplirse para castigar la injusticia pasada. El perdió su pierna, quedó inmovilizada, coja; perdió en lo físico y ganó en lo económico. Un tío suyo al morir lo nombró su heredero, así es como el noble Hussein obtuvo su fortuna, Con esa fortuna - ha ganado prestigio, con ese dinero pudo comprar a la Carbonera - Axuxa.

Con la historia de Hussein se ligan otras historias, las del - hermano del Mockri y la de Rahutia la Bailarina. Las dos vengan-- zas se juntan. se descubre el misterio, el destino debe cumplirse. El hermano del Mockri desea vengarse de Rahutia, para ello pide - ayuda a Hussein, a la vez Hussein necesita ayuda de aquél. La do- ble venganza los conduce al mismo destino, al mismo lugar. Tánger será el escenario de los acontecimientos. Rahutia y Mahomet: la - Bailarina y el Platero serán los fines. Los dos: cojo y hermano, - encontrarán la posibilidad de sus obsesiones; la muerte como jus-

ticiera, como último reducto aguarda el momento de su presencia.

Ojo por ojo...

Cuando el hermano del Mockri se enfrenta a Rahutia conoce una verdad más terrible, la venganza no puede consumarse, el culpable es el padre del Mockri, la evidencia, el testigo del castigo de la traición es la criada de Rahutia. La evidencia es el cuerpo -- marcado de la mujer, el vientre acuchillado es como una verdad con tudente para el hermano. El Mockri merecía esta muerte por traicionar al Califa. La venganza no se realiza, pero se restablece la paz en el alma del hermano. Se presenta el primer final feliz. Sólo queda al hermano rehacer su vida y para ello pide ayuda al cojo; Hussein lo ayudará y contribuirá a su restablecimiento como ciudadano respetable.

Hussain ha fraguado un plan, Axuxa se hará pasar por una mujer rica, misteriosa, seductora, viuda y el esclavo Salem disfrazado, será la madre, o la mujer respetable que se convertirá en dama de compañía de la Carbonera. El disfraz vuelve a jugar un papel impor tante en el drama. El vestido ya no es el harapo que causaba lástima, ahora el vestido de Axuxa es ascético, le da respetabilidad y despierta lascivia en el Platero Mshomet. El vestido la inviste de dama y le otorga la calidad de señora. Axuxa es la carnada, es el medio para conseguir un fin. Se acerca el momento. Diente por diente.

Axuxa ha causado buena impresión a Mahomet, éste acudirá por la noche a su casa. Pero el platero es un hombre precavido, explica a su criado cómo podrá ayudarlo en caso de que se encuentre en peligro. Confiado en su inteligencia, Mahomet acude a la cita con la bella, la apetecible, la seductora Axuxa. El destino lo espera

la venganza ha de cumplirse así lo ha determinado Hussain. El cojo le refresca la memoria al olvidadizo Mahomet. Le narra los pormenores de su desgracia; el Platero lo toma a la ligera, bromea, no da importancia a Hussain, no ha comprendido la sentencia del proverbio: ojo por ojo y diente por diente. Como castigó el pie de un niño indefenso y lo dejó mutilado, él deberá pagar con una mutilación. La venganza de Hussain consiste en cortarle un pie al Platero para que la cuenta quede saldada. A Mahomet no le sirven súplicas ni ofrecimientos; su plan no fructificará, no recibirá ayuda de su criado, está a merced del terrible justiciero Hussain.

Se cumple el destino, el proverbio realiza su prodigio y Mahomet queda mutilado. Se ha saciado la venganza de Hussain, ahora sí podrá realizar su amor por Axuxa, juntos irán a la Meca para cumplir la promesa, llevarán un pie de oro y lo ofrecerán al Clemente, al Misericordioso. El milagro beneficia a Hussain; al mutilar, al cortar el pie a Mahomet, no sólo cumple su venganza: Alá lo premia y le devuelve la normalidad, deja de ser cojo, con este prodigio también se normaliza su espíritu, desaparece el rencor; se transforma en un hombre puro. La salud recobrada compartirá su felicidad con la Carbonera Axuxa, el hermano del Wockri y su esclavo Salem. Se ha cumplido el destino y termina la historia narrada por Baba el ciego. Si queremos conocer más historias prodigiosas tendremos que acudir al zoco de Tetúan a escucharlas. La vida futura de los protagonistas es una historia que tendrá que imaginar el espectador.

Africa es una obra dramática en la que el exotismo es una especie de fuga y salvación. Decimos de fuga y salvación porque sucede en un lugar donde Arit estuvo como observador en un viaje rea-

lizado a Marruecos. Su estancia en esas tierras fue muy breve, -- casi como la visita de un turista que vive el asombro y no digiere en todo su esplendor aquella realidad. Fuga porque es como evasión de un mundo, en este caso el argentino, donde la realidad es más sórdida, más complicada y más angustiosa. En esa fuga Arlt puede soñar, imaginar fantasías felices como medio de salvación para el individuo que consigue la felicidad al llevar a cabo un propósito que lo ha mantenido vivo durante veinte largos años. Aquí sí los veinte años significan algo, la mirada febril no es errante, aquí sí se ha vivido con el alma aferrada a un triste recuerdo que busca y nombra una sola posibilidad; la venganza. En Africa sí hay salvación para los hombres, aunque el ambiente sea de espionaje, de conspiraciones en la que pululen los espías. Aquí el destino -- juega buenas o malas pasadas a la colectividad.

Ciegos, mudos, cojos, negros, pobres, esclavos, eunucos acompañan a los personajes, son una especie de corte de los milagros -- que merodean en derredor de ellos. Aquí el mutilado, el deforme -- no tiene las cualidades tan abyectas que les ha otorgado Arlt en su obra narrativa, aquí esos seres anormales sólo son el marco -- adecuado, el adorno (y esto hay que entenderlo sin ningún sentido peyorativo) que viste, que engalana una historia de amor realizada.

En Africa no estamos ante personajes como los de El Jorobadito, de El criador de gorilas o de El juguete rabioso. En estas obras el jorobadito, Rahutia la bailarina, Ricardo Stepens, Silvio Astier, etc., se ven degradados en lo físico y en lo moral; el sufrimiento es su condena. Como modernos Sísfos tienen que llevar a cuestas sus angustias, sus rencores, sus pobreza, sus desengaños.

Nunca llegarán a la cima, la carga pesada no se los permitirá; -- por lo menos Sísifo llegaba y perdía en lo alto, para otra vez recomenzar su tarea. Los personajes mencionados de la narrativa arltiana, son los humillados, los que siempre deambulan en medio de lo sucio. En Africa hay salvación para los mutilados, en Africa la situación política quizá es más peligrosa, pero eso les otorga vitalidad; en cambio, en Argentina, la situación política es conformista, menos vital. Ese peligro, esas aventuras llenas de conspiraciones clandestinas donde se defienden intereses extranjeros, - pero hasta en eso hay diversidad; los alemanes, los ingleses, los turcos, los judíos, los franceses y los españoles trafican con el contrabando de armas. En cambio en Argentina la lucha es entre el imperialismo inglés y el norteamericano; dos fuerzas muy definidas que no otorgan suspenso a la aventura.

En africa cuentan con el Corán, libro sagrado para la vida, la religión y la muerte; en este libro mágico se encuentra remedio - para todo mal, sea de la índole que sea, es el libro milagroso. En africa los hombres son ecuanímenes creyentes.

"Te asombrarás de cómo progresa Tánger. Desde que te marchaste las tierras se han valorizado un cuarenta por ciento más.

Turistas inteligentes afirman que Tánger va a superar a Casablanca, y dentro de muy poco tiempo. ¿Por qué no inviertes tu dinero en tierras? Yo tengo excelentes proposiciones, -- frente a la playa. No hagas caso de los chismosos. La playa se terminará en breve. ¿No visitaste las casas de departamentos construídas últimamente aquí? Como En Europa, hijo, como en Europa. Calefacción (aunque maldito para lo que sirve), agua caliente y fría, ascensores baños... ¡que baños,

Hussain! No te diré que son suntuosos como los nuestros, -- pero sí mucho más prácticos. Escúchame atentamente, cojito: el gran negocio del día son las casas de departamentos. Toma ejemplo de Tetúan. Los judíos de Tetúan han edificado en el centro de la ciudad enormes edificios de renta que les rinden cuantiosas ganancias. Africa progresa. Y nosotros los árabes, no debemos ser menos especuladores e inteligentes -- que esos perros..."⁵¹

Con estas palabras Mahomet define el progreso de Africa, habla como un inversionista, como un especulador más, de los centenares que abundan en Africa. Desde su perspectiva mercantilista todos pueden hacer fortuna y ayudar así al engrandecimiento de Africa -- para volverla como Europa. Europa sigue siendo el modelo de comodidad, civilización y progreso. En Africa los ecuanímenes creyentes son prácticos. Africa, en la obra de Arlt está mitificada, en -- ella caben todos los asombros porque se convocan los prodigios en cada oración.

En Argentina, aparte de contar con el subdesarrollo tienen los tango, pero es claro que eso no se equipara a la magia del Corán Africano. En Argentina se ha seguido el modelo europeo de progreso y civilización. La inmigración permitió esa influencia civilizadora. El modelo europeo en la Argentina quedó como un remedo, se contaminó su idiosincracia, su ideología nunca se definió porque sus habitantes vivían en América en lo físico, y en lo mental añoraban Europa. Ni eran de un lugar ni pertenecían al otro. Desde esta perspectiva les faltó espontaneidad y le sobró conformismo. Europa --- para el argentino es mucho más que el tango y la milonga; Europa -- significó el arribismo para muchos y el desarraigado para la totalidad.

Por eso Africa es fuga y salvación para los malvados, para los mutilados, para los desarraigados, para el hombre imaginativo que sueña en un paraíso distinto, por primitivo, por virgen, por mágico. No como Europa que es perdición y gloria inalcanzable porque la civilización no se conquista, se va creando día a día, se asiste a su desarrollo y no se llega tarde al banquete sin haber sido invitado.

En Africa se encuentran los débiles y los poderosos, son los polos indispensables para el drama. El hombre es amo y esclavo, por su posición social o por sus pasiones. La mujer está vista -- como prostituta o esclava, no puede salvarse de esa condición. Axuxa es la pobre Carbonera que puede ser subastada para ser la meretriz, la mujer sumisa que obedecerá las órdenes del señor-duñño-amante. La ingenua, la ignorante, la que cree que una máquina de coser tiene dentro a un genio que borda maravillas al oír la voz del amo. Ella no entiende el progreso, no participa en política ni en la vida pública, debe estar siempre embozada, oculta en un velo que cubre su rostro para no enseñarlo a la colectividad. La mujer que pasea su anonimato a medias en busca de un buen comprador. Pero también es la mujer que puede despertar la más pura de las pasiones, también es ^{la} valiente que ayuda a su amo en la aventura de cobrar venganza. También es la mujer capaz de matar por amor. Mujer que es adorno y que es posibilidad humana. El lado sumiso y el lado bueno, la campesina Axuxa no está contaminada por la civilización, es la pureza primitiva, es la felicidad para los elegidos por la fortuna.

Rahutia, la Bailarina es la otra cara de la medalla. Su ex-marido se expresa así: "Si ella es la culpable, mátala. Si es inocen

te, máatala también porque merece ser la culpable. Su vida es disoluta e inquietante; su corazón, más seco que el desierto. Como la arena, ella sigue obediente al viento de sus deseos. Le agrada -- mezclarse con el populacho, inflamar de lujuria a los esclavos. Huele a pecado como una ramera".⁵²

Esta es la otra condición de la mujer. Tanto el ex-marido como la multitud la degradan en su calidad de prostituta. Al ex-marido sólo le preocupa que si la matan no ensucien la alfombra de su estancia. Para él Rahutia merece la muerte, sin embargo, él no fue capaz de realizar ese acto, su cobardía se lo impidió, junto con sus mezquinos intereses. La bailarina, la ramera, la prostituta -- no será ajusticiada, no se cometerá un asesinato con su persona. Alá ilumina al hermano del Mockri y comprende los designios divinos. Era peor el Mockri que la desprestigiada ramera. Aquí el hombre depone su actitud y no se deja llevar por sus instintos. Entrega a Mahomet a la furia de Hussein para que éste cobre venganza en el hombre que ha injuriado a la mujer; en ese ser despreciable que llevado por su egoísmo sigue su propia conveniencia.

Rahutia y Axuxa están en los mismos planos, se elvan de ellos para salvarse. Reciben ayuda de hombres rectos que persiguen acciones bondadosas. Ellas harán grande la gloria del Islam. Ellas son la nueva sangre, el ejemplo de una vida diferente, de una vida -- respetable; de un cambio cualitativo. Esclava y prostituta contribuyen a la felicidad del hombre, en un país africano donde la pureza está idealizada al rechazar las lacras que la misma sociedad ha fomentado.

Hay traición y hau justicia; hay crueldad en lo inesperado, pero queda el espectador con la conciencia tranquila, se ha realiza

do un acto de desagravio. Simpatizamos con Hussain porque él simboliza a los desheredados que algún día logran hacerse justicia - por su propia mano. El personaje y la solución de su conflicto -- tiene características folletinescas; el mundo está visto maniquémente. La solución feliz nos enfrenta a una actitud de consolación cuando suspiramos por el personaje. El folletín siempre es - consolación, nunca compromiso. Esta es una de las armas utilizadas por la oligarquía para someter a las masas dormidas.

Roberto Arlt da un final feliz a su drama; felicidad que deberemos entender como una solución múltiple. Solución múltiple porque asume una actitud optimista, poco frecuente en su creación literaria. ¿Es sería esa actitud optimista o es una broma sarcástica? Ese optimismo lo sentimos lleno de ambigüedades; el autor vuelve a hacer uso de ese humor negro, corrosivo, mordaz. El ojo por ojo y diente por diente del proverbio tiene un significado de conseja popular, es una filosofía consoladora que aquí se concreta - de manera positiva ¿Pero los proverbios, no son consolación única mente? o ¿son los mandatos para los hombres pacientes? Para ser - feliz, el hombre debe acabar con todos los fantasmas que lo inquietan, logra la dicha pero siempre a través de la desdicha de otros. La verdad también es dolorosa pero necesaria. Si recordamos El pacto silvestre de Ibsen, Gregorio busca a toda costa la verdad aunque cause la desgracia a una familia. La tesis de Ibsen es conflictiva ¿Vale más vivir en la mentira o en la verdad, cuando estas - dos son las formas vitales de la existencia? Quien responda afirmativa o negativamente tendrá que destruir a alguien si trata de -- conseguir lo que considera justo. De esta misma forma, Arlt nos - enfrenta a esa felicidad cuando se ha derrotado el mal, pero se - ha causado otro mal.

Claro que todos estamos de acuerdo en que Mahomet el Platero - sea castigado, aplaudimos la acción, pero eso se debe a que el personaje ha sido presentado en una forma cínica, repulsiva, desagradable. Aquí la reacción es lógica, el espectador está de parte de los buenos, de los nobles, nunca estaría de parte de los malvados aunque la naturaleza humana siempre se inclina en parte a lo perverso. Como dice Bataille "No podemos considerar como representativas del Mal a esas acciones cuyo fin es beneficio, un bien material. Ese beneficio, es, sin duda, egoísta, pero importa poco si lo que de él esperamos no es el Mal en sí mismo, sino un provecho"⁵³. Hussein, al realizar su venganza consigue un provecho, provocando en daño a su antiguo agresor. Agresor que antaño sí consiguió un Mal porque no le importó causar un mal, incluso, para él fue indiferente ya que había olvidado el asunto porque la criatura lastimada no fue digna de lástima.

La violencia está atenuada, pero hay un gozo de parte de Hussein al ver como sufre su enemigo; él goza con la crueldad porque es la forma de hacer pagar una culpa pasada. Hussein encuentra en la venganza una forma de la transgresión, porque recupera el reino de la infancia y en esa forma encuentra temporalmente la transgresión a las leyes de los hombres ya que consigue cumplir con la ley divina del "ojo por ojo y diente por diente".

La muerte sólo se da en la persona del Mockri, pero ésta queda ampliamente justificada. En los demás se lleva a cabo un acto justiciero, una crueldad atenuada por merecida. Lo inesperado es la misma felicidad como rareza en las obras arltianas Africa nos sabe a melodrama pero no con música de milonga como fondo, no, con música árabe que nos sabe a exotismo oriental y a café mágico.

CONCLUSIONES.

Si recordamos la participación política del Radicalismo en la Argentina, tendremos presente la actitud tradicional y conservadora que este partido adoptó durante su gestión. Los gobiernos radicales mantuvieron intactas las estructuras socio económicas vigentes y con ello siguieron el juego a la oligarquía. La ideología radical no se modificó ni su programa tuvo cambios cualitativos; todo ello indica un estatismo, una especie de estanciamiento, las masas populares tuvieron una participación mínima. El partido Radical siempre se mantuvo en la creencia de una actitud mágica - de transformación por su sola presencia en el poder. No hubo avance político por su temor y las concesiones otorgadas a la oligarquía, lo que permitió la intromisión del imperialismo norteamericano en la vida económica argentina. Con el golpe militar del 6 de septiembre de 1930, encabezado por el general Uriburu, da término el experimento político de las capas radicales.

A Roberto Arlt le toca ser testigo de ese momento histórico, - donde predomina la política del Radicalismo. Él nació en 1900 y - murió en 1942; un año antes de que subiera el peronismo al poder. También fueron testigos de estos y otros hechos históricos los comediógrafos que le antecedieron. De una u otra forma, Florencio - Sánchez, Roberto J. Payró, Samuel Eichelbaum y Conrado Nalé Roxlo dejan testimonios de aquellas épocas a través de su obra dramática. En ellos se nota la renovación de la dramaturgia rioplatense. Ya se ha señalado que se considera a Florencio Sánchez el padre - del teatro argentino; con sus dramas y comedias de costumbres, -- Sánchez inicia una introspección de la vida de cierta clase so--

cial argentina. Con Payró, la evolución va encaminada hacia el teatro de ideas o de tesis; en este autor adquiere resonada importancia el problema de la inmigración, también tratado por Sánchez. Con Samuel Eichelbaum pasamos del costumbrismo al teatro de tesis para llegar al planteamiento de ideas más universalistas. Conrado Nalé Roxlo es contemporáneo de Arlt, pero también es su predecesor; en este dramaturgo ya está plenamente identificado el teatro de ideas universales.

A pesar de la política impuesta por el Radicalismo, las manifestaciones culturales en Argentina buscan un cauce, no se conforman con los planteamientos costumbristas; los intelectuales quieren romper las barreras y desean contagiarse con las ideas renovadoras que surgen en Europa. Con el Modernismo y su representante Leopoldo Lugones ya se han marcado las pautas en una conducta un quehacer literario distinto y moderno.

El período presidencial de Marcelo T. Alvear (1922-1928) favorece y posibilita a los intelectuales a manifestarse; en Buenos Aires, la capital cosmopolita por excelencia, se suscita una polémica literaria entre los integrantes del grupo Florida y el grupo Boedo, denominados así por las calles donde se reúnen para ventilar sus discusiones. Los dos bandos opuestos se inclinan a determinada ideología y a diferentes corrientes estéticas para configurar sus inquietudes literarias. Esto enriquece la cultura nacional. Se importan las tendencias vanguardistas que han surgido en Europa. Algunos escritores ven en lo nacional lo más importante de su producción artística, otros tienden más hacia los valores universales aunque aparentemente den la espalda a los acontecimientos de la realidad política. Esta polémica permite tomar partido, este en

frentamiento hace hablar a los escritores; estas tendencias hacen que surjan publicaciones que tendrán conocimiento masivo; así los lectores podrán disfrutar y estar cerca de esta disputa a través de la lectura de sus escritores predilectos. La literatura se difunde y la cultura sale ganando a través de esta polémica literaria. Al igual que el Radicalismo, con el golpe militar de 1930 -- termina esta fructífera polémica.

Roberto Arlt no perteneció propiamente a ninguno de los dos ban dos en disputa; sin embargo, los de Boedo lo consideran como parte de ellos. Arlt pudo asimilar las enseñanzas de la polémica, él era un espíritu abierto a todas las innovaciones artísticas. Cada obra narrativa es un experimento, una búsqueda y un deseo de renovación en su quehacer literario. En su obra, Roberto Arlt expresa la desilusión frente al destino del país tantas veces enaltecido. En no cree en transformaciones mágicas, él repudia toda mitificación de un progreso y una estabilidad que sólo es una arma demagógica utilizada por el Radicalismo para enaltecer un falso nacionalismo. A él le ha tocado vivir el golpe militar de 1930, él como sus compatriotas sufrió la dictadura de Uriburu, porque con este personaje se inicia una época de ilegalidad, persecuciones y entrega del patrimonio argentino al capital extranjero. Cómo no iba a manifestar Roberto Arlt su desilusión; para él la vida a través de su literatura está contemplada desde la sordidez más abyecta. Como si fuera un castigo para el hombre soportar las injusticias de una política que sólo busca sus intereses de clase dominante.

Roberto Arlt expresa a través de su obra dramática la desilusión que es también una constante de su época; por eso la crueldad parece ser el leitmotiv de todos sus dramas. Es una o de otra

forma está manifestada esta situación en los personajes que pue--
blan su mundo dramático. Crueldad con la indefensa sirvienta de -
Trescientos millones, la pobre tendrá que suicidarse al no sopor--
tar la realidad opresora que le toca vivir. Crueldad en el autor
de El fabricante de fantasmas, no sólo en el hecho de matar a su
esposa, sino en la creación de monstruos que pertenecen al mundo
de la literatura y al mundo de una realidad devastadora. Cruel--
dad que se revierte y hace su presa al propio escritor cuando se
ve acosado por sus propios fantasmas. Crueldad en esa imaginación
maldita que anida en cualquier ser humano. Crueldad en La Fiesta
del hierro, donde la oligarquía comercia con las vidas de inocen--
tes para acrecentar su fortuna. Crueldad en el hecho de callar --
para que muera inmolado un niño que se encuentra dentro de un ído--
lo. Crueldad en el mismo niño al demostrar su poder ante los que
son inferiores socialmente con respecto a él. Crueldad en Saverio
el cruel con el engaño de un mantequero al que se le hace creer -
que puede ser un dictador imaginario. Crueldad en La isla desier--
ta cuando los empleados son despedidos y donde la opresión se ma--
nifiesta en la actitud autoritaria de un superior; de una especie
de dictador que mueve a su antojo aquellas vidas apagadas y sometidas.

Otro elemento utilizado por Arlt es la burla que hace el orden
establecido; el mejor ejemplo en Prueba de amor. Aquí Arlt se bur--
la de la institución más importante para la sociedad: el matrimo--
nio. El matrimonio visto como un orden impuesto por la burguesía.
El matrimonio, única meta y única recompensa para la mujer. La es--
tabilidad, el honor, la decencia y la respetabilidad la otorga --

los vínculos conyugales. En Prueba de amor se da la batalla contra ese orden establecido por los meros convencionalismos. Ya en "La noche terrible", Arlt arremete en su crítica contra esta única posibilidad marcada por el orden social. Tanto en el relato -- como en la obra dramática, el autor hace una burla despiadada a los valores burgueses, porque sólo es la forma hipócrita de someter las voluntades del individuo para conducirlo a una alineación colectiva, Arlt se burla del orden establecido porque sólo es una forma de enajenación general.

Ante la agobiante realidad, Arlt expresa su desencanto a través de la locura, como algo irremediable de la condición humana; como una frontera donde las interrogantes no tienen respuesta. Un estado límite de la mente. Qué mejor prueba en El desierto entre en la ciudad, drama donde la locura se colectiviza, donde el delirio cobra carta de ciudadanía. La transformación mística de un individuo hace que los hombres lo sigan en busca de una salida de la -- sordidez en que han convertido la existencia. Todos se dejan engañar por un espejismo: espejismo y engaño que los conduce al delirio extremo, a ir al desierto en busca de una verdad más soportable; de una ilusión para engañar a la realidad represora. La actitud puede volverse contemplativa, ya el hombre no se comprometerá, no participará en el devenir histórico y político que le corresponde vivir. La locura es la última opción para poder soportar una -- realidad represora que impide toda manifestación de libertad individual. Por eso es mejor que el desierto entre a la ciudad para -- nulificarla, para esterilizarla. El desierto es el lugar que podrán habitar los delirantes, el lugar yermo será invadido por la

locura colectiva, único reducto para la redención.

Otro elemento para evadir la realidad es el sueño, frontera entre la vigilia y la apariencia. En Trescientos millones, El fabricante de fantasmas y Saverio el cruel se presentan los sueños de grandeza que harán sucumbir a los individuos que evadan la realidad. La criada prefiere aceptar el sueño como una posibilidad de evasión de un mundo donde ella es completamente infeliz. A través del sueño puede tener importancia como persona, a través del sueño posee la riqueza y el amor; a través del sueño ella puede alcanzar lo que la realidad le ha negado: ser dueña y no criada, -- ser la que da órdenes y no la que obedece. A través del sueño ella es superior a la humanidad que le rodea. También Saverio puede alcanzar metas que en la realidad le sería imposible lograr, la diferencia con la criada es que él sueña despierto, él se engaña mediante ese artificio para ser y creerse un hombre superior; nada menos que un tirano, un individuo que está por encima de todos y puede ser capaz de gobernar a la humanidad entera. El autor -- los fantasmas, también es el autor de sus propios fantasmas; en el escritor se dan las dos posibilidades: sueña despierto y sueña en sus propios sueños. En él se confunden todas las fronteras tanto en el tiempo como en el espacio; él parece estar en una constante enseñación y en un constante insomnio. Crea monstruos para que lo destruyan. Crea monstruos para agredir a la humanidad y -- para agredirse a él mismo. Los millones son la herencia para que la disfruten los fantasmas; solo en sueños se puede obtener esa suma, ese dinero que dará poder, alegría, ilusiones cumplidas. Pero los sueños son fantasías de humo, inaprehensibles por cual--

quier individuo que viva en la desesperanza, en la angustia, en el dolor de comprobar que los sueños matan y no cumplen con una cristalización porque todo pertenece a un mundo subjetivo, donde el hombre no puede penetrar sino a través de su imaginación: imaginación que lo elevará en el sueño y lo degradará en la vigilia.

Otra forma de la desilusión para Arlt será la evasión a zonas insospechadas; caso concreto podría ser Africa, lugar misterioso y exótico; geografía lejana y fascinante. La sordidez de la realidad argentina se manifiesta a través del pesimismo; por eso es que en Africa puede existir una posibilidad para que el hombre sea feliz, para que el hombre conquiste lo que no puede ofrecerle un país latinoamericano. Evasión como punto de apoyo para construir un mundo mejor. Se evade el hombre cuando la situación torna insoportable; busca nuevos rumbos y construye nuevos paraísos. Por eso es que la evasión hacia una geografía distante presupone una aventura y una experiencia nueva. La novedad está en tierras lejanas donde se habla un lenguaje diferente, donde habitan hombres de razas desconocidas, donde la política será más vital, donde la vida cobre su verdadera esencia para que el hombre pueda a la vez habitarlas e inventarlas. Evasión como escapismo, en un deseo más positivo de realización humana. Africa como evasión y Argentina como prisión; las antinosmias logran un distanciamiento y la realidad nos devuelve a la condena.

La más desgarradora expresión desilusionante para Arlt, o dentro de su obra, es lo inevitable de la muerte. En todo su teatro está la presencia de este último acontecer del individuo. Se suicida la sirvienta en Trescientos millones; acosado por sus propios fantasmas, el escritor de El fabricante de fantasmas, pone fin a -

su vida saltando desde las alturas (una forma muy peculiar del -- suicidio); Saverio, el mantequero, personaje principal de Saverio el cruel tiene que entregarse a la muerte, él no se suicida, pero en cierta medida su fin parece un suicidio; al darse cuenta del -- engaño de que fue víctima; han matado sus ilusiones, no le in-- teresa la vida, hay una especie de muerte en el alma; sólo se en-- trega pasivamente a la ejecución de Susana, de todas formas le -- iban a cortar la cabeza en la representación que se iba a reali-- zar para curar a la loca. De cierta forma los personajes de las -- tres obras aludidas tienen una muerte semejante al no soportar la realidad que le ha tocado vivir.

En Prueba de amor y La isla desierta no hay una muerte física; pero lo que muere son las almas de los personajes; ellos quedan -- como veletas, sin rumbo, sin un "future por codiciar". Ilusiones, sentimientos rebeldías quedarán opacados para siempre. ¿Qué es -- más terrible? ¿La muerte física o la muerte moral? ¿Cuál de las -- dos es más irremediable? No hay respuesta definitiva; las interro-- gantes nos dejan un mal sabor. Tanto en lo físico como en lo meta-- físico, el hombre siempre quedará desprotegido ante la muerte, -- esa será la única angustia que no podrá aquilatar. Roberto Arlt a través de estas obras parece cobrar venganza contra la realidad. Deja a sus personajes sumergidos en la duda y a sus lectores ins-- talados en un conflicto. Porque finalmente de cierta manera nos -- semejamos a esos personajes y eso es lo más aterrador del proble-- ma. Queremos negarlos, porque de aceptarlos y compadecerlos sería la evidencia de nuestro propio fracaso.

En La fiesta del hierro la muerte es simultánea. Asistimos a la inmolación de Julio, el hijo del industrial y a la vez conocemos la noticia de la guerra. Esta noticia nos informará de la muerte masiva de miles de inocentes. La muerte individual y la colectiva están planteadas de una manera muy distinta a la de las obras anteriormente comentadas. La idea de holocausto es más aterradora, más inquietante y más angustiosa. Todo está realizado como una especie de sacrilegio, la muerte del niño es motivada por muchas causas: la ambición, la venganza, el castigo, el ocultamiento de la verdad y el silencio; motivos mismos por los cuales se inicia la guerra. Tanto el infante como la humanidad serán sacrificados para conseguir los propósitos más mezquinos del hombre. La muerte se pluraliza y la fiesta del hierro sigue su alborozo; la alegría es para unos cuantos y la destrucción es para las mayorías. Fiesta y muerte se vinculan en una celebración sacrílega, donde el dinero, la ganancia y el poder alcanzan una proporción desmedida.

La desilusión que Roberto Arlt expresa frente al destino de su país no queda en queja amarga, a través de su obra dramática y tampoco en su narrativa; el escritor la plantea como una actitud subversiva, descubre las lacras de toda índole, habla de lo sórdido porque así es la realidad, habla de la crueldad, la locura, la evasión, el sueño y la muerte porque así devuelve a las conciencias dormidas su frustración. Subvierte el orden establecido para criticar un mundo tan injusto, instalado en una magia imposible de transformación; anclado en la comodidad de las ideas conservadoras. Por medio de la subversión el autor muestra su inconformidad, no acepta la mentira oficial que propaga el nacionalismo y el progreso de una Argentina que se ha dejado someter por la oligarquía,

el Radicalismo y los intereses imperialistas. Su protesta se expresa en la poesía que él encuentra en lo más abyecto, en lo más denigrante y en lo más injurioso de su medio social.

La teatralidad le sirve como auxiliar para expresar ese descontento y esa subversión. La teatralidad es la otra cara de la realidad, el hombre es una marioneta que se deja manejar, es el rostro que se encubre tras la máscara, es el juego de espejos que -- niega la verdad, donde la representación dentro de la representación es el equívoco que envuelve a la mentira. Los fantasmas desdoblados en personajes dramáticos representan no sólo sus papeles, sino una gama de inusitada de símbolos; símbolos que hay que traducir en una realidad política aunque el autor no aluda directamente al problema. Pero debe considerarse que aquí hay un compromiso real con las circunstancias históricas vividas. No es igual que en los escritores realistas donde su denuncia social es directa; con Roberto Arlt, esta teatralidad es el elemento más subversivo, más inquietante porque se fusiona lo consciente con lo inconsciente con el objeto de impactar más al lector o espectador, de hacerle reflexionar sobre la condición humana.

La teatralidad en las obras de Arlt tiene una gran deuda con -- el teatro grotesco y se nota también la influencia directa de --- Pirandello. Parece que los personajes arltianos se esconden en -- una máscara para buscar a un autor; en este caso el autor será el hombre mismo; el individuo que descubrirá el rostro de todos los individuos. El rostro que tendrá que emerger de la teatralidad, -- del espejo, de la representación para dejar de ser fantasma y convertirse en ser de carne y hueso; y el símbolo que descubra ya no se esconda ni sea plural, el símbolo deberá ser el del hombre --

comprometido consigo mismo y su participación esté dentro de una realidad concreta. Porque así la vida dejará de ser simulación, y el gran teatro que es la vida otorgará el papel correcto a cada personaje y éste se convertirá en ser cuando por fin encuentre a su autor que lo convierta en hombre.

Muchos de los personajes dramáticos de Arlt muestran su cinismo y su perversidad; esto también nos aterra porque a través de ellos descubrimos nuestra potencialidad maligna para mostrarnos ante los demás. Potencialmente somos asesinos, ardemos en deseos de matar al prójimo, pero no somos capaces de realizar esas acciones, somos malvados por naturaleza, anida en nosotros la destrucción, pero la escondemos para disfrutarla en nuestra interioridad. Los personajes de Arlt muestran su perversidad porque es la única forma de enfrentar al mundo; ese es su descontento, esa es su transgresión al orden establecido. Guinter en Prueba de amor muestra su cinismo y su perversidad al poner a prueba a su novia. Tene en tela de juicio toda la moralidad burguesa, se burla de todos los convencionalismos; al quemar el dinero, incinera no solamente las ilusiones de la mujer, hace arder ese dinero que es símbolo del poder, lo reduce a cenizas para enseñar la fragilidad de ese papel que ha asumido un valor comercial que puede comprarlo todo. El cinismo y la maldad apoyan esa actitud transgresora del personaje. No vale nada ni el dinero, ni los sentimientos, ni el nombre mismo en un mundo donde todo es superficial, lo único poderoso es la perversidad.

En La fiesta del hierro el cinismo y la perversidad anidan en todos los personajes y los que no muestran claramente estos sentimientos es porque no tienen la oportunidad de sacar a flote toda

su potencialidad malévola. Mariana, el Angel, el Fauno, Julio, Am
brosio, el Presbítero y los invitados muestran a una sociedad per
versa, cínica que se regodea en la destrucción de los demás. Son
seres egoístas que sólo cuidan de su persona y de su apariencia,
son seres que esconden su rostro en una máscara. Es un mundo de -
hipócritas, adúlteros, ambiciosos, tramposos, cobardes, oportunis
tas; un mundo donde todo se simula: la inocencia y la ignorancia;
un mundo poblado por seres que esconden su perversidad y su cinism
o porque en el fondo de sus almas hay un gran deseo de aniquilar
al prójimo. Un mundo donde la complicidad se soslaya en el deseo
de encubrir el rostro y los impulsos reprimidos de cada individuo.

Algunos de los elementos de la obra dramática de Arlt están tom
ados del material que proporcionan los sueños, en este sentido -
el surrealismo es un valioso auxiliar para la obra arltiana, tamb
ién el cubismo tiene su fuente inspiradora. Puede afirmarse que
el autor rioplatense asimila los postulados de las vanguardias --
europeas, e incluso adelanta algunos aspectos al teatro del absurd
o. Al afirmar esto no queremos decir que haya surgido en forma -
espontánea; ya Samuel Eichelbaum en su obra Los brasas introduce
algunos aspectos del absurdo en su quehacer literario; principalm
ente lo notamos en el comportamiento de los per
sonajes princip
ales de la mencionada obra. También Conrado Nalé Roxlo en El pac
to de Cristina, en Una viuda difícil, y en Judith y las rocas y -
en La cola de la sirena, toma prestados elementos del material que
proporcionan los sueños; en estos autores están las raíces de lo
que será el teatro del absurdo que más adelante explotará Arlt en
su obra dramática. En muchas de las narraciones del autor de El
criador de gorilas encontramos una atmósfera muy parecida a de

Franz Kafka. El mundo de lo absurdo irrumpe en la cotidianidad - de las vidas frustradas de los personajes de Arlt. En El desierto entra en la ciudad, en ¡Cresciento millones, en Saverio el cruel, en La fiesta del hierro, en El fabricante de fantasmas, en La isla desierta y en Prueba de amor está presente este elemento, donde la irrealidad de algunos pasajes están muy cercanos al rompimiento con la lógica; donde los personajes literarios se corporizan para enfrentarse con los personajes reales; donde el sueño se confunde con la vigilia sin que media frontera o explicación determinante; donde la locura se confunde con la cordura para nulificar a la verdad; donde la teatralidad juega con la caricatura y el grotresco cobra importancia marionetesca. Todo ello contribuye para que afirmemos que en este sentido el teatro de Roberto Arlt es un arte de anticipación, lo que más adelante en Francia se llamará teatro del absurdo. Ya Alfred Jarry y su Ubu Roy, Luigi Pirandello y Seis personajes en busca de autor y la Commedia dell'Arte habían sentado las bases para la aparición de este tipo de dramaturgia que lograría su esplendor con Ionesco y la cantante calva. Un teatro donde el sentido del humor es corrosivo y despiadado. ¿Y en qué obra dramática de Arlt no está presente este elemento? El humor negro, es una de las principales características del teatro arltiano. El sarcasmo, la burla, la ironía y todas las formas del "divertimiento" se dan cita en los dramas de Arlt.

Todo lo anteriormente señalado nos sirve de argumento para --- afirmar que la obra dramática de Arlt tiene importancia universal tanto en el teatro de su tiempo como en el contemporáneo. Por eso es que hay que valorar esa importancia; debe difundirse, receditarse su obra para que sea del conocimiento de las nuevas generacio-

nes, porque inexplicablemente resulta un autor casi desconocido. Algunos lectores saben de él por su narrativa, pero a su teatro pocos son los que han tenido un acercamiento serio. Es de justicia hacer un estudio, detenerse con cuidado, incursionar en el mundo dramático de un escritor que tiene el mismo valor, o a veces es superior al teatro de Xavier Villaurrutia, Elena Garro, Antón Arrufat, Rodolfo Usigli, Carlos Gorostiza, y un larguísimo etcétera. El fenómeno es extraño, Roberto Arlt sigue siendo el habitante solitario como lo denominó Diana Guerrero; el torturado como lo designó Raúl Larra; Arlt es un autor que está en busca de lectores, de editores, de críticos, de directores de escena, de público que difunda el más universal de los dramaturgos latinoamericanos.

Arlt fue un hombre torturado, angustiado por la situación social y política que le tocó vivir, en cierta medida podría equipársele a la vida de Edgar Allan Poe, a la de los poetas malditos, a la de José Revueltas; a la de muchos creadores geniales que se sintieron marginados por una sociedad conformista, de espaldas a la realidad de su tiempo. Arlt es el rebelde solitario, el anarquista, el desilusionado, el subversivo. En sus obras no hay salida a un futuro más optimista.

Todo pesimismo tiene su explicación en la vida política de un país como el de Argentina de la primera mitad del siglo; en la presente época muchos son los vaivenes que sigue soportando el país rioplatense. En casi todas las obras de Arlt, si se lee entre líneas se nota la condición social impuesta por el Radicalismo. En La isla desierta, la dictadura que se muestra contra los oficinistas podría ser la ejercida por Uriburu contra el país;

esto quedaría en un nivel metafórico. Pero también puede traducirse la obra como una atmósfera de lo que será el peronismo, aunque al autor ya no le tocó vivir esa época, La isla desierta parece anticiparse a esos acontecimientos. Arlt es un hombre genial, pudo de cierta forma profetizar la situación social y también se anticipó a las nuevas corrientes estéticas que surgían después de que él abandonara este mundo para ir a acompañar a sus fantasmas, para perseguir a sus sueños y alcanzar definitivamente el exilio en la muerte.

La soledad y el aislamiento individualista parecen ser las únicas posibilidades para el hombre, según la obra dramática de Arlt. *Todo* individuo vive y experimenta su propio exilio interior. La soledad y la marginación es la herencia que tuvo el hombre en la época de entre guerras. La angustia del exilio cotidiano, la desesperanza, la desilusión acompañaron al hombre para hacerlo sentir más solo, más vacío y más triste. A esa soledad dedica Arlt su obra creadora para convertirla en verdadera poesía. Poesía de la desolación, donde la belleza está en lo abyecto, en lo sucio de la misma existencia. Dos ejemplos magistrales de la literatura con los que podría ser comparado el autor de Los siete locos: Sade y Genet; dos autores de épocas muy distintas, de tiempos diferentes, pero de situaciones sociales represivas. Dos autores que buscan lo poético en la maldad, dos autores que hacen de lo caotológico verdadera literatura, dos genios que a través de su literatura subvierten el orden establecido. Dos autores que incitan a sus lectores, dos escrituras que insultan al hombre porque le muestran sus más bajas pasiones, sus más sucios deseos. Crueldad, humor negro, descontento, subversión y rebeldía los emparenta, los

iguales, los solidariza. Esa solidaridad aunque sea literaria es la que en tiempos distintos encuentra Arlt a través del quehacer literario. Aquí la justicia prevalece, se reconocen los lenguajes, las motivaciones y las inquietudes.

En el mundo dramático de Arlt todo parece conducir al caos, -- pero generalmente sucumben a los seres más débiles que son los -- causantes de éste. El desorden está en la realidad, por eso al pa sar la ficción se hace más notoria esta actitud caótica; los sue ños, la locura, la evasión, y la crueldad irrumpen violentamente para conmocionar al individuo, para atacarlo, para desordenarlo. Los personajes más débiles son los que siempre viven en el desor den, ellos mismos son víctimas del caos que han convocado sin pro ponerse. Ellos, al no soportar la sordidez de sus existencias -- transitan entre la locura, el sueño, la evasión elementos que per mitirán que el caos los doblegue. Son criaturas frágiles, quebra dizas que han quedado ancladas en su imposibilidad de comprender la realidad. Ellos mismos se condenan a sufrir el castigo, ellos quedan inmersos en ese caos que los precipitará irremediablemente a la muerte, pero ni esa última decisión les permitirá optar por su verdadera libertad; más allá de la vida también reinará el -- caos, los estará acechando para desorientarlos, para hacerlo sen tir la inutilidad de sus vidas. Reinará el caos porque metafórica mente ese desorden prevalece en el país que pasa de una ideología radical conservadora, a una dictadura militar opresora. Los más -- débiles sucumben ante el caos que han propiciado y en este caso -- los sometidos pertenecen a la colectividad mayoritaria. El caos -- es la metáfora del desorden político, social y económico que le -- toca vivir a Argentina en la primera mitad del presente siglo.

Caos porque el sentimiento nacional sólo es una mentira consoladora, caos porque la transformación mágica no existe. Las transformaciones las llevan a cabo los hombres y no los milagros. En Arica se instaura el tiempo del caos en espera de que el individuo quiera participar en el ordenamiento de una vida mejor; mientras tanto los débiles y los pobres de espíritu tienen como herencia la soledad, la muerte y el desorden.

NOTAS

- 1.- CRUZ, Jorge. Genio y figura de Florencio Sánchez. Buenos Aires, Argentina, Editorial universitaria de Buenos Aires, col. Genio y figura no. 10, 1966, pp. 94-96.
- 2.- Ibidem p.97
- 3.- Ibidem pp. 97-98
- 4.- Ibidem p. 98
- 5.- Ibidem p. 99
- 6.- SANCHEZ, Florencio. Obras completas T.II. Buenos Aires, Argentina, Editorial Shapire S.R.L., 1968, p. 31
- 7.- Ibidem p. 252
- 8.- ONEGA, Gladys S. La inmigración en la literatura argentina. Buenos Aires, Argentina, Editorial Galerna, serie mayor-ensayos, 1969, p. 177
- 9.- Ibidem pp. 181-182
- 10.- Ibidem p. 182
- 11.- Ibidem pp. 183-184
- 12.- Ibidem p. 185
- 13.- DABINI, Attilio. Teatro italiano del siglo XX. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Losange, col. Teatro del mundo, 1958, p. 65
- 14.- ONEGA, Gladys S. op. cit. pp. 191-192
- 15.- SOLORZANO, Carlos. Teatro latinoamericano del siglo XX. México, Editorial Permaca, col. Permaca no. 10, 1964, pp. 53-55
- 16.- Ibidem pp. 55-56
- 17.- MAGIS, Carlos Horacio. La literatura argentina. México, Editorial Permaca, col Permaca no. 20, 1965, p. 255
- 18.- Ibidem p. 257
- 19.- Ibidem p. 299
- 20.- Ibidem p. 299
- 21.- DABINI, Attilio. op. cit p. 65
- 22.- Ibidem pp. 65-66
- 23.- ARLT, Roberto. Obras completas T. I. Buenos Aires, Argentina,

Editorial Shapire, col. Tatú, 1968, p. 126

- 24.- ARTAUD, Antonin. El teatro y su doble. Barcelona, España, Editorial Pocket, Edhasa, 1980, p. 9
- 25.- Ibidem p. 26
- 26.- ARLT, Roberto. T.II op. cit. pp. 58-59
- 27.- ARTAUD, Antonin. op. cit. pp. 29-30
- 28.- Ibidem p. 116
- 29.- Ibidem pp. 96-97
- 30.- ARLT, Roberto. op. cit. p. 83
- 31.- VINAS, David. Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar. Buenos Aires, Argentina, Ediciones siglo veinte, 1971 p. 69
- 32.- YAHNI, Roberto. 70 años de narrativa argentina 1900/1970. Madrid, España, Alianza editorial, col. el libro de bolsillo, no. 267, 1970, p. 12
- 33.- ZERAFFA, Michel. Novela y sociedad. Buenos Aires, Argentina, Amorrortu editores, 1973, p. 24
- 34.- Ibidem p. 30
- 35.- Ibidem p. 64
- 36.- Ibidem p. 66
- 37.- ARLT, Roberto. op. cit. p. 34
- 38.- Ibidem p. 37
- 39.- Ibidem p. 31
- 40.- Ibidem p. 40
- 41.- SHAKESPEARE, William. La tempestad. México, Editorial Porrúa, col. Sepan cuantos, no. 96, 1970, p. 201
- 42.- CASTAGNINO, Raúl H. El teatro de Roberto Arlt. Buenos Aires, Argentina, Editorial Nova, col. Nova de iniciación cultural no. 59, 1970, p. 108
- 43.- ARLT, Roberto. op. cit. pp. 121-122
- 44.- Ibidem p. 193
- 45.- Ibidem p. 156
- 46.- DUVIGNAUD, Jean Sociología del teatro. Ensayo sobre los grupos colectivos. México, Fondo de Cultura Económica, 1966, p.450

- 47.- Ibidem p. 444
- 48.- ARLLI, Roberto. op. cit. p. 190
- 49.- Ibidem pp. 214-215
- 50.- Ibidem pp. 220-222
- 51.- Ibidem p. 267
- 52.- Ibidem p. 254
- 53.- BATAILLE, Georges. La literatura y el mal. Madrid, España, Taurus, ediciones, S.A., col Ser y tiempo, no. 42, 2a ed., 1971, p. 35

BIBLIOGRAFIA

- ANDERSON IMBERT, Enrique. Métodos de crítica literaria. Madrid, España, Ediciones de la Revista de Occidente, col. Cimas de América, 1968.
- Historia de la literatura hispanoamericana. II Epoca contemporánea. México, Fondo de Cultura Económica, col Breviarios no. 156, primera reimpresión, 1970.
- ARLT, Roberto. Teatro completo II tomos. Buenos Aires, Argentina, Editorial Schapire, Presentación por Mirta Arlt, col Tatú, 1968.
- ARTAUD, Antonin. El teatro y su doble. Barcelona, España, Ed. Pecket, Edhasa, 1980.
- BARTHES, Roland. et. al. Literatura y sociedad (problemas de metodología en sociología de la literatura). Barcelona, España, Ediciones Martínez Roca, S.A., 1971.
- BATAILLE, Georger. La literatura y el mal. Prólogo de Rafael Con te. Madrid, España, Taurus ediciones, S.A., - col. Ser y tiempo no. 42, 2a. ed., 1971

- BRATOSEVICH, Nicolás. Métodos de análisis literario. Buenos Aires, Argentina, Editorial Hachette, 1980.
- CRUZ, Jorge. Genio y figura de Florencio Sánchez. Buenos Aires, Argentina, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Biblioteca de América, col. Genio y figura no. 10, 1966.
- DABINI, Attilio. Teatro italiano del siglo XX, Buenos Aires, Argentina, Ediciones Losange, col Teatro del mundo, 1958.
- DUVIGNAUD, Jean. Sociología del teatro. Ensayo sobre las sombras colectivas. México, Fondo de Cultura Económica, 1966.
- DORT, Bernard. Lectura de Brecht. Barcelona, España, Editorial Seix Barral, S.A., col Biblioteca Breve, serie ensayos no.344, 1973.
- CASTAGNINÓ, Raúl H. El teatro de Roberto Arlt. Buenos Aires, Argentina, Editorial Nova, col Compendios Nova de iniciación cultural no. 59, 1970.
- Sociología del teatro argentino. Buenos Aires Argentina, Editorial Nova, col Compendios Nova de iniciación cultural no.47, 1963.

- GOLDMANN, Lucien. Para una sociología de la novela. Madrid, España, Editorial Ayuso, 1975.
- GONZALEZ CASANOVA, Pablo. América Latina: Historia de medio siglo 1. América del Sur. Coordinación - de... México, Siglo veintiuno editores , 2a. ed., 1979.
- GUERRERO , Diana. Roberto Arlt, el habitante solitario. Buenos Aires, Argentina, Garnica editor, col. El juguete rabioso, 1972.
- JITRIK, Noé. Antología. Roberto Arlt. Selección y prólogo de ... México, Siglo veintiuno editores, col. la creación literaria, 1980.
- LARRA, Raúl. Roberto Arlt, el torturado. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Anfora, 3a. ed., 1962.
- LUKACS, Georg. Teoría de la novela. Barcelona, España, Editorial Edhasa, ediciones de bolsillo no.67, 1971.
- MALDAVSKY , David. La crisis en la narrativa de Roberto Arlt. Buenos Aires, Argentina, Editorial escuela, 1968.
- MAGIS, Carlos Horacio. La literatura argentina. México, Editorial Pormaca, col. Pormaca no. 20, 1965.
- ONEGA, Gladys. La inmigración en la literatura argentina.

- Buenos Aires, Argentina, Editorial Ga
lerna, serie mayor-ensayos, 1969.
- PRIETO, Adolfo. Sociología del público argentino. Buenos Aires, Argentina, Ediciones Levia
tan, 1956.
- SANCHEZ, Florencio. Obras completas II tomos. Buenos Aires, Argentina, Editorial Schapire S.R.L., col. Tatú nos. 25-26, 1968.
- SLOCHOWER, Harry. Ideología y literatura (entre las dos - guerras mundiales). México, Editorial Era, 1971.
- SOLORZANO, Carlos. Teatro latinoamericano en el siglo XX. México, Editorial Pormaca, col Pormaca - No. 10, 1964.
- VIÑAS, David. Literatura argentina y realidad política. La crisis de la ciudad liberal. Buenos - Edición es siglo veinte, 1973.
- Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar. Buenos Aires, Edi
ciones siglo veinte, 1971.

----- Literatura argentina y realidad política. Apogeo de la oligarquía. Buenos Aires, Argentina, Ediciones siglo veinte, 1975.

YAHNI, Roberto. 70 años de narrativa argentina 1900/1970. Madrid, España, Alianza editorial, col, el libro de bolsillo, no 267, 1970.

ZERAFFA , Michel. Novela y sociedad. Buenos Aires, Argentina, Amorrortu editores, 1973.