

SIRVIENTAS, BURGUESAS Y SUICIDAS: LOS PERSONAJES FEMENINOS DE ROBERTO ARLT

Susana Tarantuviez

Universidad Nacional de Cuyo - CONICET

En 1930, Roberto Arlt entra al campo teatral argentino cuando el Teatro del Pueblo estrena "El humillado", un capítulo de su novela *Los siete locos*, y se afirma como autor dramático en 1933, con el estreno de su obra de teatro *Trescientos millones*. Seguirán los estrenos de *El fabricante de fantasmas* y *Saverio el cruel* (1936), *Una prueba de amor* (1937), *La isla desierta* y *África* (1938), *La fiesta del hierro* (1940) y *El desierto entra a la ciudad* (1942). Así, sus obras contribuyen a la renovación del campo teatral argentino ocurrido a partir de 1930 con el movimiento de teatros independientes, sobre todo con la creación del Teatro del Pueblo de Leonidas Barletta (solamente *El fabricante de fantasmas* fue estrenada por la compañía Perelli-Milagros de la Vega, en el circuito del teatro profesional).

Dentro del complejo universo escénico creado por Arlt, en este trabajo analizo sus personajes femeninos, deteniéndome especialmente en la Sirvienta de *Trescientos millones*, en Susana de *Saverio el cruel* y en Frida de *Prueba de amor*, con un enfoque de género desde el cual planteo los siguientes interrogantes: ¿estos personajes femeninos encarnan referentes extratextuales correspondientes al contexto socio-histórico de producción?, ¿representan estereotipos de género?, ¿sus discursos y acciones exploran o cuestionan los roles de las mujeres en un espacio socio-cultural determinado? Este estudio de las mujeres del universo dramático de Arlt también pretende ahondar en la crítica que el dramaturgo

realizó de la burguesía, en este caso a través de las figuras femeninas.

En primer lugar, cabe señalar que los personajes femeninos de estas obras de Arlt representan el rol de las mujeres dentro del sistema patriarcal propio de su contexto de producción. En un sistema patriarcal, las mujeres tienen un rol fundamental, el de esposas-madres, y el discurso que las disciplina exige que las mujeres se ajusten al estereotipo de mujer pasiva, vulnerable, sumisa, dependiente y al servicio del varón. Veremos de qué manera este rol y este discurso se despliegan en las obras *Trescientos millones*, *Saverio el cruel* y *Prueba de amor*.

El personaje de la Sirvienta, de la obra *Trescientos millones*¹ (estrenada en el Teatro del Pueblo, en junio de 1932), es una joven de posición muy humilde, enferma y abusada por su entorno. El nombre de la Sirvienta, Sofía, recién se conoce en la Escena IV, Cuadro Segundo, del Primer Acto, por lo cual su identidad hasta ese momento está definida por su rol, el de servir. Su nombre aparece por primera vez en esa acotación y solamente se la volverá a llamar por su nombre después de su muerte. Las características de la Sirvienta comienzan a explicitarse en la acotación que encabeza el Acto Primero y se van completando con la visión que los demás personajes tienen de ella y con sus palabras y acciones. En la acotación mencionada, la Sirvienta es descripta como una mujer que presenta un “aniñamiento voluptuoso” (146) cuando cae en su ensueño de evasión, lo cual nos introduce en el ámbito de la sensualidad, que, como veremos más adelante, inunda toda la obra. Al mirarse al espejo, ella se encuentra “flaca y fea” (147) y afirma que así nadie va a quererla: se refleja aquí la importancia de la apariencia física que la sociedad impone a las mujeres. Cuando aparece el personaje de la Muerte, “cojeando con escrúpulos de

¹ Todas las citas de *Trescientos millones* han sido extraídas de la siguiente edición: Arlt, Roberto. *Saverio el cruel, El fabricante de fantasmas, La isla desierta, Trescientos millones, Prueba de amor*. Buenos Aires: Futuro, s/f.

alcahueta" (147), se instaura la isotopía de lo sexual, pues en el significado de "alcahueta" está el sema de la relación amorosa, generalmente ilícita. En este caso, tal como se sabrá hacia el final de la obra, se trata de una relación basada en el abuso de poder que el joven burgués ejerce sobre la muchacha proletaria. Además, la Sirvienta acusa a la Muerte de tener "traza de rufiana" (147) y de parecerse a una "partera por lo charlatana" (148), características que remiten directamente a la prostitución, a la maternidad y a la supuesta verborragia femenina. El sesgo sexual de la escena se afianza y transparenta cuando la Muerte, después de alabar un par de veces la belleza de la Sirvienta, diciéndole que es linda, le pide verla desnuda: "*Hace sentar a la Sirvienta en el banquillo y le abre la frazada de modo que los senos quedan al descubierto*" (148).

Por otro lado, la solución que la Muerte encuentra para la pobreza de la Sirvienta es la de buscarse un hombre que la mantenga, según la idea del casamiento como "salida laboral" o, mejor dicho, "estrategia de supervivencia": "¿Por qué no te buscás un viejo rico? Los viejos son lujuriosos y cegatones. Un viejo te daría jamón del diablo, no te quede duda. Y te llamaría su palomita, su tierna palomita" (149). El personaje de la Muerte encarna el discurso que estereotipa y margina a la Sirvienta (y, por extensión, a todas las jóvenes de su clase y situación). La califica de mal educada y "lujuriosa" y la acusa de ser poco diligente: "Ustedes las fámulas son tan descuidadas..." (148).

Más adelante en la obra, el personaje de Rocambole afirma la condición de animal en venta que podría tener la Sirvienta: "[...] *avanza hasta la Sirvienta y se para frente a ella observándola con detenimiento de cochero que va a comprar un penco y que lo examina previamente*" (149). Aquí se representa la cosificación de las mujeres propia de un sistema basado en una axiología que permite transformar el cuerpo de las mujeres en objetos de

consumo. Además, en el discurso de Rocambole está presente la oposición entre la mujer ángel y la mujer diablo, oposición tradicional y maniquea que nuestra cultura arrastra desde épocas inmemoriales y que contribuye a crear ciertos estereotipos de género:

SIRVIENTA: [Me acuerdo] De la Duquesa de Chamery, sí. ¡Qué buena!
 ROCAMBOLE: Un ángel embalado en una mujer...
 SIRVIENTA: También me acuerdo de Bacarat.
 ROCAMBOLE: Ella sí que era una perdularia. Pero también se redimió. Dejó de vender su cuerpo a los hombres, para dedicarse a las buenas obras. [...]
 (150)

Aquí vemos que la responsabilidad de las relaciones prostituyentes recae sobre la mujer, que sería quien decide "dejar de venderse". Sin embargo, cuando un hombre compra o alquila el cuerpo de una mujer está mostrando al mundo que se trata de algo "comprable", está realizando una "dosificación", asignándolo a la categoría de objeto, más exactamente, de objeto de consumo, lo cual reafirma el modelo de desigualdad entre hombres y mujeres al mostrar una situación en que uno es sujeto de su deseo y la otra objeto del mismo.

Ahora bien, en la obra *Trescientos millones*, el poder de la Sirvienta radica en su imaginación, "*el poder soñador de la Sirvienta*" (154), la cual le permite crear un universo ficcional donde es capaz de vivir con la intensidad y el romanticismo (melodramático, de folletín) que ansía. Se impone así otra realidad, la realidad del deseo, que se construye a partir de la relación del sujeto con una falta, con una carencia, y cuyo correlato es la fantasía: el deseo abre un espacio fantasmático donde se traspasan los límites estrechos de lo real empírico y donde hay lugar para la realidad onírica y para los anhelos del sujeto.

Este espacio fantasmático permite la transformación

de la Sirvienta en la huérfana millonaria que ella misma representa en su ensueño, en el cual se vuelve a indexar la dimensión sensual presente en la obra: *“La criada, encogida y triste, se ha transformado en una criatura voluptuosa y elástica que sonríe con delectación al paisaje que la rodea”* (153). Esta criatura sigue las reglas sociales que indican que una mujer nunca debe saber más que el hombre, que el hombre, no la mujer, es el sujeto del conocimiento:

SIRVIENTA: Vea si no parece de diamante esa cascada junto a los árboles rojos...

CAPITÁN: Granados en flor. Es la estación.

SIRVIENTA: Yo sabía perfectamente que eran granados. Pero no se lo dije para dejarle a usted ese gusto, Capitán. (154)

En el diálogo que la Sirvienta imagina tener con el Capitán del barco, el personaje habla a favor de la clase social a la que pertenece en realidad, mientras que en la réplica del Capitán se representa nuevamente la cuestión sexual:

CAPITÁN: [...] Supongo que está conforme de la atención del servicio aquí en el barco.

SIRVIENTA: Sí. Las mucamas son muy buenas chicas.

CAPITÁN: Personal seleccionado. Mi barco es como un templo. Los camareros son castos y las mucamas virtuosas. [...] (155)

Por otra parte, en la escena de comedia amorosa que representa con el Galán, la Sirvienta se despoja de la hipocresía del personaje que respeta las convenciones sociales burguesas y le pide que deje de lado el engaño que vertebra las relaciones entre hombres y mujeres, a lo que el Galán responde con un exabrupto de sinceridad:

GALÁN: Bueno... Me revientan todas las mujeres, empezando por usted. Me revientan la forma como besan. la comedia que hacen. Me revientan porque todo el placer que proporcionan no valen los copetines que se beben a costa de uno [.]. (161)

Y luego agrega "La mujer no es nada más que un vestido. una piel y un sombrero" (161). Así, en el discurso del Galán se representan la misoginia y las relaciones comerciales que priman en la sociedad burguesa entre hombres y mujeres. Esa burguesía, encarnada en Griselda y Azucena, las "Amigas" de la Sirvienta en su mundo imaginario de clase alta, es la misma que desprecia, a la vez que teme, al proletariado, y su "imaginación plebeya", y a la cultura de masas:

GRISELDA: Debía prohibírseles soñar a los pobres.

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

GALÁN: Es la falta de cultura.

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

GRISELDA: La culpa la tiene el cine. créanme. (163)

La realización personal de la Sirvienta, en su mundo de fantasía, está unida al estereotipo burgués de madre de familia, presentado en el Cuadro Tercero: *"La primera persona que aparece en escena es una Niñera, cofia blanca, y una criatura de meses en los brazos. Tras ella, por puerta lateral, entra el Galán del brazo de la Sirvienta"* (164).

En el Acto Segundo, se refuerza el estereotipo tradicional de la "madre buena" (169), la "matrona virtuosa" (175), con el personaje "de humo" de Cenicienta, la hija que una gitana le raptó a la Sirvienta cuando era apenas un bebé y ahora es *"una chiquilla de catorce años en alpargatas. Largo vestido rojo, y el cabello suelto sobre la*

espalda como reproducen a Genoveva de Brabante ciertas tricromías que ilustran los salones de barberos y betuneros" (169).

En la Escena II de este Acto aparece nuevamente la problemática del consumo del cuerpo de las mujeres cuando aparece el Viejo, interesado en comprar a Cenicienta, presentado como el "Rufián Honrado" por Vulcano, quien ha tenido a la niña desde que fue robada por la gitana y la presenta como una "mercadería".

VIEJO: (*Estirando el bastón y tocando a la Cenicienta con él*). ¿Esta es la paloma que vas a vender?

VULCANO: La misma.

VIEJO: Flaca está.

VULCANO: En eso se demuestra su buena condición. No es golosa. Sólo engordan las perezosas. Además las gordas no le gustan tanto a los hombres como las flacas. (172)

El Viejo, al afirmar ser "útil a la sociedad" (174) desnuda una vez más a la sociedad burguesa que naturaliza ciertas prácticas culturales que cosifican a las mujeres, devenidas en objetos del deseo sexual masculino. Es el orden patriarcal es el que transmite la noción de que la sexualidad del hombre es una necesidad natural y/o un derecho y difunde la representación de la identidad viril como dominación. Esta es la base de una sociedad que promueve, o al menos tolera, a la prostitución como un servicio social, a pesar de la cosificación que ello implica para las mujeres.

Por su parte, las costumbres violentas, pero naturalizadas, de la familia patriarcal están comentadas en este diálogo:

CENICIENTA: Pero muchas veces me pegaba...

VULCANO: Como a un padre. ¿Qué padre no le da una paliza de vez en cuando a sus hijos? (177)

Sobre el final del Tercer Acto, cuando la Sirvienta en su fantasía vive el momento del compromiso matrimonial de su Hija con el Galancito, aparece en el plano de lo real, el Hijo de la Patrona, “desmelenado y ebrio” (185), exigiendo que la Sirvienta le abra la puerta y acceda a su demanda de placer: *“La Sirvienta mira con un gesto de extrañeza dolorosa al fantoche humano que le pide placer en el instante que ella bendice en su ensueño la felicidad de una hija que no existe [...]”* (185).

En las palabras del Hijo aparece sin ningún lirismo el discurso machista que hace de la mujer un ser lujurioso, que siempre quiere mantener relaciones sexuales, que aunque diga “no”, dice “sí”: “HIJO: Abrí... Abrí, no te hagás la estrecha.” (185). La baja posición social de Sofía la convierten en una víctima fácil para el hijo de la familia para la cual trabaja, que la transforma en su objeto sexual. Ahí es cuando la Sirvienta toma el revólver y se mata, llevando a cabo el acto más radical y trágico en la vida de un ser humano: el suicidio. La Sirvienta se suicida presa de la desesperación que le produce su vida en general, pero, en particular, por el callejón sin salida en que la pone el acoso sexual del Hijo de la Patrona. Queda abierto el interrogante: ¿Es este suicidio un acto de libertad o un arranque de locura? Por su lado, los fantasmas que ella misma creó no la lloran, sino que sienten alivio por haberse liberado de esa “loca”, excepto por Rocambole, que pide piedad por la joven, mientras el Hijo de la patrona, pegado al vidrio de la ventana, insiste en su exigencia, la cual constituye el último texto de la obra: “HIJO: [...] Abrí, Sofía. Abrí. no hagás chistes”. Por otro lado, es la primera vez que en el texto primero la Sirvienta es mencionada como Sofía: pareciera que el suicidio le ha devuelto su identidad pues ha sido un acto elegido a través del cual se construye el ser.

En la obra *Prueba de amor*², subtitulada “Boceto

² Todas las citas de *Prueba de amor* han sido extraídas de la siguiente edición: Arlt, Roberto. *Saverio el cruel, El fabricante de fantasmas, La isla desierta*,

teatral irrepresentable ante personas honestas”, Arlt se aleja del expresionismo de *Trescientos millones* y nos ofrece una pieza de corte realista, en un acto único vertebrado por el diálogo entre Guinter y su prometida, Frida, “*un tipo insignificante de mujer*” (190), en cuanto a su aspecto físico, pero de gran fortaleza psíquica: “*La fuerza interna de Frida se trasluce en la parsimonia de sus gestos y en la contención de sus nervios*” (190). Con el subtítulo, Arlt nos indica que es consciente de lo “osado” de la temática, sobre todo por las claras alusiones a la sexualidad, cosa en absoluto usual en el teatro de esa época.

Las acotaciones que indican el tono con que se hablarán estos dos personajes de *Prueba de amor* son, entre otras, las siguientes: “Burlón”, “Irónico”, “Fríamente”, “Cínicamente” para Guinter y “Sarcástica”, “Dominando su furor”, “Dejando escapar su indignación” (191) para Frida, lo cual hace que nos preguntemos de qué amor se tratará esa prueba, pues Guinter y Frida más bien parecen odiarse. Cada uno duda del amor del otro y es por ello que Guinter ha decidido poner a prueba el amor de ella: teme que Frida haya aceptado casarse con él solo por su dinero: “Creo que estás resuelta a casarte conmigo para resolver tu problema económico” (196). El tópico de la hipocresía que atraviesa las relaciones humanas recorre toda la pieza. Guinter no solamente duda de la sinceridad de los sentimientos de su prometida, sino que ve los vínculos afectivos entre hombres y mujeres como meras transacciones comerciales, especialmente aquel que da lugar al matrimonio (en una de sus *Aguafuertes*, Arlt califica al casamiento de “suicidio civil”):

GUINTER: (*Sumamente frío*). 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 los tiempos

de desvertirse 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. (192)

Si bien el personaje de Guinter es consciente de que "la sociedad burguesa condena la libertad sexual en la mujer" (195), no logra comprender el peso que los principios "morales" de tal sociedad tienen sobre las mujeres y las acusa de hipócritas empeñadas en "cazar" maridos. No hay ni siquiera un atisbo de empatía por la situación social de las mujeres que las obliga a casarse y someterse a un marido como la única salida "respetable" o "decente". Sin embargo, el personaje de Frida posee superioridad moral, por su capacidad de entrega y su idealismo. Sale ganadora de la prueba de fuego a la que es sometida: no solamente le demuestra la sinceridad de sus propios sentimientos, sino que desnuda la mezquindad sentimental de su prometido.

Las cuestiones relacionadas con la sexualidad son clave en esta obra y se mencionan temas claramente tabú para la época, como la interrupción voluntaria del embarazo:

GUINTER: (*Ensañándose*) Incluso, muchas de ellas se casan por la iglesia. y con corona de azar. (*Riéndose*) Se me ocurre que en vez de ceñir una corona de azar, debían adornarse la cabeza con una corona de naranjitas.

FRIDA: ¿Naranjitas?...

GUINTER: Claro. las naranjitas simbolizarían los óvulos de los abortos padecidos durante la caza, ilegal, del marido. (193)

El texto también aborda, sin tapujos, otro tema tabú que atañe de cerca a las mujeres, su virginidad, y refiriéndose a él Guinter une la crítica a la axiología

burguesía con su misoginia:

GUINTER: [...] Máxime si se tiene en cuenta que hoy hay parteras que fabrican una virginidad por quinientos pesos.

FRIDA: Qué enterado estás. (*Burlándose de Guinter*). Querido. no todas las familias pueden gastarse quinientos pesos en una.

GUINTER: (*Deliberadamente grosero*). Cierto. Y además ¿Qué harían las familias que tienen varias chicas para colocar? (*Con furor lento*). Es colosal. Estas muchachas de familia burguesa, como quien lleva a lo de un zapatero un par de zapatos, llevan sus órganos genitales a lo de una partera, para que les eche media suela de virginidad. (195)

La cuestión de la virginidad es una cuestión de género pues si, como afirma la pensadora feminista Kate Millet, el carácter patriarcal de la sociedad hace que las “costumbres sexuales” envuelvan relaciones de dominio y, por tanto, estén impregnadas de política, las relaciones de poder que están en la “base” del resto de las estructuras de dominación se desarrollan en el ámbito privado.

Guinter piensa que el matrimonio es un “negocio” para las mujeres, lo cual hasta cierto punto refleja un dato del contexto socio-histórico (para muchas mujeres de la primera mitad del siglo XX, la única salida “laboral” era el casamiento, ya que el mercado laboral todavía no se había abierto para nosotras en la mayoría de sus campos), pero no es capaz de entender que las mujeres no son las que salen ganando. En efecto, una temática clave en los estudios de género es la explotación que hacen los hombres de los servicios sexuales de las mujeres. Dicha explotación sexual suele estar estrechamente unida a un sometimiento económico: en efecto, durante siglos, para muchas mujeres el matrimonio era la única oportunidad de trabajo “respetable” y casarse significaba estar obligada por

ley a tener sexo con el marido como parte del contrato matrimonial. Así, se intercambia sexo por protección económica: la dependencia económica es otro signo de la esclavitud de la mujer.

En la obra, Guinter ha decidido hacerle creer a Frida que quemará toda su fortuna para saber si se casaría con él si fuera pobre, aunque la realidad es que los billetes que quemará son falsos. En ese clímax de la obra se produce el siguiente diálogo, donde las mujeres aparecen como objetos de compra-venta, se aborda la violencia de género y se hace patente de qué manera el patriarcado hace que las mujeres se pongan en contra de otras mujeres, en lugar de crear lazos de “sororidad”:

GUINTER: (*Enfático*). Mi fortuna... aquí a tus pies.

FRIDA: ¿Compraste a muchas mujeres con ella?

GUINTER: (*Irónico*). Para comprar mujeres no se necesita una fortuna. Pobrecitas. Todas se venden por algo. Las más por una promesa de firma en el Registro Civil: las otras a veces por un par de medias. y también por menos.

FRIDA: Es triste eso.

GUINTER: Nos van encanallando despacio. Al final uno llega a despreciarlas de tal modo que cuando lo aburren a uno las escupe en la cara, las echa a puntapiés, y luego las vuelve a tomar.

FRIDA: (*con rencor que tiembla en la voz.*) Te han hecho sufrir esas perdidas, ¿eh!

GUINTER: ¿Por qué será que todas las mujeres tratan de perdidas a las otras? (198)

Vemos aquí que la problemática de la prostitución está apenas aludida, tratada superficialmente por una mirada masculina que no es capaz de ver el trasfondo de las relaciones prostituyentes. En este caso, creo que Roberto Arlt no escapa a las apreciaciones de Griselda Gambaro sobre las dificultades que encaran los dramaturgos a la hora

de construir personajes femeninos no sujetos a los estereotipos de género: “[...] Creo que muchos autores tienen la imposibilidad de hablar desde un personaje femenino. Uno no se siente identificado con las mujeres que escriben los hombres. [...] Las mujeres son siempre superficiales, coquetas, interesadas por el dinero, menores” (Gambaro citada por Moreno, 1996). Sin embargo, en otra obra de Arlt, *El fabricante de fantasmas*, se textualiza la violencia que suele rodear a la prostitución: “PROSTITUTA: Papá, tengo una gran curiosidad: ¿En otros países las mujeres de la calle son tan maltratadas como aquí?” (95). En nuestra cultura, a los hombres se les estimula sistemáticamente a considerar la conquista sexual como un acto de hombría, en otras palabras, a ver a las mujeres como objetos de explotación sexual masculina. Y, a las mujeres, en cambio, se les enseña a ver su cuerpo como un producto que se comercia para su seguridad, felicidad, estatus y riqueza, y que no sólo las prostitutas sino todas las mujeres comercian —y deben comerciar— su cuerpo con los hombres, de preferencia con aquellos de abundantes recursos. Justamente, la relación entre prostitución y pobreza es clave: la principal razón por la que las mujeres permanecen en relaciones física y/o emocionalmente abusivas se debe a que para muchas mujeres y sus hijos, la alternativa a una relación abusiva es, en el mejor de los casos, una existencia todavía más miserable económicamente. Los procesos sociales demuestran que se ha normalizado la prostitución como una opción para los pobres, lo cual termina por constituir una suerte de “comercialización del cuerpo proletario”.

Volviendo a la obra, y para finalizar el comentario, cuando Frida descubre que todo fue una farsa, rompe con su compromiso matrimonial y abandona a Guinter, por considerarlo falso como todos los de su género: “FRIDA: (*Recobrándose con lentitud*). Bueno. ha terminado la comedia, Guinter. Sos un hombre. un hombre como todos”. (200)

Finalmente, quiero mencionar al personaje de Susana, de *Saverio el cruel*³ (estrenada en 1936, en el Teatro del Pueblo), sobre quien la crítica ha destacado la manera en que encarna las dimensiones cordura-locura, ficción-realidad, burguesía-proletariado. Desde un enfoque de género, se destaca en su primera aparición que esté “*vestida con ropas masculinas*” (58) y se presente como “*tierna doncella*” y “*tímida jovencita*” (59) declarando “*Soy casta y pura*” (59), pues estas características conforman un estereotipo de género fácilmente identificable, unido a la virginidad como un valor clave de la axiología burguesa que controla y disciplina la sexualidad femenina.

Cuando Susana relata las desventuras por las que ha tenido que pasar en su rol de reina Bragatiana destronada, “*tuve que disfrazarme de criada y huir por un subterráneo semejante a ignominiosa vulpeja*”, el personaje de Juan le responde:

JUAN: Episodio para amedrentar a una robusta matrona, cuanto más a una virginal doncella.

SUSANA: ¡Con qué palabras, Conde, te describiría los trabajos que acompañaron mi fuga! ¡Cómo historiarte las argucias de que tuve que valirme para no ser ultrajada en mi pudor! (64)

Cabe preguntarse: ¿por qué las matronas temerían menos?, ¿qué “*argucias-escudos*” (¿qué saberes?) otorga el matrimonio/el ejercicio de la sexualidad?...

Luego, a Saverio, ya caracterizado como el Coronel usurpador, Susana le reclama haber destruido “*el paraíso de una virginal doncella*” (98) y que llame literatura a “*la elocuencia de la inocencia ultrajada*” (98). Describe luego, al comparar la situación del Coronel que le arrebató el trono

³ Todas las citas de *Saverio el cruel* han sido extraídas de la siguiente edición: Artl, Roberto (1994). *La isla desierta, Saverio el cruel*. Estudio preliminar de Mirta Artl. Buenos Aires: Kapelusz.

con la propia, los estereotipos de la felicidad (sexual) masculina y la felicidad (hogareña) femenina:

SUSANA: [...] Mientras él retoza en mullido lecho, yo, semejante a la loba hambrienta, merodeo por los caminos. No tengo esposo que me proteja con su virilidad, no tengo hijos que se estrechen contra mi pecho buscando generosa lactancia. (99).

Antes de dispararle a Saverio, Susana fingirá/le demostrará su amor sensualmente: "*Le pasa la mano por el cabello*" (104-105), "*acariciándole la cabeza*" (105), "*Le pasa la mano por el cuello*" (105), "*Lo abrazo nuevamente por el cuello*" (106). Se textualiza así, con la analogía con la víbora, la pelgrosidad de la sensualidad femenina:

SUSANA: (*poniéndose de pie a su lado*) Soy la novia espléndida que tu corazón esperaba. Mirame, amado. Me gustaría envolvete entre mis anillos, como si fuera una serpiente entre los trópicos. (105)

Una suerte de síntesis de algunas temáticas comentadas aquí se da en su obra *El fabricante de fantasmas* (estrenada en 1936), donde el tema del matrimonio, unido al de la juventud como valor clave para las mujeres, aparece desde la primera línea de diálogo, cuando Eloísa le dice a Martina "Querrás casarte y habrán pasado los años" (57) y, más adelante, se aborda la cuestión de las relaciones entre hombres y mujeres como transacciones comerciales, el matrimonio, específicamente, como "negocio", cuando Eloísa le confiesa a Pedro, su marido que: "Mis hermanos terminaron creyendo que te casaste conmigo para no trabajar" (61). Asimismo, se representa la problemática del sexo como moneda de cambio: "PEDRO: ¿Continúas firme en tu resolución de no entregarte a mí hasta que no consiga empleo?" (62) y "De modo que hasta que no consiga empleo no te entregarás a

mí?" (68). La crítica feroz a la institución matrimonial está en boca de Pedro: "Todo hogar es un rincón de basura" (62). En contraposición, Pedro imagina un "amor ardiente e inverosímil" (63), protagonizado por Martina, amiga de su esposa, mientras que le parecen fuera de lugar las costumbres que hacen que "Cada marido se cree obligado a mantener a su mujer en la clausura" (104).

Después de asesinar a su esposa, Pedro no siente remordimientos y, al recordar a Eloísa, lo hace aborreciéndola y admirándola al mismo tiempo, por su "magnetismo diabólico" (73) que lo mantenía sujeto:

PEDRO: ¡Qué inteligentemente cruel era la muerta!
 ¡Con qué sabiduría de voluntad realizaba sus caprichos lentos!
 ¡Y qué odio maravilloso el que existía entre nosotros, bufón, qué odio maravilloso!
 Porque no nos ligaba el amor, sino el odio: el odio con obstinada hambre del sufrimiento del otro.
 ¡Qué hipócrita y dura! Le tengo admiración a pesar de haberla asesinado.
 Con qué glotonería saboreaba mis sufrimientos.
 (*Violento*). ¿Tú crees que hubiéramos podido separarnos? (72)

A la Justicia, encarnada en el personaje del Juez, no le parece peligroso el feminicidio para el resto de la sociedad: "JUEZ: [...] Supongamos que usted haya asesinado a su mujer. ¿Qué me importa a mí? Usted no es un hombre peligrosamente social, en el más amplio sentido de la palabra" [...] (86).

Tal como hemos visto a través del análisis de estas obras, los personajes femeninos de Arlt están atravesados por problemáticas que afectaban a las mujeres de la época de producción de los textos y también por cuestiones que atañen a las mujeres de un modo atemporal y universal.

Apunta Mirta Arlt en su "Estudio preliminar" a la edición que Kapelusz hizo de dos de sus obras (*La isla*

desierta y *Saverio el cruel*, en 1994) que los personajes arltianos se debaten en tres ámbitos: la familia burguesa, la sociedad y la religión (25). Añadamos, entonces, que cuando esos personajes son mujeres se trata de seres que luchan en esos ámbitos y son acosados y vulnerados, pero conservan una gran capacidad para crear espacios imaginarios (como Sofía y Susana) donde otra manera de vivir es posible y una gran capacidad de decisión (como ellas y Frida).

Arlt era consciente de lo difícil que le resultaba comprender la psicología de las mujeres y así lo expresaba en una de sus *Aguafuertes*, donde se preguntaba sobre los "Misterios femeninos": "¿Qué es lo que conversan las mujeres entre sí? ¿Qué piensan del hombre? ¿A qué interrogatorio someten a una amiga recién casada? Cada uno de estos tópicos constituye un misterio para el noventa por ciento de los hombres, para quienes la mujer es un ser tan desconocido, y tan hermético en su intimidad psicológica como podría ser el polo Norte o el fondo del mar" (*El Mundo*, 23 de mayo de 1931). Sin embargo, en su teatro, Roberto Arlt logró plantear con unos pocos personajes femeninos toda una serie de interrogantes que nos interpelan hasta el día de hoy.

Fuentes citadas

- Artt, Roberto. *Saverio el cruel, El fabricante de fantasmas, La isla desierta, Trescientos millones, Prueba de amor*. Buenos Aires, Futuro, s/f.
- (1994). *La isla desierta, Saverio el cruel*. Estudio preliminar de Mirta Artt. Buenos Aires: Kapelusz.
- *Secretos femeninos. Aguafuertes inéditas* (1996). Buenos Aires: Biblioteca Página 12.

Bibliografía (selección)

- Chejter, Silvia (2011). *Lugar común: la prostitución*. Buenos Aires: Eudeba.
- Coates, Jennifer (2009). *Mujeres, hombres y lenguaje. Un acercamiento sociolingüístico a las diferencias de género*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Drucaroff Aguiar, Elsa (1989). "Femina infame". *Nuevo Texto Crítico*, 2, n° 4, Stanford/Calif., July-Dec. 1989, p. 101-113.
- González, Horacio (1996). *Artt. Política y locura*. Buenos Aires: Colihue. Larra, Raúl (1998). *Roberto Artt, el torturado*. Buenos Aires: Ameghino Ludmer, Josefina (1996). "Mujeres que matan", *Revista Iberoamericana*, Vol. LXII, 176-177, Julio-Diciembre 1996: 781-797 Masotta, Oscar (1982). *Sexo y traición en Roberto Artt*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.
- Millett, Kate (1990). *Sexual Politics*. New York: Simon & Schuster.
- Moreno, María (1999). "De profesión, terrenal. Charla con Griselda Gambaro". *Página 12*, Suplemento "Las 12", 9 de septiembre 1999. Edición digital disponible en: <http://www.pagina12.com.ar/1999/suple/las12/99-07-09/nota1.htm>
- Pellettieri, Osvaldo (ed.), (2000). *Roberto Artt: dramaturgia y teatro independiente*. (Cuaderno del GETEA n° 12) Buenos Aires: Galerna. Saitta, Silvia (2000). *El escritor en el bosque de ladrillos*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Zerilli, Linda M.G. (2008). *El feminismo y el abismo de la libertad*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica, 2008.