

THEATRUM MUNDI. EL CÓDIGO TEATRAL EN LAS *AGUAFUERTES PORTEÑAS* DE ROBERTO ARLT (1928-1932)

*Theatrum Mundi. The theatrical Code in Aguafuertes porteñas
by Roberto Arlt (1928-1932)*

José María Risso Nieva

Universidad Nacional de Tucumán
INVELEC – CONICET
josemrisso@gmail.com

Resumen

La carrera periodística de Roberto Arlt se afianza hacia 1928 cuando asume la responsabilidad de escribir diariamente en la sección “Aguafuertes porteñas” de El Mundo. Paralelamente, ingresa al campo literario escribiendo –en un primer momento– novelas, para dedicarse luego de manera definitiva al teatro, inicio marcado por el estreno de la obra Trescientos millones (1932). El cambio rotundo en la obra de Roberto Arlt desde la narrativa de largo aliento al género dramático ha recibido numerosas explicaciones por parte de la crítica. Sin embargo, su producción como periodista no ha contado con la necesaria atención en cuanto a la comprensión de esta trama de continuidades. Sostenemos que los antecedentes de su dramaturgia deben buscarse no solo en su obra novelística, sino también en sus crónicas. En el presente artículo, podremos demostrar que el lenguaje teatral, en calidad de código mediador, está presente como tema, escritura y metáfora en el Arlt cronista y precede al Roberto dramaturgo. La problemática que planteamos, centrada en la tensión modal narración/drama, se inscribe en el ámbito de la Literatura Comparada (Guillén, 1985), interacción que abordamos a partir de un conjunto de postulados teóricos provenientes de la Semiótica de la Cultura (Lotman, 2000) y la dramatología (García Barrientos, 2001).

Palabras clave: Literatura Comparada; Aguafuertes porteñas; narración; drama; código mediador; Roberto Arlt.

Abstract

Roberto Arlt's journalistic career was strengthened around 1928, when he assumed the responsibility of writing daily in the "Aguafuertes porteñas" section of *El Mundo*. At the same time, he entered the literary field by writing—in the first moment—novels, to later dedicate himself definitively to the theater, beginning with the premiere of the play *Trescientos millones* (1932). The resounding change in Roberto Arlt's work from the novel to the play has received numerous explanations from critics. However, his production as a journalist has not received the necessary attention in understanding the plot of continuities. We maintain that the background of his dramaturgy must be sought, not only in his novelistic work, but also in his chronicles. In this article, we will be able to demonstrate that theatrical language, as a mediating code, is present as theme, writing and metaphor in Arlt the journalist and precedes Roberto the playwright. The problem that we pose, centered on the narrative/drama modal tension, is part of the field of Comparative Literature (Guillén, 1985), and we address this interaction from a set of theoretical postulates from the semiotics of culture (Lotman, 2000) and dramatology (García Barrientos, 2001).

Keywords: Comparative Literature; Aguafuertes porteñas; narrative; drama; mediating code; Roberto Arlt.

La carrera de Roberto Arlt en el ámbito periodístico comienza con fugaces colaboraciones en *Última Hora*, para afianzarse durante 1927 en *Crítica*, como cronista de sucesos policiales. Posteriormente, en 1928, pasa a integrar el plantel de redactores de *El Mundo*, periódico en el que asume la responsabilidad de escribir diariamente en la sección *Aguafuertes porteñas*, labor en la que trabajará hasta su muerte, acaecida en 1942. En paralelo, Arlt ingresa en el campo literario, escribiendo—en un primer momento—novelas, entre las que se cuentan *El juguete rabioso* (1926), *Los siete locos* (1929), *Los lanzallamas* (1931) y finalmente *El amor brujo* (1932); para luego dedicarse de manera definitiva al teatro. Escribió las siguientes obras teatrales: *Trescientos millones* (1932), *Saverio el cruel* (1936), *El fabricante de fantasmas* (1936), *La isla desierta* (1937), *África* (1938) y *La fiesta del hierro* (1940). A este conjunto, estrenado en vida del autor, se suman los dramas editados en 1934: *Prueba de amor*, *La*

juerga de los polichinelas y *Un hombre sensible*. Finalmente, en 1942, pocos días antes de su muerte, Arlt termina de escribir la pieza *El desierto entra en la ciudad*, que será puesta en escena una década después, en 1952, bajo la dirección de Luis Diego Pedreira, en el Teatro Regina. Esta dramaturgia, inmersa en un proyecto modernizador, “formó parte de la creación de un nuevo sistema teatral” en Argentina: el teatro independiente (Pellettieri, 1997: 46).

El cambio rotundo en la producción de Roberto Arlt desde la narrativa de largo aliento al género dramático ha recibido numerosas explicaciones por parte de la crítica. Mientras algunos autores sugieren que dicho viraje se debe al fracaso de su última novela (Saítta, 2008), otros señalan que se trata de una respuesta a los cambios políticos y sociales experimentados en la década de 1930 (Salzman, 2000). Asimismo, este paso ha sido explicado como una derivación natural de la escritura de Arlt, teniendo en cuenta la “teatralidad” contenida en sus novelas (Capdevila, 1993; Navascués, 2003).

Creemos, sin embargo, que la producción periodística de Roberto Arlt no ha recibido el suficiente interés en la elucidación de esta trama de continuidades presente en la escritura del autor. Junto con Salzman (2000: 75), sostenemos que los antecedentes de su dramaturgia deben buscarse, no sólo en su obra novelística, sino también en sus crónicas, fundamentalmente, en las *Aguafuertes porteñas*. Nos proponemos, entonces, retomar y profundizar la propuesta planteada –aunque parcialmente probada– por Salzman, que concibe las aguafuertes como una suerte de borradores de la producción dramática posterior (2000: 78). Como será posible demostrar, en sus crónicas Arlt no sólo “ensaya” los modos de escritura dramática –aspecto al que queda reducido el abordaje de Salzman (2000: 77-78)–, sino que también asume lo teatral como tema y como paradigma de interpretación, adoptando así el tradicional tópico del *theatrum mundi*.

El mismo Roberto Arlt, en el prólogo de *Trescientos millones* –pieza estrenada el 17 de junio de 1932 por la compañía del Teatro del Pueblo, bajo la dirección de Leónidas Barletta– señala que la obra tiene como punto de partida un hecho real que debió cubrir como cronista policial del diario *Crítica*:

Siendo reportero policial del diario *Crítica*, en el año 1927, una mañana del mes de septiembre tuve que hacer una crónica del suicidio de una sirvienta española, soltera, de veinte años de edad, que se mató arrojándose bajo las ruedas de un tranvía que pasaba frente a la puerta de la casa donde trabajaba, a las cinco de la madrugada. [...]

Durante meses y meses caminé teniendo ante los ojos el espectáculo de una pobre muchacha triste que, sentada a la orilla de un baúl, en un cuartucho de paredes encaladas, piensa en su destino sin esperanza, al amarillo resplandor de una lamparita de veinticinco bujías.

De esa obsesión, que llegó a tener caracteres dolorosos, nació esta obra. (2011: 47)

De acuerdo con esta explicación, el teatro de Arlt se sustenta en el oficio del periodista y encuentra en esta experiencia los temas. En una dirección opuesta, en este trabajo, nos proponemos rastrear el modo en el que el lenguaje teatral interviene en la construcción de la textualidad de las crónicas durante el proceso de representación de los fenómenos sociales. Nos proponemos explicar cómo el autor se vale de una suerte de “diccionario teatral” como instancia mediadora para aprehender narrativamente la compleja realidad del Buenos Aires de 1930, a partir del análisis de un corpus de *Aguafuertes porteñas* publicadas entre el 5 de agosto de 1928 y el 17 de junio de 1932, es decir, entre la publicación de la primera nota de la sección en *El Mundo* y su incursión en el teatro con el estreno del drama *Trescientos millones*. De esta forma, con el objeto de aportar a los esfuerzos de la crítica, podremos demostrar que el código teatral,

como tema, escritura y metáfora, está presente en el Arlt cronista y precede al Roberto dramaturgo.

Breves consideraciones teóricas

En tanto nos interesamos por la interacción de lenguajes, seguimos especialmente los postulados de la Semiótica de la Cultura, desarrollados por Iuri Lotman, quien la entiende como una “disciplina que examina la interacción de sistemas semióticos diversamente estructurados, la no uniformidad interna del espacio semiótico, la necesidad del poliglotismo cultural y semiótico” (1996: 78). El texto, en el seno de esta teoría, es entendido como “un complejo dispositivo que guarda variados códigos” (Lotman, 1996: 82) y cumple dos funciones: la comunicación y la generación de sentidos (Lotman, 1996: 87). La estructura retórica del texto se consigue, generalmente, cuando el objeto de la representación es modelizado, en una primera instancia, por un determinado código y posteriormente por otro distinto (Lotman, 2000: 90). En este proceso, el lenguaje inicial funciona como “código mediador” (Lotman, 2000: 90) y desempeña un papel esencial en la determinación de los elementos significativos de la representación.

En el marco de nuestro planteo, reconociendo la dificultad de ofrecer una definición exhaustiva del género inventado por Arlt, entendemos el aguafuerte como una crónica costumbrista, breve, de carácter fundamentalmente narrativo, con intención crítica y altas dosis de subjetividad, sobre distintos aspectos de la coyuntura cotidiana (Scari, 1979; Stoessel, 2007). Ahora bien, bajo esta codificación dominada por el modo narrativo, operan otros sistemas de modelización en la configuración de la totalidad del texto:

[E]l escándalo de sus notas periodísticas [...] reside en que Arlt combina el uso de las voces de la calle con la exhibición constante de un saber literario, al que se suma la apropiación de discursos

ajenos a la literatura, [...] que incorporan el léxico de la química, la física, la geometría, las ciencias ocultas, el magnetismo, la teosofía, para representar una subjetividad, un paisaje, una acción. (Saítta, 2008: 82)

En el marco de esta heterogeneidad discursiva, nos interesa indagar particularmente la apropiación del código teatral, como instancia mediadora en la representación de los temas de sus *Aguafuertes*, durante el período señalado (1928-1932), en tanto antecedente de la producción dramática posterior del autor.

De acuerdo con el objetivo planteado, el presente trabajo se inscribe en el ámbito de la Literatura Comparada que, como disciplina, queda definida por el “conjunto de *problemas*” que encara (Guillén, 1985: 32, las cursivas pertenecen al autor). En este sentido, el estudio que proponemos aborda la interacción entre dos modos de representación: narrativo vs. dramático y, desde la mirada comparatista, asumimos esta “tensión” modal como “objeto de estudio” (Guillén, 1985: 18).

El teatro como tema

Corresponde empezar este estudio por la forma más evidente de relacionar los lenguajes considerados, siguiendo aquellas aguafuertes que toman como asunto el acontecimiento teatral en sí mismo. De acuerdo con ello, podemos señalar que en Arlt existe una predilección por la dramaturgia de Armando Discépolo, autor al que sigue en todos sus estrenos. En particular, en el aguafuerte titulado “Estéfano o el músico fracasado”, publicado el 5 de junio de 1929 en *El Mundo*, Arlt realiza una interesante afirmación, mediante la que vincula su propia producción periodística con la escritura discepoliana: “*Estéfano como Mateo, Mustafá y Babilonia* son aguafuertes porteñas” (Arlt, 2018: 90). En nuestro análisis, esta identificación entre crónica y teatro propone que, en la visión de Arlt,

ambos lenguajes representan dos tácticas de escritura en el marco de un mismo proyecto: plasmar las desventuras del hombre en el contexto de la modernidad o, al decir de David Viñas, “esbozar un hombre total fragmentado por una cultura mutilada” (1973: 26).

Explica Arlt:

Estéfano es el músico que se ha creído con condiciones de compositor. Ha traído a sus padres a América y ellos, para venir, han vendido la tierra, las bestias, las viñas, los olivos. Siempre creyendo en la genialidad del hijo. Estéfano se casa. Se casa con una mujer que también cree en su genio. Y vienen los hijos. Uno idiota y el otro poeta, un poeta de barrio, entendámonos. Y toda esta gente vive en dos piezas, y el odio estrella a la mujer contra su yerno, al abuelo contra el hijo. Y al padre contra la madre. [...] Es una obra para causar terror en todo aquel que tenga la manía de creerse genio. Lo acerca de tal modo a la realidad del artista mediocre que, de pronto, el espectador piensa con espanto en la vida de Estéfano perdida por un sueño, en la vida de la esposa de Estéfano perdida por otro sueño... son cinco vidas arruinadas por una quimera. (2018: 91-93)

En el aguafuerte mencionado, Arlt concibe a Estéfano, protagonista que da título a la pieza de Discépolo, como un síntoma del desencanto moderno. Según Saítta, la figura del “artista fracasado” es una preocupación constante en las ficciones de Arlt (2000: 115), afirmación que nosotros podemos extender a sus aguafuertes. Vale citar como ejemplo de esta preocupación, en torno a las representaciones del fracaso, el artículo “No des consejos, viejo”, publicado el 4 de junio de 1930 en *El Mundo*, donde observa la conducta del “viejo curdela” y su manía de dar consejos o “lata filosófica” al mozo que le sirve cerveza en el bodegón: “La vida hay que gozarla. La vida es olvido. Pronto viene la muerte y viene lo mejor” (Arlt, 2010: 47). Tales elucubraciones, en la visión del narrador, son inconvenientes, puesto que el interlocutor “en su perra vida supo de goces sino de laburos forzados y miserias brconcosas”

(2010: 47) y que –maldiciendo su oficio– sólo quiere asegurar con el trabajo la supervivencia económica de su familia.

Frente a la necesidad del dinero, “[l]a gente no quiere saber ni medio de meditaciones” y, por lo tanto, la filosofía del viejo es vana: “¿Que vos también fracasaste en la vida y que querés aconsejarle al mozo? Dejate de macanas. Esta vida es tan sucia y estúpida que nadie quiere consejos” (2010: 47-48). El curdela, como la cita nos revela, es también un “fracasado”, que disfraza con sentencias una profunda frustración. A pesar de las críticas, este hombre, en tanto tipo social, despierta en el narrador un sentimiento de compasión, es decir, empatiza con él, imaginándose –algún día– en idéntica situación: “Me parecés un hermano, y a veces... A veces maldito seas: me parecés mi retrato futuro” (2010: 48). Roberto Arlt seguirá trabajando el tópico del fracaso en su teatro, como por ejemplo en su primer drama, *Trescientos millones*, cuya protagonista arrastra el peso de los sueños frustrados y acaba suicidándose frente a un “destino sin esperanza” (Arlt, 2011: 47).

En sus *Aguafuertes*, además de abordar los estrenos de Discépolo, Arlt se interesa por el funcionamiento del circuito teatral porteño, como por ejemplo en el artículo “Críticos teatrales”, publicado el 2 de junio de 1929 en *El Mundo*, donde hace especial hincapié en la figura de los críticos y señala fundamentalmente su falsedad “por considerar que, atados a los intereses comerciales de los diarios para los cuales trabajan, engañan a los lectores al no escribir lo que verdaderamente piensan de las obras del teatro nacional” (Saítta, 2000: 116):

Yo he sido testigo de escenas como estas:

Crítico 1. –La obra es mala. Y va a ver cómo es el segundo acto. ¡Es inaguantable!

Crítico 2. –¡Y pensar que es todo un erudito el que ha escrito esta obra!

Crítico 3. –¿Qué les parece el bodrio? ¡Estoy indignado!

Crítico 4. –¡Habría que fusilarlo al autor!

Crítico 5. –Cosas así sólo se ven en este país.

Crítico 6. –¡Y después se quejan de que en el extranjero digan que nosotros andamos con taparrabos!

Crítico 7. –Lo que no se explica es el criterio del director artístico... [...]

Si usted hubiera escuchado todas las barbaridades que han dicho estos señores se hubiera estremecido. Eran terriblemente sinceros en el vestíbulo del teatro. Hacían un derroche de ingenio que daba miedo. [...] Pero al día siguiente, usted compra los diarios para ver lo que han escrito estos hombres justos y usted se asombra. Queda perplejo. La crítica que estos caballeros han hecho es la negación de todo lo que han dicho. (Arlt, 2018: 82-83)

Arlt cierra esta crónica considerando la relación entre comentarista y espectador. Especifica que “el público ya está desconfiando del crítico teatral” y que éste no goza de ningún tipo de legitimidad “[por]que se gana la vida elogiando macanas” (Arlt, 2018: 84-85).

Arlt asumirá el rol de crítico recién en 1933 y se propondrá “ser un comentarista diferente e inaugurar un estilo de crítica teatral “sincera”, que diga la verdad a los lectores de *El Mundo*” (Saítta, 2000: 117). En estas crónicas, calificadas como *Aguafuertes teatrales*, Arlt realizará comentarios puntuales de obras en cartel y reflexiones generales sobre el teatro comercial de la época. Sin embargo, la búsqueda “sinceridad” de sus comentarios hará que la tarea fracase rápidamente. Arlt publica, en la sección “Vida teatral”, un total de nueve notas, desde el 2 de abril hasta el 7 de mayo de 1933, para luego retornar a su trabajo anterior:

Sin que medie ningún tipo de explicación por parte de la redacción del diario, Arlt vuelve a su página habitual. Y ya no volverá a mencionar sus incursiones en los teatros porteños: un diario comercial y masivo como *El Mundo* no podía darse el lujo de perder

los avisos publicitarios de los poderosos empresarios teatrales. (Saítta, 2000: 119-120)

Señala Saítta que Arlt se vuelca al teatro como tema de las aguafuertes, en 1933, por un agotamiento de los temas usuales y por su activa participación en el Teatro del Pueblo (2000: 115). Sin embargo, durante el período por nosotros considerado (1928-1932), más allá de esporádicos abordajes, las referencias a acontecimientos teatrales son escasas:

[E]s sin embargo rara la vez que Arlt reflexiona, en los años veinte, sobre los estrenos teatrales de dramaturgos argentinos. [...] [P]oco parece preocuparle qué está sucediendo con una actividad que concita la atención de tantos espectadores. El único que realmente le importa, y que merece más de un comentario crítico, es Armando Discépolo. (Saítta, 2000: 113)

En virtud de esta exploración, basada fundamentalmente en las investigaciones de Sylvia Saítta (2000), podemos señalar que, en la producción periodística de Arlt, desde sus inicios en la sección *Aguafuertes porteñas* hasta el estreno de su drama *Trescientos millones*, la vinculación entre sus crónicas y el código teatral, a través de un abordaje temático, constituye un eje menor. La importancia del lenguaje dramático en la configuración del texto la encontraremos, a continuación, en relación con los modos de escritura y una concepción teatral del mundo, que operan en la representación de los fenómenos sociales de la década de 1930.

El teatro como modo de escritura

Como es posible observar en la última aguafuerte citada, para exponer a los críticos Arlt utiliza el diálogo como forma de escritura en la construcción de la crónica. En este punto, podemos reconocer

que la textualidad del aguafuerte se emparenta, o busca semejarse, a la de la “obra dramática”, entendida como la “codificación” verbal de un drama, capaz de orientar la elaboración de un espectáculo teatral efectivo, manteniendo cierta autonomía literaria y permitiendo el acceso a la ficción a través de la lectura (García Barrientos, 2001: 33).

La diferencia entre el modo de imitación narrativo (propio del aguafuerte) y el modo de imitación dramático (propio de la obra teatral) reside en el carácter mediato e inmediato de las respectivas formas de representación artística (García Barrientos, 2001: 42). El aguafuerte, en tanto crónica, nos pone en contacto con un mundo a través de una instancia mediadora: la voz del narrador, esa primera persona gramatical (“yo”) que nos presenta el universo observado y tiñe el relato con su subjetividad. Por el contrario, la obra teatral, en tanto codificación de un drama, traduce en su textualidad la inmediatez que supone un espectáculo: “el universo imaginario [...] se *presenta* ante los ojos y los oídos del espectador, directamente, sin mediación alguna” (García Barrientos, 2001: 42, las cursivas pertenecen al autor). Esta inmediatez es la que determina la estructura textual de la obra dramática, sustentada “básicamente en la superposición de dos subtextos nítidamente diferenciados, tanto por su forma como por su función, que se van alternando en la línea de la sucesión textual: [...] *diálogo* y *acotación*” (García Barrientos, 2001: 42, las cursivas pertenecen al autor). El diálogo es todo aquello que “dicen efectivamente los personajes-actores” (García Barrientos, 2001: 43) y la acotación, “la notación de los componentes extra-verbales y para-verbales [...] de la representación [...] de un drama” (García Barrientos, 2001: 45). La inmediatez enunciativa se verifica en ambos subtextos puesto que, en el diálogo, hablan directamente los personajes y, en la acotación, nadie lo hace, es decir, el lenguaje se mantiene necesariamente “impersonal” (García Barrientos, 2001: 42).

De acuerdo con lo expuesto, es posible observar en numerosos casos un acercamiento desde la narratividad del aguafuerte hacia la

configuración textual de la obra dramática. Esta tendencia a apropiarse del código teatral, como forma de escritura para abordar el objeto de representación, se manifiesta en los títulos de las crónicas del período, puesto que hace hincapié en la variedad de la conversación o coloquio (v. g. “Diálogo de lechería”, “Diálogo de la espera”, “Diálogo de pensión”) o en otras tipologías, como el monólogo (v. g. “Monólogo de un cesante que nunca tuvo empleo”, “Monólogo del que espera la cesantía”, “Monólogo del armero arruinado”) o el soliloquio (v. g. “Soliloquio del solterón”, “Soliloquio de un malandrino”, “Soliloquio de un ex diputado”). Sin embargo, pese a esta diversidad de formas empleadas, es en aquellas aguafuertes que incorporan el coloquio o “diálogo con interlocutores” (García Barrientos, 2001: 63) donde podemos observar una configuración textual más dramática que narrativa.

El 25 de diciembre de 1929 en *El Mundo*, Arlt publica el aguafuerte “El pan dulce del cesante” y, bajo el subtítulo “El diálogo patético”, introduce la conversación de un matrimonio que discurre sobre sus penurias económicas, durante la víspera de navidad:

La mujer: Habría que comprar pan dulce. Será muy triste para los neños. Los chicos de todos los vecinos salen a la puerta con un pedazo en la mano. Y vos sabés cómo son los chicos; aunque no quieran, miran con ganas.

El hombre (pensativo): Cierto, miran con ganas.

La mujer: Y vos sabés cómo son los chicos..., sufren y no dicen nada...

El hombre: Es así..., pero, no hay plata..., no hay, m'hija. ¡Maldita navaja! No corta...

La mujer (patética, sentándose en la orilla de una silla): Esta miseria... (el hombre vuelve bruscamente la cabeza) no te lo digo porque vos tengás la culpa... no...

El hombre (dejando la maquinita de afeitar en el quicio de la ventana): No tengo un cobre, m'hija. Fui a pie al centro. Estoy fumando puchos viejos. Maldito gobierno. (Arlt, 2010: 59-60)

Aquí el diálogo no se reduce a una simple charla, sino que se construye como acción al actualizar la función “dramática” (García Barrientos, 2001: 59). El “hablar” de los personajes se convierte en un “hacer” cuando moviliza una transformación de los estados: entre la situación inicial y final del diálogo existe una diferencia cualitativa. La mujer, a través de su discurso, consigue vencer la obstinación del marido y logra convencerlo de la importancia de tener un pan dulce en la mesa de navidad:

La mujer: [...] Habría que comprar aunque fuera medio kilo de pan dulce. ¿Sabés? El pan dulce... yo no sé... Vos ves el pan dulce, y la fiesta parece menos triste. ¿Me entendés?

El hombre: Sí, sí, ya sé.

La mujer: Hasta las sirvientas, ¿quién?... hasta el más pobre hoy tiene pan dulce en la casa. Hoy, a mediodía, lo vi pasar a don Pedro con su paquete. Todos pasan con un paquete... [...]

El hombre: ¿Y cuánto cuesta el kilo?

La mujer: Dos cincuenta. Medio kilo sería... uno y veinticinco. [...] Hay que comprarlo. Los chicos no pueden quedarse mirando cómo comen los otros, ¿sabés? [...]

El hombre: Sí, hay que comprar el pan dulce. Un peso y veinticinco. A ver...

La mujer (dulcificada): Tenés ese traje que está un poco arruinado.

El hombre (tratando de salvar el traje): También hay un triciclo del pibe, que ya no lo usa casi...

La mujer: No, el triciclo, no. Además, si vendés el traje...

El hombre: Cierto, se puede comprar, además, un poco de turrón.
[...] Sí, hay que comprar el pan dulce. Váyase al diablo el traje. Los chicos... (Arlt, 2010: 60-61)

Asimismo, respondiendo a la configuración de la dicción dramática, este apartado incluye las mencionadas acotaciones, tanto al inicio como en el desarrollo del diálogo:

Protagonistas: un hombre y una mujer. Hombre flaco, mujer flaca. La mujer puede estar inclinada sobre una batea o secando platos en una cocina. El hombre podrá estar arrancándose los pelos de la barba con una "gillette" consuetudinaria, en mangas de camisa y con la mitad de la barba afeitada y la otra mitad con barba de cinco días, escondida en la espuma del jabón. (Arlt, 2010: 58-59)

Esta larga acotación introductoria se encuadra dentro de las indicaciones de tipo "personal", en tanto que refiere el trabajo que un actor podría ejecutar durante la escenificación (García Barrientos, 2001: 50). Tales indicaciones informan sobre aspectos corporales, como la apariencia ("mujer flaca", "en mangas de camisa", "con la mitad de la barba afeitada") o la expresión ("inclinada"). Asimismo, la acotación hace hincapié en los elementos operativos de la situación, es decir, atiende a la "esfera de la acción" (51): "La mujer puede estar [...] secando platos", "El hombre podrá estar arrancándose los pelos de la barba". Por último, aunque con poca consideración, la acotación refiere la espacialidad de la escena: "una cocina". A su vez, las acotaciones que acompañan el diálogo amplían las referencias planteadas en la introducción, dando cuenta del estado psicológico del personaje ("pensativo", "cansada y triste") o de su intención ("dulcificada").

Sin embargo, en la construcción del aguafuerte, el uso de la estructura textual del drama –a nivel de las acotaciones– se cruza con instancias de representación narrativa que, a la luz de una posible representación, constituyen excesos literarios.

La mujer: Hay que comprarlo. Los chicos no pueden quedarse mirando cómo comen los otros, ¿sabés? (Una voluntad sorda endereza la espalda de la mujer al pensar en los hijos. Mira con energía al hombre, en ese momento es casi su enemiga. En cambio, el hombre se abolla más en su impotencia egoísta. Pero mira a la mujer y la siente grande; grande, a pesar de su fealdad, de sus brazos flacos, de su cara arrugada. La mujer, a su vez, piensa: "¡Y éste es el hombre, cuando el hombre y la mujer somos nosotras! El hombre es otra cosa sin nombre.") (Arlt, 2010: 60-61)

En la cita, la acotación –subtexto contenido entre paréntesis– adolece de elementos extra-dramáticos o autónomos, es decir, “no dramatizados”, puesto que “no han sido configurados según el modo dramático de representación teatral” (García Barrientos, 2001: 49). La expresión “Una voluntad sorda endereza la espalda de la mujer”, que implica la personificación de una idea abstracta, es irreproducible escénicamente. Solo podría ser dramática la acción que realizase la mujer para enderezar su espalda. No obstante, esta comprensión de la referencia sería tan sólo una resolución “teatral”, entre otras posibles, para superar los excesos literarios de la indicación. Asimismo, la acotación padece de otro problema: la representación de pensamientos (“piensa: ‘¡Y éste es el hombre, cuando el hombre y la mujer somos nosotras!’”). Los contenidos mentales son inaccesibles al ojo u oído del espectador y por lo tanto carecen de dramaticidad. Únicamente puede acontecer en escena un gesto o acción, que “traduzca” dicho pensamiento, o, en el terreno del diálogo, su manifestación verbal (explícita o sugerida).

En los pasajes señalados la estructura dramática incorpora procedimientos del relato, puesto que la “prosopopeya” y la “introspección” son posibilidades reservadas para la narración. Al mismo tiempo, aunque el aguafuerte otorga un lugar central a la escena matrimonial, ésta se encuentra –desde una perspectiva teatral– rodeada de “paratextos”, que se sitúan por fuera (antecediendo y concluyendo) la composición formada por diálogos

y acotaciones (García Barrientos, 2001: 45). Estas secciones, a las que asignamos desde nuestra mirada dramática una función paratextual, son estrictamente narrativas, instauran la subjetividad de la narración y habilitan la crítica social perseguida por el género del aguafuerte:

Usted ha entrado con toda naturalidad a una confitería, y ha encargado su pan dulce, su turrón y su vino, [...] pero ¿me permite? Le voy a reproducir un diálogo, el terrible diálogo del pan dulce que estalla hoy en muchas casas. (Arlt, 2010: 58)

Juro que en muchas casas ha reventado hoy este diálogo de penuria y de angustia; que muchas mujeres flacas han pronunciado estas palabras que he escrito, y que muchos hombres han inclinado la cabeza con el alma arañada por esta miseria de un peso y veinticinco que cuesta medio kilo de pan dulce. (Arlt, 2010: 62)

De acuerdo con lo expuesto, en la construcción del aguafuerte, Arlt apela a la mediación del código teatral como instancia de representación para abordar una situación de penuria, desde una perspectiva subjetiva y con una intención satírica, en el marco de una codificación de la totalidad definida por el modo narrativo (crónica). Sin embargo, como sugerimos en la introducción de este trabajo, en “El pan dulce del cesante” es posible observar una suerte de “borrador” teatral, es decir, un ensayo de escritura dramática que precede a la labor de Arlt como dramaturgo.

Sin ánimos de proponer una línea evolutiva que sugiera un vuelco inevitable hacia el teatro, es posible registrar, a lo largo del período considerado por nosotros y en aguafuertes posteriores al ejemplo antes analizado, una depuración de excesos literarios y un refinamiento de la dicción dramática en la construcción de escenas. Un ejemplo de este mejoramiento técnico lo constituye la crónica “Diálogo de lechería”, publicada el 9 de julio de 1931 en *El Mundo*, que responde casi en su totalidad a la configuración de la obra teatral (diálogo + acotación), contando solamente con una introducción

narrativa que instala por un instante la presencia de un narrador: “escuché un diálogo que se me quedó pegado en el oído” (Arlt, 1992: 34). A su vez, esta información paratextual sirve parcialmente como acotación introductoria al referenciar el lugar del episodio: “una lechería” (Arlt, 1992: 34). Luego se sucede un diálogo, entre un hombre y una mujer, estructurado a partir de un conflicto de tipo amoroso:

El Tipo. –Decime, yo no te juré amor eterno. ¿Vos podés afirmar bajo testimonio de escribano público que te juré amor eterno? ¿Me juraste vos amor eterno? No. ¿Y entonces...?

Ella. –Ni falta hacía que te jurara, porque bien sabés que te quiero...

El Tipo. –Un... Eso es harina de otro costal. Ahora hablemos del amor eterno. Si yo no te juré amor eterno, ¿por qué me hacés cuestión y me querellás?...

Ella. –¡Monstruo! Te sacaría los ojos... (Arlt, 1992: 34)

Dicha conversación cumple con las dos funciones básicas del diálogo en el teatro: la dramática y la caracterizadora (García Barrientos, 2001: 58). Mientras la mujer insulta al hombre y este se defiende de supuestas promesas amorosas, es posible inferir distintos rasgos de la personalidad de cada interlocutor, como por ejemplo el romanticismo o la socarronería, respectivamente. Por su parte, las acotaciones que se intercalan entre las réplicas son completamente dramáticas, es decir, virtualmente escenificables, y se encuadran en el tipo de indicación paraverbal (“resoplando”) o psicológica (“furiosa”) (Arlt, 1992: 34-35). Finalmente debemos señalar que el discurrir por zonas absurdas otorga a la conversación un tono humorístico, cercano a la comedia, como adelanta el narrador en la introducción del texto: “las cosas que [el diálogo] decía movían a la risa” (Arlt, 1992: 34).

El teatro como metáfora social

El código teatral, en calidad de lenguaje mediador entre el aguafuerte y el fenómeno social, se puede reconocer también en la apropiación de una terminología dramática, una suerte de “diccionario teatral” que interviene en la selección de los aspectos del hecho observado y, por lo tanto, determina los elementos significativos de la representación.

Muchas son las aguafuertes del período analizado que desde su título apelan a estas categorías teatrales para definir su contenido, como por ejemplo “La comedia femenina” o “El drama del cobrador”. Sin embargo, Arlt describe fundamentalmente la situación de su época estableciendo una analogía con la “tragedia”, paradigma en el que se inscribe gran parte de su producción periodística: “La tragedia del super numerario”, “La tragedia del motorman”, “El dolor y la tragedia del que queda cesante”, “La tragedia del último fósforo”, “Tragedia en el día de pago”, “La tragedia de un hombre que va a Mar del Plata”, etc. Es importante señalar que la crónica que inaugura la sección *Aguafuertes porteñas*, el 5 de agosto de 1928 en el diario *El Mundo*, se estructura a partir de este símil teatral: “La tragedia del hombre que busca empleo”.

Siguiendo una definición clásica de tragedia, como la propuesta por Aristóteles en su *Poética*, podremos advertir en qué medida la representación del fenómeno en el aguafuerte se ajusta a las características definidas para el género:

La tragedia es pues la imitación de una acción seria y completa, que tiene una extensión, con un lenguaje que ha sido embellecido en cada parte de la obra por separado, a través de personas que actúan y no mediante la narración; imitación que logra por medio

de la compasión y el terror la purificación de tales pasiones. (1999: 144)¹

Al respecto, es fundamental recordar que el estudio de estas crónicas nos sitúa en el ámbito de la narración, aunque incorporen algunas dimensiones del código dramático en la configuración textual. En este entramado, todo elemento “teatral” está siempre supeditado al lenguaje dominante del relato. De este modo, siguiendo la definición de Aristóteles, no estamos ante una tragedia, pero sí ante una analogía establecida por el aguafuerte entre el género teatral y el acontecimiento social. De acuerdo con este símil, el narrador de “La tragedia del hombre que busca empleo” se identifica, desde el inicio, con el rol del espectador y así el fenómeno contemplado adquiere “teatralidad”, como resultado de una acción de la mirada (Féral, 2004: 91): “si [el viajante] es observador y se detiene en la esquina podrá apreciar este conmovedor espectáculo” (Arlt, 1992: 84). La acción, protagonizada por la “muchedumbre”, consiste en la búsqueda incesante de trabajo. En este punto, tales “incidentes” no se configuran según el modelo trágico ideal, ya que no es posible advertir entre los componentes de la acción la peripecia o cambio de suerte, como por ejemplo el paso de la dicha a la desgracia. De igual modo, tampoco puede inferirse –en el planteo de la crónica– una pérdida irreparable en el desenlace, factible de identificarse con la “catástrofe” determinada por el género. La tragedia entonces, en el marco de esta apropiación, está relacionada con la búsqueda infructuosa de empleo, que lleva al hombre a la inacción y lo condena a la inmovilidad:

La interminable lista de "empleados ofrecidos" que se lee por las mañanas en los diarios es la mejor prueba de la trágica situación

¹ Traducimos directamente del original griego: ἔστιν οὖν τραγωδία μίμησις πράξεως σπουδαίας καὶ τελείας μέγεθος ἔχουσης, ἡδυσμένην λόγῳ χωρὶς ἑκάστῳ τῶν εἰδῶν ἐν τοῖς μορίοις, δρώντων καὶ οὐ δι' ἀπαγγελίας, δι' ἐλέου καὶ φόβου περαινούσα τὴν τῶν τοιοῦτων παθημάτων κάθαρσιν.

por la que pasan millares y millares de personas en nuestra ciudad.
Y se pasan éstas los años buscando trabajo, gastan casi capitales en tranvías y estampillas ofreciéndose, y nada... (Arlt, 1992: 86)

En este caso, el uso de la categoría “tragedia” coincide más con una acepción cotidiana del término, entendido como una “[s]ituación o suceso luctuoso y lamentable que afecta a personas o sociedades humanas” (RAE), que con una concepción teatral de la noción. Pese a esto, hacia el final del aguafuerte, el narrador interpreta el fenómeno del desempleo a partir de un “error” de carácter social: “la ciudad está congestionada de empleados. Y sin embargo, afuera está la llanura, están los campos, pero la gente no quiere salir afuera” (Arlt, 1992: 86). La obstinación de la población por concentrarse en la urbe y el desprecio que esta manifiesta por el trabajo rural parecen representar una falla y esta idea está emparentada con la *hybris* (ὑβρις) como elemento compositivo que estructura la tragedia clásica y causa la peripecia del héroe. La *hybris* se identifica con un comportamiento soberbio o arrogante, incapaz de escuchar razones y advertencias, que siempre resulta nocivo para el protagonista de la fábula. Siguiendo esta lógica, el narrador reconoce esta “falla” en su observación del desempleo.

En un aguafuerte posterior, “La tragedia de un hombre honrado”, publicado el 1 de febrero de 1930 en *El Mundo*, el símil se establece con más justeza a la acepción teatral del término. Nuevamente, en la crónica, se plantea una situación comunicativa espectacular, en la cual el narrador se define como espectador de los sucesos: “Todos los días asisto a la tragedia de un hombre honrado” (Arlt, 1992: 21). Al igual que en el caso anterior, el acento puesto en la visión construye la teatralidad: “Yo veo que sufre”, “le miro” (Arlt, 1992: 21-22). En este marco, la tragedia se entiende como la percepción de acciones en circunstancias desfavorables y se configura alrededor del *pathos* (πάθος) o sufrimiento del sujeto observado: “Yo comprendo, sin haber hablado una sola palabra con este hombre, el problema que está encarando su alma honrada. Lo comprendo, lo interpreto, lo

‘manyo’” (Arlt, 1992: 21-22). Tal postura se emparenta con la célebre definición del género propuesta por el gramático Diomedes, en su *Ars grammatica*: “la tragedia es la comprensión de un destino heroico en hechos adversos” (2016: 123).² La postura del narrador concuerda con esta posición, aunque centra su atención en un protagonista despojado de linaje noble: el propietario de un “café” porteño (Arlt, 1992: 21).

El conflicto de este hombre se construye a partir de la tensión irreconciliable de dos términos: “honra” y “ahorro”; de este modo, la situación adquiere una dimensión trágica definida por el sufrimiento. El sujeto es prudente en materia de dinero y, con la intención de ahorrar, pone a su mujer a cuidar la vitrola del café, pero las miradas que los clientes dirigen a su esposa desatan sus celos. El hombre entonces se enfrenta ante la disyuntiva de cuidar su negocio o preservar su matrimonio y este “dilema” es la causa de su pesar (Arlt, 1992: 22). Sin embargo, en esta obsesión por el ahorro, el narrador reconoce un comportamiento avaro, es decir, concibe la conducta del hombre como un exceso (*hybris*): “¡Cómo ama el dinero este hombre honradísimo, malditamente honrado!” (Arlt, 1992: 22). A diferencia de la crónica sobre el desempleo, en esta “tragedia”, el observador sí imagina una catástrofe como desenlace de la acción, atendiendo a dos posibilidades: a) una explosión pasional del comerciante y b) el advenimiento del comunismo. La primera hipótesis derivaría de una radicalización del conflicto interno del hombre (ahorro vs. honra) y una valoración de la psiquis del sujeto: “mi cafetero no tiene pasta de marido extremadamente complaciente” (Arlt, 1992: 22). Por su parte, la segunda idea implicaría un cambio radical de las condiciones socioeconómicas y una impugnación del valor del dinero, situación que haría fracasar la especulación monetaria a la que el propietario dedica su vida: “En quien pienso es en Lenin... en Stalin... en Trotzky... Pienso con una alegría profunda y endemoniada en la cara que este hombre pondría

² Traducimos directamente del original latino: *tragoedia est heroicae fortunae in aduersis comprehensio.*

si mañana un régimen revolucionario le dijera: -Todo su dinero es papel mojado” (Arlt, 1992: 22).

De acuerdo con lo expuesto, en las aguafuertes de Roberto Arlt, el teatro funciona como “marco de referencia para tratar de entender el mundo” (Iriarte Núñez, 1996: 49), es decir, como código mediador entre el fenómeno observado y la representación narrativa. En particular, las situaciones, gestos o actitudes de la época encuentran su paradigma en el género de la tragedia. Esta concepción de la sociedad, como si fuera una pieza teatral, se inscribe en la configuración del *theatrum mundi*, antiguo tópico literario que establece una analogía entre la realidad y la escena.

Posteriormente, su primera obra, *Trescientos millones*, en el marco de una estética definida como “expresionismo subjetivo” (Pellettieri, 2000: 46), quedará circunscripta dentro de los límites genéricos de la tragedia: la sirvienta Sofía se evade, con obstinación (*hybris*), en sus sueños de grandeza; “frustrado proyecto onírico” (Viñas, 2011: 10) que produce la caída (peripecia) y termina en el suicidio (catástrofe). Como señala Pellettieri, en los dramas de Arlt el protagonista es un soñador “que intenta romper con su vida anterior y sólo consigue fracasar” (2000: 46).

Conclusiones

De acuerdo con la exposición precedente, podemos concluir que, en el corpus de *Aguafuertes* abordado (1928-1932), bajo la dominación del modo narrativo, el lenguaje dramático opera en la configuración textual de la crónica como código mediador. Concibiendo la producción periodística de Arlt como un “ensayo” que prefigura su labor posterior como autor dramático, hemos identificado tres ejes de apropiación del género teatral: tema, escritura y metáfora.

El primero representa –en el período seleccionado– una estrategia poco frecuente de vinculación entre los lenguajes. La tematización

del teatro en las *Aguafuertes* aparece en escasas ocasiones y se limita a abordar los estrenos de Discépolo o a criticar algunos aspectos de la vida escénica de la época. En contraposición, la escritura de Arlt se inclina fundamentalmente por a) una construcción semejante a la “obra dramática”, empleando la dupla diálogo-acotación, técnica que paulatinamente se despoja de instancias de representación narrativa y de excesos literarios, y b) una adopción del tópico *theatrum mundi* como paradigma de interpretación, que concibe los fenómenos sociales observados como una pieza de teatro, en particular, como una tragedia.

Referencias bibliográficas

- ARISTÓTELES, *Περὶ ποιητικῆς. Ars poética. Poética*. Madrid: Gredos, 1999.
- ARLT, Roberto, *Aguafuertes porteñas*. Buenos Aires: E. Rei Argentina (Colección Biblioteca Página/12), 1992.
- ARLT, Roberto, *Nuevas aguafuertes*. Buenos Aires: Losada, 2010.
- ARLT, Roberto, *Obras. Teatro completo*. Tomo IV. Buenos Aires: Losada, 2011.
- ARLT, Roberto, *Aguafuertes porteñas: cultura y política*. Buenos Aires: Losada, 2018.
- CAPDEVILA, Analía, “Sobre la teatralidad en la narrativa de Arlt”. En: *Cuadernos Hispanoamericanos. Los Complementarios* 11 (1993): 53-57.
- DIOMEDES, *Ars grammatica*. Vercelli: DigilibLT (Biblioteca digital de textos latinos tardoantiguos), 2016.
- FERAL, Josette, *Teatro, teoría y práctica: más allá de las fronteras*. Buenos Aires: Galerna, 2004.
- GARCÍA BARRIENTOS, José Luis, *Cómo se comenta una obra de teatro*. Madrid: Síntesis, 2001.
- GUILLÉN, Claudio, *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona: Editorial Crítica, 1985.
- IRIARTE NÚÑEZ, Amalia, *Lo teatral en la obra de Shakespeare*. Colombia: Ediciones Uniandes, 1996.
- LOTMAN, Iuri, *La semiosfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Madrid: Cátedra, 1996.
- LOTMAN, Iuri, *La semiosfera III. Semiótica de las artes y de la cultura*. Madrid: Cátedra, 2000.
- NAVASCUÉS, Javier de, “La teatralidad: eje temático de la narrativa de Roberto Arlt y Leopoldo Marechal”. En: *Revista de Literaturas Modernas* 33 (2003): 105-123.
- PELLETTIERI, Osvaldo, *Una historia interrumpida. Teatro argentino moderno (1949-1976)*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

- PELLETTIERI, Osvaldo, "El teatro del pueblo y sus puestas de los textos de Roberto Arlt". En: PELLETTIERI, Osvaldo (ed.), *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna-Fundación Roberto Arlt, 2000, 43-55.
- REAL ACADEMIA ESPAÑOLA, "Tragedia". En: *Diccionario de la lengua española*, 23ª ed. <<https://dle.rae.es/tragedia?m=form>>, 22-04-2020.
- SAÍTTA, Sylvia, "Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral". En: PELLETTIERI, Osvaldo (ed.), *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna-Fundación Roberto Arlt, 2000, 111-125.
- SAÍTTA, Sylvia, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Debolsillo, 2008.
- SALZMAN, Isidro, "Una lectura de la obra dramática de Roberto Arlt en el contexto de la década del 30". En: PELLETTIERI, Osvaldo (ed.), *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna-Fundación Roberto Arlt, 2000, 69-83.
- SCARI, Robert, "El arte del ensayo costumbrista en Roberto Arlt". En: *Revista Chilena de Literatura* 14 (1979): pp. 75-84.
- STOESSEL, Eugenia, "Roberto Arlt: el nuevo periodismo de los años 30", 2007. <<http://sedici.unlp.edu.ar/handle/10915/1940>>, 28/03/2020.
- VIÑAS, David, "19 núcleos para una primera discusión alrededor de un teatro". En: *Crisis* 1 (1973): 24-26.
- VIÑAS, David, "Arlt: Dramaturgia y escena". En: ARLT, Roberto, *Obras. Teatro completo*. Tomo IV. Buenos Aires: Losada, 2011, 7-25.