

Wolfgang Matzat

Funciones de la metateatralidad en los dramas de Roberto Arlt

Ocuparse del teatro de Roberto Arlt tiene un doble interés en el marco de las reflexiones sobre la evolución de los medios. Por un lado, el teatro de Arlt forma parte de los intentos de renovar el teatro argentino en los años treinta del siglo XX, con el objetivo de superar su orientación comercial y asignarle así un lugar específico en el sistema de los medios modernos. Por otro lado, su carácter metateatral y la consiguiente tendencia autorreferencial lo convierten en una forma de las ficciones de los medios que constituyen el tema de este tomo. Es obvio que la metateatralidad como tal no es algo nuevo, pero adquiere una importancia particular en el contexto del teatro de la vanguardia, ya que corresponde al anhelo de traspasar los límites de la literatura realista. Los dramas de Pirandello, que representan el ejemplo más destacado de esta tendencia del teatro moderno, fueron, por la misma razón, un modelo importante para Arlt. El carácter metateatral es particularmente visible en los tres dramas que trataré en lo que sigue, y que nos dan por eso una base propicia para reflexionar sobre la función de la metateatralidad en el teatro argentino moderno¹.

Trescientos millones, escrito en 1932, trata de la vida imaginaria de una sirvienta representada en el escenario mediante el procedimiento del teatro dentro del teatro. En *Saverio el cruel*, la pieza más conocida de Arlt, escrita en 1936, se percibe la influencia de Pirandello de manera particularmente clara, ya que en este drama, como en *Enrico IV* de Pirandello, la locura de un personaje motiva a los parientes y amigos del enfermo a poner en escena las fantasías de éste, y, también como en Pirandello, este juego se complica por la confusión entre locura real y locura aparente. En *El fabricante de fantasmas*, del mismo año, se representa la historia de un autor dramático que hace de sus pasiones y hechos criminales la materia de su obra, lo que tiene como consecuencia un hostigamiento continuo por sus propios personajes que se vuelven representaciones de su conciencia culpable. También aquí se hace notar la influencia de Pirandello, en este caso de su obra más famosa *Sei personaggi in cerca d'autore*.

1 El análisis más lúcido de los elementos metateatrales en el teatro de Arlt es el de David P. Russi, «Metatheatre: Roberto Arlt's Vehicle toward the Public's Awareness of Art Form», en: *Latin American Theatre Review* 24, 1 (1990), pp. 65–75.

en: Wolfram Nitsch/Matei Chihai/Alejandra Torres (eds.), *Ficciones de los medios en la periferia. Técnicas de comunicación en la literatura hispanoamericana moderna*, Köln, Universitäts- und Stadtbibliothek Köln, 2008 (Kölner elektronische Schriftenreihe, 1), pp. 171–182.

El concepto de «metateatro» que representa la base teórica de mi lectura del teatro de Arlt fue acuñado por Lionel Abel en 1963² y extendido por el concepto de «metadrama» por James Calderwood en 1971³, en un estudio sobre Shakespeare. A partir de entonces, conceptos análogos se utilizaron también respecto a otros géneros y otros medios — por ejemplo, el concepto de «metafilm» — para caracterizar las tendencias autorreferenciales especialmente frecuentes en el arte moderno⁴. Respecto al metateatro o metadrama — renuncio a una diferenciación de ambos términos — es posible especificar una serie de procedimientos típicos utilizados frecuentemente a lo largo de la historia del drama. Tomando como base la tipología propuesta por Karin Vieweg-Marks⁵ quiero destacar tres tipos fundamentales. Un primer tipo es el «metateatro temático», en el que el teatro constituye el asunto de la obra. Tal es el caso en *El fabricante de fantasmas* de Arlt, donde un autor dramático es el protagonista del drama. El «metadrama ficcional», probablemente el tipo más importante, consiste en una duplicación de los niveles de la ficción. El ejemplo clásico es el teatro dentro del teatro, pero hay que mencionar también formas análogas, como la representación de sueños o de otros contenidos de la conciencia, lo cual es particularmente habitual en el teatro de Arlt⁶. Un tercer tipo, que Vieweg-Marks denomina «metadrama épico» («episierendes Metadrama»), se caracteriza por los procedimientos de distanciamiento que resultan de comentarios verbales respecto al carácter ficticio de la acción y los papeles representados⁷. Más importante que la clasificación de los procedimientos y tipos del metateatro es la descripción de sus funciones. Una primera función bastante obvia consiste en presentar reflexiones poetológicas sobre el arte dramático dentro del marco del propio drama. De este modo, la función del teatro proyectada por los menestrales en *A midsummer night's dream* de Shakespeare da lugar a discusiones sobre la cuestión de cómo es posible introducir el claro de la luna en la sala donde se representa la pieza. Molière, en el *Impromptu de Versailles*, hace comentar a sus personajes la relación entre representación de lo cómico y las exigencias de las buenas

2 Lionel Abel, *Metatheatre. A New View of Dramatic Form*, New York, Hill and Wang, 1963.

3 James Calderwood, *Shakespearean Metadrama*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1971.

4 Véase Janine Hauthal/Juljana Nadj/Ansgar Nünning/Henning Peters (eds.), *Metaisierung in Literatur und anderen Medien*, Berlin, de Gruyter, 2007.

5 Karin Vieweg-Marks, *Metadrama und englisches Gegenwartsdrama*, Frankfurt a. M., Lang, 1989, pp. 18–42. Para otras propuestas de tipología véase Janine Hauthal, «Medienspezifische und kommunikationstheoretische Modifikationen der Theorie des Metadramas und seine Entgrenzungen in Sarah Kanes 4.48 Psychosis», en: *Metaisierung in Literatur und anderen Medien* (n. 4), pp. 92–126.

6 Para una descripción sistemática de estas formas teatrales, véase Manfred Pfister, *Das Drama. Theorie und Analyse*, München, Fink, 1977, pp. 294–307.

7 La tipología de Vieweg-Marks abarca tres tipos más: el «metadrama figural», que se basa en la reflexión del papel dramático y que por esto está estrechamente vinculado al «metadrama ficcional»; el «metadrama discursivo», que nace de alusiones breves al carácter ficticio de la obra teatral como en el caso de las metáforas del teatro; el «metadrama adaptivo», que resulta de la tematización de relaciones intertextuales.

costumbres. Valle-Inclán explica en *Luces de bohemia* su concepto del esperpento.

Una segunda función, que supera la mera reflexión poetológica y que puede ser considerada como el núcleo de la metatrealidad, se manifiesta al hacerse explícito el carácter paradójico del hecho teatral, o sea la unión estrecha entre la ficción y la realidad que resulta de la presentación del mundo ficticio por los medios de la puesta en escena. La relevancia particular de esta forma de la metateatralidad reside en el hecho de que la estructura paradójica de la realidad teatral puede ser comprendida como modelo de la estructura de la vida y del mundo en general. Las metáforas del teatro, que designan el mundo como escenario — «All the world's a stage» — o como teatro — «el gran teatro del mundo» —, son las expresiones canónicas de esta analogía. Por lo tanto, los críticos, desde Lionel Abel, han acentuado con razón la vinculación entre metateatro y el concepto del teatro del mundo como uno de sus significados centrales. La idea genial de Calderón consistió en presentar esta metáfora en el título de su auto sacramental para ilustrarla después por el procedimiento del teatro dentro del teatro. Como se puede ver en los ejemplos mencionados, los procedimientos metateatrales tienen un primer auge en la modernidad temprana, y es también en esta primera fase culminante del teatro europeo cuando se elaboran las primeras y más influyentes variantes de su función central: la función de revelar el estatus problemático de la realidad vivida, tanto respecto a la vida terrestre como a la vida en sociedad. Así, en el auto de Calderón se contrasta lo efímero de la existencia terrestre con la eternidad celestial y el carácter aparente de los roles sociales con la base común de la naturaleza humana. El metateatro — proscrito por los códigos realistas tanto del teatro neoclásico como del propio teatro realista — adquiere nueva importancia en el Romanticismo y después en el teatro moderno, siendo así la tendencia metateatral igualmente típica de las formas prerrealistas y las formas postrealistas del teatro. Por ello, con respecto al teatro de Arlt, se plantea la cuestión de determinar las funciones específicamente modernas de los procedimientos metateatrales empleados. Además hay que preguntarse en qué medida el carácter metateatral de las obras de Arlt se vincula con la «modernidad periférica» — según el concepto de Beatriz Sarlo⁸ — de la Argentina de la primera mitad del siglo XX.

Trescientos millones es un texto que, mediante los procedimientos metateatrales, ilustra una forma moderna de la relación entre ficción y realidad. Mientras que en el teatro barroco el nivel de lo ficticio y de lo irreal lo constituye la vida humana terrestre vista desde la perspectiva divina, aquí lo ficticio e irreal son los sueños e imaginaciones del hombre, mientras que la vida terrestre, sobre todo su dimensión social, tiene el estatus de una realidad indudable. La primera escena muestra un grupo de personajes obviamente irreales — el Demonio, la Reina bizantina, el Galán, un hombre cúbico y Rocamble, el protagonista de una serie famosa de novelas de folletín — que se designan a sí mismos «los protagonistas» de los sueños de los hombres. Se presentan como

8 Beatriz Sarlo, *Una modernidad periférica. Buenos Aires 1920 y 1930*, Buenos Aires, Nueva Visión, 1988.

actores que esperan su salida a escena en la vida imaginaria de los seres que los invocan. Esta cualidad se ilustra en lo que sigue por el caso de una joven mujer, Sofía, que se gana la vida como sirvienta y ocupa una habitación muy modesta en la casa de sus amos. Pasa su tiempo libre soñando con una existencia mejor, tomando la materia de sus sueños de sus novelas predilectas, las novelas de Ponson du Terrail y su protagonista Rocambole. La mayor parte del drama consiste en la representación de estos sueños. Ya que así el escenario real no sólo representa el lugar de la acción ficticia — la habitación de la sirvienta —, sino también las ficciones producidas por la imaginación de ésta, se da una duplicación de los niveles de la ficción parecida al teatro dentro del teatro. La secuencia de los sueños comienza con una escena en la cual Sofía es informada por Rocambole de que ha heredado trescientos millones, continúa con un viaje en barco, el matrimonio con el galán, el secuestro de su hija y la salvación de ésta con la ayuda de Rocambole. El final del drama muestra cómo Sofía tiene que volver a su existencia miserable de sirvienta. El hijo de sus amos llama violentamente a su puerta esperando la satisfacción de sus deseos brutales. Sofía, profundamente asqueada por la realidad sórdida en la cual tiene que vivir, se suicida.

Como hemos visto, la duplicación de los niveles de la ficción propia del metadrama ficcional se realiza aquí a través de la superposición de los planos de la realidad y de la imaginación; y así la estructura metateatral señala el carácter doble de la existencia humana en la cual la limitada existencia exterior contrasta con una vida interior sin límites. Obviamente Arlt se refiere de esta manera a una concepción antropológica acentuada particularmente por el Romanticismo que constituye desde entonces la explicación de referencia de la escisión del hombre moderno. Sin embargo, la puesta en escena de esta concepción antropológica mediante los procedimientos del metateatro la dota de características específicas. En primer lugar, el hecho de que las figuras del mundo imaginario sean introducidas como actores que representan sus papeles en los sueños de los hombres quita a estos sueños una parte de su individualidad y de su espontaneidad. Más bien se da la impresión de que existe un repertorio de sueños comunes, que tiene el carácter de un imaginario colectivo, en el cual los individuos hacen la selección de sus sueños particulares. Esta crítica de la concepción romántica de una imaginación libre, que da al hombre la posibilidad de superar las restricciones sociales y existenciales, se subraya al situar el origen de los sueños de Sofía en las novelas de Rocambole. Arlt retoma así el tema del «quijotismo», dándole, como ya lo hizo Flaubert en *Madame Bovary*, el significado moderno de que la vida imaginaria corresponde a una necesidad existencial, a diferencia de Cervantes, que la presenta como una locura extravagante. La trivialidad de los contenidos de la imaginación de Sofía, que en el texto mismo se designa en una ocasión como «imaginación plebeya» (p. 269)⁹, contrasta así con su función sublime de manifestar los anhelos profundos de una existencia ideal que dan fe de la dignidad de los seres humanos. Por lo tanto, el texto suscita la pregunta de si el imaginario de Sofía

9 El teatro de Arlt se cita según *Obra completa*, Buenos Aires, Planeta, 1991, t. 3, pp. 221–595.

constituye para ella una posibilidad de liberarse de su existencia alienada o si, por el contrario, contribuye a su alienación, dado que Sofía parece ser la víctima de las formas triviales de lo imaginario puestas en circulación por los mecanismos del mercado capitalista.

Esta pregunta no tiene una respuesta sencilla. Por una parte, se subraya la heteronomía del imaginario de Sofía por su puesta en escena metateatral, ya que así se da la impresión de que sus sueños parecen depender no sólo de textos preexistentes, sino también de actores dotados — por lo menos en parte — de una vida y voluntad propias. Por otra parte, el texto muestra también que el carácter prefabricado de sus sueños no le quita a Sofía la posibilidad de intervenir en ellos como directora de escena. Este aspecto se subraya sobre todo en la escena en la que Sofía encuentra al galán (II, 3). Éste, como actor experimentado, quiere representar su papel de la manera habitual, es decir, con las fórmulas y ademanes de un romanticismo trillado. A Sofía no le satisface la actuación del galán y por eso lo obliga a interpretar su papel de otra manera que se corresponda mejor con su afirmación de ser una «mujer positiva» (p. 260). Sin embargo, el papel esbozado por Sofía — por ejemplo, propone al galán decir, en vez de «te amo», «me gustaría estar como un gatito en tu regazo» (p. 260) — no parece menos trivial que la primera versión propuesta por él. Así, el enjuiciamiento de la «imaginación plebeya» queda en suspenso. Esta ambivalencia afecta igualmente al significado del suicidio al final del drama. Por una parte, el suicidio puede interpretarse como la prueba de que Sofía, debido a su vida imaginaria, no ha perdido el sentimiento de su dignidad y la conciencia de que su vida real es inaceptable. Por otra parte, es posible interpretar el suicidio como consecuencia fatal de abandonarse a las compensaciones brindadas por la imaginación en lugar de tratar de mejorar su suerte de manera activa.

En *Saverio el cruel* se percibe una estructura metateatral más complicada. Es posible distinguir tres planos de la ficción. En el plano real — dentro del marco del mundo ficticio representado — la acción se constituye por el proyecto de un grupo de jóvenes procedentes de una familia de clase social acomodada de Buenos Aires, que durante una ausencia de sus padres, quieren divertirse, burlándose del vendedor de manteca que provee la casa. Para realizar este proyecto fingen que la hija de la casa, Susana, ha enloquecido, creyendo ser una reina que ha sido desterrada de su reino a causa de una sublevación militar dirigida por un general cruel. La burla consiste en persuadir al mantequero de que participe en la cura de la enferma, que debe efectuarse — como en *Enrico IV* de Pirandello — interviniendo en sus fantasías. Así se dan dos planos adicionales de la ficción. Por una parte, el plano en el que se desarrolla la ficción de la enfermedad de Susana y el proyecto de curarla, por otra, el plano que se da por la representación del mundo imaginario de la supuesta enferma. Saverio es instigado a participar en la ficción de la cura — sin estar al tanto del hecho de que la locura de Susana es fingida — representando, en el plano de las imaginaciones producidas por la locura, el papel del coronel al cual se debe cortar la cabeza para liberar a Susana de sus obsesiones. En el primer acto la superposición de estos tres planos es muy clara. Antes de la llegada de Saverio se proyecta la burla (plano primero); cuando llega, se le informa de la

enfermedad de Susana (plano segundo) para preparar la salida en escena de ésta, que finge creerse en un bosque huyendo del coronel acompañada por un pastor representado por su hermano Juan (plano tercero). Después, el grupo de jóvenes discute con Saverio los métodos que hay que emplear para curarla (plano segundo), y se propone a Saverio que asuma el papel del coronel asegurándole que su decapitación será simulada¹⁰.

La puesta en escena metateatral de la imaginación se vincula en este drama menos con el tema romántico de la liberación que con el tema barroco de la burla y del engaño. En el texto mismo se establece la relación intertextual con el episodio de los duques en la Segunda Parte del *Don Quijote*, en el cual la corte ducal se divierte a costa del hidalgo loco y de su escudero inventando aventuras imaginarias. Pero hay que pensar también en las frecuentes invenciones de papeles y escenas fingidos que se encuentran en el teatro barroco, sobre todo en las comedias de capa y espada como, por ejemplo, en *Don Gil del las calzas verdes* de Tirso de Molina o en *La dama duende* de Calderón. Sin embargo, en los actos siguientes Arlt desarrolla los aspectos más específicamente modernos de este juego con la imaginación. En el segundo acto se muestra cómo Saverio se identifica cada vez más con su papel de dictador sanguinario, a pesar de su carácter profundamente pacífico. En el cuarto de pensión que habita ensaya diversas escenas de su existencia como coronel, lo cual tiene su continuación en sus sueños — puestos en escena de manera concreta, como en el caso de Sofía en *Trescientos millones* — en los que hace negocios con un vendedor de armas y baila con lindas mujeres que lo admiran. Cuando los jóvenes que organizan la burla lo visitan, se enteran con consternación de que el entusiasmo de Saverio por el papel de coronel ha llegado al extremo de comprar una guillotina. Al caer víctima de la seducción ejercida por el papel imaginado, el personaje de Saverio adquiere dimensiones políticas y psicológicas actuales. El propio Saverio se compara con Hitler y Mussolini (p. 309), y bajo estas referencias al fascismo europeo se esconden, por supuesto, también alusiones al ámbito latinoamericano, particularmente al reino de los militares de los años treinta en Argentina¹¹. Al mismo tiempo se subraya la fascinación que puede ejercer la violencia política aun en el caso de los hombres más pacíficos. Como ya en sus novelas *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, Arlt ofrece, de esta manera, una visión lúcida de la propensión de la mentalidad colectiva a dejarse atraer por ideologías radicales en los años veinte y treinta del siglo XX.

El último acto presenta dos golpes de teatro que causan un doble fracaso de la burla proyectada. En primer lugar, Saverio, que ha sido advertido por una hermana de Susana de que la locura de ésta es fingida, interrumpe la representación de su papel para reprochar a Susana y sus compañeros su

10 Para un intento muy elaborado de distinguir los diversos planos de la realidad, o sea, de la ficción en *Saverio el cruel*, véase María Teresa Sanhueza, «Entre el ser y el parecer: La dualidad de los personajes dramáticos en *Saverio el cruel*», en: *Latin American Theatre Review* 35 (2001), pp. 27–45.

11 La dimensión política del drama se subraya por Isidro Salzman, «Una lectura de la obra dramática de Roberto Arlt en el contexto de la década del 30», en: Osvaldo Pellettieri (ed.), *Roberto Arlt: Dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Galerna, 2000, pp. 69–83.

comportamiento irresponsable, lamentando las consecuencias nefastas que su burla ha tenido para su equilibrio mental. Sin embargo, Susana no quiere abandonar su papel, ahora motivada por el deseo de acercarse a Saverio. Cuando éste la rechaza, le dispara dos tiros de revólver — no se aclara en el texto, si son mortales — revelando así que verdaderamente está loca. Con esto tiene lugar una inversión de la jerarquía de los planos de la realidad, o sea, de la ficción: lo que fue antes el plano real, el plano en que se proyectó la burla a través de la locura fingida, se revela ahora como plano ficticio, ya que la locura ahora se presenta como real.

Arlt retoma así el tema de la confusión entre lo fingido y lo verdadero, ya puesta en escena en la comedia de santos de Lope de Vega que lleva el título correspondiente: *Lo fingido verdadero*. El protagonista de este drama es un actor romano que representa el papel de un cristiano y acaba transformándose en cristiano verdadero. Sin embargo, a través de esta transformación que ilustra el vencimiento del engaño pagano por la verdad del cristianismo, el peligro de la confusión entre la ficción y la realidad es conjurado. En el drama de Arlt, por el contrario, este recurso a una verdad suprema no existe, quedando así el problema sin solución. Aquí, en el drama moderno, la definición del plano de la realidad reside en un acuerdo de los participantes en la interacción, pero nunca se sabe si este acuerdo es respetado por cada uno de los actores. En el caso representado en *Saverio el cruel*, el acuerdo intersubjetivo se rompe, porque Susana abandona el plano de la realidad común para situarse en el plano de su visión subjetiva.

Con esta construcción, el final del drama de Arlt llega a planteamientos incluso más radicales que Pirandello en *Enrico IV*. El protagonista del drama de Pirandello se vuelve loco a causa de un accidente a caballo durante un cortejo histórico en el cual representa al emperador alemán del medioevo, y su locura consiste en creer ser verdaderamente este emperador. Después de largos años durante los cuales los amigos del enfermo le hacen rodearse de una corte imperial artificial intentan la cura, pero tienen que enterarse de que el enfermo ya se ha curado sin dar noticia de ello. Como en Arlt, el drama termina con un acto de violencia. El emperador mata al rival que ha ganado los favores de su querida de antaño — se sugiere además que también ha causado el accidente fatal — condenándose así a seguir en su papel de loco para escapar a la justicia. La comparación con Pirandello da lugar a dos conclusiones. La primera atañe a la relación entre ficción y realidad: si en *Enrico IV* el protagonista pasa de la enfermedad a la salud, mientras que Susana en el drama de Arlt termina como loca de verdad, esto último supone una confusión más radical entre ficción y realidad. Aunque las consecuencias de esta confusión son igualmente desastrosas en ambos casos, el drama de Pirandello es más optimista en cuanto al conocimiento de la verdad, ya que el espectador tiene al final una perspectiva segura para enjuiciar los hechos. Al contrario, en el drama de Arlt no se puede determinar con seguridad cuándo comenzó la enfermedad de Susana. No se sabe si ha estado loca desde el principio, engañando también a sus propios compañeros, o si se ha vuelto loca a consecuencia de representar el papel de una loca. Los peligros inherentes al mundo imaginario los acentúa Arlt también de una segunda manera. Ya hemos visto que los hechos imaginarios puestos en escena

por Susana y la fascinación que ejercen sobre Saverio tienen una dimensión política concreta. Esto se percibe de manera aún más clara por la comparación con Pirandello. El autor italiano se refiere al imaginario de una élite cultural que se interesa por el medioevo sobre todo por motivos estéticos. La cabalgada histórica durante la cual sucede el accidente corresponde al anhelo de evasión muy característico de la generación simbolista. Aunque el mundo imaginario puesto en escena en *Saverio el cruel* tampoco carece de referencias eruditas — ya he señalado la relación intertextual con *Don Quijote* —, en la historia fantástica de la reina perseguida, las alusiones a un imaginario político y popular ocupan el primer plano. La pérdida de orientación en cuanto al estatus de realidad de este imaginario colectivo se vuelve tanto más inquietante.

El fabricante de fantasmas puede clasificarse en primer lugar como meta-drama temático. El protagonista es un autor dramático que al comienzo sufre tanto por su falta de éxito literario como por su situación matrimonial, ya que su esposa le reprocha su fracaso como autor. Seducido por una ocasión propicia, Pedro mata a su mujer, tirándola a la calle cuando ésta está colgando las cortinas, dando así al asesinato la apariencia de un accidente. Su versión de los hechos es aceptada por el juzgado por lo que puede continuar su carrera de autor dramático y su vida común con su amante. Ahora sí tiene éxito, logrando cumplir su propósito de llevar a la escena «las oscuras pasiones del hombre» (p. 350), tomando su propia vida como materia de sus dramas. A pesar de este desarrollo favorable, no consigue ser feliz, siendo atormentado por su conciencia, lo que le lleva finalmente al suicidio. El carácter metateatral del drama, evidente ya en su temática, se acentúa de manera parecida a los dramas anteriores por una serie de procedimientos específicos. Así, en el primer acto, se muestra al autor escribiendo el diálogo de una escena imaginaria representada en el escenario en la que participa él mismo, figurado por un personaje llamado «Sustituto», junto a su amante. Después del asesinato, el nacimiento de los remordimientos de Pedro se pone en escena mediante un diálogo entre él y su conciencia que aparece en la figura de un jorobado. Como en los dramas anteriores, se da así una duplicación de los planos de la ficción en forma de una yuxtaposición del mundo exterior y del mundo interior. En el segundo acto se acentúa, en primer lugar, la temática metateatral por la representación de las conversaciones entre Pedro y sus amigos en las que se comenta el éxito de su drama más reciente. Éste lleva el título *Los jueces ciegos* con lo cual Pedro se refiere al hecho de que su propio crimen ha quedado sin castigo. Sigue una visita del mismo juez que ha absuelto a Pedro a la casa de éste, subrayándose los lazos entre ficción y realidad. Tras haber asistido a la función, el juez quiere empezar un nuevo interrogatorio, siguiendo una sugerencia dada en el drama mismo¹², pero de nuevo es incapaz de inculpar al criminal. El resto del drama consiste en una representación metateatral de los remordimientos de Pedro que da otro giro a la relación entre vida y teatro puesta en escena en este drama. Ahora son los propios personajes de los dramas de Pedro los que tienen el papel de recordarle su crimen. Todos tienen un carácter monstruoso

12 Al mismo tiempo el juez se da cuenta de que sigue el modelo del juez en *Crimen y castigo* de Dostoievski, acentuando así el carácter literario de su papel.

en correspondencia con la conciencia criminal de su autor: son un ciego, una prostituta, una coja, un verdugo y el jorobado como imagen de la conciencia dañada que se designan como los «hijos de tus crímenes» (p. 368) y lo acusan como autor de su existencia infeliz. Como ya se ha mencionado al principio, estos personajes de teatro que parecen tener una vida autónoma recuerdan a los seis personajes de Pirandello, pero, al contrario del drama italiano, no buscan a un autor nuevo, sino que regresan a su autor original. Al final consiguen alcanzar su intento de castigar a Pedro, que se tira por la ventana muriendo de la misma manera que su víctima.

En *El fabricante de fantasmas* el asunto y los procedimientos metateatrales tienen una función doble: por una parte sirven para la representación del drama interior de un criminal; por otra, hacen posible la reflexión sobre la renovación del teatro. La vinculación de estos dos temas tiene un resultado contradictorio. La reflexión poetológica se refiere al intento de Arlt de superar las deficiencias del teatro comercial y de encontrar formas más auténticas del arte dramático. En la escena ya mencionada, en la cual Pedro trata de escribir un diálogo amoroso refiriéndose a su propia relación con su amante, critica este tipo de diálogo como «ramilletes de doradas mentiras» que encuentran el favor del público, ya que «son las puertas de oro que se abren a un país encantado» (p. 341). Al contrario de este teatro de evasión, el objetivo perseguido por Pedro después del asesinato de su mujer consiste, como ya se ha mencionado, en llevar al teatro «las oscuras pasiones del hombre». Ahora se da cuenta de que de esta manera puede satisfacer mejor los deseos secretos del público atraído por la violencia y acosado por instintos criminales que no tienen salida en la vida civilizada. De este modo, las representaciones irreales del teatro adquieren la función de revelar el fondo verdadero del hombre, lo que supone otra vez una inversión de los planos de la realidad. Es el mundo interior, aunque invisible y por ello aparentemente irreal, el que contiene la verdad del hombre, mientras que el mundo exterior y social sólo tiene el estatus de una apariencia.

Tal valoración del mundo interior a pesar de su lado oscuro obedece, como en *Trescientos millones*, a la concepción romántica de la imaginación y aún más a la versión más moderna y radical de la apología del mundo interior que constituye el surrealismo. Pero este argumento no queda sin respuesta crítica, como en los dramas interiores. Ya en el pasaje citado, en el cual Pedro formula su concepción de un nuevo teatro, él mismo llama la atención sobre las implicaciones políticas de la inclinación del hombre a la violencia, exponiendo la tesis de que «ciertos partidos políticos atraen a ciertos sectores de la masa», dado que brindan «la posibilidad de dar salida a una serie de instintos criminales» (p. 350). Lo ambivalente en el enjuiciamiento del mundo interior se acentúa por la representación de los remordimientos de Pedro mediante la salida a escena de los personajes de sus dramas. En este contexto hay que subrayar el carácter grotesco de la actuación de éstos, que no sólo resulta de su aspecto monstruoso, sino también de la actitud de burla que manifiestan frente a su autor. Se designan como sus hijos, pero se presentan como hijos rebeldes que gustan de humillarlo y ridiculizarlo. Obviamente se trata de una crítica del sujeto moderno y de su deseo de dominación tanto del mundo exterior como

del interior. Esta crítica se subraya mediante los procedimientos del metateatro que acentúan la heteronomía de los contenidos de la conciencia, dándoles el aspecto de un juego organizado por personajes autónomos. El carácter cómico y grotesco de este juego contribuye a los efectos metateatrales en la medida en que corresponde al carácter lúdico inherente a la función teatral. Así el drama interior representado en el plano metateatral se presenta como una suerte de esperpento que constituye una burla cruda del sujeto autónomo. El aspecto particular de esta burla consiste en que los personajes que en un primer momento fueron los representantes de los instintos asociales del hombre se vuelven los representantes de las normas sociales transgredidas por Pedro. Las criaturas que se han escapado al inconsciente censurado asumen así el papel del superyó que genera estas censuras. Además, por los rasgos cómicos contenidos en el drama de la conciencia, el escarnio que sufre el autor por parte de sus personajes rebasa el plano subjetivo y adquiere el carácter de una «brimade sociale», según la teoría de la risa de Henri Bergson¹³. Se critica de este modo la concepción del artista como sujeto excepcional que cree poder transgredir impunemente las normas vigentes. El teatro comprendido como institución moral se venga del artista que creía poder disponer del escenario a su total arbitrio¹⁴.

Aunque la metateatralidad se presenta en los dramas tratados de manera bastante diversa, es posible distinguir rasgos comunes. En todos los casos, la duplicación de los niveles de la ficción sirve para representar el mundo de la imaginación como un teatro interior. Así se subraya tanto el carácter irreal del mundo imaginario como su poder, ya que por la representación metateatral se le atribuye un carácter más o menos autónomo. Estas características, la irrealidad y el poder del mundo imaginario, motivan una actitud predominantemente crítica que contrasta con la valoración de la imaginación que domina en el arte romántico y moderno europeo. Con esto se plantea la cuestión de si esta crítica puede vincularse con la «modernidad periférica» de la Argentina de la primera mitad del siglo XX. Para intentar una respuesta, el texto siguiente de Martínez Estrada, una descripción de la calle de Florida contenida en *Radiografía de la pampa*, me parece un punto de partida idóneo:

Y así es Florida como el cinematógrafo, mediante cuya magia nos aposentamos en palacios multimillonarios, en pobres piezas higiénicas de costureras ideales, en casitas de campo sin mosquitos ni aguas estancadas, y compartimos la vida azarosa de los hombres de mundo y de los reyes industriales, de los bandidos y de los artistas, o conseguimos a los treinta años un amor con que soñábamos a los dieciocho.

13 Henri Bergson, *Le rire. Essai sur la signification du comique* (1899), Paris, Presses universitaires de France, 1999, p. 103.

14 A causa de este fracaso no me convence la propuesta de Walter Bruno Berg de leer el teatro de Arlt como una variante del «teatro de la crueldad» de Antonin Artaud («Roberto Arlt ¿autor de un teatro de la crueldad?», en: José Morales Saravia/Barbara Schuchard (eds.), *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*, Frankfurt a. M., Vervuert, 2001, pp. 139–156).

Esos escaparates nos ofrecen también la obtención en sombras de pantalla, de lo que está más allá de nuestras manos y de nuestro destino, detrás de sus vidrieras. Todo lo que ese público que transita al mediodía y al atardecer sueña de noche o en los intervalos de su tarea, todos los sueños concentrados en el brillante, en la mujer hermosa, en el libro célebre ahí están, accesibles como en las sombras y luces de la pantalla. Ahí está el Jockey Club, que es también el escaparate interior de Florida, donde se sueña con los árboles genealógicos, que han dado mil metros cúbicos de madera este año, y con los toisones vivos que han bajado de precio en Liverpool, y con el juego, que es la maquinaria de la esperanza. Ahí están los bares en que sueñan los artistas, las joyerías y las tiendas en que sueñan las mujeres, las librerías en que sueñan los escritores¹⁵.

Si el párrafo citado recuerda al famoso monólogo de Segismundo en *La vida es sueño*, esto llama la atención sobre el hecho de que Martínez Estrada retoma una crítica de la imaginación que tiene una larga historia en la cultura española desde el *Quijote* a los autores de la generación del 98. Lo que hace Martínez Estrada se puede considerar una transculturación de esta tradición discursiva, en el sentido de que él relaciona el anhelo de evasión imaginaria con la situación postcolonial de Argentina. Para Martínez Estrada la Argentina — de los años treinta del siglo pasado — es un país que no tiene una cultura propia, porque no se ha logrado formar una sociedad unificada que pueda crear tal cultura: «ni raza, ni idioma, ni tradición, ni geografía, reúnen las almas»¹⁶. En esta situación, la ficción, el sueño y la imaginación adquieren una función particular, ya que «la falta de estados verdaderos de cultura se suplanta con estados ficticios de la cultura»¹⁷. Los sueños de los transeúntes de la calle Florida evocados por Martínez Estrada son típicos de ese nuevo quijotismo, que podría llamarse quijotismo postcolonial, dado que resulta — según la tesis desarrollada por Martínez Estrada a lo largo de su libro¹⁸ — tanto de los sueños frustrados de los conquistadores, de los colonos y de los inmigrantes más recientes como de la fascinación que ejerce la cultura europea sobre los que se sienten desterrados en una tierra ajena¹⁹.

15 Ezequiel Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (1933), Buenos Aires, Hyspamérica, 1986, p. 215.

16 *Ibid.*, p. 237.

17 *Ibid.*, p. 245.

18 Para un análisis de la estructura discursiva del texto de Martínez Estrada véase Wolfgang Matzat, «Conquista und diskontinuierliche Geschichte», en: W. M., *Lateinamerikanische Identitätswürfe. Essayistische Reflexion und narrative Inszenierung*, Tübingen, Narr, 1996, pp. 49–58.

19 Ernesto Sábato presenta, en *Sobre héroes y tumbas* (Barcelona, Seix Barral, 1985, pp. 219–220), una visión parecida de la alienación argentina: «Pero es que aquí todo era nostálgico, porque pocos países debía de haber en el mundo en que ese sentimiento fuese tan reiterado: en los primeros españoles, porquer añoraban su patria lejana; luego, en los indios, porque añoraban su libertad perdida, su propio sentido de la existencia, más tarde, en los gauchos desplazados por la civilización gringa, exiliados en su propia tierra, recordando la edad de oro de su salvaje independencia; en los viejos patriarcas criollos, como don Pancho, porque sentían que aquel hermoso tiempo de la generosidad y de la cortesía se había convertido en el tiempo del la mezquindad y de la mentira; y en los

Comparando los escaparates, los clubs y los bares de esta calle de lujo con la magia del cinematógrafo, Martínez Estrada denuncia tanto la propensión de los argentinos a llevar una vida imaginaria como a los medios que fomentan esta propensión. Al cine mencionado aquí se puede agregar no sólo el teatro al que Martínez Estrada atribuye de manera parecida la función de hacer soñar a un «pueblo descontento de su destino»²⁰, sino también la literatura, sobre todo la popular, los periódicos y la radio en la medida en que contribuyen al imaginario colectivo. Me parece muy iluminativo vincular el teatro de Arlt con esta crítica de la condición argentina²¹. Así se puede suponer que la representación crítica de los mundos imaginarios en los dramas arltianos está motivada por un ambiente cultural y discursivo en el cual la imaginación se presenta menos como una posibilidad de liberación que como un poder de alienación. Lo que da más peso a tal visión desencantada de la imaginación es el hecho de que no sólo se refiere al plano individual, al peligro de la inadaptación del individuo, sino también al plano colectivo, ya que se atribuye a la imaginación el desarrollo de las pseudo-estructuras que, según Martínez Estrada, rigen la cultura y la sociedad argentinas. La duplicación metateatral de la ficción adquiere así la función de corroborar esta crítica de la ficción y de los medios que la transportan. Hemos visto que Arlt se refiere tanto al teatro comercial como a la literatura popular y, además, a un imaginario político que se debe en gran parte a los medios de masa modernos. La versión más radical de esta crítica de la imaginación se presenta en *El fabricante de fantasmas*, ya que aquí la crítica de la alienación imaginaria adquiere la extensión de una crítica del sujeto moderno y del artista como su representante prototípico que deja atrás el ambiente cultural argentino para poner en duda un presupuesto básico del arte moderno europeo.

inmigrantes, en fin, porque extrañaban su viejo terruño, sus costumbres milenarias, sus leyendas, sus navidades, junto al fuego».

20 Martínez Estrada, *Radiografía de la pampa* (n. 15), p. 225.

21 David P. Russi («Metatheatre: Roberto Arlt's Vehicle» (n. 1)), con el que coincido respecto a la crítica de la ficción contenida en los dramas de Arlt, no tiene en cuenta el contexto particularmente argentino.