



## **El teatro de Roberto Arlt y su modelo nacional, Armando Discépolo.**

**Grisby Ogás Puga**

**(Universidad de Buenos Aires – CONICET)**

Las nuevas tendencias del teatro moderno europeo en la primera mitad del siglo XX –grotesco, suprarrealismo, expresionismo-, conformaron el conjunto de un nuevo teatro que requiere una recepción activa por parte del público argentino. Por primera vez, aparece el artista como *vidente*. Pirandello dirá que *el drama está en nosotros mismos*. Un personaje de Lenormand expresará: *Todo lo que se sueña existe, basta con buscarlo*. En nuestro país, precursores de la modernización como Armando Discépolo, Francisco Defilippis Novoa, Vicente Martínez Cuitiño y más tarde el propio Roberto Arlt, retomarán estos mismos lineamientos estéticos frente a la escritura dramática.

En el teatro arltiano los modelos extranjeros dialogan con ciertas formas vernáculas y el resultado es una dramaturgia altamente intertextual. Lo que hace Arlt al flexibilizar las fronteras y hacer porosos los diversos modelos nacionales y extranjeros es, en última instancia, transgredir las normas de *la academia*, discutir el concepto de literatura argentina de su tiempo como discurso autónomo y aislado, cuestionando el canon y la tradición nacional. En su juego intertextual con los modelos extranjeros en mezcla con la dramática argentina, Arlt traspasa las fronteras histórico-geográficas y nos insita a buscar no sólo sus filiaciones o voces más evidentes o sonoras, sino todo aquello que susurra tenuemente en su discurso; en palabras de Foucault: "la existencia remanente en el campo de una memoria"<sup>1</sup>. Pero, ¿de qué manera nuestro escritor conjuga y plasma en la escritura los contenidos de su memoria literaria? Si bien en su dramaturgia predomina la presencia de los modelos extranjeros<sup>2</sup>, en el presente artículo enfoco, por su vital importancia, la relación del teatro arltiano con su modelo nacional: Armando Discépolo.

---

<sup>1</sup> Michel Foucault, 1985. *La arqueología del saber*, México, Siglo XXI; p. 46.

<sup>2</sup> Desarrollo en profundidad este tema en mi tesis Doctoral: *El modelo extranjero en la dramaturgia de Roberto Arlt: primera modernización teatral argentina*, defendida en la Universidad de Buenos Aires el 25 de marzo de 2009, (en prensa).



Uno de los documentos más significativos de la actitud de Roberto Arlt ante los modelos teatrales argentinos lo constituyen los testimonios de sus lecturas y de su experiencia como espectador teatral dispersos en sus *aguafuertes*<sup>3</sup>. En 1933, Arlt comienza a escribir en el diario *El Mundo* la columna "Aguafuertes teatrales" en la sección "Vida Teatral". Esto ocurría después de su debut como dramaturgo en el Teatro del Pueblo en 1932<sup>4</sup>. Pero debido a su estilo frontal y lapidario deberá abandonar pronto esta sección.

Me he convertido en el hombre de la calle que pasa ante un teatro y, atraído por los títulos de los carteles, se detiene un instante. Luego entra, se arrellana en una butaca y cuando el telón se levanta sobre el iluminado mundo del tablado, se olvida de Strimberg (sic), de Ibsen, de Bernstein y Pirandello. Lo único que desea... es percibir con toda claridad la misteriosa vida que el autor le va a entregar en los personajes, de los cuales sólo exige que sean de carne y hueso, como usted, como yo. De allí que antenoche entré al Liceo (...).<sup>5</sup>

El único dramaturgo del campo teatral argentino de la época que Arlt rescata y admira es Armando Discépolo. Por cierto, dedica varias aguafuertes teatrales a sus estrenos, especialmente a *Babilonia* y *Stéfano*. Inclusive Arlt se reconoce cercano al modelo de Discépolo, en el nivel semántico, cuando dice que sus

---

<sup>3</sup> La lista completa de los textos referidos al teatro, además de los publicados en la sección "Vida Teatral", son los siguientes: "Música y poesías populares", *El Mundo*, Buenos Aires, 3 de noviembre, 1928; "Críticos teatrales", *El Mundo*, Buenos Aires, 2 de junio, 1929; "Estéfano o el músico fracasado", en *El Mundo*, Buenos Aires, 5 de junio, 1930; "Ocaso y generación de la 'claque'", en *El Mundo*, Buenos Aires, 23 de agosto, 1930; "Teatro de cámara o taxi colectivo", en *El Mundo*, Buenos Aires, 13 de noviembre, 1930; "Baile de teatro", en *El Mundo*, Buenos Aires, 17 de febrero, 1931; "Lo que vi en el Colón", en *El Mundo*, Buenos Aires, 30 de noviembre, 1931; "La mula de lo gauchesco", en *El Mundo*, Buenos Aires, 24 de noviembre, 1932; "Muebles buenos y obras malas", en *El Mundo*, Buenos Aires, 6 de abril, 1933; "La compañera de Sirio", en *El Mundo*, Buenos Aires, 2 de abril, 1933; "Las contradicciones de Otto Klein", en *El Mundo*, Buenos Aires, 4 de abril, 1933; "18.000 serie A en la Ópera", en *El Mundo*, Buenos Aires, 10 de abril, 1933; "Si me das un beso te digo que sí en el Liceo", en *El Mundo*, Buenos Aires, 13 de abril, 1933; "Ausencia en el T. Corrientes", en *El Mundo*, Buenos Aires, 17 de abril, 1933; "La llama sagrada en el T. Corrientes", en *El Mundo*, Buenos Aires, 22 de abril, 1933; "Como bola sin manija en el Nacional", en *El Mundo*, Buenos Aires, 24 de abril, 1933; "La República de la Boca en el Monumental", en *El Mundo*, Buenos Aires, 7 de mayo, 1933; "Inútil sacrificio de Toller", *El Mundo*, Buenos Aires, 31 de julio, 1940.

<sup>4</sup> Coincido con Sylvia Saítta en que el cambio periodístico surgido en el año 1933 cuando el Arlt de la página cuatro de las aguafuertes porteñas pasa a escribir en la sección Vida Teatral del diario *El Mundo*, sin dudas tuvo que ver con su incursión como autor dramático del Teatro del Pueblo (Sylvia Saítta, "Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral", en *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Buenos Aires, Galerna / Fundación Roberto Arlt, 2000).

<sup>5</sup> Roberto Arlt, "La compañera de Sirio", *El Mundo*, 02 de abril, 1933.



grotescos criollos son aguafuertes porteñas<sup>6</sup>. David Viñas<sup>7</sup>, quien analiza la relación entre estos autores, señalado las equivalencias entre la novela de Arlt y el teatro de Discépolo, reclamando para el teatro de este último un lugar a la altura de la importancia de la novelística arltiana. Creemos que la misma relación puede establecerse, sin trabas, con la dramaturgia arltiana. El teatro de Discépolo y el de Arlt son dos instancias de la misma preocupación ideológica con ciertos procedimientos compartidos:

De ahí que del diálogo externo el deslizamiento se oriente hacia los monólogos encarnado en el silboteo que termina por petrificarse aún más en los delirios de los personajes totalmente aislados o en los sueños estremecidos por alucinaciones. Lenguaje de situaciones límite que llega hasta una de las más notorias: la locura<sup>8</sup>.

Pero llegados al momento del teatro de Arlt que empalma con el final del de Discépolo, se limita el cuadro social porteño al desterritorializarlo, y así, proyectarlo al plano universal. También en los personajes de ambos autores "rencor y dinero se superponen como garantía, inmovilidad creciente y aburrimiento"<sup>9</sup>. En los dos autores se advierte, en definitiva, el sentimiento del disconformismo que Guglielmini<sup>10</sup> señaló para el teatro de Pirandello.

En 1929, Arlt se convierte en asiduo espectador de las obras discepolianas. Asiste a cuatro o cinco representaciones de *Babilonia* y a la puesta en escena de *Stéfano*. Entonces, el Arlt crítico teatral, definirá el grotesco de *Babilonia* como:

drama cómico entre hombres de cavernas (...) lo bufo es el claro fondo donde se animan estas almas ruines y... simpáticas al mismo tiempo (...) la ferocidad que hay escondida en todos esos fantoches vivientes, con los que nos codeamos en el club, en las fiestas de caridad y en los balnearios<sup>11</sup>.

En esta declaración se hace patente el entendimiento del grotesco en tanto género que fusiona lo trágico y lo cómico. En otras *aguafuertes*, Arlt también hace

---

<sup>6</sup> Roberto Arlt, "Estéfano o el músico fracasado", *El Mundo*, 05 de junio, 1929.

<sup>7</sup> David Viñas, *Grotesco, inmigración y fracaso*. Buenos Aires: Corregidor, 1997.

<sup>8</sup> Idem; p 13.

<sup>9</sup> Ibidem.

<sup>10</sup> Homero Guglielmini, *El teatro del disconformismo*, Buenos Aires, Sociedad de publicaciones El Inca, 1927.

<sup>11</sup> Roberto Arlt, "Un collar de ruindades", *El Mundo*, 10 de marzo, 1929.



referencia a las piezas de Discépolo, *Mateo* y *Stéfano*, haciendo hincapié en la construcción de los personajes de las madres de ambos textos. A Arlt le interesan los personajes de Discépolo, con sus facetas duales entre lo serio y lo cómico, cercanos al ridículo. En este sentido, afirmo que Arlt recibe la veta grotesca discepoliana a la vez que la pirandelliana.

*Stéfano* contiene un núcleo semántico que Arlt trabaja insistentemente en su literatura, el del artista/inventor fracasado -ya no de inmigrante fracasado<sup>12</sup>-, tópico que lo fascinaba como expresa el aguafuerte teatral correspondiente a esta puesta en escena:

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. Da miedo; creo que esto es el mejor elogio que puede hacerse a un autor que no necesita elogios. Y basta.<sup>13</sup>

Los temas del fracaso de los sueños, el desencanto y el disconformismo ante la mediocre realidad -claves del teatro arltiano- son los mismos tópicos que el *Arlt crítico* reconoce en Discépolo. A diferencia de éste, quien recalca en lo grotesco, nuestro dramaturgo trascenderá del grotesco hacia la farsa a través de la hipérbole que exagera el plano de la fantasía. Pero una fantasía de contraste irónico, tan disparatada como absurda.

Por otra parte, no deja de hacerse notar en estos textos testimoniales arltianos<sup>14</sup> la dura crítica hacia el teatro comercial, cuyas obras no duda en calificar como "bodrios"<sup>15</sup>. Aunque rescata actuaciones de actores populares como Luis Arata -evidentemente por estar ligado al sistema del grotesco, tanto pirandelliano

<sup>12</sup> Sylvia, Saïtta, ob. cit; p. 114.

<sup>13</sup> Roberto Arlt, "Estéfano...ob. cit.

<sup>14</sup> Para profundizar en la experiencia de Arlt como espectador y lector de teatro en sus Aguafuertes porteñas ver Daniel C. Scroggins, "Las lecturas de Roberto Arlt documentadas en las aguafuertes porteñas", en *Las aguafuertes porteñas de Roberto Arlt*, pp. 21-125, Buenos Aires, ECA, 1981.

<sup>15</sup> Algunos de estos textos publicados en El Mundo son: "Las contradicciones de Otto Klein", 04-04-1933, crítica de la comedia de José Bughiot Rafael de Rosa, en el teatro de la Comedia por la Compañía Arata-Simari-Franco. "18.000 serie A, en el Opera" 10-04-1933, crítica a la tragicomedia de A. Colatuoni en el Teatro Opera. "Ausencia, en el T. Corrientes" 17-04-1933, crítica del drama de Román Gómez en el Teatro Corrientes. "Como bola sin manija, en el Nacional" 24-04-1933, crítica a una pieza de Darthes y Damel. "La República de la Boca", crítica a la pieza de Florencio Chiarello, en el Teatro Monumental, esta última es una de las críticas más contundentemente ácida e irónica, y también la última antes de regresar a su habitual página del periódico.



como discepoliano-, sus comentarios hacia el teatro popular-comercial son lapidarios y apuntan tanto a la dramaturgia como a la actuación. Las obras que Arlt sí valora son las de autor extranjero, como el caso de la pieza *La llama sagrada* de Sommerset Maughan, puesta en escena por la Compañía de Blanca Podestá. Arlt aprecia la solidez constructiva de la trama, el suspenso que logra el autor, cuestiones que remarca como cualidades por pertenecer a un autor extranjero.

Además de las ya citadas piezas de Discépolo, la única que critica positivamente del teatro argentino es la comedia *Si me das un beso te digo que sí*, de A. de Benedetti. Arlt resalta el estilo farsesco de la obra y la destreza del autor, que "a pesar de ser argentino", no introduce groserías, ni excesos. Destaca la actuación de Paulina Singerman, donde se trasluce su admiración a la interpretación culta de la actriz a través de la utilización del método de la dicción interpretativa.

El desprecio de Arlt por el sainete, en tanto forma teatral, y por el teatro popular y comercial de su época se suma a la visión negativa que tenía de los productos culturales populares y nacionales en general, como el radioteatro, las letras del tango y el fútbol. El primero, por considerar que sus oyentes, en su mayoría mujeres, estaban muy por debajo del nivel cultural esperado. Del segundo, el tango, critica solamente las letras, no así su música, que sí valora, considerando nuevamente la gran diferencia que media entre los letristas nacionales y los de las músicas extranjeras<sup>16</sup>

En los tangos, la letra es estúpida, grosera (...) Es tonta, mentirosa, falsa, contradictoria (...) allí todo está cargado de grosería de cosas tan inmediatas y repulsivas a veces que son de imposible reproducción. Y lo que ocurre es esto; que los compositores de letras son unos burros. Esa es la verdad.<sup>17</sup>

Si nos detenemos en su aguafuerte "Un collar de ruindades"<sup>18</sup>, observamos que nuestro autor declara haber asistido a la puesta de *Babilonia* de Armando Discépolo al menos cuatro veces. A partir del análisis comparativo de *Trescientos*

<sup>16</sup> Cuestiones que señala Sylvia Saítta, ob. cit.; p. 121.

<sup>17</sup> Roberto Arlt, "Músicas y poesías populares", *El Mundo*, 03 de noviembre, 1928.

<sup>18</sup> Roberto Arlt, *El Mundo*, 30 de marzo, 1929.



*millones* con *Babilonia* deduzco que nuestro dramaturgo toma el modelo de la sirvienta inmigrante española de la citada pieza de Discépolo. En esta última, la mucama es un personaje que sufre la nostalgia de la España natal y aparece ubicada en la periferia dramática, junto a otros personajes inmigrantes. Sofía<sup>19</sup>, el personaje de Arlt, sufre la misma angustia que la inmigrante discepoliana, sus mismas frustraciones y desencantos, pero Arlt la coloca en el centro de la acción dramática. La sirvienta arltiana resultante no posee una personalidad lineal como la mucama discepoliana, sino más compleja y facetada. Al introducir procedimientos suprarrealistas en sus obras, la percepción de la realidad y la personalidad misma de los personajes estallan en miles de aristas.

*Trescientos millones* coincide con *Babilonia* en el planteo de la aniquilación del inmigrante explotado y la mostración de las diferencias entre clases sociales alta y baja. La sirvienta representa, en ambas piezas, la mano de obra barata, la explotación del más débil, la prostitución del desposeído. Pero, en Arlt aparece descontextualizada, o desterritorializada –en términos delleuzianos-; ya que nuestro escritor limpia al personaje de toda referencia contextual. Además realiza una pronunciada elipsis de la prehistoria de la mucama española de la cual conocemos más por sus metatextos.

En su aguafuerte “Usura transatlántica”, Arlt relata la estafa que los traficantes de la inmigración realizaban a las muchachas españolas a quienes les conseguían empleo de domésticas en Buenos Aires, costo que debían amortizar con la hipoteca de un bien familiar:

(...) muchachas españolas que vienen a la Argentina para trabajar de sirvientas, llegan al país endeudadas hasta los ojos (...) Hay en España, sobre todo en los pueblos de Galicia, prestamistas que trabajan en combinación con algunos agentes de compañías de navegación. Estos prestamistas le adelantan el dinero al padre de la muchacha que quiera venir a América, sobre la hacienda. (...) Un olivar de mala muerte, algunos cerdos, dos vacas y una parcela (...) estos roquedales cubiertos de tierra y estas bestias que los hombres cuidan más que a los cristianos, son hipotecadas al usurero mediante este convenio: el usurero facilita el pasaje (...).<sup>20</sup>

<sup>19</sup> Otro antecedente del personaje puede ser la Hipólita de *Los siete locos*, en su pasado de sirvienta que también soñaba para evadirse de su realidad.

<sup>20</sup> Roberto Arlt, “Usura transatlántica”, *El Mundo*, 06 de julio, 1929.



En esta aguafuerte el escritor ya vislumbraba la posibilidad de trabajar estos asuntos en sus futuras ficciones literarias y, además, es consciente de que se trata de un material marginal, diferente a las temáticas preferidas por los escritores argentinos del momento:

Hace un año, como cronista policial, me tocó intervenir en un suceso que me impresionó extraordinariamente. Una sirvienta, después de permanecer toda la noche despierta, al amanecer bajó de su cuarto, fue hasta la mitad de la cuadra y, en circunstancias en que pasaba rápidamente un tranvía, se arrojó bajo las ruedas del coche, muriendo casi instantáneamente. (...) Esto me ha dado algunos conocimientos respecto al ambiente del llamado servicio doméstico, *ambiente que algún día explotaré, y me ha dado a conocer detalles de psicología que los escritores argentinos jamás han explotado. Bueno; lo cierto es que ellos también se considerarían avergonzados de tocar un tema como el de la sirvienta. A los escritores argentinos les interesan las cosas superfinas (...).*<sup>21</sup> (La cursiva es mía).

Este personaje y este tema, que aparecen esbozados en el texto del aguafuerte, a su vez, fueron retomados por Arlt de la crónica policial que escribié sobre el suicidio de una mucama española para el diario *Crítica* en 1927. Arlt alude a este suceso en el prólogo de *Trescientos millones* y a la profunda impresión emocional que le causara la situación de ese suicidio, pero, en cambio, no alude al presunto modelo de la mucama discepoliana de la pieza que por esos mismos años había presenciado cuatro o cinco veces. Así, el dramaturgo hace referencia sólo a la *realidad* como materia de su creación, pero en su escritura predominará, por cierto, la irrealidad vehiculizada a partir de estrategias autorreferenciales, metaficcionales y metateatrales.

Un dato importante lo constituye el hecho de que esta aguafuerte es tres meses posterior al texto periodístico donde Arlt se refiere a su experiencia como espectador de de la pieza de Discépolo. En el texto de la aguafuerte "Usura transatlántica" hay una fuerte coincidencia con *Babilonia* en el pasaje donde Arlt

---

<sup>21</sup> Ob. cit.



presenta a una mucama que canta y baila una jota junto a la escalera, al igual que lo hace la muchacha de *Babilonia*:

(...) Una mañana -en la pensión donde yo vivía- al bajar por una escalera, sentí que alguien cantaba una jota en voz baja. Y, ¿saben quien era? Una sirvienta nueva, llegada hacía un mes de España. Se había detenido en la mitad de la escalera que barría, y la escoba estaba abandonada junto al pasamanos, mientras que ella, con los brazos en alto, cantando, marcaba el ritmo de la danza. Me quedé espiándola, y durante un rato estuvo así, cantando y haciendo gestos en el aire, como si presenciara en la realidad lo que tan sólo era un recuerdo<sup>22</sup>.

El relato continúa y el narrador periodístico refiere que le pregunta a la criada cuánto le debe al prestamista de su viaje transatlántico: "seiscientas pesetas... trescientos pesos de aquí". En su pieza teatral de 1932, Arlt le hará heredar en sueños a su mucama nada menos que trescientos millones, "porque el ciudadano que soñando que puede ganar trescientos millones sueña que gana treinta o tres, merece que lo fusilen por la espalda".

Como escritor proteico que era, Arlt retoma material tanto de la realidad como de la ficción, por eso tal vez ambas facetas se entrelazan tan particularmente en su dramaturgia. "Trescientos millones" es la herencia que recibe Sofía, quien, como todos sus desgraciados personajes, vive a la espera del "hecho maravilloso" que implique el rotundo cambio de suerte.

Sintetizando, en los tres paratextos en juego -la crónica policial, el aguafuerte y *Babilonia* de Discépolo- está fuertemente marcado el carácter inmigrante de la sirvienta doméstica; pero, en *Trescientos millones*, los elementos contextuales se desdibujan en pos de un estilo renovador y universalista. Una vez más, Arlt escapa de las técnicas del teatro realista que consideraba agotado.

Pasando a otra obra dramática de Roberto Arlt, *Saverio el cruel*, la crítica ha señalado el parentesco del personaje de Saverio con los personajes centrales de los grotescos discepolianos *Mateo* y *Stéfano*<sup>23</sup>. Si bien es posible establecer una relación entre ellos, se ve mucho más clara la semejanza en cuanto a la

---

<sup>22</sup> Idem.

<sup>23</sup> Eva Golluscio de Montoya, "La palabra en contraste: una constante del teatro rioplatense", Revista Teatro XXI, Año IV, Nº 6, 1998; p. 18-23.



construcción del personaje delirante y alienado de Arlt, con el protagonista de *Despertate Cipriano* de Defilippis Novoa. Este último también formó parte, junto con Discépolo del sistema teatral del grotesco criollo, y perfectamente Arlt pudo haber tenido acceso a sus textos dramáticos así como a sus puestas en escena. La hipótesis de que el personaje de Saverio presenta rasgos semejantes a los del Cipriano de Defilippis puede corroborarse aún más claramente en la lectura del boceto teatral *Escenas de un grotesco*, -protodrama de *Saverio el cruel*- donde Saverio aparece con características coincidentes al personaje de Defilippis, que luego se suavizan en la pieza definitiva: en este texto genético, la locura del personaje se plantea desde un comienzo. Al igual que en la obra de Defilippis, el personaje delirante se encuentra inserto en el ámbito familiar. Aparecen la esposa y el hijo como testigos del deteriorado estado psíquico del personaje, quienes reclaman cordura al igual que ocurre con Cipriano y su entorno familiar.

Pero a diferencia de Arlt, Defilippis compartía una tendencia generalizada en los dramaturgos cultos de la época a extender los parlamentos, resultando un teatro de la palabra, un teatro de fuerte impronta literaria, introduciendo lirismo y prevaleciendo la función poética. A diferencia de ellos Arlt practicó un diálogo más breve y en consecuencia más ágil, predominando la función apelativa y en consecuencia, sumando vitalidad a la acción y en definitiva, aportando teatralidad.

Ciertamente, el modelo nacional y en particular el del grotesco discepoliano se presenta como sustrato en la dramaturgia arltiana. Las transgresiones de este autor casi siempre se concretan sobre los artificios de los géneros finiseculares a los cuales les cambia su funcionalidad, como ocurre con el tratamiento del concepto de tesis realista y los artificios del encuentro personal y el melodrama. Pero en el caso de la intertextualidad con Discépolo, la inestabilidad emotiva del protagonista, su confusión psíquica es la nota distintiva del antihéroe del grotesco criollo en los personajes arltianos. Creemos que esta es una persistencia en la obra de Arlt de la textualidad de Discépolo.

Volviendo a la relación señalada entre *Saverio el cruel* y los grotescos discepolianos, otra intertextualidad entre Saverio y los protagonistas de Discépolo



radica en el manejo de lo que Golluscio llama "lenguaje contrastivo"<sup>24</sup>. La tesis de la autora postula la existencia de un "principio contrastivo" aplicado a los lenguajes escénicos cuyo uso fue efectuado por el teatro argentino desde sus primeros tiempos. La autora afirma que uno de los factores para la utilización de este procedimiento es el componente inmigratorio en nuestro país y sus efectos en el lenguaje y la comunicación, ya que el "juego lingüístico contrastivo" de las obras dramáticas –que consiste en presentar al mismo tiempo un aspecto cómico y otro serio (exposición de problemáticas existenciales, junto a una forma lingüística de comicidad directa)-, se estructuraba en muchos casos a partir de la contraposición en escena del lenguaje del cocoliche junto al porteño. Estoy de acuerdo en que un claro ejemplo lo constituye el grotesco criollo donde los protagonistas expresan temas relacionados a la angustia existencial a través un cocoliche "de textura espesa y suntuosa" cuyo contrapunto es el lunfardo y el castellano rioplatense. De esta manera "la gravedad de la palabra (...) es exhibida materialmente a través de la puesta en contraste de los lenguajes escénicos"<sup>25</sup>.

Golluscio hace el rastreo de este procedimiento contrastivo en *Saverio el cruel* concibiendo esta obra como continuadora<sup>26</sup> de la línea de grotesco criollo discepoliano. Para la autora, el lenguaje funciona como herramienta escénica en tanto se convierte en "máscara lingüística" de los personajes, cumpliendo una función semiótica de metateatralidad. Los personajes dentro de la obra asumen un nuevo lenguaje como personajes de la comedia que representarán dentro de la trama, en la cual son, a su vez, personajes<sup>27</sup>. También relaciona el tipo de personaje de Arlt con el italiano protagonista de los grotescos criollos, como "un

---

<sup>24</sup> Según esta autora (1998), la puesta en contraste de lenguajes escénicos es un componente inconfundible de nuestra escena. El "procedimiento contrastivo" sería un resorte básico del teatro rioplatense. "Dicho procedimiento está presente desde fines del siglo XVIII en piezas de teatro gauchesco primitivo, en el drama gauchesco y el sainete finiseculares, en sainetes de la época de oro, en grotescos criollos (como Stéfano (1928) de Discépolo), en farsas y obras de teatro independientes como Saverio el cruel (1936) de Arlt y en piezas de autores más recientes (Lejana tierra prometida, de Ricardo Halac o Gris de ausencia, de Roberto Cossa, ambas del primer ciclo de Teatro Abierto)" (1998: 18).

<sup>25</sup> Ob. cit, p.19.

<sup>26</sup> Para la autora Arlt renueva el teatro pero advierte que "los lazos entre el teatro tradicional y este teatro renovador son fuertes; simplemente la continuidad no aparece tal como se la podría esperar" (1998: 19).

<sup>27</sup> Eva Golluscio (1998) ve en el personaje de Saverio la representación de los militares argentinos y de dictadores europeos como Hitler y Mussolini, alusiones que de hecho eran significativas para la izquierda argentina de la época, potencial espectadora de los estrenos arltianos en el Teatro del Pueblo.



enclave literario fácilmente reconocible". Para Golluscio, aunque su "moderno autor" no declara la nacionalidad del personaje, se trata de un italiano, "el personaje reenvía al inmigrante del sainete y del grotesco". La autora señala esta arriesgada hipótesis a partir de la descripción física y de actitudes que realiza en la obra el hablante dramático básico. Este rasgo del personaje es para Golluscio una herencia de la tradición teatral nacional. Las coincidencias con el modelo teatral de personaje *inmigrante italiano* serían entonces: la procedencia italiana del nombre de Saverio; la vestimenta con camisa rojiza; el rasgo físico del bigote para atusar; la gestualidad del personaje, por ejemplo los gestos de timidez y torpeza.

De esta manera, la *estirpe grotesca* queda señalada por las descripciones físicas y psicológicas del protagonista, a cargo tanto de las acotaciones como del discurso de los personajes. Se trata de aquellas imágenes que evocan el contraste grotesco entre lo que Golluscio enuncia como "lo humano y lo animal; la risa y el llanto; lo animado y lo inanimado", y que ejemplifica con la didascalía inicial donde se describe a Saverio con "expresión de perro que busca simpatía"; o bien con las declaraciones de los personajes sobre el aspecto de Saverio: "tiene el físico del dramático inesperado"; "fantoche serio"; "ángel disfrazado de mantequero".

Según Golluscio, el efecto contrastivo a partir del lenguaje utilizado por los personajes -que alternan entre su habla coloquial y un registro de español propio de las novelas de caballería- es la "máscara lingüística" que manifiesta y esconde su carácter escindido. La retórica del discurso *ficcional* de los personajes pertenece a la novela de caballería, y es en cierto sentido -como en el Quijote- una parodia de ese discurso. También de la novela de aventuras, que circulaba en el formato del folletín del cual Arlt era un asiduo lector.

Otro paralelismo, esta vez espacial: el cuartito de conventillo se convierte en *Saverio el cruel* en una pieza de pensión:

Ha sido borrado el remanido choque entre criollos e inmigrantes, pero encontramos el choque entre los niños bien y la gente modesta. El protagonista no está presentado como un italiano pero se llama "Saverio", se viste mal, usa camisas de color chillón y bigotes que pueden ser atusados. Tampoco hay aquí "tanos" que hablen en el ya



consabido cocoliche escénico pero se emplea ese castellano de España que "hace extranjero" y contrasta con el castellano de Buenos Aires.<sup>28</sup>

De esta manera, el contraste que en el grotesco discepoliano se daba entre los distintos lenguajes hablados por distintos personajes, en *Saverio el cruel* se interioriza y opera dentro del mismo personaje. Para la autora, Saverio tiene un referente teatral rioplatense muy claro, ya que

reenvía al personaje del inmigrante italiano de las piezas de sainete y grotesco criollos, géneros del teatro popular que para los años treinta habían dado sus mejores obras. No es un personaje creado de la nada, tiene detrás de sí a decenas de italianos de teatro, pobres, cómicos, torpes, mal vestidos, feos, ridículos, y finalmente adorables en los que los distintos autores de ese teatro popular y comercial concentraron la comicidad y la verdad<sup>29</sup>.

Si bien las coincidencias señaladas por la autora son verificables, no creemos que una obra original como *Saverio el cruel* pueda diseñarse sólo *continuando* la línea nacional discepoliana y se calque sobre ese modelo como una transparencia. Arlt no sólo conocía a Discépolo, también conoció a Pirandello.

Por lo expuesto sostengo que Arlt realiza una fusión entre el modelo del grotesco criollo y del *grottesco* pirandelliano en *Saverio el cruel*. El personaje de Saverio no termina de conocer su problema, es inconsciente y, por eso, ridículo y esto lo acerca a los personajes del grotesco criollo. En cambio, el personaje (co-protagónico) de Susana oculta deliberadamente su verdadero rostro de locura tras la máscara de la cordura. De esta manera, Arlt incluye ambos modelos en una misma obra, el del grotesco criollo y el del grotesco pirandelliano, distribuidos en cada uno de los personajes protagónicos: Saverio presenta una máscara involuntaria, como la de *Stéfano*, y por eso más cercana al grotesco criollo; Susana, aunque desde su locura, ha tomado *voluntariamente* su máscara y, en este sentido, se acerca al modelo del personaje grotesco de Pirandello. La *simulación de la cordura* en este personaje femenino es una estrategia arltiana que permite articular ambos modelos en la pieza. Simulación que está basada en la inversión del

---

<sup>28</sup> Ob. cit. p. 23.

<sup>29</sup> Idem.



procedimiento de la *simulación de la locura* que Pirandello usa para el personaje de Enrique en su pieza *Enrique IV*.

Sin dudas, éste es uno de los hallazgos arltianos que demuestran la profunda fusión que lograba de los modelos a partir de su contundente capacidad modernizadora.

[grisbyogas@yahoo.com.ar](mailto:grisbyogas@yahoo.com.ar)

**ABSTRACT:**

In Arlt's dramatic writing we can find a profound dialogue between the foreign models and some vernacular forms resulting in a highly intertextual drama. Roberto Arlt makes flexible porous borders and uses various domestic and foreign models to transgress the rules of *academia*, in order to discuss the concept of Argentina literature of his time as a kind of independent and isolated speech, and to question the canon and the national tradition. This article focuses the important relationship of Arlt's theater with his national model: Armando Discépolo.

**Palabras clave:** intertextualidad -Arlt -Discépolo

**Keywords:** intertextuality -Arlt -Discépolo