

## A propósito de la huella *arltiana* en la memoria cultural argentina

Borrajo, Verónica, Rovera, Estefanía<sup>1</sup>

Durante los años '20, el barrio de Boedo albergó gran cantidad de familias de inmigrantes. Un pasado de lucha -principalmente europeo- las acercaba a la revolución soviética y a las manifestaciones progresistas de la época. El arte de sus hijos y herederos, enarbolado por las figuras de Barletta, Castelnuovo, Olivari, Yunque, poetas y cuentistas nucleados alrededor de distintas revistas (*Los Pensadores, Claridad, Izquierda, Extrema Izquierda, Dínamo*) defendían los conceptos del arte comprometido. Se plantaba en Buenos Aires la vigente discusión sobre el arte: ¿al servicio del compromiso social o el arte por el arte? Ya es harto conocida la crítica al grupo Florida por su falta de búsqueda de un mensaje directo y del afán por el cambio social. Criticaban su “arte-purismo” y simbologías de “criollismo” falso, precisamente cuando todos sus integrantes apelaban a los modelos europeos, la elegancia francesa y el cultismo inglés. La polémica continuó y produjo infinitas discusiones en el campo cultural argentino. Y por supuesto, no sólo tuvo repercusión en la producción literaria porteña sino también en torno a la reflexión ideológica sobre el arte en nuestro país. Cierta sector de la literatura y el teatro comenzó a organizarse en torno a los intereses populares. Arlt, periodista y literato, publicaba en aquellas revistas desde 1924.

La crisis económica que estalló en 1929 y el golpe militar de 1930, generaron un cambio de modelo económico y político a nivel nación. Ello dió lugar a movimientos obreros múltiples, organizaciones populares y a nuevos sistemas de relaciones laborales y sindicales. El sistema económico requiere de una considerable intervención del Estado. En 1930 se produjo el golpe encabezado por Uriburu, quien derrocara al gobierno de Hipólito Yrigoyen, dando inicio al período conocido como Década Infame (1930-1943). Estos años '30 encontraron a Arlt en una postura muy marcada, integrándose al Teatro del Pueblo fundado por Leónidas Barletta. Desde entonces participó en este proyecto alternativo inspirado en el modelo de Romain Rolland. Barletta organizó este espacio como un lugar común para convocar a escritores que provenían de diferentes líneas de izquierda. Su elenco se constituyó, en oposición al denominado en ese momento, “teatro comercial o profesional”. Contó con un acta de fundación y una revista que se publicó durante los siguientes dos años, donde se extendió el tono luchador y denunciante de Boedo.

Este golpe fue un atisbo, una mera insinuación del movimiento casi sistemático que prosiguió en los años venideros y de las secuelas que los establecimientos de distintos ciclos militares y violaciones de derechos humanos dejaron en nuestro país. El movimiento sindical no actuó inmediatamente contra aquel golpe -quizá por las Semana Trágica o la Patagonia Rebelde cometidas durante el mandato *yrigoyenista*, sentidas

---

<sup>1</sup> Verónica Borrajo y Estefanía Rovera son alumnas avanzadas de las carreras de Profesorado y Licenciatura en Letras de la UNMDP. Ambas trabajan en el ámbito educativo de la escuela secundaria y, especialmente Borrajo, como Prof. de Teatro, según su título, en ese mismo ámbito. Se encuentran adscriptas al Grupo de Investigación Teoría y Crítica de la Cultura dirigido por Adriana A. Bocchino.

como un ataque al movimiento obrero-. Como todos los golpes militares en nuestro país, se sostuvo por el respaldo de los grupos conservadores. Las breves y, prácticamente débiles, experiencias democráticas no daban respuesta a las acciones violentas o la falta de identidad de un pueblo trabajador, reconocido como tal pero disperso en la memoria colectiva.

No obstante, pocos días después de ese golpe, comenzaba a nacer entre los trabajadores, la Confederación General del Trabajo (CGT). Seis años más tarde se organizaría formalmente. La creación de una central sindical unitaria era un objetivo claro y se genera en torno a la coexistencia de socialistas, comunistas y sindicalistas. La ilegalización de la FORA (anarquistas) y la represión conjunta al movimiento obrero profundizó la organización entre los trabajadores.

La literatura y el teatro no escapaban de este contexto que se manifestó orgánicamente en un proyecto teatral independiente y contundente, refugio del teatro conceptual. El Teatro del Pueblo, que cobraría veinte centavos la entrada, que iría a buscar a la gente a sus casas, a los barrios y a las escuelas, quería ser teatro de arte, madre del pueblo y de la humanidad. Ya no se disputarán los patrones con el artepurismo y los procedimientos de consagración literaria con aquellos *colonizados benévolos* (ver Correas, 1996) que encumbraban las academias. Ahora se define en sí por la negativa. En este sentido, Arlt complejiza el objeto de trabajo, el concepto de teatro e incluso el propio concepto de escritura y literatura. Reconoce los límites de la representación en éstas y la decadencia del texto frente a las innovaciones teatrales y cinematográficas. El mismo Arlt asume en el prólogo a *Trescientos millones* que, ante la propuesta de Barletta para escribir una obra, no tenía la mayor esperanza de que tuviera éxito. ¿Éxito ante quién? ¿Frente a los trabajadores, las otras compañías de teatro, frente a las legitimaciones académicas, frente al teatro comercial? ¿Cómo se entiende entonces que se represente el *Fabricante de Fantasmas* en el ámbito del teatro comercial siendo ésta una de las obras más contestatarias a los intereses materiales de los autores y empresas dedicadas a esos ciclos? En esta pieza se ponen en evidencia los mecanismos de los autores y las razones del éxito de aquellos *clichés* y estereotipos que Arlt aborrecía. ¿Aborrecía realmente? ¿Producir en forma contraria, a contracorriente, concientizaría a su público o cambiaría la dirección de ese éxito hacia el centro de su estilo? Arlt se mueve sintética y alternativamente frente a aquella dualidad del arte comprometido y la esencia del arte.

Sin mencionar una sola vez “el proletariado” costumbrista y trillado, supo recuperar una figuración minuciosa de la tensión clasista argentina de la época y de las miserias humanas más diáfanas. ¿Podemos hacerle propias las palabras de su personaje Pedro, de *El fabricante de fantasmas*, quien afirma que el “teatro es un pretexto; o mejor dicho, un medio para un fin”? ¿Teoriza y define al teatro desde la ficción? Quizás sí. Su concepto de teatro es complejo e innovador porque supo explotar la contemporaneidad y vulgarizar el código expresivo vigente. La tensión entre la legitimación -ante las acusaciones de quienes consideran que “escribe mal”- y el aprovechamiento de su (auto) posicionamiento marginal, nos otorgan un producto intelectual complejo en sí mismo.

Capitalizar simbólicamente este campo cultural y coetáneo significaba comprender que hay algo en las formas de recepción que también está cambiando. Así, entiende de manera conjunta un proceso continuo: producir, escenificar y percibir. Hay que considerar que hacia 1933 nacen los dos primeros estudios cinematográficos del país: *Argentina Sono Film* y *Lumiton*. No obstante, el crecimiento se detuvo a partir de 1940 ya que el cine argentino entró en un largo periodo de crisis determinada por la competencia comercial principalmente del cine estadounidense y el predominio del cine mexicano. Durante este período, Arlt edita sucesivas obras y representa prácticamente todas sus obras de teatro, a la vez que escribe para la revista socialista *Argentina Libre*. La innovación en las técnicas teatrales y algunas diferencias con el propio Barletta lo alejaban del “teatro pedagógico y concientizador” para acercarlo a la simpatía del receptor y una nueva y atractiva construcción estética. Poco más de diez años duró esta conjunción espectacular entre cronista-literato-dramaturgo reunidas en una misma figura. En 1942, habiendo concluido su obra de teatro *El desierto entra en la ciudad* y publicado en *Mundo Argentino* su último cuento *Los esbirros de Venecia*, Roberto Arlt muere en Buenos Aires de un paro cardíaco.

Un mes antes en ese mismo año Castillo había asumido la presidencia, pero su gobierno ya sería la última versión de una serie de fraudulentos mandatos. La pérdida de apoyo provocó que lo derroque en 1943 la llamada *Revolución del 43*, dejando al mando del país primero a Rawson y luego a Ramírez. La clase obrera industrial había crecido notoriamente y la zona urbana de Buenos Aires se atiborraba de fábricas. La represión a sectores sociales y políticos provocó la disolución del Congreso Nacional, la clausura de la CGT n°2 -donde se habían organizado los sindicatos comunistas-, y se sancionó el régimen limitativo de la acción sindical. Estas medidas abrían la confrontación con los trabajadores y con el movimiento estudiantil universitario.

De esta manera, el campo cultural seguía mutando y poco a poco adoptaba ideologías más o menos definidas. Primero como director del Departamento de Trabajo y luego como Presidente a comienzos de 1944, la alianza de Perón con los sindicatos llevó también a la aprobación de variadas leyes laborales. Se conformaba el sector trabajador pero, en cambio, las universidades estaban intervenidas y los sectores académicos mostraban su disconformidad ante el crecimiento de la figura del *monstruo* populista y de la *dictadura de las alpargatas*. Por otro lado, ganaban fuerza los medios de comunicación y se progresaba en términos televisivos. En 1945 se autorizó a otorgar una licencia para el funcionamiento de la primera transmisión en la Argentina. Un año después, la figura de Juan Domingo Perón quedaba consolidada gracias al apoyo popular que le dio la presidencia en las elecciones de 1946.

Los avances tecnológicos y la masificación de la televisión, hizo que este gobierno prestara especial atención a la comunicación. Generó un monopolio informativo para consolidar su llegada a las masas. Para cada medio se sancionaron distintas medidas: para la cinematografía se puso en marcha la obligatoriedad de la exhibición de películas argentinas, la reglamentación de la ley de protección a la industria cinematográfica y la protección a la industria cinematográfica. En el campo de la prensa gráfica se ratificó la ley del Estatuto del Periodista Profesional declarada en

1946. Y la televisión nacional tuvo su primera transmisión pública el 17 de octubre de 1951, dando origen al por entonces privado Canal 7, a través de una transmisión en vivo del acto del Día de la Lealtad Peronista.

Ahora bien, aquel sector académico que se autoproclamaba anti-peronista, canonizaba y representaba sólo una facción del campo intelectual y cultural contemporáneo. Algunos que se encontraban en el margen disentían y para ellos Arlt representaba un punto de partida. Un punto como inicio de algo que quedó trunco pero que sería retomado para transformarse en un referente. La revista *Contorno*, con Masotta, Sebrelí y Correas especialmente, lo retoma en sus ensayos y sus representaciones autorales. De alguna manera lo desdibujan de la imagen marginal que Arlt construyó de sí mismo, y lo reubican en la cultura argentina poniéndolo en el centro. En *Contorno*, publicada entre el '53 y el '59, Masotta, Sebrelí y Correas se corren de la postura hegemónica de la revista *Sur*. Pero también toman distancia con las vinculaciones a la izquierda orgánica y el marxismo ortodoxo. Tanto Masotta como sus compañeros Sebrelí y Correas, se acercan al peronismo, más que por coincidencias con sus bases, por su provocadora imagen construida de *outsiders* y contraria al campo intelectual dominante antiperonista. Este trío se acerca de a poco al Movimiento Obrero Comunista pretendiendo una alternativa posible entre peronismo y marxismo.

Los tres escribieron sobre Arlt ¿Reescriben la figura controversial de Arlt? Continúan una huella que aquél había comenzado en figuración polémica y sintética. Los obsesionaba la imagen arltiana de desclasado, marginal, su cercanía con lo popular, o su forma de representación ya no tan explícita, y sus discusiones con la izquierda y con el propio Barletta. ¿Qué es lo que atrae? ¿La periferia institucional con la que se identifican? ¿Las operatorias discursivas en las que se entretejen tensiones clasistas y la estetización de la penuria? ¿El anti-intelectualismo o la calificación de ser *un intelectual* fuera del campo intelectual?

Para Masotta, los personajes de Arlt son psicópatas (o psicóticos) que se sienten interiormente vacíos. Se producen en un espejo reverso de los personajes protagonistas tipificados por la sociedad. La humillación de esos personajes no es sino el lado exterior de su persona, su superficie, el lugar donde eso que se *es* queda librado a la mirada de los demás. Los demás que lo humillan no sólo son los opresores sociales, las jerarquías laborales, económicas o culturales, sino fantasmas de sus propias conciencias, de su imaginación, seres de humo y éter. Los personajes de Arlt permanecen la mayor parte del tiempo vueltos hacia sí mismo, reflexionando o soñando. Es en estos personajes donde se evidencian las expresiones, el lenguaje verbal y mimético de un *colonizado colérico* (ver Correas, 1996). No es casual que estas cualidades escenificadas sean las que atraigan profundamente al campo cultural de los '60. No sólo en la literatura sino también en el cine. Allí también se destacan las representaciones sociales y psicológicas de sus personajes que se reactualizan tres décadas después. En 1958 Simón Feldman lleva a la pantalla grande la obra de teatro arltiana *Trescientos millones* y entonces Arlt aparece entre intelectuales y creadores como un *genio literario*, como un literato. Pero no ya como un genio romántico, sino como un genio en relación con los otros, histórico en tanto escritor.

En Arlt hay intereses estéticos afines, entre el nuevo cine y aquél trio (Sebreli, Correas, Masotta) ocupados en la modernidad naciente de las nuevas artes, los *happenings*, las historietas y las nuevas formas de hacer cine. Ellos dan sustento a la legitimación de las transposiciones culturales y cinematográficas modernas. Y estas técnicas son utilizadas para abordar lo que Arlt provee: eso que el nuevo cine también entiende como “contorno” de su sociedad y su arte, una realidad social miserable, marginal. Curiosos rasgos que el cine durante el peronismo no había registrado. De este modo, la representación cinematográfica del “contorno” no deja de tener cierto sesgo antiperonista, ya que muestra aquello que no había sido visto en las imágenes que, durante ese gobierno se filmaron. Nuevamente la imagen de Arlt aparece como síntesis oscilante. Los nuevos cineastas le reclaman al cine del peronismo la actualidad de las técnicas modernas y su épica populista: en definitiva, la “expresión del contorno”.

Por su parte, Simón Feldman, a partir de 1953 había centrado su propuesta de formación en el dictado de cursos y la preparación de equipos de filmación, resultando un proyecto independiente en un corto llamado *Un teatro independiente* (1954). Èste anticipó un gran movimiento de cortos que se produjo después de 1955. El tema del mismo no es sino el funcionamiento completo de un grupo de teatro independiente, desde los ensayos hasta la puesta en escena. Qué figura construye Arlt capaz de dar lugar a creaciones múltiples y de posiciones políticas antagónicas? Y por otro lado, ¿qué es lo que habilita en la palabra de Arlt ese intercambio entre distintas artes? Asimismo, el fenómeno del teatro independiente en Argentina, si bien comienza en los años treinta, experimenta su auge en los ‘50 con la proliferación de grupos y escuelas, similar a la situación del cine en esos años.

La exclusión y marginalidad tradicionalmente asociada con Arlt, cambia su representación socio-cultural, intelectual y política de acuerdo a determinados contextos históricos. Esa cualidad de desclasado y de minoría, tensionadas por el afán de legitimación autoral y posicionamiento en el campo intelectual de la época se reivindica y resemantiza en aquellos momentos en los cuales los subordinados se vuelven bandera de políticas y gobiernos populares pero también de disconformes con esas fuerzas populistas. Para algunos, resulta funcional el *Arlt- marginal* pero para otros, dentro del mismo campo cultural, es operatorio un *Arlt-intelectual* que trasciende los límites de la escritura literaria y de la acción social. De cualquier manera, se instala dentro del campo intelectual y periodístico de su época como una figura de renovación. Y trasciende para que su figura se reinserte y revalorice, identificándolo con (*anti*) intelectuales, resistentes e “irreconocidos” por la cultura hegemónica argentina.

## **Bibliografía**

Carlos Correas 1996 (1996) *Arlt literato* (Buenos Aires: Atuel)

Laura Juarez 2010 (2010) *Roberto Arlt en los años treinta* (Buenos Aires: Simurg)

Oscar Masotta 2008 (1965) *Sexo y traición en Roberto Arlt* (Buenos Aires: Eterna Cadencia)

Ana Longoni, 2005, “Oscar Masotta: vanguardia y revolución en los años sesenta”, Segundo Simposio Prácticas de Comunicación emergentes en la cultura digital, 2005