

Arte, mercado y compromiso

Una vuelta de tuerca al "teatro comercial" y el "teatro de arte" en la modernización teatral en Argentina.

Ludmila Rogel

"El dinero convierte en destino la vida de los hombres".

Ricardo Piglia, Sobre Roberto Arlt.

El estudio del arte producido por la cultura popular en el pasado y su validez como objeto de estudio académico en el ámbito de la Facultad de Filosofía y Letras ya no es origen de conflictos ni cuestionamientos. Basta con mirar los programas de algunas materias, tales como "Literatura alemana", "Historia del teatro argentino y latinoamericano" o "Teoría literaria II" y "Teoría literaria III", para darnos cuenta de que el maniqueísmo de las categorías alto-bajo en relación con el arte han caído en desuso. Las discusiones en el campo intelectual actual no pasan por valorar qué es o qué no es arte, o cuál es el arte verdadero, si es que puede haber tal cosa, sino por indagar en las relaciones entre las distintas prácticas estéticas y en las relaciones que se establecen entre éstas y la sociedad. Este enfoque tiene como fin observar la producción de sentido de estas prácticas en el contexto de una cultura determinada; y puede inscribirse en el marco de una teoría inmanente de las artes (i.e. Th. Adorno) o en el marco de una teoría mecanicista (i.e. D. Viñas); este último no es capaz de dar cuenta de la mediación que se establece entre el hecho social y el hecho estético.

Partiremos de un enfoque inmanente para pensar la relación entre el hecho

estético y el hecho social en obras producidas en contextos administrados¹: la producción de obras de Armando Discépolo en el del teatro comercial, y la producción de obras teatrales de Roberto Arlt en el contexto del Teatro del Pueblo, durante la década del '20 y el '30 en Argentina. Buscaremos en los textos "restos" de autonomía, que nos permitan analizar lo que estas obras "hacen" a pesar del contexto en el que se producen; buscando las inflexiones entre los procesos subjetivos (lo intencional) y los procesos objetivos (colectivos) en el trabajo artístico. Nótese que el propósito de ese enfoque es indagar, a partir de ese "resto de autonomía", qué relación establecen estas prácticas estéticas con la sociedad de su tiempo. En los términos de la teoría de Adorno, esto implicaría comprender el contenido de verdad de las obras más allá de la intención del sujeto creador. En esto consiste el negocio del crítico, dice, "en comprender aquello cuya verdad o falsedad no se ha comprendido". (Adorno, 2004: 175) Y, aunque en el contexto de este trabajo no entenderemos el contenido de verdad en términos de negación y enigma de la forma, conservaremos la idea de una mediación entre el acto individual y el acto social, como umbral entre la subjetivación y la objetivación. Así, la noción de autonomía se vuelve productiva para una crítica de obras teatrales "no autónomas".

La autonomía del arte, que funda la estética moderna, consiste en dos cosas: autonomía del arte respecto de otras instituciones sociales y autonomía de la obra respecto de lo representado. Rancière (2009) llama "régimen estético" a este período, que define el arte por su autonomía, y señala que en él se originan las contradicciones en la relación arte y vida. En su *Teoría estética* Adorno dice que "El arte se vuelve social por su contraposición a la sociedad, y esa oposición no la adopta hasta que se vuelve autónomo" (Adorno, 2004: 298). En la autonomía del arte descansa el contenido de verdad de la misma. En este sentido, la autonomía plantea una cierta actitud ética del artista en relación con la obra y de la obra en relación con el mundo. Rastrear esa actitud implica observar el proceso de subjetivación de los materiales en el proceso del acto creador y el proceso de objetivación del sujeto creador, en tanto que él mismo se vuelve material y en tanto el material posibilita una serie de operaciones y no otras.

¹ Por "contextos administrados" entendemos espacios de producción que conciben el arte como medio para un fin, ya sea mercantil, social o político.

Determinar en qué consisten los restos de autonomía de estas obras nos permite observar las imágenes de falsa conciencia, que reproducen el discurso dominante, y "lo colectivo de las imágenes estéticas que se sustrae al yo" (Adorno, 2004: 178). Los restos de autonomía en las obras dirigidas se encuentran en las vetas del material, que como las vetas de la madera, marcan la forma en que éste debe ser trabajado, proponen una serie de reglas, de funciones y asociaciones. Es, entonces, a partir de análisis del material y el trabajo, que el sujeto creador realiza, que observaremos la resistencia (mediación) en la constitución del objeto artístico. Las obras que analizaremos se inscriben en el marco de una modernización del panorama teatral argentino. Nos concentraremos en el pasaje de un sistema a otro, en los términos del modelo de periodización de O. Pellettieri (2002): del subsistema "de emancipación" al "de modernización". El período "de emancipación" se caracteriza por la "emancipación" del teatro argentino de los modelos y las compañías europeas y por la conformación a principios de siglo de un campo intelectual teatral. En éste, hallamos, entre otros, el microsistema del sainete criollo y la revista, así como el microsistema pre-moderno, que incluye el sistema de Florencio Sánchez y el grotesco criollo de Armando Discépolo. En este contexto aparece una organización empresarial del teatro, como entretenimiento popular, que deriva en la conformación de un "teatro comercial". El período llamado "de modernización" abarca el estudio de la primera modernización (microsistema teatral independiente y microsistema de nacionalización) y la segunda modernización (microsistema del '60). Este proceso se inicia hacia 1930 con la inauguración del "Teatro del Pueblo", con el proyecto de un "Teatro de Arte", contrapuesto al teatro comercial y al teatro tradicional, lo que implicó el primer cambio por ruptura con el modelo anterior en el sistema del teatro argentino (Pellettieri, 2006: 70). Esta periodización establece un modo de visibilidad de las obras teatrales según el contexto de producción, circulación y recepción: la producción de Discépolo, por ejemplo, se inscribe en el contexto del teatro comercial; y, la producción de Arlt en el contexto del teatro de arte.

La resistencia popular: el teatro comercial

El calificativo "comercial" implica, primero, un modo de producción, circulación y recepción teatral contrapuesto, o al menos diferente, del modo de producción, circulación y recepción del arte; segundo, lo comercial implica una

producción constante de textos, la aplicación de fórmulas constructivas a modo de recetario. Además, está sujeto a la ley de oferta y demanda del mercado; esto pone en entredicho su autonomía, ya que implica una forma de control exterior al hecho estético. La producción comercial reitera una y otra vez las características que forman parte de los gustos homogeneizados del público. En esto consiste su reificación, ya que se constituye como una forma genérica cosificada siempre idéntica a sí misma. El público comercial es concebido como público de masas, que reclama entretenimiento, y con margen estrecho de tolerancia a los cambios, ya que encuentra placer en la reconfirmación de sus expectativas. Por otra parte, este público no tiene conocimiento del arte "culto" o "serio" y tampoco reflexiona sobre estas diferencias. El teatro "serio", a diferencia del teatro comercial, no se somete a las leyes del mercado y, en términos ideales, es desinteresado desde el punto de vista de la producción, como desde la recepción. En la medida que no está sujeto a la reproducción mecánica sino a la experimentación con los materiales, es capaz de producir nuevas formas de vida. A la luz de este contraste, el sainete y el grotesco criollo son descalificados por la crítica intelectual de su época, como géneros perpetradores de la falsa conciencia, por lo tanto nocivos para el pueblo, por su efecto identificatorio y consolatorio.

Sin embargo, en el contexto de emancipación del teatro argentino, lo popular y lo comercial están imbricados de manera indisoluble, ya que el modo de producción empresarial permite la emergencia y visibilidad de una manifestación teatral de origen popular genuina y la conformación de un campo de autores teatrales propios. Además, lo comercial y lo popular comparten algunas características constructivas tales como la identificación, la idealización de la realidad circundante, el privilegio de las emociones en detrimento de la reflexión, el paroxismo y la caricaturización de los personajes, la claridad del mensaje, la causalidad explícita, entre otras; que borran los límites entre uno y otro en las sociedades capitalistas.

La diferencia entre lo popular y lo comercial radica en que lo popular es una expresión espontánea del pueblo; en cambio lo comercial, desde una crítica de la industria cultural, por ejemplo, implica una reificación de los bienes de la cultura, como mercancías, que tiene como fin la manipulación ideológica de las masas mediante la administración de su tiempo libre (cf. Adorno, 2007: 135 y ss.) Aunque, si bien existe una creciente comercialización del sistema

teatral del sainete criollo, no es pertinente pensarlo desde el punto de vista de las industrias culturales según la concepción adorneana: en primer lugar, porque la Escuela de Frankfurt no tuvo en cuenta el modo de producción y circulación de la cultura en un contexto tercermundista, desfasado respecto de los países desarrollados histórica, política y económicamente. En segundo lugar, porque el sainete criollo surge como una manifestación popular no intencionada, aunque algunos de sus autores puedan ser considerados "cultos" y las obras sean producidas por empresarios teatrales. En tercer lugar, porque desde el punto de vista del trabajo con el material tiene intersticios por donde es posible que se filtren innovaciones (Pellettieri, 2008: 90-93).

De modo que lo comercial es una característica técnica que afecta el modo de producción, circulación y recepción de las obras, pero no determina completamente el trabajo con el material. Así, en el interior del subsistema del sainete criollo observamos al menos tres tendencias que conviven simultáneamente, de las cuales se puede predicar una escala desde el efecto de identificación al efecto crítico-reflexivo: que va del sainete como pura fiesta, pasando por el sainete tragicómico (en su variante inmoral, reflexiva y de desengaño) al grotesco criollo (ya sea más asainetado o más introspectivo-reflexivo).

En primer lugar, resaltaremos que el personaje emblemático de este sistema es el inmigrante. En el sainete como pura fiesta, cuyo principio constructivo es el melodrama, el inmigrante aparece caricaturizado en la función de la pareja secundaria pobre, su función es divertir. El final de estas obras es siempre un final feliz, Pellettieri habla de un patio del conventillo "abuenado", que se conforma como un imaginario idealizado: "El espectador sainetero no apela a la realidad sino a una suerte de caricaturización ideologizante de la realidad" (Pellettieri, 2008: 84). Esto permite una identificación compasiva y simpática del receptor con la obra, que ve representado sus deseos y carencias en el teatro.

En el sainete tragicómico el patio del conventillo se vuelve un lugar más oscuro ya que empiezan a aparecer los conflictos. Si bien mantiene una configuración similar al modelo anterior, la figura del inmigrante empieza a tener protagonismo y los infortunios de los personajes comienzan a tener proyección social. Esto posibilita un incipiente efecto de distanciamiento, que entra en conflicto con el imaginario idealizado del espectador. En *Mustafá* (1921), por ejemplo, los personajes están agrupados social y generacionalmente según su posibi-

lidad de hablar el español y el tipo de inserción social que esto determina. La caída del personaje principal en la inmoralidad está condicionada por la imposibilidad de adaptarse al contexto: el personaje vino en busca de una fortuna económica que no puede alcanzar, y ahora además de ser pobre sufre la nostalgia del desarraigo y la exclusión: "Sabe qué biensa tuda la noche? Biensa que jintina istá legis Durquía, muy lejus... Badre tuda la noche driste borque falta mucho Durquía. Falta veintiséis años." (*Mustafá* p. 279)

Lo más significativo es que, si bien aún no son criticados los valores de la sociedad que los excluye, los personajes comienzan a reflexionar sobre lo que les sucede en relación al contexto. Pensemos, ahora, en *Mateo* (1922) que pertenece a la tercera fase, refinada, del sainete y primera fase, ingenua, del grotesco criollo. Esta obra trae aparejado un cambio en la función estética que se acentuará a lo largo de la década: lo que antes sólo producía risa, i.e. la caricatura del inmigrante, comienza a funcionar como una reflexión de la realidad del país (Pellettieri: 2008: 65). En esta obra podemos ver desplegado el conflicto generacional entre los padres inmigrantes y los hijos criollos, el desamparo y abandono social, la desigualdad del progreso y el deterioro moral al que se ven sujetos los personajes en este contexto. El padre de la familia, Don Miguel, que es cochero, no logra adaptarse a los tiempos que corren, con la aparición de los automóviles, el subte, el tranvía, se está quedando sin trabajo. En el otro extremo su hijo se hace chofer con vistas a una inserción social, pero se lo oculta a su padre. Aunque éste después de haber perdido todo y a punto de ir a la cárcel lo acepta: "Pero... hay que entrare. He comprendido" (*Mateo*, p. 61)

Ya en *Stéfano* (1928), obra de grotesco canónico, no sólo los padres inmigrantes hablan cocoliche (como sucedía en las obras anteriores) sino que lo hablan todos los integrantes de la familia. Esto manifiesta y agudiza la incapacidad de los personajes para comprenderse a sí mismos, entre ellos y a la realidad, respecto de *Mateo*, por ejemplo. La caricaturización del personaje es ahora la máscara que pone en tensión su comportamiento y la percepción del mismo. La ridiculez y patetismo de Stéfano consiste en que es incapaz de darse cuenta de que está fuera de tiempo, de que vive atado a ideas o sueños del pasado que habían puesto en un futuro que no se cumplió: la idea de ser un gran músico, de ir a Argentina a escribir una ópera porque allí tendría las puertas abiertas, la incapacidad de ver que ha fracasado y que en realidad lo

han echado de la orquesta en la que trabajaba, no porque le tendieran una trampa sino porque desafina. "¿E ahora? ... he visto en un minuto de lucha tremenda, tutta la vida mía. Ha pasado. Ha concluido. Ha concluido y no he empezado." (Stéfano, p. 75) Y ahora no hay más nada, si bien cuando Stéfano percibe la condición de su fracaso, cae la máscara y esto permite una incipiente posibilidad de comunicación, ésta finalmente queda trunca porque los personajes son incapaces para intercambiar sus experiencias: "Ma no somo culpable ninguno de los dos. No hay a la creación otro ser que se entienda meno co' su semejante qu' el hombre." (Stéfano, p. 94). Por eso, Stéfano muere sólo como un animal, al tropezarse con sus propios pies, mugiendo y confundiendo su propia sangre con salsa de tomate.

En el grotesco criollo la figura paterna, como figura de autoridad interna, pierde sentido. Si bien el hijo intenta asimilar la experiencia de fracaso del padre pensando que a él no le pasará lo que a su padre, con eso no basta ya que el hijo no logra elaborar una ley interna (moral) que le permita sobreponerse a la ley externa de la sociedad (basada en el lucro y el dinero). Lo mismo sucede en *El organito* (1925), que termina con la huída del hijo de la casa paterna, pero no como una forma de cambio real sino que continúa con la forma de hacer que condena: golpea a su padre y le roba la bolsa de monedas.

En estas obras encontramos un conjunto de procedimientos similares; sin embargo, mientras más elementos de la realidad son utilizados como material de trabajo, más cambia la formalización de la obra: cambio en el principio constructivo y el efecto. La emancipación comienza cuando en los sainetes empiezan a ser incluidos los materiales de la realidad circundante: como la nostalgia del inmigrante en el sainete tragicómico. En el grotesco criollo la caricatura como máscara permite poner en contraste las expectativas del individuo y la realidad social; esto implica una reflexión sobre el contexto, en la medida de que el oponente, que es la sociedad, es internalizado en el mismo sujeto o en su familia.

El trabajo con el material social, por lo tanto, posibilita el cambio ya que las obras no reproducen siempre la misma configuración y sistema de personajes. Debido a que el material es social, éste acarrea consigo las contradicciones de esa sociedad; y eso podemos verlo en las formas que este es elaborado: de la forma consecutiva de lo trágico y lo cómico, en el diseño de la intriga, a su fusión grotesca. La tendencia a ampliar los parlamentos reflexivos de los

personajes sobre los que sucede en contraste con la imposibilidad de comunicarse. La carencia de normas comunes para conducirse en la vida cotidiana que sustenta los conflictos.

Resumiendo, la crisis de valores que viven estos personajes, en la que colisionan las nuevas formas de vida (producto de la modernización de la ciudad, el intercambio cultural inmigratorio, la movilidad social) y las tradicionales (como la honra social, la moral del trabajo, la estructura de clases), afecta las células básicas de integración sistémica, como la familia (para Stéfano su familia es la causa de su fracaso) de manera tal que relaciones interpersonales se vuelven imposibles al igual que la sociabilización de los personajes. Por lo tanto, el teatro comercial en su proceso de cambio del sainete al grotesco es capaz de mostrar fisuras en el discurso dominante; a pesar de que las obras no logran conformar un personaje que no se configure como una víctima excluida de la fiesta de los pocos.

La resistencia intelectual: el teatro de arte

En 1928, Leónidas Barletta junto a otros escritores como Elías Castelnuovo y Ricardo Passano, fundaron el Teatro Experimental de Arte (TEA), oponiéndose a las fórmulas del realismo de Florencio Sánchez y al modo de producción empresarial (sainete, revista, grotesco). El "Teatro de Pueblo", fundado en 1930, concebido como organismo autónomo respecto del Estado, la universidad y el mercado, constituye la fundación del primer teatro independiente. Su estandarte es el compromiso social. Su propuesta estética se basa en la inclusión de procedimientos simbolistas, expresionistas y grotescos, que tienen como fin renovar el panorama de lecturas respecto de la década anterior. Esto no significó, como afirma Pellettieri (2006), la apropiación de los artificios y la ideología de las vanguardias históricas. En cambio, los postulados estéticos se conformaron alrededor del teatro de tesis realista. Barletta, director escénico y cabeza ideológica del teatro, pensaba que el teatro debía hacer reflexionar al espectador respecto de su realidad. La modernización técnica consistió en la aparición de nuevos roles en la puesta teatral: el director de escena, el escenógrafo y el vestuarista. Desde el punto de vista ideológico, el Teatro del Pueblo es heredero del proyecto de Boedo y alberga a los intelectuales de izquierda. Su referente es el teatro didáctico de Romain Rolland y su "Teatro del pueblo". Éste pensó en un modelo teatral para el obrero, que tuviera en cuenta su realidad: "teatro por y para el pueblo". La educación de los espectadores (y

de los integrantes del movimiento) fue la piedra angular del proceso de modernización y fue complementada con revistas, charlas-debate y conferencias; de ahí, que Pellettieri llamó a esta primera fase "de culturización" (Pellettieri, 2006: 70). Para Barletta la fundación del teatro del pueblo implicaba la fundación del "teatro de arte" en Argentina, ya que no consideraba el teatro de los capocómicos y la mercantilización del resto de las producciones teatrales como teatro. El teatro independiente fue un movimiento, con una asamblea estable, con un estatuto y miembros militantes; los actores, por ejemplo, no cobraban por su actuación, no eran nombrados en el programa y no tenían permitido actuar en otros circuitos teatrales (Fischer y Ogás Pugas: 2006).

Según Adorno, el compromiso en el arte implica que la intención subjetiva y la praxis objetiva, "inmanente a la obra de arte", coinciden en "la transformación de las condiciones de las situaciones" (Adorno, 2004: 325). "El momento de praxis objetiva que es inherente al arte se convierte en intención subjetiva donde su antítesis de la sociedad se vuelve irreconciliable debido a la tendencia objetiva de esta y a la reflexión crítica del arte. El nombre habitual para esto es *compromiso*" (Ibíd.: 324). En el sistema de la teoría estética de este autor, el compromiso es algo superior a la tendencia o deseo de que las cosas sean de otra manera. El compromiso no es una norma de valoración de las obras, la calidad de la obra de arte no consiste en el compromiso, aunque la calidad está adherida al compromiso. Adorno pone como ejemplo la dramaturgia de B. Brecht y explica que la calidad de sus obras (su contenido de verdad) no lo obtiene de la tesis que es su intención expresar sino del trabajo estético que realizó a partir de ellas y que le permitió "hacer del drama algo ilusorio" y contribuir "a la ruina de unidad del nexo de sentido" (Ibíd.: 325). Otra vez en Adorno, el compromiso, como el contenido de verdad, tienen que volverse constitutivos de la obra donde su forma se vuelva antítesis de la sociedad. En este sentido, nosotros nos alejamos de esta teoría, para pensar el contenido de verdad en relación a la producción de sentido social no necesariamente en términos de antítesis formal.

El arte comprometido de Barletta, como dijimos, tiende a enfatizar en el contenido de las obras. Barletta (1960) confiaba en la posibilidad de que las obras de teatro transmitieran un mensaje, para que el obrero pudiera reflexionar sobre su realidad y así generar cambios estructurales en la sociedad. Sin embargo, la posibilidad del artista de plasmar exactamente su intención

es relativa y, parafraseando a Adorno, cuando lo hace, la obra carece de relevancia, en tanto se convierte en una mera alegoría de la intención subjetiva del autor; se nota tendenciosa y malograda, porque no se construye en la mediación con la tendencia objetiva. Asimismo, la poética de Arlt está lejos de ser simplemente realista o calcar la intención ideológica del autor y del director, ya que sus obras teatrales se construyen en el cruce entre elementos realistas, expresionistas y populares, que le permiten dar con formas estéticas coherentes consigo mismas: no son meramente propaganda ideológica.

El teatro de tesis realista se caracteriza por ser un drama social de situación, por configurar personajes determinados por el medio, por incluir elementos realistas en la escenografía y el vestuario que connoten la realidad, por privilegiar el discurso de los personajes, que portan los argumentos del mensaje que se pretende transmitir, y buscar una ilusión de realidad. Las obras de Arlt sin embargo componen un entramado más complejo que una ilusión de realidad y codificación de un mensaje revolucionario. En ellas lo real, el contexto social que determina al personaje, se yuxtapone a la imaginación subjetiva del mismo, permitiéndole "escapar de las determinaciones económicas" (Piglia, 2001: 26). De ese modo, la realidad presentada en la obra queda escindida en dos; de la dialéctica entre ambas surge la tesis, que no es expresada literalmente, sino que exige una reflexión que ponga en movimiento la dialéctica entre las dos realidades presentadas.

Trescientos millones (1932), por ejemplo, se conforma en la intersección de varias poéticas: las más significativas son el melodrama popular y el expresionismo. El intertexto popular lo encontramos en la configuración de los "personajes de humo": Rocambole, el galán, el villano Volcano, la cenicienta, el rufián justo, y el tipo de peripecias que estructuran el sueño de Sofía, la sirvienta (heredar 300 millones, viajar, enamorarse, tener una hija, que se la roben, buscarla, recuperarla, vengarse, estar junto a su hija, ser feliz). Como señalamos, la yuxtaposición de lo real y lo subjetivo-imaginario estructuran la obra, de manera tal que el espacio se desdobra en un espacio onírico (barco, living lujoso, carbonería) y otro real sutilmente sugerido (la piecita de servicio). El desdoblamiento espacial implica un desdoblamiento de lo representado: entre un nivel diegético (como relato marco), por un lado, estructurado a la manera de un drama de situación: una inmigrante española no puede escapar de su realidad agobiante, y un nivel metadiegético (relato enmarcado o "teatro

dentro del teatro”), por otro, estructurado como un drama de personajes en el que la acción se estructura a partir de la heroína, la sirvienta. La realidad aparece sugerida en principio en el nivel diégetico, presentado en el primer acto, e irrumpe violentamente hacia el final, corporizando el oponente en el hijo de la patrona que golpea la puerta de su cuarto para violarla, en el tercero. La tesis realista no se comunica de forma explícita sino que es decodificada al poner en relación los sueños de la sirvienta, su función evasiva y consolatoria, y la realidad de su vida, elidida hasta el final, cuando el contraste entre ambos mundos se vuelve grotesco:

Los personajes de humo permanecen inmóviles. La SIRVIENTA mira con un gesto de extrañeza dolorosa al fante humano que le pide placer en el instante en que ella bendice en su ensueño la felicidad de una hija que no existe, y a medida que la luz disminuye en escena se hace más nítido en el rojo cristal del ventanillo el mascarón del ebrio atenazado por la reja. (*Trescientos millones*, p. 73)

El sustrato "real" que exige la poética comprometida del Teatro del Pueblo no aparece de forma evidente en la obra, sino que se camufla detrás de los sueños evasivos de la protagonista, que encarnan, a su vez, un tipo de producción del arte popular, que el teatro independiente critica fuertemente por sus efectos negativos en el proletariado urbano, ya que en lugar de buscar vías alternativas de cambio social da falsas esperanzas de poder alcanzar algún día lo que en la actualidad le es negado. En *Saverio el Cruel*, el protagonista, Saverio, es envuelto en una farsa, ya no montada por él, sino por un grupo de jóvenes aristócratas con ganas de divertirse. Las fuerzas sociales en pugna son, como en la obra anterior, el trabajador pobre, humillado y seducido, y la clase dominante, humilladora y seductora; en los términos de humillación/seducción que plantea Viñas (1974). La pieza está dividida en tres actos, en cada uno de ellos vemos aparecer una imagen distinta del protagonista: de ser un tonto ingenuo pasa a adquirir un tono cruel y despótico. En el segundo acto, cuando Saverio, vestido con el uniforme de coronel, ensaya su papel y recibe la visita de los amigos de la joven directora de la farsa, supuestamente loca, el personaje aparece poseído por el papel que debe representar, de modo que no es posible distinguir al mantequero en su discurso, y revierte la imagen vulnerable

que teníamos de él en el primer acto. De esto, él mismo se da cuenta, en el tercer acto cuando cae la farsa y se hace posible el encuentro personal entre él y Susana, la dramaturga loca: lo que lamenta Saverio es que después de esta experiencia no puede volver a ser el mismo de antes: ha descubierto el poder: "Cuando ustedes me invitaron a participar de la farsa, como mi naturaleza estaba virgen de sueños espléndidos, la farsa se transformó en mi sensibilidad en una realidad violenta, que hora por hora modificaba la arquitectura de mi vida." (Saverio el Cruel, p. 116) Hacia el final del tercer acto la atmósfera se vuelve confusa, tanto para el espectador, como para el mismo Saverio que no encuentra el límite entre verdad o falsedad en el discurso de Susana, hasta que ella vuelve farsa la realidad: "Ha sido inútil coronel que te disfrazaras de vendedor de manteca" (*Saverio el Cruel*, p. 118), y lo hiere de muerte.

En las obras de Arlt, la farsa es el procedimiento central por el cual se duplica la ficción. Los protagonistas naufragan entre el mundo de la apariencia y la realidad, por eso pueden ser seducidos y humillados al mismo tiempo por el discurso dominante; no es que deseen otra cosa, sino que desean eso mismo que los margina. La exageración de la farsa excede la realidad: "farsa para otros, real para nosotros", dice Saverio, que carece de parámetros para determinar qué es verdadero y qué no. Las situaciones ficcionales de Arlt no dan salida a las situaciones de opresión que viven los personajes, como vemos en ambas obras los personajes acaban muertos. Este pesimismo es una forma de resistencia, le permite volverse reflexiva frente a la insistencia de la propia intención. El mensaje se sustrae del tipo de relación que establecen los personajes entre sí según la clase social, por un lado, y, por otro, de la relación entre los mundos ficcionales contrapuestos. El mensaje no es literal disquisición discursiva entre los personajes; sino que existe una mediación entre la intención ideológica y los materiales del arte, desde los elementos de la realidad social a los elementos de la forma. El mensaje, la idea, aparece como uno de los elementos materiales entre otros, como son las poéticas diversas que están funcionando en las obras. Esto impide que la obra sea sólo su contenido literal. Por otro lado, si bien las obras coinciden con la intención ideológica de su contexto de producción, el del Teatro del Pueblo, se cierran a la posibilidad de que la realidad cambie.

Conclusión

La modernización del teatro rioplatense va de la mano con la proclamación de

un teatro opuesto al mercado. En miras a este modelo se forma el Teatro del Pueblo, que pretende desarticular el valor de cambio en el arte, proponiendo y legitimando un tipo de objeto y un sujeto artístico que deja el anterior afuera. Pero esta intención (normativa) impuesta desde afuera no puede moldear por completo el proceso de creación y el proceso de recepción. Lo vemos en el caso de Arlt que no se adecuó enteramente a la poética realista por la que abogaba Barletta y en el hecho paradójico de que el "pueblo", el público de clase baja, no copó el teatro como era su deseo, sino que siguió prefiriendo el "teatro comercial". Pero en este caso, como se aprecia en el teatro de Discépolo, no se trata de un teatro totalmente sujeto a las intenciones de los empresarios, que perpetraría la forma reificada del sainete como pura fiesta, si no que aparecen otras posibilidades de representación, que están más lejos de las exigencias del mercado, y más cerca de las contradicciones fundamentales de la sociedad.

Las obras analizadas imaginan vidas que se juegan en el límite mismo de las contradicciones de la sociedad capitalista: entre la vida imaginaria (como posibilidad de devenir cualquier cosa) y las formas de vida (como dispositivos de clasificación: el músico, el inmigrante, la sirvienta, el patrón, el trabajador, el pobre, el rico, etc.).

La "actitud ética" de cada texto, producto de la relación inmanente entre el material de arte y el trabajo con el mismo, donde los elementos y operaciones se implican mutuamente, confluye con la problematización ontológica y gnoseológica de la realidad. Tanto Arlt como Discépolo fueron releídos y reubicados en el sistema teatral cuando se los puso en relación con la realidad de su contexto de producción. A pesar de que no podríamos entenderlos a partir de las estéticas realistas de su época, ellos problematizan la relación del hombre con la realidad, en tanto indagan en la ensoñación, en las apariencias, en la imposición del discurso dominante, en la posibilidad de ver/se y comprender/se. Y no resulta extraño, pues, que un siglo que desde sus inicios estuvo obsesionado con "lo real" (Badiou: 2009) y con el arte autónomo como salvación estética, que en el teatro argentino se arraigó en un modo de teatro como testimonio del hecho social a partir de teatro independiente, no haya podido comprender el teatro comercial hasta no desentrañar la potencia crítica de sus obras para representar la crisis social de su tiempo.

El compromiso social es correlativo a un contexto social de crisis, producto

de la conformación de una clase media que comienza a reclamar espacios legítimos de poder sumada a la esperanza de los intelectuales de izquierda, en vistas a la crisis económica del '30, de un colapso inminente de la economía capitalista. Esta tendencia que da forma a los nuevos valores de la sociedad entra en tensión con la clase dominante tradicional y conservadora, lo que deriva en el Golpe de Estado realizado por J. F. Uriburu, que destituye a H. Yrigoyen, presidente electo democráticamente. Así, surge la necesidad cultural de dar nuevos espacios de producción de sentido que permitan una alternativa al discurso dominante. Sin embargo, observamos que incluso en el teatro comercial, no tanto en el sainete como pura fiesta, en el cual la idealización de la vida del inmigrante no permite fisuras, reproduciendo una imagen compensatoria (una falsa conciencia), pero sí en el sainete tragicómico y en el grotresco criollo, comienzan a hacerse evidentes las penurias de legitimación, en una sociedad que ha posibilitado nuevas formas de vida que entran en contradicción con los valores y formas de vida tradicionales.

La esperanza que la modernidad depositó en la cultura, principalmente en sus prácticas estéticas, parte del presupuesto de que la cultura es resistente a los controles administrativos (de ahí la exaltación de su cualidad autónoma), a las funciones impuestas desde afuera. Como explica J. Habermas "no existe una producción administrativa de sentido" (Habermas, 1998: 91). Las culturas tienen sus propias condiciones de reproducción, ya sea como cultivo natural o como conciencia hermenéutica. En este sentido, entendemos, por un lado, que el teatro comercial en el marco de una tradición cultural genuina es resistente a los controles administrativos comerciales (aunque claro está puedan existir obras reificadas en ese contexto); y por otro, que las obras del teatro de arte en el marco de una apropiación reflexiva de la tradición cultural, plantea un sistema de interpretación alternativo como forma de resistencia crítico-reflexiva de la creciente instrumentalización y administración de la vida de los hombres, en el contexto de la sociedad capitalista.

De la teoría de Adorno hemos utilizado sobre todo el concepto de mediación en la constitución de las obras de arte que nos permite entender por qué la intención no equivale al sentido de las obras. Si bien no concebimos el contenido de verdad de las obras de arte en términos de antítesis o utopía negativa, las reflexiones en torno a la relación entre el arte y la sociedad nos resultan productivas para analizar el arte como práctica social sin, por

eso, localizarlo sociológicamente. No dudamos de la posibilidad de hallar un contenido de verdad en las obras de arte como actitud ética de la obra en sí misma, en el sentido de que cada obra de arte plantea de forma indisoluble la relación entre los elementos y sus reglas de combinación.

Bibliografía Fuentes

Arlt, Roberto, *Trescientos millones. Saverio el Cruel. El fabricante de fantasmas. La isla desierta*, Buenos Aires: Enrique S. Rueda Editor, 2009.

Discépolo, Armando, *Mustafá*; en Armando Discépolo, *Obras escogidas*, Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1969, pág. 279.

-----, *Mateo/ Stéfano*. Buenos Aires: Kapeluz, 1993.

Bibliografía secundaria

Adorno, Theodor W., 2004. *Teoría Estética*. Madrid: Akal.

Adorno, Theodor y Max Horkheimer, 2007. "La industria cultural", en *Dialéctica del iluminismo*. Madrid: Akal, pág. 133-181.

Badiou, Alain, 2009. *El Siglo*. Buenos Aires: Manantial.

Barletta, Leónidas, 1960. *Viejo y nuevo teatro*. Buenos Aires: Euridia.

Fischer, Patricia y Grisby Ogaz Puga, 2006. "Teatro del pueblo: período de culturización (1930-1949).", en O. Pellettieri (dir.), *Teatro del pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna/ Fundación Somigliana: 159-212.

Habermas, Jürgen, 1998. *Problemas de legitimación en el capitalismo tardío*. Buenos Aires: Amorrortu.

Pellettieri, Osvaldo, 2002. "Introducción: para una Historia del Teatro Argentino en Buenos Aires", en O. Pellettieri, *Historia del teatro argentino*. Vol. II. Buenos Aires Galerna: 13-37.

-----, 2006. "Introducción" y "Algunos aspectos del "teatro de arte", en Buenos Aires" en O. Pellettieri (dir.), *Teatro del pueblo: Una utopía concretada*. Buenos Aires: Galerna/ Fundación Somigliana: 7-10 / 69-158.

-----, 2008. *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*. Buenos Aires: Galerna.

Piglia, Ricardo, 2001. "Sobre Roberto Arlt", en *Crítica y ficción*. Barcelona: Anagrama.

Rancière, Jaques, 2009. *La palabra muda: ensayo sobre las contradicciones en la literatura*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.

Viñas, David, 1974. "El escritor vacilante: Arlt, Boedo y Discépolo", en *Literatura argentina y realidad política. De Sarmiento a Cortázar*. Buenos Aires: Siglo veinte.