

La persecución de las Erinias: espacio y existencia en *El fabricante de fantasmas* de Roberto Arlt

The Persecution of Erynies: Space and Existence in *El fabricante de fantasmas*, by Roberto Arlt

MIGUEL ÁNGEL NÁTER, Ph. D.
Universidad de Puerto Rico

RESUMEN

En este artículo se analiza la relación entre los espacios y la conciencia de los personajes en la obra dramática *El fabricante de fantasmas*, de Roberto Arlt. La obra se vincula con el teatro dentro del teatro y las ideas centrales del existencialismo, así como se relaciona con la tradición del realismo psicológico de Fedor Mijailovich Dostoievski y la dramaturgia de Luigi Pirandello.

Palabras clave: Roberto Arlt, *El fabricante de fantasmas*, existencialismo, espacio, conciencia

ABSTRACT

This article analyzes the relation between spaces and the characters' consciousness in the play *El fabricante de fantasmas* by Roberto Arlt. This work correlates with meta-theater theories and the central ideas of existentialism, as well as the tradition of psychological realism of Fedor Mijailovich Dostoievski and the dramatic art of Luigi Pirandello.

Keywords: Roberto Arlt, *El fabricante de fantasmas*, Existentialism, Space, Conscience

“[...] los escritores del siglo XX son incapaces de trascender el propio yo, hipnotizados por sus propias desventuras y ansiedades, eternamente monologando en un mundo de fantasmas.”

Hombres y engranajes
Ernesto Sábato

“A veces los autores les tienen envidia a sus personajes. Quisieran destruirlos.”

Trescientos millones
Roberto Arlt

A Roberto Godofredo Christophersen Arlt (1900-1942), mejor conocido como Roberto Arlt, se le ha considerado como el gran dramaturgo hispanoamericano redescubierto, más que a Florencio Sánchez, pues resulta relevante como pionero de técnicas que se pondrían de moda posteriormente (Woodyard 45). Mirta Arlt, por un lado, afirma que su padre fue continuador de la trayectoria del teatro argentino entre las décadas del 30 y del 40; pero, a la vez, lo considera un importante elemento de ruptura, afiliado a una visión de mundo que prelude al existencialismo y al teatro del absurdo (Giordano 186). Isidro Salzman, por su parte, piensa que el quiebre del teatro argentino en la década del setenta es una nueva fase de las rupturas históricas que se inauguran en la década del treinta. Para él, se trata de la repercusión de las transformaciones sociales en las metamorfosis del teatro, sobre todo en la obra de Arlt:

[...] la presión de la historia externa sobre el sistema interno del teatro fue una constante de la tercera década del siglo XX. Los cambios que sufre nuestro sistema teatral en esa época en virtud de sus contactos con la serie social son tan revulsivos que sólo bajo una presión de tal envergadura puede comprenderse una producción dramática como la de Arlt. (81)

Según Raúl H. Castagnino, desde la publicación en 1927 de *Trescientos millones*, en la obra de Arlt se reitera uno de los temas centrales: el anhelo de mezclar el sueño y la realidad, el cual se suma a la obsesión

por recordar al espectador la distancia que existe entre la realidad y la obra de teatro:

Al analizar la conformación de la obra, surge inmediata una impresión: Roberto Arlt temía que el espectador olvidase que no todos los personajes son humanos, que muchos de ellos son sólo sombras, entes literarios; y en varios momentos vuelve a reunirlos en la zona del sueño; a hacerlos disertar sobre realidad y ensoñación, para mantener el juego de lo real y lo ilusorio. (29)

El anhelo del dramaturgo real (Arlt) por recordar al espectador real que la obra es un producto de la imaginación se intensifica en una obra dramática como *El fabricante de fantasmas* (1936), la cual resulta interesante, además, por lo lúdico de su estructura, que participa del pirandellismo. Según James J. Troiano, Arlt es uno de los escritores hispanoamericanos más influidos por Luigi Pirandello:

Arlt's relationships with Pirandello can be noted in these elements: self-conscious theatre, the play-with-a-play technique, commentary and criticism of the inner play, a breakdown of aesthetic distance, the creation of different levels of reality, and a fixed but autonomous role of the characters. (40)

Ángela Blanco Amores ha destacado la importancia del tema del teatro dentro del teatro junto con el de la autonomía del personaje en *Trescientos millones* y *El fabricante de fantasmas*, emparentándolo con Miguel de Unamuno y su personaje Augusto Pérez en *Niebla* (1914), y con la obra de Jacinto Grau, *El señor Pigmalión* (1921), en la cual “[...] los muñecos de su obra matan al señor Pigmalión, que les dio vida” (51-52). Por su parte, Osvaldo Pellettieri ha puesto de manifiesto la importancia de señalar que no se trata de la “textualidad” de Pirandello respecto del teatro de Arlt. Partiendo de las teorías de Tzvetan Todorov, Julia Kristeva y Roland Barthes, analiza las obras *Enrico IV* (1922), de Pirandello, y *Severio el Cruel* (1936), de Arlt, y llega a la conclusión de que no hay intertexto y que meramente Arlt trabaja con las fórmulas

combinatorias a partir de las sugerencias que le propone el relativismo pirandelliano (1990, 126). Este es, también, el caso de *El fabricante de fantasmas*.

Para Patrice Pavis, el pirandellismo podría incluirse dentro del metateatro, al cual define como una forma de antiteatro que difumina las fronteras entre la obra y la vida. Sin embargo, el metateatro no se ve obligado a representar una obra dentro de otra, como sucede en el caso del teatro dentro del teatro (289). Grínor Rojo ha propuesto que la obra de Arlt, en general, participa de la conciencia antirrealista que se constituye en crítica y expresión de la crisis del teatro realista (64). La conciencia antirrealista en *El fabricante de fantasmas* se observa precisamente en el aspecto lúdico de los espacios que desencadena el metateatro. El teatro dentro del teatro se aprovecha para plantear el gran problema de la existencia del ser humano y las contrariedades de su conciencia, tema que se puede notar en el fin de siglo europeo sobre la base de la psicología abismal y que continuará en la nueva psicología de Sigmund Freud, relacionada, a su vez, con la obra de Fedor Mijailovich Dostoievski. Según destaca Elios Jaime Ramírez: “El constante ir y venir de lo real a lo fantástico y de lo imaginario al mundo interior recrea una teatralización de la psicología [...]” (22). Se trata del problema de la personalidad, que ya estaba presente en el *topos* del doble y desemboca en la gran preocupación por la angustia del ser humano frente a la realidad desconocida que es su propia realidad (Blanco 49). La conciencia problemática se afilia a la obra titulada *Crimen y castigo* de Dostoievski, quien parece ser el autor cuya obra Arlt contempla como ejemplo del estudio de la personalidad problemática. Así se puede ver en *El fabricante de fantasmas*. Mirta Arlt lo señala, pero le otorga mayor significación a la relación con sus novelas y cuentos anteriores: “En Pedro, el protagonista de *El fabricante de fantasmas*, es meridiana la intertextualidad de *Crimen y castigo* de Dostoievski, pero resulta más interesante como vocero de las ideas teatrales del autor al que en parte está doblando (como los personajes de sus novelas) [...]” (21).

Junto con los temas que Dostoievski desarrolla, Arlt aprovecha los recursos propios del expresionismo y del grotesco europeo. *El fabricante de fantasmas* muestra el cuestionamiento de la obra misma, el encuen-

tro de los personajes con su hacedor, con el “autor real”, en el juego de los espacios. Ahora bien, en la pieza de Arlt no se trata solamente de la independencia de los personajes, sino que la *myse en scène* está en función de presentar el gran problema de la conciencia atormentada, de la angustia existencial. Se trata de una obra que podría insertarse en la vertiente que muestra la escenificación del fluir psíquico en el teatro hispanoamericano, como lo ha descrito suspicazmente Erminio G. Neglia al analizar las obras *La señora en su balcón*, de Elena Garro; *El último instante*, de Franklin Domínguez, y *Las sobras para el gusano*, de Francisco Tobar García. Ese “teatro del fluir psíquico” se preocupa por “[...] el tema de la personalidad y de su despliegue en sensaciones que pasan por las orillas de la conciencia y que crean en la escena una atmósfera alucinante de pesadilla” (1975, 884). Esta afirmación colinda con los planteamientos del poeta uruguayo Carlos Sabat Ercasty, quien caracteriza al ser como un cúmulo de hambres, impulsos, arrebatos y desorden, los cuales implican la oposición a las coacciones culturales y sociales. El escenario de la vida interior es el espacio en el cual se desarrolla la imperfección humana, y, a su vez, el deseo continuo de ser: “Los personajes de la vida interior [...] Traen una ardiente sed de ser. [...] Desde zonas oscuras, como emanados de una esfinge, afloran a la luz que irradia el dramaturgo” (8). De este modo, el teatro del fluir psíquico y el teatro dentro del teatro promueven la transmutación de los espacios en virtud de la representación de los problemas existenciales. El espacio es uno de los componentes más importantes y significativos en la semiología de la obra dramática. María del Carmen Bobes Naves distingue cuatro tipos:

[...] espacios dramáticos (lugares que crea el drama para situar a los personajes); espacios lúdicos (los creados por los actores con sus distancias y movimientos); espacios escenográficos (que reproducen en el escenario, mediante la decoración, los espacios dramáticos) y espacios escénicos (escenario, plaza, tablado, etc., lugar físico donde se representan los otros espacios). (395-396)

Anne Ubersfeld, precisamente amparándose en la psicología de Freud, ha planteado la posibilidad de analizar la forma en que las

estructuras espaciales pueden ilustrar la actividad teatral (texto y representación):

El espacio escénico puede presentárenos también como un vasto campo donde se enfrentan las fuerzas psíquicas del Yo. En este caso, la escena es comparable a un coto cerrado en el que se enfrentan los elementos del Yo dividido, estratificado. El segundo tópico del Yo puede ser considerado como una especie de modelo que permite la lectura del espacio escénico como lugar de conflictos internos cuyas «instancias» (el Ego, el super-ego, el Otro) serían desempeñadas por los personajes principales. (120)

Es posible, según Ubersfeld, en algunos casos, como en las obras de Maurice Maeterlink, ubicar al espectador en el lugar del psicoanalista, pues ante sus ojos se mostraría, más que una imagen de la *psique*, una serie de fantasmas emparentados entre sí que debería descifrar el espectador-lector. Se desarrolla de ese modo una lectura triangular que se mueve de las estructuras psíquicas a las estructuras textuales, o bien de las estructuras textuales a los materiales del espacio escénico (121).

Son significativas las diferencias y metamorfosis de los distintos espacios que se pueden observar en *El fabricante de fantasmas*, pues cobran importancia en la medida en que se equiparan la mente y el escenario, como podría suceder en la relación del lector real con la imaginación de la escena virtual. También se establece continuidad entre los fantasmas del escritor-personaje y sus pesadillas. De ahí, que la locura llegue a convertirse en uno de los temas centrales, asimilada a la dinámica de los espacios.

Según Gerardo Luzuriaga, para Eduardo Pavlovsky, el dramaturgo encuentra la “letra” de sus personajes en lo hondo de esa matriz cargada de neurosis y fantasmas: “El escritor intenta liberarse de esos fantasmas a través de su creación [...] «En el mismo encierro está inscripta su máxima necesidad de liberación. El dramaturgo en su imaginación creadora, el diálogo teatral, trascibe el método singular y específico de su liberación»” (134). Estas palabras de Pavlovsky seña-

lan un método psicológico aplicado a la obra teatral, entendida como proceso de exorcismo o purgación de la neurosis. El caso de Arlt en *El fabricante de fantasmas* es muy significativo en relación con esto, pues se trata de la puesta en escena de la imaginación creadora de Pedro. Lo cierto es que en la obra de Arlt los fantasmas de la conciencia atormentada del dramaturgo-personaje lo llevan a la locura y al suicidio, entendido este como forma evasiva frente a la vida absurda que se refleja en la estructura de la obra. Según Carlos Correa, esa locura deberá extenderse al espectador (303), y así Arlt se convierte, como dijera Horacio González, en “emisario de un trastorno existencial”, en crítico de la razón, recreando el caos de un mundo espiritual esperpéntico. La locura está vinculada en *El fabricante de fantasmas* con el problema de la personalidad y sus contradicciones, como sucede, también, en *Trescientos millones*: “El teatro es así el teatro de la personalidad, que encuentra su verdad en sucesivos ejercicios de simulación de locura” (González 31).

En ese sentido, la obra de teatro es el tema principal de *El fabricante de fantasmas*, en relación con la neurastenia y la locura, con la culpa y el remordimiento, con el suicidio entendido como forma de escapar de los tormentos de la conciencia. De ese modo, se asimila al teatro expresionista de Henri-René Lenormand, específicamente en *El hombre y sus fantasmas*. Además, en cuanto al suicidio como evasión del absurdo de la vida, es afín a las propuestas de Albert Camus en *El mito de Sísifo* (1942), sin implicar una influencia, pues la obra de Arlt es anterior al ensayo de Camus. Esto avala las afirmaciones de Mirta Arlt y de Ileana Azor en cuanto a la relación de Arlt con el existencialismo (177). Para Elsa Drucaroff, se trata de la imposibilidad del ser humano de escapar del fracaso y de la culpa: “Ni siquiera en sueños se libra un ser humano de la tremenda amargura, del fracaso o de la culpa” (65).

En *El fabricante de fantasmas*, el último cuadro del primer acto es, a su vez, una obra de teatro que el personaje llamado Pedro ha escrito y que tres años más tarde se representará, dentro de la misma obra de Arlt. Al suceder esto, entre los espectadores se encuentra el Juez a quien el dramaturgo (Pedro) ha ridiculizado, y quien reconoce a Pedro cuando este sube al escenario para saludar al público. El Juez

decide visitarlo para dar “realidad” al deseo del autor de que el juez de su obra fuese a su casa para interrogarlo. La caída del telón del primer acto coincide con el final de esa obra de Pedro. Posteriormente, en ella se representa el asesinato de Eloísa a manos de Pedro, su esposo, quien se encuentra en el calabozo y conversa con el personaje que caracteriza a su conciencia. Resulta significativo el uso del grotesco en la pequeña obra, pues Pedro quiere representar con jorobas a su Conciencia. Lo grotesco, el cuerpo deformado, expresa la conciencia atormentada del asesino que rechaza su castigo, y se relaciona con la estética expresionista: “Los cuerpos deformados manifiestan el mal, el aburrimiento, la sexualidad insatisfecha o aniquilada. Estos grotescos, estos personajes-muñecos ligan a Roberto Arlt con el expresionismo [...]” (Merlino 140).

El grotesco del cuerpo en la obra de Arlt podría vincularse con las relaciones económicas, como pretende Antonio Melis. Al analizar el cuento “Pequeños propietarios”, declara que esa situación es muestra ejemplar del escritor y de su técnica narrativa. El cuento está dominado por la temática de lo económico y, para él, ese planteamiento se extiende a toda la obra de Arlt. Se trata de las consecuencias devastadoras de la economía. Lo económico envenena al ser humano: “El resultado de este proceso es lo monstruoso, lo que se pone *contra naturam* [...] Las relaciones económicas entre los hombres representan el triunfo de la antinaturalidad y su indicio o señal es la deformación corpórea” (Melis 686). No obstante, en esta obra de Arlt, el grotesco corporal resalta la monstruosidad de la conciencia, la amenaza ante el asesino, llegando a convertirse en un elemento de la metamorfosis del espacio escenográfico en espacio psíquico, colindante con lo onírico. El personaje-autor-asesino crea su conciencia deformada para resaltar la fobia que lo llevará a delinear sus personajes teatrales, sus fantasmas, y, así, su propia destrucción. El grotesco, como apunta Wolfgang Kayser, es la destrucción de lo natural, de la simetría, y tiende a presentar lo oscuro y lo siniestro, el aspecto angustioso en un mundo donde se suspenden las ordenaciones de la realidad como sucede en lo onírico. Además, para Kayser, la locura es una de las experiencias primigenias de lo grotesco, del mundo distanciado y de la “poética del crear”:

Desde temprano, se ha definido como actitud correspondiente al artista, junto al sueño, la locura o la cuasi-locura. Primero, lo afirmaron los críticos sacando su conclusión de la obra para aplicarla al creador: es decir, el mundo grotesco causó la impresión de ser la imagen del mundo vista por la locura. Esta fue una sólida afirmación relativa a la estructura de las obras, y con ella nos hallamos ante el recinto donde ha de darse la definición fundamental de lo grotesco. (224)

En la conversación de Pedro con el personaje denominado Conciencia, se destaca la pertinencia del grotesco como expresión de la locura. El propósito es llevar al escenario las “oscuras pasiones del hombre” en relación con la muerte y el derecho a matar:

Todos mis hombres matarán, pero no en la guerra. El hombre únicamente mata en la guerra; pero dime, bufón: ¿la vida no sería infinitamente más divertida y emocionante si pudiéramos deshacernos de nuestros enemigos? ¿No viviríamos con más inteligencia y astucia si supiéramos que alguien, oculto, nos acecha para matarnos? Este es un tema digno de ser llevado al teatro. (Arlt 40)

Esa resolución del dramaturgo (Pedro) lo lleva a negar su conciencia y a deformarla, convirtiéndola en un monstruo: “¡Qué magnífico monstruo representarías en el tablado, persiguiendo a un asesino, irritando sus nervios! Para completar tu estampa maligna, lo único que te hace falta es un par de jorobas” (Arlt 41). La Conciencia se niega a asumir esa caracterización. Ante la insistencia de Pedro, afirma su convicción de que él está loco, y se revela, negándose a ser jorobada. Le atribuye, después, esas características a su creador, llamándole “monstruo omnipotente”: “Todo lo que haces es odioso y tocado de locura. Dignate recapacitar. Una vez que me hayas lanzado a las tablas, revelándome al mundo tal cual me has formado, mi desgracia no tendrá remedio. Seré jorobada de día y de noche, en el teatro y fuera de él” (Arlt 43). En ese sentido, la conciencia asume el rol de creador y, a su vez, condiciona la permanencia de la conciencia grotesca de Pedro, quien llega a la conclusión de que la escena representa el infi-

erno: “¿No te das cuenta, bestia, que has entrado en el infierno?” (Arlt 44). Esto se encuentra muy cerca de la idea del infierno que se observa en *Huis-clos*, de Jean-Paul Sartre, donde el infierno son los otros. El bosquejo de la obra que Pedro proyecta escribir plantea el gran problema de la existencia, es decir, la desesperanza, el pesimismo:

Veo la obra, que alcanza la extrema grandiosidad en los extremos contrastes. Una ciega..., quizás una ciega de alma angélica, y un jorobado ingenioso, maligno y entremetido como un fracasado de la inteligencia. Tus palabras serán exclusivamente de odio, de desesperanza, de pesimismo. Allá donde se encienda el fuego de la ilusión, tú derramarás la hiel de la amargura. Donde te presentes, el rostro de la gente se enfriará de odio. Y tú, que eres la basura, harás temblar a los gigantes. (Arlt 44)

El éxito de la obra será la monstruosidad de la conciencia humana que se presenta como una cárcel. No obstante, la Conciencia-personaje que habla con Pedro en la obra de Arlt se opone a su caracterización, lo cual implica la muerte de Pedro:

¿No comprendes que estás excavando con tus propias manos el sepulcro donde vas a caer? ¿Por qué no cierras los ojos y miras hacia adentro? ¿Qué importa el calabozo, imbécil? El mundo entero, con sus estrellas, será un calabozo para ti. Donde vayas te asfixiará la angustia y el terror. (Arlt 45)

Ahora es la Conciencia-personaje quien escribe la obra de Pedro y asume el rol del dramaturgo. Le vaticina el paradero de la conciencia atormentada y enloquecida, la desesperación que lo llevará al suicidio: “Caminarás por la tierra como un gigante ciego, extendiendo las manos en las tinieblas hacia un crepúsculo entorchado de jirones de sangre. Y nadie se acercará a ti. Las almas te rehuirán como se rehúye el contacto de un apestado” (Arlt 46). Los fantasmas del escritor asumen el espacio de los otros, similar al infierno sartreano.

En lo grotesco hay una tendencia a la disolución, a la pérdida de la identidad, y Arlt crea su obra similarmente. El vocablo “grotesco” se deriva de la palabra *grotta* (cueva, gruta). En ese sentido, la cavidad

craneal del dramaturgo (personaje) es una gruta en la cual la neurastenia, la esquizofrenia y los tormentos se convierten en fantasmas. Así, el espacio psíquico se transforma en el espacio escenográfico, donde se representa la interioridad de la mente de Pedro, del artista, desarrollándose la relación entre las fuerzas psíquicas del Yo, (Ego y super-ego), como plantea Ubersfeld (121). Los personajes encarnan los cargos de conciencia, similar a las Erinias vengadoras o las Furias antiguas, que infundían el terror en las almas de los culpables y los atormentaban con crueles remordimientos y visiones espantosas, arrojándolos en un negro extravío del cual muchas veces solo escapaban mediante la muerte (Noël 596). En términos cristianos, se trata de la culpa, tema caro a Dostoievski y Kierkegaard. Para este último, la existencia se revela en la esencia pecaminosa del ser humano frente a Dios, igual que se destaca el proceso psíquico de Raskolnikov en *Crimen y castigo*, que debería traducirse como *Pecado y expiación*.

La concepción del teatro que Pedro posee desde el inicio está emparentada con la búsqueda de un significado de la existencia. Cuando Martina le pregunta por la suerte de su creación teatral, le responde:

[...] sólo en el teatro de mi vida podría encontrarse una explicación adecuada. [...] Aunque no lo crea, soy un personaje verídicamente teatral. Pero yo no tengo nada que hacer en el teatro. Para mí el teatro es un medio de plantearle problemas personales a la humanidad... En este caso, mis problemas. Necesito urgentemente subir a un escenario y decirle a un público [...]: “[...] ¿Cómo resuelvo los enigmas que bailan en mi conciencia?”. (Arlt 16)

El rechazo que Pedro muestra hacia el teatro resulta sintomático de su necesidad de encontrar soluciones a los problemas existenciales: “Cuando haya resuelto mi problema mandaré al diablo al teatro. ¿Qué me importa a mí el teatro? El teatro es un pretexto...” (Arlt 17). No obstante, la obra de teatro se equipara con la conciencia, y de ahí los demonios atormentadores, sus jorobas, su existencia grotesca y monstruosa. También se equipara con el sueño, y de ahí el encuentro con los fantasmas o con las sombras. En la escena VI del primer

acto, Martina es un fantasma de la mente de Pedro. Al caracterizar al fantasma, lo compara con el ser humano, y le explica al Sustituto que quienes no tienen una imaginación elevada no pueden comprender que existan conflictos teatrales en los cuales participen los fantasmas de la conciencia:

¿Te das cuenta? Para muchos hombres, cortos de imaginación, únicamente pueden existir conflictos teatrales entre cuerpos de carne y hueso... ¡Qué ciegos! Todavía no han comprendido que el hombre de carne y hueso es sobre la tierra un fantasma tan vano como la sombra que se mueve en la pared. (Artl 25)

El espectador asiste a la escenificación de la conciencia del dramaturgo y a la imposibilidad de dominar las acciones de sus creaciones. Así se crea un espacio dramático siniestro, en el cual los fantasmas de la conciencia acorralan, acosan y prácticamente condenan al autor (personaje) a suicidarse, lanzándose por la misma ventana desde la cual él arrojó a su esposa. Esta situación se agrava con el problema del doble, que implica la pugna del ser consigo mismo. Según Otto Rank, una de las ideas fundamentales del tema del doble es la de que el pasado de una persona se aferra inevitablemente a esta y se convierte en su destino en cuanto trata de liberarse de él (34). En la obra de Arlt, se trata de la pugna entre los pensamientos, la conciencia profunda, lo que Pedro equipara con la “sombra” o con los “fantasmas.” Martina es una sombra de la mente de Pedro, un fantasma que cuestiona el secreto del alma. Por eso se convierte en un peligro, porque al confiarle el secreto, el ser humano estará desvalido ante los otros seres humanos:

Martina: ¿No te aterroriza el alma no poder hablar de tu secreto ni con una sombra?

Pedro: Me aterrorizaría, y mucho, el no saber defenderme de una sombra... porque el hombre que no sabe defenderse de una sombra menos sabrá luego defenderse de los seres humanos... (28-29)

Fernando Aínsa afirma que Arlt se adelanta a Louis Ferdinand Céline en cuanto a la presentación del sub-mundo y, también, en lo referente a la angustia existencial de Erdosain en *Los siete locos* (1929), al Roquentin de *La náusea* de Sartre (130). Aínsa, además, resalta la visión apocalíptica del mundo y el anticonformismo:

Arlt inauguró, pues, una corriente de anticonformismo iconoclasta, no siempre bien recibido y generalmente mal interpretado. Un desajuste existencial de raíz libertaria sustituyó a los tradicionales valores de la amistad, el respeto de la vida propia y ajena, las nociones de la propiedad y la familia. (130)

No obstante, la descripción del sub-mundo (real y psíquico) arranca, en buena medida, de la obra de Dostoievski, titulada *Memorias del subsuelo*, la cual influyó tanto sobre la obra de Friedrich Nietzsche y su concepción del superhombre. Ahora bien, lo importante del hombre del subsuelo en relación con las propuestas dramáticas de Arlt es el encuentro con la impotencia del ser humano ante el vacío existencial. Según Rita Gnutzmann, salvo en el libro de cuentos exóticos, *El criador de gorilas*, casi todos los personajes de Arlt buscan un ideal y fracasan. En el caso de Pedro, el fracaso está obviamente relacionado con la imposibilidad de dominar sus creaciones. Al analizar el problema de la angustia en la obra de Arlt, Gnutzmann lo vincula con el existencialismo. Cree que la base del existencialismo ateo se encuentra en la filosofía de Martin Heidegger y de Jean-Paul Sartre, pero esa vertiente sería impensable en la obra de Arlt. Así, también excluye las ideas de Karl Jaspers, pues este reduce la idea de Dios a una cifra o a un símbolo, y no cree en la inmortalidad del alma ni en un Dios personal. Antes bien Gnutzmann propone el vínculo con el existencialismo cristiano del danés Sören Kierkegaard. Para Kierkegaard, la angustia se relaciona con el pecado y la libertad. Esto se deriva de la idea de que el ser humano está constituido por cuerpo, alma y espíritu. El espíritu es libertad que se confirma en el acto de la elección. Existir es la relación interior y consciente que se va logrando por la decisión. Así, hay en la obra de Kierkegaard una visión muy particular de la existencia que aparece en *El fabricante de fantasmas*. Se trata de que la existencia se

experimenta mejor en el sufrimiento y en la angustia. Para Kierkegaard, el ser se preocupa por el mundo y, a su vez, por sí mismo; se trata de comprenderse existiendo (Jolivet 37). Esa comprensión se torna protagonista en la obra de Arlt, pues impulsa la pugna interna que aspira a la pureza del ser y del ideal; pero el personaje-dramaturgo no logra su propósito y se auto-crea como un ser impotente: “El hombre que aspira a la pureza, se destruye a sí mismo y / o a su ideal al verse incapaz de alcanzarlo” (Gnutzmann 28). Para Gnutzmann, uno de los grandes elementos de la «zona de la angustia» y del existencialismo es el suicidio:

Sin embargo, hay que reconocer que Arlt no menciona el problema de la finitud de la existencia humana, el absurdo que surge de la «vida para la muerte» [...] que podría llegar a ser la causa principal del suicidio [...]. Sobra repasar con detalle los elementos causantes del suicidio: el vacío interno y exterior, la falta de Dios, el absurdo de la existencia sin Dios, la incomunicación, el engranaje de la vida social dominada por el dinero y la mentira. (31)

José Bianco, por su parte, observa en *El fabricante de fantasmas* un vínculo con el existencialismo de Kierkegaard y de Heidegger, a pesar de que las propuestas de ambos sean opuestas. Solo se trata de la angustia como búsqueda de la conciencia y, con ella, de las raíces de la existencia:

La angustia del mal, el terror de la nada, pueden salvarnos de la nada. Kierkegaard decía que el hombre que aprende a angustiarse en debida forma, aprende lo más alto que cabe aprender [...] Y Heidegger, después de Kierkegaard, diría que la angustia le permite al hombre descender al fondo de sí mismo y descubrir una de las raíces de la existencia. (56)

De este modo, se percibe en la obra de Arlt el sumergimiento en lo más profundo del ser humano, en su conciencia; y esas profundidades son un abismo nocturno, cercano a la estética gótica, a lo ominoso,

como también puede verse en lo grotesco. Esa nocturnidad y sumersión la ha señalado Ernesto Sábato como una característica del arte moderno:

La sumersión en lo más profundo del hombre suele dar a las creaciones literarias y artísticas de nuestro tiempo esa atmósfera fantasmal y nocturna que sólo se conocía en los sueños. Tanto en escritores como Kafka, Julián Green, Faulkner o Dostoievsky como en pintores como Chagall, Chirico y Rouault se siente esa nocturnidad. Es que se ha descendido por debajo de la razón y de la conciencia, hasta los oscuros territorios que antes sólo habían sido frecuentados en estado de sueño o de demencia. ¿Cómo ha de llamarnos la atención que estos artistas nos den a menudo un mundo de fantasmas en lugar de aquellas figuras «reales», bien delineadas, táctiles y diurnas del arte burgués? (71)

El descenso a ese espacio ominoso de la esquizofrenia puede notarse muy bien en la estructura de *El fabricante de fantasmas*. La obra de teatro de Pedro ocupa ese lugar. Si bien el espectador asiste al teatro para observar la puesta en escena de la obra de Roberto Arlt, también observa la obra de Pedro, y, dentro de la obra de Pedro, la imposibilidad de que Pedro logre resolver su problema interno, la resolución optimista de su vida, que es su obra de arte. El teatro no le sirve para encontrar una explicación adecuada de su vida, contrario a lo que él afirma. Antes bien, se convierte en un espacio cerrado, atormentador e infernal. Este aspecto contradice en buena medida los planteamientos de Gnutzman, quien descarta la similitud entre el existencialismo que se nota en la obra de Arlt y el existencialismo sartreano. Pedro está consciente de que es un personaje teatral, porque su vida es “teatro”. Asimismo cree que no tiene nada que hacer en el teatro, porque este es un medio de plantear problemas personales a la humanidad. No obstante, lo que él necesita es resolver los problemas que le bailan en la conciencia, y el teatro se ha convertido en un pretexto para resolverlos. Una vez encuentre la solución a sus problemas, entonces “mandará al diablo” al teatro. De ese modo, el teatro y la conciencia son una y la

misma cosa; de igual modo lo serán el espacio dramático, el espacio escenográfico y el espacio psíquico, todos relacionados con el crimen y la culpa, que, a su vez, crean el espacio de lo ominoso. Cuando Pedro aparece en el escenario hablando con su conciencia le afirma que ha matado, pero que creará seres vivos. De ese modo, trata de justificar su crimen y evadir su castigo:

He matado, sí, pero daré vida a innumerables fantasmas. Existía en mí, inquieta, una potencia; el horror del crimen dotará a esta potencia de un sistema nervioso, de un empuje hostil y avasallador. Nadie tiene que reprocharme nada. Ella era la enemiga de mi futuro. (Arlt 40)

Se trasluce aquí la pugna de los fantasmas en su conciencia. La obra de teatro será el producto de la neurastenia o el estado que se caracteriza por depresión espiritual con tendencia a la tristeza. El espectador de la obra de Pedro será víctima del engaño de un asesino que ha evadido la ley, cercano al personaje del Juez en la obra de Arlt. El tema de la muerte y del matar se intensifica, pues se trata de que Pedro está intentando convencer a su conciencia (que también es un personaje de su obra, dentro de la vida de Pedro, la cual es, a su vez, otra obra: la de Arlt), y, así, el teatro dentro del teatro se resuelve como expresión de la angustia existencial que resulta del sufrimiento, de la culpa que no se puede superar:

Yo llevaré las oscuras pasiones del hombre al teatro. Todos mis hombres matarán, pero no en la guerra. [...] Y cuando el público aplauda a mis personajes ignorará que aplaude los pensamientos de un asesino auténtico que se escapó de las redes de la ley. (Arlt 40)

No es banal el vínculo con Dostoievski en el caso de la obra de Arlt, y su anhelo de presentar el espacio subconsciente y los problemas de la conciencia: el planteamiento de la culpa y el tormento de la expiación ante el pecado, como puede notarse en *Crimen y castigo*. Roberto M. Scari ha planteado en relación con la obra de Arlt la tendencia a

exponer protagonistas descritos como encarnaciones del sufrimiento mismo, como en las novelas del ruso: “Los personajes de Arlt son presa de la indefinición de la vida, la falta de intensidad pasional, la ausencia de objetivo, y el manto de tristeza que cubre de desventuras su existir” (582-583).

En el inicio del Segundo acto, después de que se ha representado la obra de Pedro, Martina, Pedro y Juan se transforman en críticos de la representación. Para Martina, el jorobado es el personaje más logrado, con lo cual Pedro está muy de acuerdo: es su figura mejor trazada. Para Juan, por el contrario, lo interesante no son los monstruos, sino cómo se explica el homicidio, y para esto recuerda las semillas encontradas en la tumba de un faraón, tema que Eloísa ha encontrado en un artículo, referido en el primer acto: “El hombre mata..., mata porque la obsesión del crimen permanece en los repliegues de su conciencia, semejante a la semilla en la sepultura de los faraones” (Arlt 47). Por otra parte, la figura del Juez, para Juan, no está bien delineada y ha resultado grotesca, pues el juez “no ve más allá de sus narices”. Resulta importante esta escena, ya que el juez que no condenó a Pedro volverá a aparecer para llevar a cabo un nuevo interrogatorio que arrastrará a Pedro a la desesperación. El Juez comienza felicitando a Pedro por el éxito de su obra. Lo había absuelto hacía tres años, pero ahora ha visto representada la obra en la cual Pedro se burla de él. Específicamente la obra de Pedro se titula *Los jueces ciegos*, y, según el Juez, representa el proceso psicológico por el cual atraviesa el asesino antes de matar a su mujer, vinculándolo con el análisis de la personalidad del degenerado en la obra de Dostoievski: “Usted pertenece a esa magnífica escuela que en el siglo pasado comenzó, con el sagacísimo Dostoievski, el análisis de la personalidad del degenerado” (Arlt 53). Es así como el Juez llega a la conclusión de que Pedro es el hombre que duda de todo, de lo divino y de lo humano (cerca del “hombre del subsuelo” y del superhombre) y que su obra incitaba al público a dudar, como lo hace el Juez en su decisión de absolver a Pedro. La estulticia del Juez se torna en cordura y sagacidad, y todo eso lo ha creado el genio dramático de Pedro, quien hace decir a su asesino las palabras que llevan al Juez a casa del dramaturgo-personaje:

¿Qué sería de nosotros los asesinos si inesperadamente, después de absolvernos, el juez se presentara inesperadamente en nuestras casas? ¿En qué pararían nuestras estudiadas mentiras si el juez volviera sorpresivamente para interrogarnos respecto al crimen olvidado?” Cuando yo oí expresarse así a un criminal..., créame, mi joven amigo (*paternal e irónico*), bendije su talento y resolví venir... (*pausa de silencio*) para interrogarlo... Quiero decir, para felicitarlo. (Arlt 54)

Ante los ojos ciegos del Juez, ahora abiertos por la obra de Pedro, este es un escritor de talento, pues le ha dado la solución a su caso y ha ayudado al juez a encontrar la verdad. El procedimiento que sugiere la obra de Pedro convierte al juez en un espectro, en un fantasma que lo atormenta preguntándole nuevamente “¿Cómo mataste a tu mujer?” (Arlt 56). Pedro, desesperado, afirma que su obra es un plagio de Dostoievski, cuando le dice al Juez que él ha llegado a la casa, sospechando que Pedro ha arrojado a su esposa por la ventana: “Usted ha venido a mi casa plagiando el procedimiento del juez de *Crimen y castigo*” (Arlt 56). Cuando el Juez afirma que Pedro es un autor, evidentemente está mezclando la frase “autor de la obra” con “autor del crimen”. Pero la conclusión del Juez es que la obra de Pedro plantea de forma muy particular el problema del crimen y del castigo: el ser humano que elude la pena es digno de los más atroces suplicios. Por lo tanto, afirma el Juez, Pedro, el asesino, no necesitaría ser juzgado, pues él mismo (su conciencia) llegaría a castigarse gracias al remordimiento y al miedo, como sucede al final de la obra.

En la conversación con Martina, Pedro le afirma que su fuerza creadora se ha convertido en un miedo irracional. Es en la escena III del cuadro segundo del segundo acto cuando aparecen los fantasmas que atormentarán a Pedro (el padre, el autor). Sus hijos, el Jorobado, la Prostituta, el Verdugo, la Ciega y la Coja son personajes grotescos de sus obras tituladas *El sol apagado*, *Cuando los tontos leen la Biblia* y *El alma de la calle*. El grotesco vuelve a ser evidente en los personajes de la conciencia de Pedro, como se nota en la pregunta que alude al título de la obra: “¿Es posible que yo sea el fabricante de estos monstruos?” (Arlt 74). Es el momento en que los personajes le recriminan la forma

en que los ha creado. Clementina, la Prostituta de su obra titulada *El alma en la calle*, recuerda las fechorías del dramaturgo-personaje cuando éste, tras bastidores y por la grieta de una cortina, observaba cómo el público lloraba ante la escena del segundo cuadro. Se deja ver aquí una serie de teorías acerca del teatro que deben conducir a crear en el público la catarsis deseada en la tragedia:

Es el golpe de efecto del final. Y para que el maldito golpe de efecto del final tuviera éxito, me transformaste en una basura de la calle. Lloraba el público en el teatro. (*Dirigiéndose a los fantasmas.*) ¿Y saben lo que hacía él? Espiando entre bastidores, sacudiendo al crítico por un brazo, gritaba: “Aprendan, así se emociona a la gente”... Y, restregándose las manos, exclamaba: “¡Qué estúpido es el público, qué estúpido!” (*Pedro se tapa las orejas.*) (Arlt 76)

La Coja, por su parte, le reprocha al autor (Pedro) su cojera, su monstruosidad; y lo llama “monstruo”. El Verdugo reclama que quería ser linotipista y no verdugo. Se trata del procedimiento de lo ominoso como lo propone Freud, como el mismo Juez le había señalado a Pedro en su visita: “[...] de acuerdo con la tesis de Freud, se olvida todo aquello que es desagradable” (Arlt 55). Ahora bien, precisamente el ensayo de Freud acerca de lo siniestro plantea que esa sensación de lo ominoso surge cuando los temores que han sido reprimidos afloran a la conciencia, como le sucede a Pedro. Por eso, el Jorobado le dirá: “Quiero que lo sepas, padre. El balance de tu vida es siniestro” (Arlt 77). La angustia de Pedro se agrava cuando en la trama aparece el fantasma de Eloísa y vuelve a recordar el enigma de las semillas encontradas en el sarcófago del faraón:

Te preguntaba cómo un grano de trigo germinó después de tres mil años. Ahora lo sé. La causa contiene siempre el efecto. (*Compasiva.*) El tiempo es una palabra hueca. Pedro, cuando construías esos personajes no sabías que te fabricabas un futuro de horror. Tú, que eludiste la Justicia, no podrás eludir a tu conciencia. Sin darte cuenta les diste apariencia humana a tus

remordimientos. (*In crescendo.*) Porque fue un crimen, Pedro, el que cometiste... La fuerza secreta escondida en la semilla de sangre ha producido e esta horrible gente. (*Señalando a los fantasmas.*) No pienses que he venido a reprocharte el espanto de la caída: mis entrañas que se derramaban por entre los dientes rotos... (Arlt 78-79)

En el acto tercero, la acción se traslada al carnaval en París. Pedro se encuentra con una desconocida que tras su antifaz esconde el rostro de Eloísa, la esposa muerta. Resulta interesante el juego con las máscaras y los disfraces, pues a Pedro le parece grotesco, cuando a ella le parece que así, con las máscaras puestas, el mundo es un paraíso. De hecho, para Pedro todavía lo es. Efectivamente, al quitarse el antifaz, el mundo de Pedro se trastorna en un infierno, que le parece obra “de los siete demonios del alcohol”. En la escena segunda, aparece el marido de Eloísa, vestido de Faraón. Se reitera, así, la imagen de las semillas que renacen después de miles de años. Ante la duda de si sueña o está ebrio, Pedro llega a la conclusión de que el esposo vestido de faraón es “[...] un personaje siniestro que busca atormentarlo” (Arlt 92). Se nota aquí el lenguaje teatral para caracterizarlo junto con el tormento de lo siniestro como lo apuntaba Freud al referirse a lo *Unheimlich*, dejándose llevar por la frase de Friedrich Schelling: “*Unheimlich* es todo lo que debía haber quedado oculto, secreto, pero se ha manifestado” (2487). Esa noción de lo ominoso colinda con la monstruosidad, pues el monstruo es precisamente lo que insiste en mostrarse y está emparentado con nuestros temores más profundos.

En el fondo, se trata de la puesta en escena del caos de la locura en el cual se encuentra Pedro. Al arrancarle el disfraz al faraón, aparece la cara del Juez, y al arrancar esta aparece la del Jorobado. Las palabras del Faraón exaltan el infierno visto como la situación en la que se encuentra Pedro: “Querido imbécil, no sigas descubriendo, porque si no vas a terminar por descubrir el infierno” (Arlt 94). Es evidente que se trata de un delirio, pues en la acotación del inicio del segundo cuadro se especifica que Pedro está enfermo en un cuarto que debe coincidir con el lugar en el cual mató a su esposa. Martina y el Médico dialogan, pero, en cuanto dejan solo al enfermo, aparecen los

fantasmas del remordimiento. De este modo, Arlt está mezclando los planos del delirio con los planos de la realidad, así como se mezclan los contenidos de la obra que el espectador real está observando y la obra que se representa dentro de ella.

La penumbra del cuarto, la oscuridad total al final de la escena segunda, están en función de resaltar lo ominoso. Pedro ha intentado deshacerse de sus personajes prohibiendo que se representen las obras y destruyendo los manuscritos; pero no será posible hasta que confiese su delito. Entonces ellos desaparecerán. En la escena tercera, se desgarran una de las paredes y aparece un violinista que ejecuta una pieza en su instrumento, pero no se escucha. La “música” que Pedro oye en la alucinación implica para él el sufrimiento de todos los seres humanos de la tierra. El violinista desaparece y vuelve a reinar la oscuridad en el cuarto. En la escena quinta otra vez se reitera lo siniestro. El muro vuelve a abrirse y aparece un nuevo escenario. Se trata de un prado con rocas, iluminado con luz rojiza. Aparecen hombres velludos, con cuernos, alrededor de una mujer. Pedro se asoma para verlos. Es otra alucinación, como lo afirma la acotación: “Nuevamente se apaga la luz que ilumina la alucinación” (Arlt 105). Aquí los espectadores en el teatro real estarían asistiendo a la expectación de Pedro, de lo que hay en su mente, como si penetrasen en los pensamientos del dramaturgo-personaje. En la representación, el espacio escénico real incluiría el espacio escenográfico de la obra de Arlt, que, a su vez, incluiría el espacio escenográfico de la obra de Pedro, en la cual se liberan los fantasmas del escritor-personaje. De este modo, en esta obra de Arlt, se puede observar el espacio como uno de los aspectos más importantes en relación con la existencia. El juego con los espacios dramáticos, lúdicos, escenográficos, y escénicos logra introducir al espectador en el laberinto que atormenta al personaje. En la oscuridad, los remordimientos van narrando el asesinato de Eloísa, la resolución del suicidio, y Pedro se levanta pronunciando la verdad que debía haberle confesado al Juez. El Verdugo abre la ventana y la escena queda totalmente a oscuras. Se ilumina una caverna tallada en piedra, en la cual se encuentran tres ancianas vestidas de negro (que podrían relacionarse con las Parcas) y una mujer ensangrentada. Pedro se asoma nuevamente para observar en el fondo de su conciencia atormentada la alucinación. En ésta, las

ancianas afirman lo que Pedro no anhela aceptar y confesar. La mujer se incorpora y niega con su cabeza. Ese movimiento debe reflejar una desolación infinita, como se afirma en la acotación. Pedro lanza un grito y se arroja sobre la cama. Al volver la luz al escenario, los fantasmas reaparecen. Esta vez lo llevan a la ventana, la Coja coloca una silla cerca y lo instan a subir. Pedro, por fin, confiesa y se lanza al vacío. Los fantasmas desaparecen envueltos en un torbellino de llamarada. La escena final muestra a Martina ante el vacío existencial, mientras entra al cuarto y se percata de la situación. Desde la calle, a través de la ventana, se escucha un grito de horror y Martina se desvanece.

Roberto Arlt entronca, de ese modo, con la noción del infierno existencialista de la modernidad como la describe Georges Minois: “El infierno moderno es la toma de conciencia de la desgarradora contradicción que es la esencia misma de la existencia humana” (481). A su vez, se confirma en *El fabricante de fantasmas* el yo prisionero en la conciencia de su impotencia ante el destino, la conciencia perversa del asesino, las pugnas del Yo en el espacio como lo señala Ubersfeld, el límite de la vida al borde del suicidio y en la locura, resultado de la mirada escrutadora y juiciosa que desde el otro se impone al sujeto, como en las propuestas del infierno sartreano. El teatro dentro del teatro en esta obra de Arlt manifiesta las metamorfosis de la imaginación en realidad, del fluir de lo psíquico en el escenario que da cuenta de la desesperación humana ante sus culpas y remordimientos. La desesperación de Pedro se desarrolla a tono con la noción del infierno que surge de las profundidades mismas del ser, como Theodor W. Adorno lo señalaba al referirse a Kierkegaard: “Ese es el aspecto en que el infierno se le aparece al sujeto que ha sido arrastrado a sus profundidades” (142).

La resolución final del suicidio es resultado de la angustia existencial que se deriva de la conciencia grotesca y monstruosa del dramaturgo-personaje. Evidentemente, los espacios trabajados en *El fabricante de fantasmas* muestran la continuidad entre el cuarto y la mente de Pedro. Así como queda la oquedad oscura y desolada de la habitación, ha quedado la mente del enloquecido que se ha suicidado. El escenario real coincide con la mente de Pedro, es el espacio de la locura, del caos de las alucinaciones, y cuando se desvanece la mente

enloquecida del dramaturgo-personaje, también desaparecen sus fantasmas y sus obras de teatro, metamorfoseándose el espacio escénico de la obra de Pedro en el espacio escénico de la obra de Arlt ante la inminente persecución de las Erinias.

OBRAS CITADAS

- Aínsa, Fernando. "Roberto Arlt en Francia." *Cuadernos Hispanoamericanos* 471 (1989): 130-131. Impreso.
- Arlt, Mirta. "La locura de la realidad en la ficción de Arlt". Ed. Osvaldo Pellettieri. *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna, 2000. 13-24. Impreso.
- Arlt, Roberto. *El fabricante de fantasmas*. Buenos Aires: Losada, 2004. Impreso.
- Azor, Ileana. *Origen y presencia del teatro de nuestra América*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 1988. Impreso.
- Bianco, José. "En torno a Roberto Arlt." *Casa de las Américas* 1.5 (1961): 45-57. Impreso.
- Blanco Amores de Pagelia, Ángela. *Nuevos temas en el teatro argentino: La influencia europea*. Buenos Aires: Editorial Huemul, 1964. Impreso.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arcos, 1997. Impreso.
- Castagnino, Raúl H. *El teatro de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Nova, 1970. Impreso.
- Correa, Carlos. *Arlt literato*. Buenos Aires: AUDEL, 1995. Impreso.
- Drucaroff, Elsa. "Lucro soñante: Mercancía, sueño y dinero en el teatro de Arlt". Ed. Osvaldo Pellettieri. *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna, 2000. 29-68. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Lo siniestro." *Obras completas*. Trad. de Luis López Ballesteros y de Torres. Madrid: Biblioteca Nueva, 1974. 2483-2505. Impreso.

- Giordano, Enrique. *La teatralización de la obra dramática*. México: Premia Editora, 1982. Impreso.
- Gnutzmann, Rita. "La zona de la angustia en Roberto Arlt." *Hispanamérica* 12.36 (1983): 21-34. Impreso.
- Golluscio, Eva. "Los personajes-memoria: dos Severios para un organito". Ed. Osvaldo Pellettieri. *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Iares: Galerna, 2000. 137-145. Impreso.
- González, Horacio. *Arlt: Política y locura*. Buenos Aires: Ediciones Colihues, 1996. Impreso.
- . "Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt". Ed. Osvaldo Pellettieri. *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Iares: Galerna, 2000. 25-33. Impreso.
- Gostautas, Stasys. "La evasión de la ciudad en la novela de Roberto Arlt." *Revista Iberoamericana* 88 (1972): 441-461. Impreso.
- Horia, Vintila. *Introducción a la literatura del siglo XX: Ensayo de epistemología literaria*. Madrid: Gredos, 1976. Impreso.
- Jolivet, Régis. *Las doctrinas existencialistas: Desde Kierkegaard a J.-P. Sartre*. Traducción de Arsenio Pacios. Madrid: Gredos, 1962. Impreso.
- Kayser, Wolfgang. *Lo grotesco: su configuración en pintura y literatura*. Trad. de Ilse M. de Brugger. Buenos Aires: Editorial Nova, 1964. Impreso.
- Luzuriaga, Gerardo. *Introducción a las teorías latinoamericanas del teatro (De 1930 al presente)*. México: Universidad Autónoma de Puebla, 1990. Impreso.
- Melis, Antonio. "La deformación social y su reflejo en el cuerpo en un cuento de Roberto Arlt." *Cuaderno Hispanoamericanos* 390 (1982): 683-689. Impreso.
- Merlino, Mario. "Roberto Arlt: Los escritos del buen ladrón." *Cuadernos Hispanoamericanos* 373 (1981): 131-142. Impreso.
- Minois, Georges. *Historia de los infiernos*. Traducción de Godofredo González. Barcelona: Paidós, 1994. Impreso.
- Neglia, Erminio G. *Aspectos del teatro moderno hispanoamericano*. Bogotá: Editorial Stella, 1975. Impreso.

- . “La escenificación del fluir psíquico en el teatro hispanoamericano”. *Hispania* 58 (1975): 884-889. Impreso.
- Noël, J. F. M. *Diccionario de mitología universal*. Tomo I. Barcelona: Edicomunicación, 1991.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro: Dramaturgia, estética, semiología*. Traducción de Jaume Melendres. Barcelona: Paidós, 2002. Impreso.
- Pellettieri, Osvaldo. *Cien años de teatro argentino (1886-1990): Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna, 1990. Impreso.
- . *Historia del teatro argentino: La segunda modernidad (1949-1976)*. Vol. IV. Buenos Aires: Galerna, 2003. Impreso.
- Rela, Walter. “Argumentos renovadores de Roberto Arlt en el teatro argentino moderno.” *Latin American Theater Review* 13.2 (1980): 65-71. Impreso.
- Ramírez, Elios Jaime. “La estructura de lo real y lo fantástico en la dramaturgia de Roberto Arlt”. Eds. Miguel Ángel Giella y Peter Roster. *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo veinte*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1989. 17-24. Impreso.
- Rank, Otto. *El doble*. Traducción de Floreal Mazía. Buenos Aires: Ediciones Orión, 1976. Impreso.
- Rojo, Grínor. *Los orígenes del teatro hispanoamericano contemporáneo*. Valparaíso: Ediciones Universitarias, 1976. Impreso.
- Romero, Eduardo. “Arlt y la vanguardia argentina.” *Cuadernos Hispanoamericanos* 373 (1981): 143-149. Impreso.
- Sabat Ercasty, Carlos. *Dramática de la introspección*. Montevideo: Impresora LIGU, 1960.
- Sábato, Ernesto. *Hombres y engranajes / Heterodoxia*. Madrid: Alianza, 1973. Impreso.
- Salzman, Isidro. “Una lectura de la obra dramática de Roberto Arlt en el contexto de la década del 30”. Ed. Osvaldo Pellettieri. *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna, 2000. 70-83. Impreso.

- Scari, Roberto. "La novela moderna en Arlt." *Cuadernos Hispanoamericanos* 255 (1971): 581-588. Impreso.
- Troiano, James J. "Pirandellism in the Theater of Roberto Arlt." *Latin American Theater Review* 8.1 (1974): 37-44. Impreso.
- Ubersfeld, Anne. *Semiótica teatral*. Traducción de Francisco Torres Monreal. Madrid: Cátedra, 1998. Impreso.
- Woodyard, George. "Una mirada norteamericana a la dramaturgia argentina." Ed. Osvaldo Pellettieri y Eduardo Eovner. *La dramaturgia en Iberoamérica: Teoría y práctica teatral*. Buenos Aires: Galerna, 1998. 41-50. Impreso.
- . "La textualidad dramática de Roberto Arlt: catarsis y sorpresa". Ed. Osvaldo Pellettieri. *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna, 2000. 147-154. Impreso.