



## La literatura de Roberto Arlt en el teatro de Ricardo Bartís, a través del análisis de *El pecado que no se puede nombrar*

Maximiliano Ignacio de la Puente<sup>1</sup>

Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires  
[maxidelapuente@gmail.com](mailto:maxidelapuente@gmail.com)

**Resumen:** En este trabajo intentaremos pensar los vínculos existentes entre la literatura de Roberto Arlt, tomada como materia prima, y la dramaturgia escénica desarrollada en la obra *El pecado que no se puede nombrar*, a la búsqueda tanto de semejanzas y diferencias, como de líneas narrativas y dramáticas abordadas y descartadas, que han formado parte del dispositivo de adaptación del género literario al teatral. Reflexionaremos también sobre los mecanismos, los recursos y los procedimientos inherentes a la dramaturgia y la puesta en escena de esta obra, en el marco del surgimiento de la nueva dramaturgia argentina. Analizaremos finalmente cómo opera el concepto de “revolución”, vinculándolo específicamente al pasado reciente del país, tanto en las novelas de Roberto Arlt como en la obra de Ricardo Bartís.

**Palabras clave:** Teatro - Dramaturgia - Literatura - Revolución

**Abstract:** In this paper we will try to think of the links between Roberto Arlt's literature, taken as raw material, and stage dramaturgy developed in the play *El pecado que no se puede nombrar*, to finding both similarities and differences, as narrative and dramatic lines addressed and discarded, they have been part of the adaptation process. We will reflect also on mechanisms, resources and procedures inherent dramaturgy and staging of this play, in the context of the emergence of the Argentina's new dramaturgy. Finally we analyze how it operates the concept of "revolution", specifically linking the country's recent past, both in the novels of Roberto Arlt as in the play of Ricardo Bartís.

**Keywords:** Theater - Dramaturgy - Literature - Revolution

### Introducción

En este trabajo intentaremos pensar los vínculos existentes entre la literatura de Roberto Arlt, tomada como materia prima, y la dramaturgia escénica desarrollada en la obra *El pecado que no se puede nombrar*, a la búsqueda tanto de semejanzas y diferencias, como de líneas narrativas y

---

<sup>1</sup> Maximiliano Ignacio de la Puente es becario doctoral UBACYT, Magíster en Comunicación y Cultura y Licenciado en Ciencias de la Comunicación (Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires).

## III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

dramáticas abordadas y descartadas, que han formado parte del dispositivo de adaptación del género literario al teatral. Reflexionaremos también sobre los mecanismos, los recursos y los procedimientos inherentes a la dramaturgia y la puesta en escena de esta obra, en el marco del surgimiento de la nueva dramaturgia argentina. Analizaremos finalmente cómo opera el concepto de “revolución”, vinculándolo específicamente al pasado reciente del país, tanto en las novelas de Roberto Arlt como en la obra de Ricardo Bartís.

### **Literatura y teatro, dos universos en colisión**

Siete hombres, a los que podemos pensar como marginados, humillados y desclasados, en consonancia con los personajes arquetípicos de las novelas de Roberto Arlt, están encerrados en el sótano de un club social y deportivo con un único y delirante fin: tomar el poder por asalto, a través de la instauración de una revolución en la que el asesinato colectivo y el terror ocupan un lugar destacado. El plan, uno de los tópicos centrales en la narrativa de Roberto Arlt, consiste en el establecimiento de un prostíbulo como negocio rentable que les permita conseguir el dinero suficiente para fabricar toneladas de gas tóxico el cual, “arrojado en la ciudad en un día tibio, les permita concretar una matanza masiva de militares, políticos y empresarios” (Dubatti 187). Esta podría ser una breve sinopsis, una de tantas, de la obra de Ricardo Bartís. Así, dinero y célula revolucionaria conforman dos caras de la misma moneda, al igual que en las novelas de Roberto Arlt. Para hacer la revolución se necesita dinero, invención técnica e imaginación, y todo esto sólo podrá ser llevado a cabo por profesionales de la misma.

Si la narrativa del escritor operaba, es decir era causa y consecuencia de un contexto político, económico y social sumamente incierto y crítico, como lo era aquel de fines de la década del veinte y principios del treinta del siglo veinte, las condiciones contextuales en las que tuvo lugar la puesta de Ricardo Bartís encuentran un claro correlato. Si tenemos en cuenta que la obra se estrenó en julio de 1998 nos encontramos en un momento signado por la hegemonía del neoliberalismo, la llamada “muerte de las ideologías” dado por

## III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

el fin del mundo bipolar que tenía a Estados Unidos y a la Unión Soviética como las dos grandes potencias mundiales dominantes, la crisis de los grandes relatos dadores de sentido y muy especialmente el colapso de las posiciones de izquierda. El director fue entonces capaz de encontrar en unos personajes de autoría propia, pero claramente afines al mundo ficcional de Roberto Arlt, la misma sensación de angustia, el fracaso, la humillación a la que se ven sometidos y la desesperación frente a la imposición de un orden social que los oprime y que no les deja alternativas, que opera en las novelas del escritor.

Angustia, derrota, humillación y fracaso son componentes centrales en la narrativa de Roberto Arlt. La desgracia ronda continuamente a sus personajes, de principio a fin, pues el escritor construye personajes totalmente fusionados con ella, “demasiado altaneros y demasiado idénticos a la grandeza de la desgracia como para ser verdaderamente desgraciados” (Masotta 15). El autor de *Los siete locos* construye personajes marcados a fuego por el sesgo de un destino desgraciado, “que les será regalado en el nacimiento, altivos y completamente auténticos no solamente en la vida sino hasta en sus momentos postreros” (16). Al igual que en sus novelas, los siete conspiradores de *El pecado que no se puede nombrar*, se aventuran a desarrollar con todas sus fuerzas una empresa imposible, inalcanzable y delirante, la derrota y el fracaso aparecen con toda su certidumbre en este mundo: desde el principio sabemos que ese plan que estos hombres desarrollan en ese sótano abandonado no puede salir bien. Así, “esos derrotados desde el nacimiento son en verdad los forjadores de la propia derrota” (16).

La conspiración, el complot, las sociedades secretas e iniciáticas, constituyen uno de los tópicos centrales de las novelas de Roberto Arlt. Las sociedades de personajes que se reúnen para planear una revolución imposible, que sólo pueden desarrollarse en los sótanos o en los tugurios, es decir, en los ámbitos dejados de lado por el desarrollo del mundo contemporáneo, son:

la presencia de lo secreto en el mundo público de la ciudad moderna. El conspirador es un audaz que sintetiza todas las

## III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID



revoluciones posibles, de izquierda y de derecha, es autoritario y anárquico al mismo tiempo; propone una nueva moral de hombres fuertes como alternativa al fracaso de los pobres diablos y la mediocridad de la pequeña burguesía. (...) Es la respuesta del pobre frente a las sociedades a las que se pertenece por linaje (Sarlo 185).

¿Qué tipo de revolución quieren los siete derrotados de *El pecado que no se puede nombrar*? Una que sólo pueden llevar a cabo “los desdichados, los asesinos, los fraudulentos” (Bartís 191). Una revolución hecha por “especialistas”, por profesionales de la misma como mencionamos antes, sin programa ideológico, o en donde este sea intercambiable: sólo importará la inoculación de la violencia y el desorden en la sociedad burguesa. Como afirma uno de los personajes, la concepción iniciática, la división en pequeñas células, es clave para pensar la revolución: “hay que insertar en la sociedad una cantidad de pequeños cánceres que se multiplicarán. A estos cánceres los llamaremos células. Tendremos dos clases de células: células sentimentales y células energicas” (192). En la adaptación de *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, las dos novelas de Roberto Arlt de las que parte la obra, Ricardo Bartís condensó la vasta intriga de ambas en el núcleo narrativo de la célula revolucionaria. La mentira, la violencia, la impostura y la falsedad ocupan un lugar central en la revolución que pretenden realizar los personajes de la obra de Bartís:

démosle a la sociedad un aspecto completamente comunista. Se crea en el país la inquietud revolucionaria, todos alterados, enardecidos. Intervienen los militares y proclaman una dictadura. Ahí intervendremos nosotros. Diez hombres con equipos de gas fosgeno (...) pueden tomar el poder en una sola tarde (...) ¿Se dan cuenta del poder de la mentira? Le he pedido a este amigo que hablara de dictadura y ya creíamos tener la revolución en el ejército. Esto fue nada más que un ensayo, más adelante representaremos la comedia (193)

Para estos personajes, de la misma manera que para los conspiradores de las novelas de Roberto Arlt, la revolución será una irrupción de violencia y de terror a lo Robespierre o no tendrá lugar. “la verdadera revolución se

## III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECID

compone de fusilamientos, violaciones de mujeres en las calles por las turbas enfurecidas, saqueos, hambre terror. Una revolución con una silla eléctrica en cada esquina. El exterminio total, completo, definitivo que todos aquellos individuos que defendieron la casta capitalista” (207).

El trabajo de adaptación que realizó el equipo de *El pecado que no se puede nombrar* fue muy particular, propio de la manera de trabajar de el Sportivo Teatral, el grupo que coordina y dirige desde hace muchos años Ricardo Bartís. “Partimos de los textos de las novelas de Arlt, pero no nos quedamos sólo con las palabras, avanzamos sobre la musicalidad de Arlt, el fraseo de su literatura. Nos interesa la singularidad de su escritura, no sólo las historias que cuenta o sus personajes” (183). El universo ficcional del que han partido los hacedores teatrales coincide con las obsesiones y preocupaciones presentes en las novelas del escritor, pero los personajes y las situaciones desarrolladas en la obra han sido creadas por ellos. Los siete hombres de la obra de Bartís se constituyen en tanto portavoces de ciertos discursos enunciados fundamentalmente por el personaje del Astrólogo, caracterizados por la ausencia de un pensamiento político unívoco, a quien el director considera como el eje de las dos novelas que han tomado para la adaptación. Estos discursos hacen hincapié en la imposibilidad de reducir el mundo a un esquema binario de comprensión, lo cual se convierte en la condición de vigencia y la singularidad de la escritura de Roberto Arlt, quien siempre ha manifestado su oposición al maniqueísmo socialista, y que caracterizó “a los hombres como criaturas en las que habita el mal sin inocencia” (Dubatti 188).

Como autor, Roberto Arlt funda una poética única, que produce una suerte de corte disruptivo en la literatura argentina. Las novelas en la que se basa la obra de Bartís fueron escritas hacia fines de los años veinte del siglo pasado, un momento en el que imperaba una visión netamente aristocrática del lenguaje. Arlt, por el contrario, “introduce lo que hoy llamamos la mezcla, la hibridización, un lenguaje que combina lo alto y lo bajo, que integra las texturas de lo dramático y lo cómico, y genera un elemento paródico singular. (Bartís 183). Así, en la obra teatral se atraviesan situaciones que narran la



desesperación, la angustia y la ansiedad de estos hombres carentes de todo tipo de afecto, y al mismo tiempo se nos introduce en momentos patéticos, plenos de delirio y exaltación, dado por ejemplo por el empeño de esos hombres en convertirse ellos mismos en las pupilas del prostíbulo que piensan desarrollar, con el fin de que les sirva para financiar su revolución.

Tanto los personajes de las novelas de Arlt como los de la obra de Bartís, se caracterizan por padecer un extremo sufrimiento, no sólo por considerarse unos humillados y derrotados sociales, sino que sufren también por amor. Porque si bien el conflicto central de la obra está organizado en torno al proyecto de la toma del poder por parte de esos hombres, existen simultáneamente algunos conflictos individuales vinculados a la manera en que estos personajes se relacionan con las mujeres, y a la idea de que el amor sólo puede entenderse, como la propia existencia, desde un padecer profundo y sin medida. Así, la obra opera de manera paródica y crítica en relación a ciertos comportamientos e instituciones burguesas, como el amor monogámico y el matrimonio. Esto se ve ejemplificado en la obsesión que uno de los personajes mantiene con su mujer, Elsa, su “legítima esposa”, como la llama en algunos momentos de la obra, y también en la necesidad que tienen estos hombres de buscar el amor, que siempre se encuentra unido a la ignominia, al lado de las mujeres.

A mí me atrae la humillación. A veces imagino una existencia sórdida, sucia. Hacer el novio en alguna casa católica, llena de muchachas, casarme con alguna de ellas, la más despótica, ser un cornudo (...) me imagino en esa casa católica con un delantal atado con piolín, fregando platos, mientras mi mujer en el dormitorio se solaza con mi jefe (Bartís 203).

La dramaturgia escénica de Bartís avanza en la profundización de la misoginia inherente a la literatura de Roberto Arlt: como las mujeres no son dignas de la más mínima confianza, los hombres deciden prescindir de las prostitutas que necesitan para poner en marcha el burdel. Serán ellos mismos quienes deban prostituirse a través del proceso de hermafroditismo psíquico y físico, lo cual constituye una situación inédita en la narrativa arltiana, propia de



## III Congreso Internacional Cuestiones Críticas

Rosario | Abril de 2013

Centro de Estudios de Literatura Argentina | Centro de Estudios de Literatura y Crítica Literaria  
Maestría en Literatura Argentina / FHyA - UNR | Centro Cultural Parque de España / AECD

la creación escénica. Bartís crea aquí una escena nueva en complementariedad con la imaginación técnica que caracterizan a las novelas de Roberto Arlt (Sarlo 188). Existen al mismo tiempo en interacción en la obra distintos pares de opuestos que funcionan permanentemente y que constituyen tópicos concretos de la narrativa del escritor: verdad y ficción, religión y ciencia, locura y razón, etc. Concebir a los hombres y a las mujeres como sexos que no pueden entenderse entre sí, constituye otro de los opuestos cardinales de la narrativa arltiana, en la que esta relación es imposible: no hay modo alguno en que los géneros opuestos concuerden, sino es a través de la humillación, el crimen y la locura en la que caen los hombres en su demencial vínculo con las mujeres. Un núcleo narrativo que no deja de tener resonancias políticas: “en la imagen del hermafrodita, Bartís inscribió la idea de que todos los hombres son feminizados por la fuerza opresora del poder: el capitalismo autoritario feminiza a los individuos al ponerlos bajo la presión de mandatos que no pueden evitar, órdenes de las que dependen a pesar de su voluntad” (Dubatti 188).

Cabe señalar finalmente que la narrativa de Roberto Arlt es en un sentido, absolutamente teatral. Como sostiene Masotta, “la obra de Arlt pareciera evolucionar de la novela al teatro (...) Es como si Arlt hubiese sentido a medida que pasaba de *El juguete rabioso* a *Los siete locos* (...) la necesidad imperiosa de transformar al lector en espectador” (Masotta 22). Esto es así por la construcción fuertemente determinista y petrificada de sus personajes, semejantes en cierto sentido a los caracteres de la tragedia griega, por la que estos permanecen anclados a un destino que desde el mismo comienzo se presenta como un acontecer signado por la desgracia, la humillación y el sentimiento de sentirse derrotado. Así:

los capítulos de *Los siete locos* no hacen más que enseñar sobre Erdosain lo que el lector ya sabe desde el comienzo del libro. Las situaciones no son momentos del tiempo atravesados por la vida del personaje en los cuales el personaje se transforma y cambia su vida, sino escenas, situaciones bloqueadas donde el personaje permanece idéntico a sí mismo y donde sólo cambia el *decorado* y el coro que lo rodea. El lector queda entonces obligado a imaginar



visualmente esas escenas y a *contemplar* esa vida terminada de un personaje que no cambia (23).

Lo mismo ocurre con los personajes de la obra de Bartís: desde el comienzo se encuentran ya definitivamente anclados a ese proyecto quimérico, delirante e imposible de toma de poder que el espectador sabe que sólo puede terminar mal. Al mismo tiempo, estos hombres viven rodeados de los fantasmas de sus mujeres, a quienes también se encuentran fijados afectivamente para siempre. Es un universo cerrado, intransigente, en el que no hay escapatoria alguna posible, excepto quizás por las breves líneas que pronuncia uno de los personajes en el final. Esas líneas de texto parecen definir el sentido de la obra, pues no sólo explican el título de la pieza, sino que dan cuenta de un horizonte de expectativas absolutamente distinto: el pecado que no se puede nombrar es justamente el de haber perdido los sueños utópicos, revolucionarios, el anhelo de un estado diferente al de la condición actual vivida como un statu quo pobre, chato y degradante, (y aquí no debemos olvidar el contexto neoliberal de nuestro país en el momento del montaje de esta obra), una situación que será necesario modificar aunque parezca imposible en la superficie, a fuerza de proyectos revolucionarios salvajes, inabarcables y repletos de locura, como el que tienen los personajes de esta extraordinaria obra.

## **Bibliografía**

Bartís, Ricardo. *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Buenos Aires: Atuel, 2003.

Dubatti, Jorge. "Matrices arquetípicas". *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2003.186-189.

Masotta, Oscar. *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Corregidor, 1998.





Sarlo, Beatriz. "Todas las revoluciones posibles". *Cancha con niebla. Teatro perdido: fragmentos*. Ed. Jorge Dubatti. Buenos Aires: Atuel, 2003. 185-186.