

## ROBERTO ARLT, LECTOR DE PIRANDELLO

MATILDE SERRANO CÁNOVAS

IES FRANCISCO SALZILLO (ALCANTARILLA, MURCIA)

**RESUMEN:** Si partimos del hecho de que un disfraz social oculta nuestra verdadera identidad, rápidamente llegamos a la conclusión de que es difícil deslindar el ser del parecer. Esa máscara -a veces única, otras múltiple- puede haber sido creada por uno mismo o impuesta por los demás, pero en cualquier caso provoca la tragedia de no conocerse y de no poder comunicarse con otros y, por añadidura, nos acerca a la soledad existencial. *Enrico IV* (1920) de Luigi Pirandello y *Saverio el cruel* (1936) de Roberto Arlt llevan a escena la dualidad entre ficción y realidad, entre personaje y hombre.

**PALABRAS CLAVE:** Pirandello, Arlt, teatro, locura, máscaras.

**ABSTRACT:** If we start from the fact that a social disguise hides our true identity, we quickly come to the conclusion that it is difficult to separate the being from the mind. That mask -sometimes unique, sometimes multiple- may have been created by oneself or imposed by others, but in any case it provokes the tragedy of not knowing oneself and not being able to communicate with others and, in addition, brings us closer to loneliness existential *Enrico IV* (1920) by Luigi Pirandello and *Saverio el cruel* (1936) by Roberto Arlt stage the duality between fiction and reality, between character and man.

**KEY WORDS:** Pirandello, Arlt, theater, madness, masks.



## Introducción

Que toda la vida humana  
representaciones es.  
Calderón de la Barca

El drama de la personalidad comienza a adquirir sus señas de identidad en los primeros decenios del XX, momento en el que se materializa la creatividad de Luigi Pirandello y Roberto Arlt. Por una parte, el Gran Enmascarado del autor italiano plantea la reflexión sobre el papel que cada uno representamos en “el gran teatro del mundo”. Por otra parte, el Saverio arltiano plasma la vaciedad del que pretende evadirse de su triste existencia a través del mundo de los sueños.

Tanto el teatro representado por Enrico IV como los sueños forjados por Saverio presentan la vida como simulación. Si bien el motivo de los sueños se circunscribe a la pieza de Arlt, no sucede así con el tópico del teatro dentro del teatro, común a ambos textos dramáticos. Este recurso, de fuerte tradición teatral, se halla ampliamente explotado gracias a la tragedia isabelina, donde encontramos a un Hamlet que, a pesar de rechazar el fingimiento, utiliza el teatro como metafórica red para atrapar la conciencia del culpable y vengar la muerte del padre. Y su farsa se sustenta en la locura fingida, asunto que hermana *Enrico IV* y *Saverio el cruel*.

Recordemos que en *Enrico IV*<sup>1</sup>, de Luigi Pirandello, un noble sufre una caída de caballo durante un desfile carnavalesco en el que participa disfrazado de Enrico IV, emperador del Sacro Imperio Romano Germánico del siglo XI. El violento golpe le provoca la pérdida de la razón y durante más de veinte años cree ser realmente el rey medieval. A su alrededor se construye una farsa para secundar su locura: todos los que acuden ante él lo hacen disfrazados de algún personaje histórico relacionado con el gobernante medieval. La obra se inicia con la llegada a la mansión de un nuevo trabajador que debe asumir el papel de consejero de la corte del rey. Ese mismo día también lo visitan la marquesa Matilde Spina -de la que Enrico estuvo enamorado-, Frida -hija de la primera-, el barón Tito Belcredí -ahora amante de la marquesa-, el marqués Carlo Di Nolli -novio de Frida- y Genosi, un doctor amigo de la marquesa. La marquesa, Belcredí y el doctor se presentan caracterizados ante Enrico. Tras observarlo, el doctor ideará el siguiente plan: Frida se disfrazará de su madre para que parezca ser aquella joven de hace veinte años que enamoró a Enrico, mientras que Matilde representará a un per-

---

<sup>1</sup> La primera edición de *Enrico IV* es publicada en la editorial Bemporad, casa para la que Pirandello empieza a trabajar en 1920. Tras el éxito del estreno en Milán, la obra tiene una enorme repercusión. Prueba de ello es que en 1926 se realiza en Berlín una versión para el cine bajo la dirección del director Amleto Palermi.

sonaje del siglo XI con la intención de que el choque entre el pasado (el momento de la caída) y el presente (la vida como Enrico IV) haga reaccionar al loco. Pero cuando los amigos se retiran para preparar su plan, el loco Enrico IV confiesa a sus criados, aquellos que llevan el disfraz de consejeros, que tan solo ha estado loco durante los doce primeros años, pero que en los últimos ha simulado la enfermedad. Los criados desvelan el secreto de Enrico IV a los visitantes y Belcredí le recrimina su farsa, aunque el doctor sigue encontrando signos de locura en las reacciones de Enrico. El protagonista, a su vez, reprocha a Matilde su desdén y acusa a Belcredí de ser el que azuzó su caballo veinte años atrás durante el carnaval. Enrico IV se abalanzará entonces sobre Frida (ahora Matilde de joven) y Belcredí, cansado de la farsa de su oponente, se revolverá contra Enrico. El supuesto loco, en venganza, herirá a Belcredí, y aunque el barón grite que el loco no es tal, los demás seguirán creyendo lo contrario. Finalmente, Enrico IV no tendrá más remedio que comprobar que la máscara de la locura se convierte en una necesidad para salir airoso del violento acto cometido.

En *Saverio el cruel*, de Roberto Arlt, encontramos a un grupo de aburridos burgueses de la aristocracia bonaerense que, capitaneados por Susana, deciden organizar una farsa para burlarse del mantequero Saverio. Cuando el ignorante y desdichado Saverio llegue a casa de los jóvenes para vender su manteca, encontrará entonces la siguiente burla montada: Susana ha perdido la razón y cree ser la Reina Bragatiana, mujer atacada y despojada de sus dominios por el Coronel desaforado. Pedro, uno de los amigos de Susana, interpreta el papel del doctor que cuida de la enferma y es el encargado de proponer a Saverio que se disfrace de Coronel desaforado. La finalidad es fingir la decapitación de Saverio (disfrazado de coronel) delante de la demente con la intención de que una acción tan violenta provoque tan fuerte impresión en ella que le haga recuperar la cordura. El infeliz Saverio se imbuye de tal manera en el papel de Coronel que incluso llega a fabricar un trono en la cama de la pensión en la que vive y adquiere una guillotina para ejercitarse en la práctica de la crueldad. Pero Julia, la hermana de Susana, advierte al mantequero de la burla creada para reírse de él y, cuando llega el momento de la representación, a la que asiste bajo los ropajes del Coronel, Saverio reprocha a Susana la crueldad de su acción. Ella asegurará entonces que su propósito no era otro que conocerlo, pues está enamorada de él, y, a continuación, sacará un revolver y matará a Saverio bajo el pretexto de que no es sino el Coronel disfrazado de mantequero para engañarla una vez más. Saverio caerá así en presencia de los amigos de Susana, espectadores impassibles de semejante rapto de locura.

## 1. El germen inspirador del texto teatral.

La necesidad de crear *Enrico IV* surgió, según Monner Sans, en el momento en que “cayó en manos de Pirandello una revista y al contemplar cierto grabado, se preguntó: ¿Qué ocurriría si este señor, disfrazado de monarca, enloqueciera de pronto? Y para contestarse ideó *Enrico IV*” (Monner Sans, 1956: 73). A estas palabras podemos acompañar las de Martínez-Peñuela, que asegura, con bastante acierto, que la difícil situación de la vida matrimonial del autor pudo igualmente motivar la elección de este tema. Recordemos que en 1894 se casa con Maria Antonietta Portulado, quien años más tarde enloquecerá y cuya principal obsesión será la supuesta infidelidad de su esposo. Incluso Lietta, la hija de Pirandello, llega a sufrir una crisis nerviosa como consecuencia de la dura convivencia con la madre enferma. Para Martínez-Peñuela, la inclusión de la locura en *Enrico IV* puede provenir de la necesidad de exteriorizar y superar la preocupación por una enfermedad que le resulta asfixiante: un dato que avala esta tesis es que, hasta 1922, la locura como tema había sido tratada en diversas ocasiones, pero no volverá a abordarla tras la escritura de *Enrico IV* (1996: 198).

Castagnino aborda el origen de *Saverio el cruel* buceando en *Escenas de un grotresco*, texto arltiano publicado en agosto de 1934 en la *Gaceta de Buenos Aires*. En este caso nos encontramos con un drama en dos actos ambientado en un psiquiátrico<sup>2</sup>. En el segundo cuadro, y dentro del espectáculo que escenifican los enfermos del centro mental, aparece un zapatero loco llamado Saverio. Las semejanzas son notables: 1.- el zapatero loco sitúa su trono entre las sábanas de su habitación, de la misma forma en que el mantequero lo hará en la obra del '36; 2.- la mujer del zapatero critica sus locuras con palabras semejantes a las usadas en la pieza del '36 por Simona, limpiadora de la pensión donde vive el mantequero; 3.- las palabras y modos de los dos “locos” en la adopción del papel de un dictador son parecidas.

El proceso de Saverio se cierra en 1964 con la representación de *La cabeza separada del tronco*, texto que Leónidas Barletta, con quien Arlt había colaborado, articula a partir de *Escenas de un grotresco* y de ciertos manuscritos de Arlt. En su estudio sobre Arlt y el Teatro del Pueblo, Grisby Ogás Pugas (2011) nos permite conocer la polémica que este estreno desató, donde la obra era presentada como una “pieza inédita de Roberto Arlt en arreglo de Leónidas Barletta, que fue el director que llevó a escena toda su producción”. Su estreno desagradó a Mirta Arlt, quien negó que el producto resultante pudiera ser identificado co-

---

<sup>2</sup> El espacio escénico ambientado en un psiquiátrico y los locos como protagonistas sugieren la conexión de *Escenas de un grotresco* y *Persecución y asesinato de Jean-Paul Marat*, más conocida como *Marat-Sade*, de Peter Weiss, que llega a los escenarios por vez primera en 1964. Esta última también aplica, como Arlt, la técnica del teatro dentro del teatro.

mo obra de su padre por componerse de fragmentos que éste había descartado precisamente de *Saverio el cruel*. Pugas agradece, sin embargo, que el estreno de Barletta permitiera la recuperación de la idea inicial de Arlt para su *Saverio*, esbozada ya en *Escenas de un grotesco*.

## 2. *Enrico IV* y *Saverio el cruel*

Tanto en *Enrico IV* como en *Saverio el cruel* tenemos una obra dramática dividida en tres actos con un violento y sorprendente final que deja muchas dudas en el aire. *Saverio el cruel* aparece dividida en escenas (8, 10 y 8 respectivamente), pero Pirandello no establece la separación de los actos. Además, la longitud de cada uno de ellos no es tan equilibrada como en Arlt. El primer acto de *Enrico IV* es el de mayor duración (casi la mitad de la obra), mientras que el último es muy breve. En este desequilibrio podemos interpretar la intención deliberada de Pirandello de sorprender al espectador con una muerte que no espera en tan corto espacio de tiempo.

El comienzo de ambas obras presenta idéntica estructura: los protagonistas no se encuentran en escena al comienzo de la representación, sino que su aparición se hace esperar. En el caso de *Enrico IV*, el personaje aparece casi al final del primer acto, mientras que la entrada de Saverio es anterior, pues se produce al final de la cuarta escena. Pero en ambos casos, los personajes secundarios, aquellos que urden la farsa para los protagonistas, son los primeros en aparecer. Así, cuando los protagonistas entran en escena, la burla ya está montada.

Como bien señala Badín, Pirandello busca “romper con el escenario y la platea, incluir al público *en la obra*, anular el telón y el tradicional concatenamiento de la acción” (1997: 43). Esta renovación estará marcada por la ruptura que instauran sus textos, y a esto apunta Wladimir Krysinski al afirmar que “la torsión del discurso respecto de los modelos de la prosa y el teatro, sobre todo del teatro, que Pirandello disloca y fragmenta hasta reducirlos a la nada: el relato naturalista y verista al cual opone el humorismo, y el teatro de la representación mimética ante el que prefiere el discurso sobre el teatro. El paradigma pirandelliano se constituye entonces dialécticamente mediante negatividades subversivas que trastornan los cánones establecidos” (Krysinski, 1995: 19)

Con esta “torsión del discurso” se subvierten, pues, los códigos aristotélicos imperantes en el teatro de comienzos del XX, como bien señala Pellettieri (1997) al entender que la llamada “subversión pirandelliana” es aquella que plantea una ruptura con los patrones clásicos establecidos. Eso explica que en su teatro encontremos obras sin desenlace, de ahí que se afirme la pérdida de la secuencia aristotélica de planteamiento- nudo- desenlace. A este propósito, Ildefonso Grande plantea el efecto que este hecho produce en el público:

Suele repetirse que las obras de Pirandello son cerebrales. Quizá porque no nos cuenta la fábula como estamos acostumbrados a oírla. (...) El público de los domingos sale defraudado cuando, después de dos horas de intriga, el autor le escamotea el desenlace y lo deja con las ganas de saber la 'verdad'. ¿Era un bromista Pirandello? ¿O sólo un filósofo convencido de que la vida no tiene desenlace, y de que todo se reduce a volver a empezar? ¿O las dos cosas? (Pirandello, 2009).

La misma característica podemos reconocerla en *Saverio el cruel*. El violento final de la pieza dramática de Arlt está marcada por la ambigüedad, ya que la razón que mueve a Susana a matar a Saverio se desconoce. Mirta Arlt considera que Susana sí está realmente loca, aunque las interpretaciones del sorprendente final pueden ser varias. Así, Woodyard distingue tres estadios de locura:

La locura- idiotez de los jóvenes aburridos que se distraen; la locura real y a la vez lúcida de Susana, que urde modos funcionales de drenar su enfermedad y la locura-delirio-cesáreo de Saverio que, lanzado al juego, entra en trance y sobrepasa la intensidad de los otros dos niveles (2000: 150).

¿Es cierto que Susana está enamorada del mantequero y que crea la mentira para conocerlo o en su locura solo persigue la burla del débil? La respuesta no está clara y este final abierto acerca la obra de Arlt a la solución dramática desarrollada en *Enrico IV*.

### **3. Enrico y Saverio.**

Como bien señala Monner Sans (1959), el personaje pirandelliano es contradictorio, pues no es uno, sino un ser múltiple, dividido en rostro y máscara, esto es, en vida y forma. Tampoco posee unidad, porque está presentado bajo el prisma dual del humorismo, que mezcla tragicidad y comicidad, y la contemporaneidad y universalidad de los caracteres diseñados por Pirandello se aprecia tanto en sus obras iniciales de tipo regional como en la obras de mayor madurez de los últimos años. Una idea parecida está expresada en la crítica que hace *El Mundo* del 8 de noviembre de 1940 a propósito del estreno de *El traje nuevo*, y que recoge Martín Rodríguez en su estudio sobre la repercusión de Pirandello en la crítica especializada argentina de los años cuarenta:

Los personajes pirandellianos viven en constante tortura, mecidos por un vaivén entre la risa y el dolor, agitados por sentimientos que parecen chocar entre sí y que florecen en conceptos paradójales (1997: 68).

Así, Enrico IV oscila entre la locura y la cordura como opciones para enfrentarse a la vida. Esa duda existencial implica una reflexión entre el aparentar y el ser. Enrico IV adopta una máscara y su rostro queda oculto, de ahí su carácter contradictorio como ser de múltiples formas. Al estar anclado al pasado bajo la máscara del rey medieval, su vida real ha quedado en suspenso, pero no así la vida de sus amigos. La sensación de aislamiento crece al sentir que ha perdido un tiempo que no le será devuelto, y su decisión final de continuar con la farsa de la locura acabará condenándole a una vida en soledad.

Los personajes secundarios que rodean al protagonista son esenciales para el camino que recorre Enrico: primero, de la locura a la cordura y, después, de la cordura a la locura. Podemos establecer dos grupos: el grupo de los visitantes y el grupo de los enfermeros que cuidan del demente. Cuando Enrico IV reconoce en el grupo de visitantes a dos de los amigos que fueron testigos de su caída, surge en su interior el deseo de vengarse por la crueldad con la que considera que fue tratado. Su opción ante ellos es continuar la ficción en la que ha estado envuelto durante tantos años. Sin embargo, ante los enfermeros elige desprenderse de su disfraz, quienes, sin entender el resentimiento que ha provocado la farsa de los amigos en Enrico, acaban revelando su secreto. Por ello, Enrico se muestra ante el espectador como un ser totalmente incomprendido, como Saverio y otros personajes de la dramaturgia arltiana.

Pellettieri va a definir tres tipos de criaturas arltianas: “el soñador”, “el desvelado” y “el aburrido”. El primero está representado por Saverio y Susana de *Saverio el cruel* -o los oficinistas y Cipriano de *La isla desierta*-; el segundo tipo tiene como referente a Pedro, de *El fabricante de fantasmas*; y el tercero viene definido por César, de *El desierto entra en la ciudad*. En los tres casos nos encontramos con sujetos que desean romper con la realidad que habitan, aunque sin éxito: Saverio y los oficinistas ansían evadirse de su triste y opresora vida, y el primero acaba muerto y los segundos sin trabajo; a Pedro le consume la culpa de un crimen cometido y termina suicidándose; y el ser aburrido que esconde César acaba muriendo de forma violenta. En opinión de Pellettieri, una de las grandes innovaciones del teatro arltiano es la aparición en la escena argentina de un personaje protagonista contradictorio, pero no como un mero esbozo, sino plenamente desarrollado (2000: 46).

Esta idea desarrollada por Pellettieri enlaza con la idea de que Arlt suele presentar una realidad oscura y asfixiante de la que no hay escapatoria. Las palabras de Mirta Arlt a este respecto son un claro ejemplo de ello: “Se trataba de un escritor que instauraba sus personajes como epicentro del desasosiego y de las tribulaciones de él mismo, epicentro a su vez de las sobrecargas, de las creencias y pérdidas de fe del hombre de su tiempo” (2000: 18). Así, los personajes de Arlt son definidos por Castro Vega como criaturas contradictorias que se mueven como títeres en su lucha contra la realidad y que siempre fracasan en el intento (1990: 18). Sus personajes dramáticos, como los narrativos, son seres conformis-

tas, que no tienen fuerzas para soñar con trasgredir las normas establecidas, pero a los que un día les asalta un sueño y un desenlace trágico (1964: 6).

De esta forma, Salzman asegura que el personaje de Saverio es un claro ejemplo del procedimiento de transvase desde la realidad al teatro que consigue Arlt (2000: 79). Este personaje es dibujado desde el comienzo hasta el fin como un ser derrotado y un verdadero fantoche. En la adopción de su rol de Coronel Engendrado, es innegable la relación con la figura de ciertos militares que llegaron al poder en esa década. Saverio pertenece a la clase social baja, como muchos de aquellos militares, y es descrito como un ser ignorante y déspota, como lo eran los dictadores que toma como referentes. No olvidemos que llega a marcarse como modelos a Hitler y Mussolini, que pretende “organizar el terror” (1964: 46), doblendo a las gentes humildes.

Frente a Saverio encontramos al grupo de jóvenes caprichosos, con características diametralmente opuestas a las del mantequero. La vida frívola de los burgueses contrasta con la realidad miserable que inunda al vendedor de manteca. Además, lo que para los jóvenes es un juego, para Saverio se convierte en algo real. Cabe señalar a este respecto que para Mirta Arlt en *Saverio el cruel* hay un orden regido por las fuerzas sociales que adoptan la forma de los jóvenes burgueses, distinto de aquel teatro regido por los dioses de la tragedia clásica (1964: 6). Pero quien adquiere verdadera importancia, llegando casi a compartir protagonismo con Saverio, es Susana. Su disfraz de Reina Bragatiana resulta una ambigua máscara de su locura. Y si Susana encarna el discurso de la locura, Simona, la limpiadora de la pensión donde vive Saverio, simboliza el discurso de la razón, pues su voz surge gritona para aconsejar a Saverio que abandone sus ensoñaciones y vuelva al negocio de la manteca.

Si analizamos a los personajes de ambas obras, encontramos semejanzas y diferencias notables. Una de las grandes diferencias entre sus protagonistas es que Saverio nunca estuvo loco, únicamente había caído en una ensoñación. Sin embargo, Enrico IV sí ha sido un demente. Cada uno habita en una metafórica cárcel: el sueño del pobre Saverio para evadirse de la realidad y la máscara fabricada por los demás para Enrico. Sin embargo, ambos sujetos persiguen la superación de una realidad que se presenta ante ellos como cotidiana, aburrida y desalentadora. En un principio coinciden en el conflicto inicial, pero la solución final difiere: Enrico IV fracasa en su lucha y permanece adherido a una vida solitaria, mientras que la ensoñación de Saverio le arrebató su vida.

En la evolución de ambos sujetos resulta esencial el papel que representa el poder. En Enrico, su poder radica en la capacidad de esconder su verdadera identidad, aunque finalmente comprende que es un poder ficticio que se convierte en debilidad. En el caso de Saverio, el atrevimiento por soñar con el poder le reporta el castigo de la muerte; Saverio se convierte en un ser cruel al dejarse seducir por el poder, y a él se contrapone una Susana si cabe más cruel pues, atrapada en su locura, acaba con él.



Un rasgo que comparten ambos sujetos es la evidente relación que guardan con Don Quijote de la Mancha. Roberto Arlt aludirá abiertamente a este rasgo a través de las palabras de Juan: “¿Sabes lo que me recuerda esta escena? El capítulo del *Quijote* en que Sancho Panza hace de gobernador de la ínsula Barataria...”. La respuesta de Demetrio no será otra sino afirmar que ellos desempeñan el papel de los duques locos (Arlt, 1964: 53). En cuanto a Enrico IV, Grande lo compara con el personaje cervantino al entender que ambos son seres alienados que permanecen enmascarados bajo su propia locura, y que ésta, a su vez, es proyectada hacia los demás (Pirandello, 2009: 23). Castagnino se ocupa de los paralelismos entre Saverio y don Quijote, y relaciona la farsa fabricada para reírse de Saverio con la trama que los duques le montan a Sancho Panza como gobernador de la ínsula Barataria, encontrando también semejanzas entre los desvaríos de Saverio y los del loco manchego. Por último, otro personaje, el de Simona, será para Castagnino una suerte de Sancho Panza ante las locuras de su amo (1964: 40).

En cuanto a la humillación que ambos sujetos padecen, Enrico IV y Saverio, hay diferencias en el trato que reciben: en el caso del primero, la humillación procede de los de su misma clase, de Matilde y de Belcredí, en tanto que Saverio es burlado por sujetos de una clase social superior, en consonancia con la denuncia social llevada a cabo por el Teatro del Pueblo. Esa humillación, por tanto, se sustenta en la diferencia de clases entre el mantequero y el grupo de burgueses. Pero en cualquiera de los dos casos reconocemos el carácter frívolo e insensible de la masa que ejecuta la humillación. Además, la ridiculización de Enrico IV y Saverio es doble: como individuo en general y como hombre en particular. Es más, Castagnino llega a señalar que ciertos personajes de Arlt gozan con la humillación, presentando de este modo una tendencia sádico-masoquista (1964: 89).

Enrico IV y Saverio vienen dibujados como personajes también por su forma de hablar. El primero adopta dos discursos: por un lado, un tono grave y altisonante como monarca que dictamina el gobierno de su reino (sirva de ejemplo el dictado que hace a Giovanni al final del segundo acto) y, por otro, un lenguaje más vehemente y atropellado, que es el empleado para confesar su locura y para dirigirse a los amigos traidores y que muestra la rabia contenida durante tantos años de soledad. Por ello podemos decir que el lenguaje le sirve para desempeñar su doble faceta de loco y cuerdo. En el caso de Saverio, la diferencia no es tanto por el tono, sino porque se aprecian dos variantes lingüísticas diferentes, tanto en el discurso de Saverio como en el de Susana. Eva Golluscio analiza este contacto de lenguas, definiendo de esta forma las variantes utilizadas por Saverio y Susana cuando adoptan la máscara del Coronel y la Reina:

Abandonan el hablar porteño medio, señalado por el uso de `vos`, de `che`, del lunfardo y de giros coloquiales de Buenos Aires (...) y pasan a hablar un engolado y literario castellano de España, marcado por un tono de voz altisonante y declamatorio y por el empleo de los pronombres `tú`, `vosotros` y `os` y sus corres-

pondientes formas verbales (2000: 142).

Para Golluscio, tal variante del castellano de España le llega a Arlt de la novela de caballerías o de aventuras y de los folletines españoles y franceses que fueron difundidos y muy conocidos en Argentina en los años treinta gracias a editoriales como Calleja. El personaje de Susana utiliza el porteño, también usado por su grupo de amigos -como Luisa: “Susana..., sos una gran actriz. Por momentos le ponés frío en el corazón a uno” (1964: 32)-. Por su parte, Susana, como Reina Bragatiana se expresa así: “¿Por qué habéis abandonado a esta tierna doncella? ¡Oh sombras infernales, ¿por qué me perseguís? ¡Destino pavoroso!” (1964: 19). Así, en su papel de mantequero y burguesa utilizan la variante del castellano de Buenos Aires, en tanto que como Coronel desafortunado y Reina Bragatiana adoptan el castellano de España. La máscara, tanto en la obra pirandelliana como en la arltiana, no solo es física, sino también lingüística.

#### 4. “Cien fantasmas no valen un hombre”

Pirandello lleva a escena la soledad del hombre que se ve obligado a refugiarse en la historia (en el pasado), aunque ello ocasione la pérdida de su verdadera vida (su presente). La trama ideada por el doctor Genosi para que el enfermo adquiriera “la sensación de distancia del tiempo” (Pirandello, 2009: 156) entre presente y pasado viene explicitada en la metáfora con la que identifica la razón de Enrico con un reloj parado durante años. De esta manera, la crisis del protagonista aúna los tres núcleos esenciales de su temática: el hombre, la realidad y el tiempo. Con ellos plantea su reflexión sobre la personalidad, presentada bajo el prisma del carácter irreversible del tiempo, que modifica al individuo y dificulta la comunicación con los demás. En general, el efecto del tiempo en la vida del hombre se convierte en un camino de experimentación en la obra del siciliano -quien también juega con el tópico barroco de que nacer es morir (“Si apenas se nace empezamos a morir” (Pirandello, 2009: 159)-. y marca el carácter eterno de la máscara que ocultará para siempre el rostro del hombre.

El tema del aislamiento social también resulta clave para el desarrollo de la trama de *Saverio el cruel*. La ensoñación que otros crean para él lo libera de forma ilusoria de su soledad. Pero tras el sueño pasajero, la realidad aparece ante Saverio con una dolorosa nitidez. Las palabras del protagonista a Susana encierran el dolor de la humillación:

Quando yo tenía la cabeza llena de nubes, creía que un fantasma gracioso suplía una tosca realidad. Ahora he descubierto que cien fantasmas no valen un hombre (1964: 59).

Como resultado de la soledad y el aislamiento del individuo, llega la muerte. En Pirandello, el protagonista es el actante que quita la vida del antagonista, mientras que Saverio es víctima del crimen de Susana. Y en ambos casos, el origen del conflicto parece el amor: los celos de Enrico IV hacia Belcredí por el amor de Matilde y el desprecio de Saverio hacia las muestras de cariño de Susana.

La crítica social va a ser un rasgo diferenciador de Arlt con respecto a Pirandello. Los textos arltianos plantean un mensaje social, ya que están concebidos bajo el amparo de Leónidas Barletta y su Teatro del Pueblo. La crítica al armamento la tenemos escenificada mediante la compra de Saverio de la guillotina, así como la advertencia a las prácticas dictatoriales contra las que arremete Arlt –de esta forma, las palabras de Simona, que describen a Saverio como un “coronel de payasería” (Pirandello, 1964: 35), anuncian el ridículo que protagonizará éste, y podemos entenderlas como un supuesto “castigo” por sus violentas pretensiones-. El mensaje antimilitarista de *Saverio el cruel* anticipa el ataque a los vicios de la industria armamentística que plantea claramente en *La fiesta de hierro*. Castagnino nos recuerda que la intención social de Arlt es de carácter universal, pues el escritor tiene el propósito deliberado de no marcar geográficamente las acciones (Castagnino, 1964: 44).

## 5. Género y estrategias teatrales.

El “grottesco” como género se caracteriza por la máscara voluntaria del personaje, necesaria para evitar la comunicación con los demás, aunque su actitud lo lleva al ridículo, que es el principio fundamental de este género. Así, Monner Sans señala que *Enrico IV* es una tragedia grotesca, ya que Pirandello no persigue la tragedia pura con su teatro y *Enrico IV* se transforma en un grotesco con su dicotomía entre lo trágico y lo cómico. Pero, aunque no encontremos la tragedia pura como tal, ya que carece de desenlace y no se produce la muerte del héroe, podemos advertir rasgos propios de la tragedia, como la gestación de un clima inquietante que anuncia un suceso nefasto. De hecho, el protagonista afirma sentirse como un personaje trágico. Desde el primer acto, tal tono es sugerido al espectador por uno de los criados: “¡Nacerá de verdad la tragedia!” (2009: 124).

Pirandello llevará el grottesco italiano en su visita a Argentina en la década de los veinte, que acabará impregnando la creación porteña de autores como Enrique Santos Discépolo -con su “grottesco criollo”-. Sin embargo, Pellettieri no duda en afirmar que dicha influencia no se puede mantener en el plano de la acción, de la intriga y del discurso, pero sí en el plano semántico. Así, en el grotesco criollo la máscara es involuntaria y la falta de conciencia de la misma por parte del personaje es el principal obstáculo para la comunicación, y en ello radica lo ridículo de su comportamiento. Las semejanzas, según Pellettieri, radicarán en la

tendencia al relativismo, la imposibilidad del individuo para conocerse -y para comunicarse y conocer a los demás- y el juego que se establece entre lo trágico y lo cómico (1990: 100).

Pero la obra de Arlt no se escribe bajo el influjo del “grotesco criollo”: Arlt desprecia el teatro comercial, pero admira la labor dramática del Discépolo más innovador. Al mismo tiempo, el rasgo principal que lo distingue de Discépolo es que el primero se caracteriza por el inconformismo de sus personajes, mientras que la obra de Arlt aparece definida por su nihilismo. Según Castro Vega, el propio Arlt calificará sus obras teatrales unas veces como “farsa dramática” y otras veces “farsa trágica” división que se ve completada con de “burlería”, categoría que el propio Arlt propone para tres textos breves en los que la trama avanza gracias a la fabulación de alguno de los personajes: *La juerga de los polichinelas*, *Un hombre sensible* y *La isla desierta* (Bracciale, 2010)- Para Mirta Arlt, la “farsa trágica” es la más adecuada debido al componente trágico que impregna sus obras (1990: 19). Y así lo confirma el cierre de *Saverio el cruel* con la muerte del héroe. El espectador puede llegar a la catarsis tras asistir a la representación de la historia del mantequero, del mismo modo que ocurría en el teatro clásico. Así lo afirma Woodyard, quien asegura que el público puede experimentar que la mentira en la que se embarca el pobre Saverio solo tiene como resultado el desengaño y, en última instancia, la muerte. De esta manera, la catarsis se proyecta en el público tras presenciar la situación peligrosa en la que se involucra Saverio (2000: 151).

Sin embargo, Raúl Larra considera que la etiqueta de farsa es la que mejor define el teatro de Roberto Arlt. En su opinión, el escritor argentino no llega al grotesco, aunque asegura que la obra que más se acerca y que, incluso, podría calificarse como tal es *Saverio el cruel*. También recuerda que esta obra es definida por Arlt como comedia dramática, ya que :

usa el tono de farsa en su labor dramática porque es el que mejor se aviene con ese juego de contrarios -sueños y realidad, verdad y mentira- que están oponiéndose siempre en sus tramas, y también porque le permite más fácilmente la crítica a maneras de vivir que apagan y frustran lo mejor del hombre (1992: 82).

Castagnino, en cambio, mantiene que si a las formas de la farsa se añade “un violento regreso del plano del sueño a la realidad, un choque brusco con lo real, (...) se estará frente a los matices de lo grotesco, del drama o la tragedia según los concebía Arlt” (1964: 45). A su entender, la obra de Arlt de 1934 inicia el proceso que ve la luz en *Saverio el cruel*. En *Escenas de un grotesco*, el autor argentino elige el molde de grotesco pues se acentúan los contrastes, pero en el '36 Arlt da a la historia del pobre desvarío de Saverio tintes de farsa que derivan a lo trágico.

En definitiva, *Enrico IV* se acerca a la tragedia, pero no se materializa al completo, sino que presenta esencialmente los rasgos del grottesco italiano. Sa-

*verio el cruel*, aunque cerca del grotesco discepoliano, es una farsa con desenlace trágico.

En cuanto a las estrategias o técnicas empleadas por nuestros autores para la presentación del drama de la personalidad, vamos a considerar los siguientes recursos: “el espejo”, “los sueños” y “la máscara”. Además, estrechamente relacionada con el último abordaremos la técnica del “teatro dentro del teatro”.

El motivo del espejo juega un papel esencial en la evolución experimentada por Enrico IV. Monner Sans analiza la angustia de “vernós vivir” que expresan las obras de Pirandello y que, en ocasiones, viene dada por la imagen que nos devuelve un espejo, entendiendo que la angustia vital se concibe en lo más exterior (el espejo) o en lo más íntimo (nuestra conciencia) (1959: 90). Ese espejo es aludido por el personaje de Landolfo, que interpreta que los retratos de Enrico IV y de Matilde de Toscana que se encuentran en la sala del trono no son simples cuadros para el supuesto demente, sino espejos que le devuelven imágenes de su vida actual: “Si te ponen delante de un espejo, ¿acaso no te ves vivo, de hoy, vestido así, con despojos antiguos? Pues bien: allí es como si hubiera dos espejos, que devuelven imágenes vivas” (2009: 121). Este argumento guarda relación con el recurso del *teatro del espejo*, introducido por Adriano Tilgher para explicar el teatro pirandelliano. Enrico IV no soporta la imagen que le devuelve el retrato de la pared, que actúa como un espejo pues le indica su vida del pasado, durante la cabalgata, momento en el que queda interrumpida. Más tarde, su retrato y el de Matilde Spina son sustituidos por imágenes reales, ya que Di Nolli se disfraza de Enrico IV el día del carnaval y Frida de la joven Matilde.

Para Zangrilli, también podemos encontrar este motivo en Arlt, ya que Saverio es en muchos aspectos espejo para Susana y a la inversa, entendiendo que ambos son caras grotescas de una misma moneda (2001: 69). Además, en el comienzo del segundo acto encontramos al protagonista de espaldas al público, mientras se contempla ante el espejo en su nueva forma de Coronel desaforado.

La concepción de la vida como un sueño se percibe en las palabras del protagonista de Pirandello:

Abro los ojos poco a poco y, a lo primero, no sé si estoy dormido o despierto. Pero sí, estoy despierto (...) ¡Fuera, fuera este disfraz, esta pesadilla! ¡Abramos las ventanas, respiremos la vida! (2009: 182).

El motivo de los sueños como vía de escape de la realidad opresora del individuo también está presente en *Saverio el cruel* –así, Ordaz remite a Freud al describir el papel que desempeñan los sueños en la vida de estos sujetos: “Los deseos insatisfechos son promotores de fantasmas, y todo fantasma es la realización de un deseo que viene a corregir la realidad, incapaz de procurar satisfacción” (1987: 8)-. Los personajes de Arlt, según Pellettieri, optan por el sueño o la locura para combatir la vaciedad de su existencia, sumergida en la sociedad bur-

guesa. Esta evasión de la vida miserable se produce por medio de la imaginación. En palabras de Camacho Delgado, la producción de Arlt está llena “de criaturas miserables que tratan de sobreponerse inútilmente a los continuos encontronazos con la vida cotidiana” (2001: 679).

Los sueños adquieren forma en la tercera escena del segundo acto cuando, bajo la forma de una criatura irreal, aparece Irving, producto de las ensoñaciones de Saverio, todo ello con un escenario en penumbras. Pero ya con el final de la obra, Saverio dice estar curado de ensoñaciones, las cuales tan solo le han reportado infelicidad. Al fin comprende que semejantes presunciones no deben valorarse por encima de la vida sencilla de un simple hombre. Observamos de esta manera un nuevo paralelismo con don Quijote, que también recupera la cordura al final de su vida, momento en el que es conciente de la imagen ridícula que ha ofrecido con sus desvaríos.

Castagnino llega a la conclusión, tras su análisis de la producción de Arlt, que los problemas de su narrativa son trasvasados a su teatro: “Si en la narrativa arltiana aparece como motivación recurrente la angustia, en el teatro el “soñar despierto” le equivale. Pero aquélla es paralizadora de la voluntad, y éste, impulso motor de quimera y de mecanismos sádico-masochistas” (1964: 87). Ese choque brusco entre el plano de la realidad y el del sueño se plantea como una de las características de la dramaturgia de Arlt. A este propósito resulta interesante el matiz aportado por Drucaroff al advertir las diferencias en las soluciones que propone Arlt bien sea el soñador hombre o mujer: Drucaroff llega a la conclusión de que la farsa montada por Saverio en la pensión para construir el personaje del dictador no tiene consecuencias sobre nadie, mientras que cuando es Susana la que elabora la simulación muere un inocente. Así, si la mujer sueña “es una mujer peligrosa y fascinante, una asesina impune” (2000: 67)

La máscara supone el disfraz, motivo importante en la obra pirandelliana, como también en la de Roberto Arlt. Este motivo explicita la reflexión que plantean Pirandello y Arlt con sus obras entre ficción/realidad, esencia/apariencia, vida/ forma. Enrico IV y Saverio portan una máscara impuesta por la sociedad, aunque en el caso del primero también viene elegida por el propio personaje para resolver su conflicto final.

La locura convierte a Enrico en un gran actor ante los ojos de sus conocidos. Por eso, para presentarse ante él, los amigos del pasado han de elegir qué papel histórico representar. De esta manera entra en escena la importancia del disfraz. Los distintos vestidos que eligen los amigos son los que los dotan de una entidad real en el mundo creado por y para Enrico IV. Él exige el personaje adecuado que ha de presentarse para seguir con su farsa. Y es el “trucco violento” que prepara el doctor con el desdoblamiento de Matilde y Frida el que despierta en el protagonista la necesidad de venganza por los agravios del pasado.

Enrico IV se ha detenido en el tiempo ya que ha quedado inmovilizado ba-

jo la máscara del rey germánico, hecho que le niega el presente. En tal circunstancia, prefiere seguir con la farsa y, por tanto, con la máscara de la locura pues advierte que los demás han seguido viviendo y él ha perdido esos momentos de existencia. Es un ser inmóvil en una máscara creada para habitar un mundo en constante movimiento. Entiende que su vida nada tiene en común con la de los amigos del pasado. Su desgracia tiene su origen en la inmovilidad de su máscara, que le niega la vida. Por tanto, tal y como suele plantearlo Pirandello, vida y forma aparecen como aspectos contrapuestos. Cuando el supuesto loco se introduce en la ficción que los demás le han preparado al comienzo del tercer acto, asume su máscara de Enrico IV y por ello pretende apoderarse de Frida (la Matilde del pasado) y matar a Belcredí, su adversario en el amor de la marquesa.

Monner Sans presenta la diferenciación en la ideología de Pirandello del yo auténtico, que es nuestro rostro, del yo sobrepuesto, que es la máscara (o máscaras), utilizada por el hombre para ocultarse o también la imagen que los demás nos asignan (1959: 156). Esta idea apuntada por Monner Sans sobre la personalidad múltiple del individuo, formada por las distintas máscaras que se van formando con el devenir del tiempo, resulta fundamental para entender *Enrico IV*. Mignon también reconoce esta técnica en el personaje de Enrico IV, quien, a su juicio, “se debate entre los rostros que su locura, y luego su razón, recobrada sin que lo sepan cuantos le rodean, le han prestado a sus ojos y a los ojos de los otros” (1973: 255).

Todo a su alrededor es una representación fabricada para secundar a Enrico IV. Los criados (“i mascherati”) ya tienen la forma y se sienten títeres que esperan la mano que mueva sus hilos y les dé movimiento y voz. El protagonista (“il gran Mascherato”) se jacta del poder de creador que tiene sobre los demás:

Cómo los visto, cómo los arreglo, cómo hago que se planten de delante, payasos asustados! (...) Les arranco su grotesca máscara y descubro que van disfrazados. ¡Como si no los hubiera obligado yo mismo a disfrazarse, por el gusto que me doy de hacer el loco! (2009: 169).

El empleo del motivo de la máscara también puede rastrearse entre las páginas de *Saverio el cruel*. Los personajes concebidos por Arlt asumen la función del autor y fabrican otros personajes, como hacen Saverio y Susana con el Coronel Desafortado y la Reina Bragatiana. De la misma manera que la locura fingida convierte a Enrico IV en el creador de su propia ficción, un poder semejante también puede rastrearse en el personaje de Susana, loca real en este caso, también convertida en la directora de la farsa, afirma: “Y quiero seguir siendo loca, porque siendo loca pongo en movimiento a los cuerdos, como muñecos” (1964: 53). Es evidente la gran semejanza entre estas palabras y las señaladas anteriormente del protagonista pirandelliano. De igual forma que Enrico IV necesita a los viejos amigos para representar su farsa, Susana necesita a Saverio para concretar su es-

pectáculo como “armadora de la fábrica de mentiras” (1964: 14). Ella concibe una simulación en la que ocupa el papel de una protagonista de la tragedia clásica griega, papel que asume definitivamente cuando se concreta el triste destino del mantequero.

David William Foster advierte que el mantequero fabrica su disfraz de coronel y termina actuando y hablando como un verdadero dictador, centrándose en la dedicación con que Saverio aborda el papel asignado y añade que más que “un papel asumido es un papel asimilado” (2000: 41). A este propósito, como bien señala Castagnino al referirse a los personajes arltianos de *La fiesta de hierro* y *La isla desierta*, también en *Saverio el cruel* Arlt se vale de un personaje de doble cara “que es, a un tiempo, lo uno y lo múltiple, lo trágico y lo grotesco, máscara y rostro” y cuyo procedimiento lo relaciona con obras de Pirandello (1964: 120).

En cuanto al simbólico mundo de las máscaras ideadas por Arlt, Luis Ordaz analiza la máscara principal de cada uno de sus grandes proyectos, advirtiendo que en obras como *Trescientos millones* y *El fabricante de fantasmas* aparecen personajes de humo, es decir, fantasmas o ensoñaciones con forma de personajes, práctica que Arlt casi descarta en *Saverio el cruel* (1987: 8). Según Ordaz, en esta obra Arlt no necesita a estos personajes, puesto que sus protagonistas, Saverio y Susana, albergan ambos mundos: lo que son y lo que sueñan. Tanto Saverio como Susana se dejan llevar por los personajes imaginados que han creado: Saverio encarna al Coronel desaforado y Susana a la Reina Bragatiana. El Coronel y la Reina se imponen sobre la realidad diaria del mantequero y de la burguesa. Ordaz también revisa los antecedentes narrativos y teatrales de las criaturas de *Saverio el cruel*, llegando a la conclusión de que sus personajes dramáticos remiten a sus personajes novelescos, y como ejemplo de ello cita a Erdosain, de *Los siete locos*, que deja vislumbrar el tono dictatorial que Saverio adopta en el segundo acto. También anota un antecedente en su producción teatral: en *Trescientos millones* (1932), la Reina Bizantina es el antecedente de la Reina Bragantina. En el primer caso, la Reina Bizantina alienta los sueños ingenuos de un corredor de sardinas, como hará más tarde la Reina Bragantina con Saverio.

Unida al motivo de la máscara o disfraz encontramos la técnica del “teatro dentro del teatro”, que se inscribe en la tradición literaria con hitos tan importantes como Shakespeare o Calderón y que culmina en Pirandello. Mediante este procedimiento, un segundo nivel de ficción se introduce en el primero. Es, por tanto, una técnica reconocible en las obras que estamos analizando. Este recurso es introducido con la misma finalidad: remediar la locura. Así se explicita el proyecto en *Enrico IV*:

Obligar a todos aquellos que se presentaban a mí a seguir, con mi paso, aquella antigua y famosa mascarada (2009: 184).



Y en *Saverio el cruel*:

Consiste en rodear a Susana del reino que ella cree perdido (1964: 26).

Mirta Arlt se refiere a la importancia de este recurso en la obra de su padre. El universo real se impone al universo ficticio que ha creado el individuo para evadirse de su triste realidad, y “así como Saverio es el puente que Susana construye para evadirse, Susana es el puente que Saverio encuentra para ingresar también él en la irrealidad” (1964: 9).

## 6. “Metateatro” y “teatro del teatro”

Cabe ahora reflexionar sobre los conceptos “metateatro” y “teatro dentro del teatro”. Gray (2011) parte de que el “metateatro” es un género dramático en el que el creador introduce un proceso de autorreflexión por medio del cual se observa. El “teatro dentro del teatro” es entendido, entonces, como una de las técnicas expresivas incluidas en el metateatro con la que una estructura interna secundaria es intercalada en la estructura dramática principal. Tradicionalmente es la técnica más utilizada para introducir el carácter metateatral. Por tanto, cuando aparece la técnica del “teatro dentro del teatro” estamos en el “metateatro”, pero no todo “metateatro” se realiza mediante el procedimiento del “teatro dentro del teatro”. El “metateatro” también aparece cuando la realidad descrita se presenta desde el comienzo como teatralizada y semejante hecho se produce en aquellas obras que tienen como tema principal la metáfora de la vida como teatro.

Un ejemplo que ayuda a dilucidar esta distinción puede ser el siguiente: *Hamlet* presenta la técnica del “teatro dentro del teatro” y, por tanto, pertenece al género del “metateatro”. *La vida es sueño* es “metateatro”, pues presenta la metáfora de “la vida como un sueño”, pero no utiliza la técnica del “teatro dentro del teatro”.

El “metateatro” se vale de una serie de mecanismos o estrategias. María Gray marca las siguientes: 1.- el desdoblamiento estructural (la técnica del “teatro dentro del teatro”); 2.- la autoconciencia o autorreflexión del creador; 3.- la base filosófica planteada mediante las metáforas de “la vida como un teatro” y “el mundo como un sueño”, 4.- la convivencia de dos fuerzas enfrentadas: tragedia y comedia; 5.- la pragmática de la recepción. Para nuestro estudio nos interesan solamente la primera y la tercera de las estrategias apuntadas, las cuales las intentaremos aplicar a las obras que nos ocupan.

La técnica del “teatro dentro del teatro” está presente ya en obras de Calderón, Lope o Cervantes. Más cercanamente la podemos encontrar en *Un drama*

nuevo de José Tamayo y Baus, *El señor de Pigmalión* de Jacinto Grau, *Los cuernos de Don Friolera* de Valle-Inclán o *El público* de Lorca, por ejemplo. En todas ellas encontramos un escenario inscrito en el escenario principal<sup>3</sup>. Esta técnica está presente tanto en *Enrico IV* (por la mascarada que forman los amigos y los sirvientes), como en *Saverio el cruel* (en la farsa montada por el grupo de burgueses).

En el “metateatro” subyace una base de carácter metafísico sustentada en dos formas de pensamiento: “el mundo como teatro” y “la vida como un sueño” y que provocan en el espectador la dualidad entre el ser y el no ser, entre el vivir y el soñar<sup>4</sup>. Si aplicamos estos conceptos a las obras de Pirandello y Arlt vemos que *Enrico IV* contiene la metáfora de “el mundo como un teatro”. Roberto Arlt introduce con el personaje de Saverio el tópico de “la vida como un sueño”, pero sin olvidar que el motivo de “el gran teatro del mundo” también figura entre las páginas de Saverio. En definitiva, las dos piezas dramáticas están inscritas en el “metateatro”, pues los dos tópicos que constituyen la base filosófica de este género están sugeridos en sus páginas.

## 7. Valoración de la crítica.

Las relaciones entre Pirandello y Arlt se plantean, fundamentalmente, al comparar obras que tienen reflexiones metateatrales. En este sentido, *El fabricante de fantasmas* de Arlt es una de las que más sugiere un parentesco con Pirandello. Por ejemplo, Castagnino, en su estudio sobre la praxis dramática del argentino, apunta que esta obra “documenta cómo Arlt se iba posesionando de la técnica dramática al punto de permitirse ya- la manera pirandelliana- construir un teatro y, al propio tiempo, reflexionar sobre él” (1964: 74).

<sup>3</sup> Gray distingue tres tipos de “teatro dentro del teatro” (TDT): El TDT “de la Identidad”, el TDT de “la Simultaneidad de Contrarios” y el TDT de “la Poética del Creador”. *Sei personaggi in cerca d'autore* de Pirandello y *El fabricante de fantasmas* de Arlt presentan la técnica del TDT de “la Poética del Creador”, es decir, cuando aparece la reflexión sobre la labor del autor. *Enrico IV* de Pirandello y *Saverio el cruel* se valen del TDT de “la Simultaneidad de Contrarios” puesto que introducen la máscara para esconder al personaje.

<sup>4</sup> Gray anota los siguientes ejemplos: el tópico de “el mundo como teatro” lo encontramos en el *Hamlet* de Shakespeare, que se debate entre el ser y el no ser, entre actuar o no actuar, o en *El gran teatro del mundo* de Calderón, que plantea el motivo de “la gran comedia de la vida”. Por otro lado, *La vida es sueño* contiene la duda de Segismundo sobre cómo vivir y, por tanto, el tópico de “la vida como un sueño”. Gray recuerda que el mundo visto como un escenario o como un sueño no es producto del teatro moderno. Entre otros ejemplos cita la producción de Pirandello y, en concreto, sus *Sei personaggi in cerca d'autore*.

El propio Arlt, que intuía las críticas que provocaría la puesta en escena de *El fabricante de fantasmas*, declara la víspera del estreno (el 7 de octubre de 1936) en el periódico *El Mundo*:

Posiblemente algún crítico excesivamente avisado sitúe mi creación dentro de la técnica pirandelliana (hoy se abusa del término); yo creo que nace de la lectura de Flaubert, en su novela *Las tentaciones de San Antonio* y en *Thais*, de Anatole France. (...) Los espantables personajes que animan el drama (...) aparte de que en germen se encuentran en mis novelas *Los siete Locos* y *El jorobadito*, son una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles: Goya, Durero y Brueghel el Viejo, quienes con sus farsas de la Locura y de la Muerte reactivaron en mi sentido teatral la afición a lo maravilloso que hoy, insisto nuevamente, se atribuye con excesiva ligereza a la influencia de Pirandello, como si no existieran los previos antecedentes de la actuación de la fantasmagoría en Calderón de la Barca, Shakespeare y Goethe (Larra, 1992: 76).

La obra de Arlt, a juicio de Franco Zangrilli, revela ya desde la aparición de su primera novela un marcado influjo de Pirandello, sobre todo en lo relativo a la reflexión sobre la creación artística y de la relación del escritor con su obra. Zangrilli observa que tal influencia es mayor en su obra dramática y en aquellas piezas teatrales que introducen procedimiento metateatrales. Este crítico estudia los siguientes paralelismos: la oposición ser-parecer, realidad-fantasia o verdad-sueño en obras como *Trescientos millones* y *El fabricante de fantasmas* de Arlt y *Sei personaggi in cerca d'autore* o *Ciascuno a suo modo* de Pirandello; y los motivos de la locura, el disfraz y el "teatro dentro del teatro" en *Saverio el cruel* de Arlt y *Enrico IV* de Pirandello.

Según Castagnino, Arlt comparte con Pirandello ciertas técnicas. *Saverio el cruel* remite a la contraposición pirandelliana sueño/realidad -la que concibe al hombre como un ente múltiple formado de máscara (o máscaras) y rostro- y al "teatro dentro el teatro" o "el teatro por hacer" (la "commedia da fare"). A pesar de ello, Castagnino coincide con Naccarati en señalar que "Pirandello arranca de lo psicológico para imponer su individualidad en la sociedad, y Arlt, que observa y toma al individuo en sociedad, desemboca fatalmente en el drama psicológico" (1964: 86).

En las relaciones existentes entre la dramaturgia pirandelliana y la arltiana, Larra señala que la mayor semejanza se produce en el planteamiento por parte de ambos del problema de la personalidad y de su derivado, aquel que afirma que el individuo no es único, sino un ser múltiple. También los hermana el hecho de que ambos escenifican la angustia de vivir, con la salvedad de que cada autor lo aborda desde una concepción muy distinta. Los personajes de Pirandello se sitúan en la idea de que la vida es un engaño y que no se puede vivir fuera de la simulación creada. Son individuos que sufren con resignación su frustración, pero

no acaban con su vida. En cambio, los de Arlt, tras la ensoñación, chocan constantemente con la realidad y la muerte se les aparece como el único resultado posible. Por ello califica a Arlt de escéptico y a Pirandello de escéptico resignado, señalando que el italiano se queda en el grotesco en tanto que el argentino alcanza lo patético y trágico (1992: 84-85).

A propósito de las técnicas pirandellianas presentes en la dramaturgia de Arlt, James J. Troiano (1974) señala que, tras el estreno de *Sei personaggi in cerca d'autore* en Buenos Aires, son numerosas las imitaciones que surgen en la escena argentina, pero que la obra de Arlt no se puede reducir a una simple imitación, limitando la "inspiración" pirandelliana a tres obras: *Trescientos millones*, *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*. Troiano señalará que existen tres motivos fundamentales, propios de la dramaturgia de Arlt que lo distancian de Pirandello: 1.- La inclusión de elementos oníricos, como en *Trescientos millones* y la distinción planteada en el elenco inicial entre "personajes reales" y "personajes de humo"; 2.- La preocupación social, puesta de manifiesto en *Trescientos millones* y *Saverio el cruel*; 3.- La utilización del grotesco, pero a la manera argentina. Troiano mantiene así que el misterioso mundo de los sueños es apropiado para la visión grotesca de la vida (1974: 39). Pirandello también presenta a soñadores como personajes principales, como es el caso de Enrico IV, pero el escritor italiano muestra principalmente su interacción con los demás, sin llegar a la ilusión del mundo de los sueños grotescos de Arlt, quien sume a su espectador/lector en el mundo del terror, de las pesadillas y de lo impredecible.

En cuanto al "teatro dentro del teatro", técnica que Troiano observa que es compartida por ambos autores, relaciona *El fabricante de fantasmas* arltiano con los *Sei personaggi...* y con *Ciascuno a suo modo* de Pirandello, observando que Arlt introduce con esta técnica la presentación teatral de la autonomía de los personajes y la frontera entre realidad y fantasía. Para Troiano, Arlt utiliza la técnica pirandelliana - así la llama- para crear la ilusión en el público de que ve una obra en progreso, que se está realizando en el escenario.

Troiano encontrará igualmente similitudes entre *Enrico IV* y *Saverio el cruel*, pero tratará de refutar nuevamente la supuesta imitación mecánica del argentino. Entre las diferencias que observa, señalará que Arlt sostiene la ilusión de la cordura de Susana, mientras que Enrico IV es presentado desde el principio como un ser trastornado. Un proceso a la inversa se produce en *Saverio* y Enrico IV: el primero se presenta como una persona normal que llega a estar trastornada, y Enrico IV es el demente que está cuerdo. Por último, el sorpresivo desenlace final de las dos obras: *Saverio* grita que su agresora está loca, mientras que Belcredí insiste en la cordura de su asesino. Para Troiano, Pirandello crea mundos móviles, fluctuantes, que siguen despertando el interés por su obra, y que la profundización en el corpus de Arlt descubre su originalidad.

A propósito del intertexto pirandelliano en la dramaturgia arltiana, Pelletieri (1990) ha tratado de descubrir si la textualidad de *Saverio el cruel* remite a la

de *Enrico IV* de Pirandello: si la obra de Arlt permite reconstruir intertextualmente la obra de Pirandello, es decir, si se da en el texto de Arlt la voluntad de remitir a *Enrico IV* con una función literaria determinada. Pellettieri aborda su análisis con la revisión de los siguientes niveles: prosódico, léxico, sintáctico, semántico y composicional. En el nivel prosódico no encuentra semejanza entre ambas piezas. En el nivel léxico, el discurso de Enrico IV se introduce en la historia, en particular en la vida de Enrique IV del Sacro Imperio Romano Germánico del siglo XI, hijo del emperador Enrique III y de Agnes de Poitou, mientras que el discurso de Susana es ahistórico y utiliza las formas del romance para conformar su disfraz de Reina Bragantina. En cuanto a la acción o estructura profunda de *Enrico IV*, el sujeto, Enrico, desea separarse del tiempo presente y del mundo social que le rodea, mientras que Susana, el sujeto de *Saverio el cruel*, desea a Saverio. Enrico es el sujeto de todas las acciones de la obra de Pirandello, mientras que en la obra de Arlt, junto al sujeto (Susana) adquiere gran importancia Saverio, sobre todo en el segundo acto.

Pellettieri también desmonta las semejanzas en el plano semántico. Rechaza la opinión de Neglia, que afirma que ambas obras comparten el tema de la locura. Su puntualización es la siguiente: Enrico IV simula la locura como máscara social asumida por él de forma voluntaria, pero no está loco. En la obra de Arlt, sin embargo, sí hay locura, la de Susana; y además tenemos a Saverio, que no presenta ni locura ni simulación, sino el deseo de soñar despierto. Pellettieri afirma que ambas obras pertenecen a la corriente de la introspección, al psicologismo que cambia la imagen del hombre a partir del expresionismo. Pero *Enrico IV* no añade sentido a *Saverio el cruel*, ni en su intencionalidad ni en su interioridad como, por ejemplo, sí se puede encontrar entre *El Quitote* y las novelas de caballerías.

Pellettieri llega a la conclusión de que, aunque se aprecian ciertas coincidencias en el nivel composicional, el texto de Arlt no “transparenta” el de Pirandello: “*Enrico IV* funciona como modelo de *Saverio*: como texto que produce otros textos”. Así, Arlt reproduce ciertos ejes planteados por Pirandello en el “grottesco”, pero *Enrico IV* no funciona como texto dialógico con *Saverio el cruel*, pues la textualidad de Pirandello no es refuncionalizada por Roberto Arlt. Éste profundiza en la línea semántica de Pirandello, fijada en las dicotomías cordura-locura, individuo-sociedad, rostro-máscara y trabaja en complementariedad con la textualidad de Pirandello –camino, por cierto, que Pellettieri entiende que inicia Arlt en 1932 con *Trescientos millones* y que desarrolla a lo largo de toda su producción dramática.

## Conclusiones

*Enrico IV* y *Saverio el cruel* distan entre sí 15 años. Aunque la obra del escritor siciliano es anterior a la de Arlt, no debemos entender la obra de Arlt como mera copia, ni siquiera aceptar que los aciertos de su pieza dramática se deben a la influencia pirandelliana. Es más adecuado entenderla como una propuesta que toma de Pirandello determinados recursos para lanzar su propia voz. Ambas obras se ofrecen desde géneros diversos (el grottesco y la farsa), pero ambas están adscritas al metateatro, desde el que abordan los tópicos de “el mundo como un teatro” y “la vida como un sueño”. Para ello se valen del recurso del teatro dentro del teatro, razón por la cual encontramos la máscara o disfraz que camufla el verdadero ser de las personas.

Pirandello y Arlt llevan a escena con *Enrico IV* y *Saverio el cruel* el asunto de la locura como pretexto para reflexionar sobre el deslinde entre realidad y fantasía. Coincidimos con Pellettieri en marcar la diferencia entre la locura simulada del protagonista de Pirandello y la locura real de Susana en la obra de Arlt. Esta diferencia fundamental nos lleva a la conclusión de que cada autor persigue una finalidad: la de Pirandello es mostrar las falacias a las que se enfrenta el ser humano en su comunicación diaria con los demás; la de Arlt es presentar la necesidad de evasión de una existencia frustrante y opresora mediante el sueño.

El universo teatral de Arlt es muy rico y sus planteamientos sobre la existencia, la realización personal y la vida en relación con los otros aparecen en todas y cada una de sus composiciones. En el medio teatral, como antes en el narrativo, es un autodidacta y la impronta social del Teatro del Pueblo determina a sus personajes. El suyo es un teatro de enorme fuerza verbal que presenta a unos seres marginales luchando contra sus debilidades, reconocidas o no. Podemos advertir ecos pirandellianos de *Enrico IV* en *Saverio el cruel* en cuanto a temas, personajes o recursos, pero éstos adoptan un nuevo significado y materializan el reto vanguardista que propone Arlt en los escenarios argentinos.

**BIBLIOGRAFÍA**

- AISEMBERG, Alicia (2000): "Roberto Arlt: teatro y cine" en *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Cuadernos del GETEA nº 12. O. Pellettieri editor. Buenos Aires: Galerna.
- ARLT, Mirta (2000): "La locura de la realidad en la ficción de Arlt" en *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Cuadernos del GETEA nº 12. O. Pellettieri editor. Buenos Aires: Galerna.
- (1997): "Pirandello y los inicios de planteos sistémicos en la crítica y la investigación del teatro argentino" en *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*. Cuadernos del GETEA nº 8. O. Pellettieri editor. Buenos Aires: Galerna.
- (1994): "Pirandello y su presencia en el teatro de Buenos Aires entre los veinte y los treinta" en *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y argentino, 1790-1990*. Cuadernos del GETEA, nº 4. O. Pellettieri editor. Buenos Aires: Galerna.
- (1964): "Roberto Arlt" en ARLT, Roberto: *Saverio el cruel/ La isla desierta*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- ARLT, Roberto (2004): *El fabricante de fantasmas/ Prueba de amor*. Buenos Aires: Losada.
- (1964): *Saverio el cruel/ La isla desierta*. Buenos Aires: Editorial Universitaria de Buenos Aires.
- BADÍN, M<sup>a</sup> Esther (1997): "Luigi Pirandello, presencia exponencial" en *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*. Cuadernos del GETEA nº 8. O. Pellettieri editor. Buenos Aires: Galerna.
- BRACCIALE ESCALADA, Milena (2010): "Roberto Arlt: teatro y experimentación genérica". *Espéculo. Revista de estudios literarios*, nº 43. Universidad Complutense de Madrid.
- CAMACHO DELGADO, José Manuel (2001): "Realidad, sueño y utopía en *La isla desierta*: un acercamiento al mundo teatral de Roberto Arlt". *Anuario de estudios americanos*, Vol. 58, nº 2(S), pp. 679-690.
- CASTAGNINO, Raúl Homero (1964): *El teatro de Roberto Arlt*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- CASTRO VEGA, Jorge (1990): "Aproximación al teatro de Roberto Arlt: *La isla desierta*". Montevideo: Tae.
- DRUCAROFF, Elisa (2000): "Lucro soñante. Mercancía, sueños y dinero en el teatro de Arlt" en *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*, Cuadernos del GETEA nº 12. O. Pellettieri editor. Buenos Aires: Galerna.
- FOSTER, David William (2000): "La teatralización de la masculinidad en *Saverio el*

- Cruel*” en *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Cuadernos del GETEA nº 12. O. Pellettieri editor. Buenos Aires: Galerna.
- GOLLUSCIO, Eva (2000): “Los personajes-memoria: dos Saverios para un organismo” en *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Cuadernos del GETEA nº 12, O. Pellettieri editor. Buenos Aires: Galerna.
- GONZÁLEZ, Horacio (2000): “Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt” *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Cuadernos del GETEA nº 12. O. Pellettieri editor. Buenos Aires: Galerna.
- KRYSINSKI, Wladimir (1995): *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo de la modernidad*, Madrid, Verbuert- Iberoamericana.
- LARRA, Raúl (1992): *Roberto Arlt el torturado*. Buenos Aires: Leviatán.
- MARTÍNEZ-PEÑUELA, Ana (2003): “Il grottesco di Luigi Chiarelli: *La maschera e il volto*” en *Cuadernos de Filología Italiana*, Vol. 10, pp. 133- 155.
- (1996): “Pirandello y Unamuno frente a la locura: *Enrique IV y El otro*” en *1616: Anuario de la Sociedad Española de Literatura General y Comparada*, nº 10, pp. 197-206.
- MIGNON, Paul-Louis (1973): *Historia del teatro contemporáneo*. Madrid: Guadarrama.
- MONNERS SANS, José María (1959): *Pirandello y su teatro*. Buenos Aires: Losada.
- ORDAZ, Luis (1987): “Las máscaras dramáticas de Roberto Arlt” en *Revista de estudios de teatro VI*, nº 15. Buenos Aires: Instituto Nacional de Estudios de Teatro.
- PELLETTIERI, Osvaldo (1990): “El intertexto de Pirandello en el teatro de Roberto Arlt” en *Cien años de Teatro argentino (Del Moreira a Teatro abierto)*. O. Pellettieri editor. Buenos Aires: Galerna/ IITCTL.
- (1990): *Cien años de teatro argentino (Del Moreira a Teatro Abierto)*. Buenos Aires: Galerna/ IITCTL.
- PIRANDELLO, Luigi (2009): *Obras escogidas de Luigi Pirandello*. Madrid: Aguilar. Edición de Ildefonso Grande.
- PUGA, Grisby Ogás (2011): “Pilares de la escena argentina. Roberto Arlt en el teatro del pueblo”. *Sticomythia* 11-12, pp. 28-41.
- RODRÍGUEZ, Martín (1997): “Arata, Pirandello y la crítica de la década del cuarenta” en *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*. Cuadernos del GETEA nº 8. O. Pellettieri editor. Buenos Aires: Galerna.
- SAÍTA, Sylvia (2000): “Desde la butaca: Roberto Arlt, crítico teatral” en *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Cuadernos del GETEA nº 12. O. Pellettieri editor. Buenos Aires: Galerna.



- SALZMAN, Isidro (2000): "Una lectura de la obra dramática de Roberto Arlt en el contexto de la década del 30" en *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Cuadernos del GETEA nº 12. O. Pellettieri editor. Buenos Aires: Galerna.
- TROIANO, James J. (1974): "Pirandellism in the Theatre of Roberto Arlt". *Latin American Theatre Review*, 8, 1, pp. 37-44.
- WAGNER, Fernando (1974): *Teoría y técnica teatral*. Barcelona: Editorial Labor.
- WOODYARD, George (2000): "La textualidad dramática de Roberto Arlt: catarsis y sorpresas" en *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Cuadernos del GETEA nº 12. O. Pellettieri editor. Buenos Aires: Galerna.
- ZANGRILLI, Franco (2001): *Pirandello nell' America latina*. Florencia: Ediciones Cadmo.