

EL TEATRO DE ROBERTO ARLT Y LUIGI PIRANDELLO: LA SONRISA QUE VIENE DE LO AMARGO

“Lo verdaderamente nuevo da miedo
o maravilla. Estas dos sensaciones
igualmente cerca del estómago
acompañan siempre la presencia de
Prometeo; el resto es la comodidad, lo
que siempre sale más o menos bien...”
(Julio Cortázar)

A comienzos del siglo XX el teatro rioplatense se ve influenciado por los cambios sociales producidos por el fenómeno inmigratorio desde Europa: durante las primeras décadas del nuevo siglo se modifica el proyecto liberal que se había desarrollado en el siglo XIX, cuando el emigrante europeo se percibía todavía como un elemento civilizador. Ya alrededor de 1840, en el ensayo de Faustino Sarmiento, la disyuntiva entre civilización y barbarie se planteaba en términos de polarización, alentando la aniquilación del elemento indígena en pro de un proyecto liberal que favoreciera el acercamiento cultural a Europa y Estados Unidos. En *Facundo. Civilización y barbarie* esta polarización pone en contraste el concepto de “progreso”, proveniente de las culturas occidentales, con términos que se consideran peculiares al elemento indígena: “atraso”, “incultura”, “salvajismo”, “bárbaro sanguinario”. La cultura sólo puede provenir de la vieja Europa. De hecho, veremos que uno de los rasgos típicos del teatro argentino hasta las últimas décadas del XIX es la dependencia del teatro europeo, cuyas manifestaciones más conocidas -la ópera italiana y el sainete y la zarzuela como derivaciones directas del “género chico” español- llegan a la realidad rioplatense durante aquellos años.

Es a partir de la década de 1880 que la percepción social del emigrante empieza a cambiar: el europeo ya no llega para civilizar, no trabaja como colono, ni se emplea como agricultor, sino que va a conformar unas áreas de marginación alrededor de las grandes ciudades rioplatenses, en particular Buenos Aires y Montevideo. La literatura es la primera manifestación estética en apropiarse de las imágenes proyectadas por la gran urbe moderna: el Naturalismo de Zola –con el bullicio de los grandes mercados parisinos en *El vientre de París*– o el Decadentismo de Huysmann –con el mundo refinado y frágil del esteta Des Essaints- trazan el camino de la novela argentina finisecular, que descubre el hombre sin rumbo de la metrópolis. Este cosmopolitismo literario no se refleja en principio en el mundo del teatro: en este ámbito, los primeros años del nuevo siglo siguen marcados por la figura ya en decadencia del gaucho, cuya revalorización había significado la primera emancipación del teatro argentino a través de la *gauchesca teatral*, alrededor de 1885¹. Los últimos cinco años del siglo XIX marcan la transición de la *gauchesca teatral* al teatro nativista/ costumbrista: en este sentido, *Calandria* (1896) de Martiniano Leguizamón ya no se considera la “última pieza de la *gauchesca teatral* sino la primera del ciclo nativista”² y define la dirección del realismo

¹ En esta fase, la incorporación de la figura del gaucho se manifiesta en principio en espectáculos circenses, no en grandes teatros. Destaca la *Compañía de Circo* de José Podestá, con su *Juan Moreira* (1886), que parte de un folletín basado en la vida del gaucho homónimo.

² Pellettieri Osvaldo; *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Editorial Galerna/IITCTL, 1990 Buenos Aires, pág. 15.

finisecular, que luego va a culminar en la trilogía rural del uruguayo Florencio Sánchez.

A principio del siglo XX, la desilusión por no haber acogido a los tan ansiados inmigrantes “civilizadores” de la Europa septentrional sino a los de la Europa mediterránea, se hace patente y la obsesión de los gobiernos rioplatenses por el crecimiento demográfico³ acaba a menudo en la miserable y desdichada realidad de los “conventillos” porteños. El cambio de perspectiva social y política se proyecta al mundo de la representación teatral: Florencio Sánchez estrena en 1904 *La gringa*, retomando el enfrentamiento entre dos actitudes, en este caso representadas por dos etnias, una criolla -o nativa- y otra “gringa” -o extranjera- en este caso italiana. La primera lectura de la obra es la que muestra al extranjero como el que viene a colonizar, a invadir la tierra del gaucho; más allá de esta primera, fácil interpretación, Sánchez expresa una oposición que no es tanto étnica (puesto que al final de la pieza el contexto es bien conciliador)⁴ sino ideológica, en términos de enfrentamientos entre modernización y tradición. En la gran urbe moderna que es la Buenos Aires de comienzo del nuevo siglo, el teatro ya no puede seguir cristalizando la figura decadente poetizada por José Hernández en *Martín Fierro* en la década de los setenta, ni ofrecer un modelo teatral que siga proponiendo los mismos esquemas costumbristas, además expresados a través de un lenguaje popular que ya el público -formado por la naciente clase media- no quiere aceptar. Es en este marco de transición estética que el teatro evoluciona -en las primeras dos décadas del siglo veinte- hacia una modernización que se manifiesta en una doble vertiente: por un lado, hacia el teatro comercial, por el otro hacia el teatro experimental o independiente, que en algunos casos surge dentro de las universidades y en

otros -como ocurre en Argentina- se mantiene equidistante de las instituciones oficiales.⁵

En esta década, la aparición de Roberto Arlt en el mundo literario de la capital coincide con la fase en la que se hacen más evidentes los conflictos económicos y políticos que derivan de la inmigración masiva: el emigrante europeo se convierte en figura grotesca por su fracaso vital y por su vinculación con la marginación. Los personajes de su narrativa son héroes perdidos, desorientados en el laberinto moral de Buenos Aires, en una Argentina que él representa como una moderna Torre de Babel. El escritor conoce bien esta realidad por haber nacido en la capital argentina el 26 de abril de 1900, hijo de dos inmigrantes: Karl Arlt, originario de la ciudad prusiana de Posen (hoy Poznan, en Polonia) y de la italiana Ekaterine Iobstraibitzer, de origen austríaco. El proceso de acercamiento al teatro de parte de Arlt se desarrolla sólo a partir de los años treinta, ya que dentro de su producción artística se pueden evidenciar dos etapas bien distintas: una primera, entre 1926 y 1932, en la que el autor se afirma en el contexto literario porteño por su actividad de narrador y periodista. La fecha de 1926 se refiere a la publicación del *Juguete rabioso*, novela con la que Arlt establece un canon nuevo, dirigido hacia el futuro, y cuya senda retomaría la narrativa de Onetti y Sábato⁶. Aunque mantiene relaciones con los escritores del grupo de Florida y colabora con la revista *Proa*, el escritor no deja

³ En la Argentina de 1895 no viven más de 3.900.000 habitantes: el 35 % de ellos vive en la capital y el 24 % de la población es extranjera.

⁴ Dentro de la trilogía rural de F. Sánchez, compuesta por *M'hijo el doctor* (1903), *La gringa* (1904) y *Barranca abajo* (1905), las dos primeras comparten un mismo “final feliz” en el que el conflicto entre los protagonistas se soluciona de forma romántica.

⁵ Ya en 1928 en México aparece el *Teatro Experimental Ulises*, creado por Villaurrutia, Novo y Gorostiza; en 1937 en Uruguay nace el *Teatro del Pueblo* y en Chile en 1941 se crea el *Teatro Experimental de la Universidad Católica*.

⁶ Durante sus comienzos literarios Florencio Sánchez fue apoyado por Juan José de Soiza Reilly que publicó ensayos en la *Revista Popular* de Buenos Aires; el mismo apoyo de Soiza se lo dio a Roberto Arlt pocos años más tarde. Arlt debía parecerle a de Soiza muy parecido al uruguayo en cuanto a personalidad (formación escolar casi nula, lector voraz, tendencias anarquistas) y a objetivos literarios (escritura descuidada, denuncia de la burguesía y de la condición de los pobres). La admiración de Arlt por la obra de Sánchez se manifiesta en un capítulo de *El juguete rabioso*, luego descartado antes de la publicación del libro, en el que los dos protagonistas aspirantes a escritores se presentan como delegados del “Centro Florencio Sánchez”.

de sufrir el desdén de los miembros martinfierristas, que representan un arte europeizado y elitista. El rechazo que percibe lo lleva a subrayar voluntariamente sus deficiencias de estilo, casi como marca identitaria, llegando a despreciar a quienes “escriben bien”. Ese planteamiento estético pone inevitablemente a Arlt en relación con el otro grupo literario del momento, el del barrio popular de Boedo; sin embargo, el escritor demuestra no estar interesado en ninguna empresa colectiva, evidenciando un marcado individualismo dentro de una producción literaria eminentemente autobiográfica. *El juguete rabioso* se alimenta justamente de este material autobiográfico, descubriendo y describiendo las vidas difíciles en el Buenos Aires de los marginados, una realidad prácticamente ignorada por la literatura hasta aquel entonces. Las dos novelas siguientes, *Los siete locos* y *Los lanzallamas*, siguen en este camino de indagación, presentando un tratamiento alegórico de los temas y de los personajes. Es la década de los treinta la que da inicio a la etapa eminentemente teatral de Arlt. Una de las características que definen su nuevo proyecto artístico-intelectual reside en que en los personajes de su mundo teatral ya no aparece el autorretrato: “ahora otros hombres y mujeres son los referentes de sus personajes”⁷. En 1932, invitado por Leónidas Barletta, padre del teatro independiente argentino y creador del Teatro del Pueblo, el autor asiste en Buenos Aires a la representación de *El humillado*, una pieza dramática basada en un fragmento de la novela *Los siete locos*. Esa experiencia se revela trascendente para el autor, puesto que en el mismo año estrena su primera obra de teatro, *Trescientos millones*, inspirada en un episodio del que había sido testigo como periodista unos años antes. En realidad, después de terminar de escribir su última novela, *El amor brujo* (en el mismo año, 1932), Arlt había asegurado que pronto iba a aparecer otra novela, cuyo título el autor ya tenía pensado: *El pájaro de fuego*. Sin

embargo, gracias o por culpa de Barletta, Arlt descubre el poder comunicativo del teatro y las posibilidades expresivas que ello le ofrece y cuando éste le propone que se incorpore como autor en el Teatro del Pueblo, Arlt escribe a su hermana Lila al respecto: *En el Teatro del Pueblo se ha escenificado una parte de Los siete locos. Los que la representaban lloraban en la escena. Es un éxito. Pronto, también, se estrenará en el mismo teatracho una obra mía llamada 300 millones en cinco cuadros, cuya protagonista es una sirvienta. Creo que va a emocionar*⁸.

A partir de este momento, Arlt percibe que el convertirse en autor teatral implica la necesidad de dar el salto a un discurso más visualizado y eso le impone incluir códigos corporales y escénicos que faltaban en su narrativa. Este salto al teatro, que se opone al sistema dramático comercial, engendra en principio la duda de una incoherencia intelectual: su proyecto novelístico y cuentístico, como fue dicho, se enfrentaba a las exigencias estéticas del grupo de Florida, cuyo elitismo intelectual era insoportable para el autor. Ahora bien, dirigiéndose a aquella minoría que quiere escaparse del teatro comercial y que encuentra su refugio en el Teatro del Pueblo, ¿no demuestra Arlt adoptar el programa estético-elitista que anteriormente había rechazado? Esta aparente incoherencia tiene, en realidad, varias explicaciones. En primer lugar, el cambio de Arlt hacia la dramaturgia ya se percibe latente en las características de los personajes de sus novelas: sus protagonistas no se transforman a lo largo de la obra, ni cambian su vida, sino que permanecen idénticos a sí mismos. Se puede decir que en sus novelas sólo cambia el decorado y el coro que rodea a los protagonistas. Sin darse cuenta, Arlt va desarrollando un proceso interior en el que expresa la necesidad de transformar al lector en espectador. Ya durante los años de su actividad narrativa y cuentística, Arlt había utilizado procedimientos dramáticos que se alejaban del estilo al que estaba acostumbrado el público. Es como si el autor estuviera viviendo una fase de gestación para el teatro en las otras formas

⁷ Arlt Mirta; Roberto Arlt: un creador creado por el Teatro Independiente, pág. 2. El texto fue leído el 29 de mayo de 1990 con motivo de la celebración de los 60 años del Teatro Independiente.

⁸ Borré Oscar, Roberto Arlt: su vida y su obra. Buenos Aires, Planeta, 2000, pág. 221.

narrativas; como si estuviera explorando los límites y las perspectivas de lo teatral. A lo largo de toda la producción novelesca arltiana, resulta evidente la disposición teatral de los personajes: el lector de sus novelas a menudo se ve obligado a imaginar visualmente las escenas que el escritor no describe (por la carencia de didascalias) y se detiene a contemplar la vida terminada de un personaje que nunca cambia. Es como si Arlt estuviera pintando naturalezas muertas y sintiera la necesidad de trasladarlas al escenario. La elaboración de una propuesta teatral compleja, basada en fórmulas utilizadas en su narrativa se funda también en recursos como los innumerables *mutis* de sus personajes. Un ejemplo de eso es el final de *Los siete locos*, que -como ha sido señalado- fue llevada al escenario. El uso frecuente de los *mutis* en la novelística arltiana vuelve a aparecer en sus piezas teatrales y no se trata meramente de un truco dramático, sino que va a sustituirse a la expresión y se convierte casi en una señal antropológica. Finalmente, otro procedimiento de índole teatral -que aparece tanto en los cuentos como en las novelas- es la estructura de los diálogos: los personajes dialogan entre sí utilizando ritmos dramáticos, como si estuvieran en escena, y utilizan respuestas rápidas y frases cortas, de gran potencia visual más que narrativa. Además de lo que existía "in nuce" en la producción literaria arltiana, parece cierto que la pasión escénica de Arlt se relaciona también con el viaje que realizó en 1935 a España y Marruecos como corresponsal del periódico *El Mundo*. Él mismo recuerda que los personajes que pueblan *El fabricante de fantasmas* -que se estrenó el mismo año que *Saverio el cruel* (1936)- son una reminiscencia de sus recorridos por los museos españoles y de las pinturas renacentistas de Durero, de Bruegel el Viejo y de los delirios pictóricos del último Goya. Es durante su trabajo como periodista de *El Mundo*, en su columna *Aguafuertes teatrales*, que resuena por primera vez su hastío para con el teatro convencional, a excepción de Discépolo.

Lo que sí es evidente es que la dramaturgia de Arlt se distingue por su disconformidad, no sólo para con el teatro argentino anterior, sino también con la dramaturgia convencional

occidental. Aunque Arlt es considerado dentro de la historia del teatro argentino como el autor más importante para el movimiento del teatro independiente, sin embargo nunca -hasta su muerte- consigue quitarse de encima el rótulo del novelista. De ahí que su participación en el Teatro del Pueblo pase en los primeros años, prácticamente desapercibida. Este período de "obscuridad" hace que sea natural preguntarse por qué un autor que había alcanzado el éxito como novelista, cuentista y periodista decide volver a empezar de cero, dando la espalda a su fama y proyectando todo el interés hacia un medio artístico que se dirige a un público más restringido y exigente, como es el que asiste a las funciones experimentales del Teatro del Pueblo. Es indudable que no se trata de cuestiones económicas. Y es también indudable que el teatro culto que le interesa a Arlt es rigurosamente anti-comercial: el autor proyecta en la realización de ese tipo de teatro su esperanza de conseguir un proceso de "democratización" de la cultura. Es como si -después de percibir que su proyecto novelístico había dado los frutos esperados- Arlt sintiera la necesidad de buscar otros campos de experimentación, menos explorados. Más allá de los puntos mencionados y de la fascinación que le provoca a Arlt ver a las figuras de su imaginación encarnadas en la escena, ¿hay otras razones que lo impulsan hacia el mundo del teatro? Resulta trascendente en este sentido ensanchar la perspectiva geográfica y examinar las propuestas culturales provenientes de Europa. De hecho, nos encontramos a comienzos de los años treinta, un periodo en el que se insertan en Argentina las nuevas tendencias dramáticas de Luigi Pirandello. Es justamente mientras Arlt y Argentina están viviendo esta fase de cambio que en Europa se pueden observar profundas modificaciones en los paradigmas de las artes escénicas.

En el ámbito teatral, Pirandello es uno de los grandes renovadores, incluso catalogado por algunos como "el padre del teatro moderno". La biografía del dramaturgo y escritor italiano evidencia una trayectoria vital muy distinta de la de Arlt y sirve de ayuda para comprender la presencia de algunos elementos peculiares del

teatro pirandelliano. En primer lugar, el origen socio-económico del siciliano se encuentra bien lejos de la precariedad económica que marca la infancia arltiana. El padre de Pirandello era un comerciante de sulfuro y esperaba que su hijo se encargara del negocio, pero al mostrar Luigi excelentes resultados académicos, le fue permitido proseguir sus estudios literarios. Si la formación cultural de Arlt fue básicamente el resultado de un proceso autodidacta, el joven Pirandello en cambio entra a la Universidad de Roma en 1887, para luego transferirse a la Universidad de Bonn (1889) donde realiza su tesis en filología sobre el dialecto siciliano de su región natal. En 1891 Pirandello es nombrado profesor de italiano en la misma Universidad de Bonn, pero regresa a Roma en 1892. Durante estos años, el primer acercamiento a la creación literaria de Pirandello se manifiesta a través de la poesía; muy joven, el encuentro con el novelista siciliano Luigi Capuano marca un hito en su desarrollo artístico: Capuano no sólo persuade al joven Pirandello a cambiar de verso a prosa, sino que le invita a prestarle más atención al regionalismo como fuente para sus escritos. Después de este intercambio, Pirandello se convierte a la corriente literaria del Naturalismo siciliano. El hecho de que la obra pirandelliana esté dominada por la idea de la incomunicación, la irracionalidad de la vida, la soledad del individuo y la locura, sin duda se relaciona con los acontecimientos que marcan su vida sentimental. En un matrimonio arreglado por los padres según la tradición siciliana, Pirandello se casa -a la edad de 27 años- con Antonietta Portulano, hija del socio de su padre. La pareja fue feliz hasta después del nacimiento de su tercer hijo, fecha en que unas inundaciones en las minas de sulfuro provocaron la ruina de ambas familias. A partir de esta fecha Antonietta muestra signos de un grave deterioro mental y su conducta llega a ser tan violenta que se recomienda su reclusión en una institución para enfermos mentales. Pirandello carece durante años del dinero necesario para pagar los gastos del instituto psiquiátrico y tiene que convivir con su esposa en casa diecisiete años durante los cuales Antonietta aterroriza a Pirandello y a sus tres hijos, a tal punto que una de las hijas intenta

suicidarse. Es sólo en 1919 que Pirandello - gracias al éxito financiero de su obra- es capaz de costear el sanatorio de Antonietta. En el caso de Arlt, la experiencia novelística le presta a su obra dramática la posibilidad de describir de manera inicialmente autobiográfica las pasiones urbanas en una gran metrópolis y la frustración que ellas desatan en los más marginados y desafortunados entre los ciudadanos. Los protagonistas de sus piezas son seres tragicómicos, hombres y mujeres desdichados, antihéroes que penetran en lo grotesco y que viven en un vacío existencial buscando refugio en el mundo de la fantasía y de los sueños. En las obras teatrales de Pirandello los protagonistas suelen pertenecer a la clase media o medio-baja, son a menudo profesores, propietarios de pensiones y curas; personajes casi nunca tan desdichados como los protagonistas arltianos. No se trata de hecho de personajes totalmente marginados, pero sí de hombres y mujeres que viven sin fe en ninguno de los sistemas morales, políticos o religiosos establecidos.

Paralelamente a esta falta de fe en las construcciones sociales es bien conocido -sin embargo- que Pirandello respalda durante toda la década de los treinta al régimen fascista instaurado por Mussolini. Se trata en realidad de un apoyo más programático que real, puesto que el autor siciliano considera que las acciones concretas no son ni buenas ni malas en sí mismas, sino que lo son según el modo en que se las mire. La realidad social y política en la que se mueve Arlt se encuentra en otra orilla ideológica: en el mismo año en el que empieza su actividad de dramaturgo, el autor argentino acepta cooperar en la redacción de dos revistas relacionadas con el Partido Comunista Argentino, *Bandera Roja* y *Actualidad*; es en estas dos publicaciones que Arlt encuentra un espacio de militancia política en defensa de los ideales de la Unión Soviética, apoyando la lucha contra el imperialismo y el fascismo que se desarrolla a partir de la primera parte de los años treinta⁹. Es

⁹ En Alemania, Adolf Hitler se hace con el poder en el año 1934: el 30 de junio tiene lugar la masacre de los jefes de la división de asalto del NSDAP, en la "noche de los

justamente durante el auge del fascismo que a Pirandello se le otorga el premio Nobel, en 1936; en este mismo año Arlt escribe *Saverio el cruel*, 14 años después de que el dramaturgo siciliano estrenara su *Enrique IV*, la obra que se considera fuente (hipotexto) del texto arltiano. En toda su producción teatral, Pirandello plantea la cuestión sobre el alcance de la palabra *realidad*, consiguiendo que el espectador se pregunte dónde acaba lo real y dónde empieza la locura: esta pregunta se perfila con claridad en *Enrique IV*. La trama argumental de la pieza pirandelliana nos presenta un aristócrata del siglo XX que durante una cabalgata de carnaval -disfrazado de Enrique IV de Alemania, emperador del Sacro Imperio Romano- cae de su caballo y recibe un golpe que lo enloquece. A consecuencia del golpe, el hombre se queda mimetizado en el rol de Enrique IV (el emperador que fue excomulgado por el papa Gregorio VII en 1077).

El personaje vive y actúa padeciendo las miserias y angustias que el papa le hizo sufrir en el castillo de Canossa, en los Apeninos, entre Florencia y Bolonia. El rey pirandelliano vive su comedia rodeado de consejeros y vasallos que no son más que otros personajes que tienen que fingir y actuar disfrazados, construyendo un mundo paralelo a lo real para su "demente" majestad. Aparece un día un grupo de nobles, amigos del protagonista, que se presentan en la mansión impulsados por el sobrino ficticio del enfermo, el marqués de Nollí, a fin de resolver el problema de la locura del protagonista. Llevan consigo a un siquiatra que intentará substraerlo de esa burbuja en la que vive y poner su antigua vida nuevamente a disposición de su memoria. El héroe pirandelliano, el Rey Enrique IV, prefiere vivir una irrealidad que lo despoje de la vida exterior, porque siente que esa transcurre en un mundo aparentemente real pero incierto. En realidad, ¿se trata de locura o cordura? El dramaturgo dibuja un personaje que se aferra a una locura que le provee aquellas satisfacciones que la realidad no le otorga. La vida real no es nada más que una triste pieza de bufonería: cada hombre tiene la necesidad -dice Pirandello- de

auto-engañarse constantemente mediante la creación de una realidad distinta para cada uno de nosotros y que nunca puede ser la misma para todos. A pesar de que el crítico argentino Osvaldo Pellettieri trata de demostrar que la relación intertextual entre *Saverio el cruel* y la obra del autor italiano no es tan evidente, es innegable que Arlt recurre a varias técnicas pirandellianas durante la escritura de su texto. El mismo autor argentino no niega la influencia del italiano, pero sí afirma que sus personajes nacen sobre todo de sensaciones artísticas, de la impresión recibida después del descubrimiento de la gran pintura europea entre el siglo XVI y el siglo XVIII. Pellettieri afirma que *Saverio el cruel* no permite reconstruir intertextualmente *Enrique IV* y se limita a sostener que la pieza pirandelliana sólo le sirvió a Arlt como texto inspirador. Una frase de Todorov citada por Pellettieri en su trabajo explica este planteamiento: "No hay génesis de los textos a partir de lo que no es tal, sino que hay siempre y únicamente un trabajo de transformación de un discurso en otro"¹⁰. Ahora bien, un texto puede referirse a otro de muchas maneras: mediante la parodia, el pastiche, el eco, la alusión, la cita directa o el paralelismo estructural. En el mismo año en el que Pirandello estrena su *Enrique IV*, James Joyce publica *Ulises*, el más influyente ejemplo de intertextualidad en la literatura del siglo XX. Si en el caso del escritor irlandés el uso de referencias a obras anteriores es continuo y se considera que utilizó la *Odisea* como recurso estructural, en el caso de Arlt la relación intertextual con la obra pirandelliana no es tan explícita. Lo que sí es cierto es que el argentino escribe dentro del sistema teatral creado por Pirandello, utilizando recursos del italiano, entre ellos:

- El concepto de meta-teatro (o teatro dentro del teatro, cuya expresión más evidente

es la pieza teatral *Seis personajes en busca de autor*); el narrador (en nuestro caso el dramaturgo) utiliza esta figura para decirnos "algo" que no desea contarnos directamente, así

cuchillos largos". El 2 de agosto, a la muerte de Hindenburg, Hiler es nombrado Canciller del Reich.

¹⁰ *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*; pag. 123.

que decide hacerlo narrando una historia dentro de la historia¹¹. Resulta fundamental en este sentido el uso que hace Pirandello de la *reflectividad*, es decir, de la capacidad del espacio reflejado para mantener una relación con su reflejo por similitud, semejanza o contraste.

- El desdoblamiento de la personalidad (en este caso, la expresión más representativa se encuentra en la narrativa, en la novela *Uno, nessuno, centomila*);

- La necesidad del hombre de auto-engañarse constantemente mediante la creación de una realidad distinta para cada uno de nosotros.

Una de las grandes innovaciones pirandellianas reside en el abandono de los cánones del realismo: el dramaturgo siciliano usa en abundancia la fantasía y de esta manera ejerce una gran influencia al liberar al teatro contemporáneo de las desgastadas convenciones que lo regían. En el caso de Arlt, el argentino se sirve de la técnica del *collage*, tomando elementos de varias tendencias artísticas e incluso llegando a utilizar proyectos de otros dramaturgos para construir su propia modalidad de expresión. En su caso se puede hablar de fragmentación y reconstrucción de un nuevo conjunto a base de distintos elementos ajenos. Es en las piezas teatrales, aun más que en las novelas, donde Arlt muestra las combinaciones de materiales heterogéneos: se sirve de citas y fragmentos que somete a un proceso de recomposición radical, hasta construir una muestra de las deformaciones sociales. Arlt debió haber visto representadas en algún teatro de Buenos Aires las piezas más impactantes de Pirandello, entre ellas *Seis personajes en busca de autor*, la obra que mejor refleja la naturaleza de la estética teatral pirandelliana. El autor siciliano crea artificios teatrales para romper la división entre

el público y la obra: la audiencia es incorporada en la pieza y el dramaturgo consigue romper con el esquema representación-escenario y público-parterre. La realidad -dice Pirandello- no puede ser representada es su totalidad.

En el segundo acto de *Seis personajes en busca de autor* surge la pregunta de quién es el más real: ¿los personajes que interpretan los actores o los actores mismos? Pirandello no da una respuesta, pero sí unas pautas: los actores representan papeles cómicos mientras que los personajes papeles trágicos. En la escena final de la obra, el sentido de la realidad se ve cambiado: los actores y el director, al igual que la audiencia, ya no están seguros de si lo ocurrido es realidad o actuación. Ambos autores están empeñados en superar la chatura de la realidad circundante: tratan de dar forma y sentido a un mundo de posibilidades que superen las exigencias formales de lo verosímil. La manera para conseguirlo pasa por la creación de un doble plano en el que se desarrollan sus obras teatrales. Los personajes pueden establecer una nueva realidad, la que necesitan para poder seguir viviendo. Arlt crea ese doble plano partiendo de la dura realidad cotidiana de los barrios marginales de Buenos Aires: sus personajes quieren evadirse de la realidad a través de los sueños y, sin embargo, lo que consiguen es ahogarse aun más. José Manuel Camacho Delgado así resume el engaño de los sueños en la producción literaria y luego teatral de Arlt: *En el mundo literario de Roberto Arlt la ensoñación no sirve para redimir al hombre, sino para condenarlo. Los continuos desdoblamientos imaginativos que contempla su obra sirven para sumergir a sus personajes en una realidad de catástrofe donde no hay válvulas de escape, ni puntos de fuga por los que aspirar a una situación mejor que no sea el pequeño y gran desastre de la vida cotidiana.*¹² Como en los cuentos y en las novelas de su primera etapa creativa, Arlt va dibujando en su teatro una galería de perdedores: sus personajes se enfrentan a

¹¹ El primero en teorizar este planteamiento artístico fue André Gide en 1891: el autor francés habla de *mise en abyme* o puesta en abismo: la encontramos en pintura (caso más emblemático *Las meninas*, de Velázquez), o en una composición musical.

¹² Camacho, Delgado José Manuel "Realidad, sueño y utopía en *La isla desierta: un acercamiento al mundo teatral de Roberto Arlt*" Anuario de estudios Americanos, LVIII-2, julio-diciembre, 2001, pág. 679

continuas hostilidades, en una realidad que se demuestra implacable con los más débiles, como en un círculo vicioso. Así lo subraya Camacho Delgado: *Las criaturas miserables están condenadas a tener sueños miserables por lo que toda forma de ensoñación se acaba convirtiendo en un espejo cóncavo que devuelve aún más deformada la imagen grotesca de la realidad*¹³. Como en Pirandello, la obra dramática de Arlt revela una fluctuación permanente entre realidad y fantasía, cotidianeidad y ensoñación, deseo y frustración. Casi todas sus obras presentan un doble desarrollo argumental: por una parte, se encuentra el plano de la miserable realidad de sus personajes; por otra parte, está la realidad soñada que ellos mismos van creando, conscientes de que no es más que una prolongación de sus deseos y frustraciones. La capacidad de imaginación de los protagonistas define la cercanía del teatro arltiano con las modalidades meta-teatrales de Pirandello; en el caso de *Saverio el cruel* tanto Saverio como Susana desempeñan un papel de creación, porque van asumiendo un rol autoral "fabricando" en un segundo plano narrativo a otros personajes, espacios y realidades.

Casi todos los personajes teatrales de Arlt son -como indicamos anteriormente- figuras que pertenecen a la esfera de los sueños: se materializan a través de un "ritual" meta-teatral como dobles de los personajes principales. La afirmación existencial de los protagonistas arltianos se produce siempre a través del acto de soñar, tanto en la novela como en el teatro. Sus personajes necesitan soñar y, si no pueden soñar cosas hermosas, sueñan monstruosidades. Se crean así dos planos habitados por dos seres: por un lado estos personajes "aéreos" que viven en la dimensión del sueño; por el otro, el personaje que los sueña: Arlt define la funcionalidad de los primeros como "portadores de la afirmación existencial". Nuestro análisis comparativo entre *Saverio el cruel* y de *Enrique IV* se articula en dos etapas: una más general, evidenciando las macro-características de las dos obras (fase 1); otra, entrando en el detalle de cada uno de los actos (fase 2).

Fase 1

En cuanto a la trama argumental, *Saverio el cruel* se desarrolla en principio en una estancia argentina, en la que se encuentran unos jóvenes ricos y aburridos que buscan una diversión y quieren entretener a sus invitados en una fiesta. Eligen al ingenuo Saverio, un vendedor de manteca, como víctima de su engaño. El tiempo en la obra se concentra y empieza en una fase avanzada de la acción: al levantarse el telón, la situación de los protagonistas ya está fuertemente condicionada: el mantequero es un conocido de los jóvenes, ya ha pasado varias veces por la casa y a su vez se acuerda y reconoce a cada uno de sus habitantes. Arlt, de esta manera, realiza una selección y dosificación rigurosa de las informaciones que proporciona al espectador. Una de las chicas del grupo, Susana, tiene que fingir una enfermedad de mente y hacer que el mantequero crea en su demencia. Los demás tratan de convencer a Saverio que sólo un impacto emocional violento podrá devolver a Susana a su estado anterior. Le solicitan que colabore con ellos y actúe de personaje (un Coronel que representa al enemigo de Susana en el mundo creado por su presunta locura) de una farsa construida "ad hoc".

a) El primer, débil, punto de contacto entre *Saverio el cruel* y *Enrique IV* se refiere a la estructura: ambas obras se desarrollan en tres actos, según el esquema más tradicional de los dos autores. En la pieza de Arlt existe unidad temporal en cada uno de los actos, como si musicalmente el autor quisiese mantener un ritmo monótono: el primer acto contiene ocho escenas y el número de éstas se mantiene casi estable en los dos siguientes (diez y ocho escenas). La densidad argumental se comprime a medida que avanza cada acto: se va concentrando el espacio en términos de páginas. Su número disminuye desde las dieciséis del primer acto a las trece del segundo, para concluir en las doce del tercero. En el caso de *Enrique IV*, el ritmo dramático es más acelerado: el primer acto se desarrolla a lo largo de treinta y cinco páginas, el segundo ocupa veinticinco y el tercero sólo diez, como en un

¹³ Camacho, Delgado José Manuel, op. cit. pág 680.

“crescendo” de intensidad y de densidad que lleva al rey a pronunciar la frase que engendra más dudas en el espectador:

Enrique IV: no podría decir como, un día, el mal que estaba aquí (se toca la frente) desapareció. Reabrí los ojos poco a poco, y no supe al principio si era sueño o vigilia...¹⁴

b) En segundo lugar, es evidente que el centro de la trama de Arlt se basa en la historia pirandelliana: tanto en *Enrique IV* como en *Saverio el cruel*, el objetivo es una acción terapéutica; los personajes deciden actuar para curar, y quieren curar procurándole al demente una fuerte impresión. En el caso de Enrique se trata en principio de curar seriamente, en el caso de Susana es burla, o así creen sus amigos.

c) El lenguaje en Arlt refleja la realidad urbana que está viviendo el autor y en la que coloca a sus personajes. Aparecen varias palabras del español argentino (dialecto rioplatense) o italianismos; en un caso:

Juan: nosotros los porteños nos hemos especializados en lo que técnicamente denominamos cachada. La cachada involucra un concepto travieso de vida...

(acto III, escena III)¹⁵

en el otro:

Susana (violentísima): ...te defiendes con el silencio, coronel. Tuya es la insolencia del caporal, tuya la estolidez del recluta....

(acto III, escena VI)¹⁶

d) El cuarto elemento relevante en Arlt es la presencia de referencias al mundo del *Quijote*: por un lado el autor retoma el tema de la locura desatada por tanto leer, en el acto I, cuando se está hilando la telaraña de la burla y Saverio pregunta por la locura de Susana :

Saverio: ¿no han averiguado de qué proviene su locura?

Pedro: probablemente...exceso de lecturas...una gran anemia cerebral.

(acto I, escena VII)¹⁷

Por el otro, el dramaturgo ironiza sobre el tema del ideal caballeresco:

Saverio: señorita, en los estados modernos, la caballería no cuenta como arma táctica.

Ernestina: Saverio, un coronel de caballería es el ideal de todas las mujeres (acto II, escena V)¹⁸

e) El quinto elemento a subrayar es la presencia de rasgos del teatro de la crueldad de Antonin Artaud (cuyas fechas de nacimiento y muerte casi coinciden con las de Arlt: 1896-1948): un teatro catártico, que quiere conmocionar al espectador, enfrentándolo con sus propias emociones. Para conseguirlo, se implementan recursos teatrales no verbales, como el uso frecuente y anómalo de luces y sonidos: eso convierte la palabra en uno más de los elementos de la representación escénica. Arlt reproduce este esquema en el acto II, en el momento de máxima exaltación soñadora de Saverio:

Micrófono: súbitamente se deja oír la voz de varios altoparlantes eléctricos, que hablan por turno y con voces distintas....

¹⁴ Pirandello Luigi; *Enrique IV*. Edit. El aleph, pág.64

¹⁵ Arlt Roberto; Saverio el cruel, en Tres dramaturgos rioplatenses. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX, vol. IV. Editorial Girol Books, Inc. 1983, Ottawa. Pág. 133.

¹⁶ Arlt Roberto, op. cit. pág. 140.

¹⁷ Arlt Roberto, op. cit. pág. 110.

¹⁸ Arlt Roberto, op. cit. pág. 127.

Altoparlante 3: (largo llamado de sirena, mientras haces de luces de reflectores cruzan el escenario. En sombra, la figura de Saverio)...

(acto II, escena IX)¹⁹

Si bien algunos recursos escénicos arltianos son parecidos a los de Artaud, es necesario también subrayar unas diferencias: el francés basa su teatro de la crueldad en la idea de una vida antes del nacimiento y después de la muerte. Sus personajes soñados remiten al estado de la vigilia previo a la muerte, donde se proyectan visiones cargadas de frustración, angustia y agonía. Es cierto que en el teatro de Arlt se percibe el estado de ensoñación de los personajes, y su consecuente acercamiento al sistema planteado por Artaud, pero el argentino matiza este tratamiento con el uso de la tradición grotesca y con las referencias al meta-teatro de Pirandello. De hecho, Arlt parece elegir una idea de crueldad más irónica, farsesca. Es emblemático, por ejemplo, el reproche que Susana dirige al mantequero en el acto III de *Saverio el cruel*: "Saverio, no sea cruel". Otros vestigios del proyecto de Artaud se pueden percibir cuando el mantequero empieza a identificarse con su papel de dictador y revela una guillotina bien afilada, lo cual convierte la farsa en una tragedia. Una función parecida la tiene la fiesta organizada por Susana a finales de la obra, que Arlt transforma casi en un festín pagano, imprimiéndole un matiz dionisiaco, en contraste con el orden apolíneo.

Fase 2

Acto I:

a) El concepto de meta-teatro, como fue indicado, prevé que los personajes creados por el autor vayan -a su vez- construyendo una farsa dentro de la representación teatral, como en un sistema de cajas chinas en el que se desarrollan una historia narrada por el autor y otra relatada por seres imaginarios que cobran vida dentro de

la primera caja/historia. Los dos dramaturgos trazan una misma trayectoria de ingreso de sus personajes en el segundo plano teatral: tanto a los personajes-actores de Pirandello como a los de Arlt les cuesta en principio entrar en la farsa que ellos mismos han creado. Así, en *Saverio el cruel*, en el diálogo inicial entre Susana y otro personaje, aparece la siguiente acotación:

Juan: Tranquilícese. Sentémonos en estos troncos

Susana: ¿por qué no me contesta? quién es usted?

Juan: (vacilante como quien ha olvidado su papel). Perdón, recién me doy cuenta de que es usted una mujer vestida de hombre.

(acto I, escena VI)²⁰

De manera similar, en *Enrique IV*, en el diálogo inicial mantenido entre cuatro personajes que están actuando de aristócratas medievales, leemos lo siguiente:

Bertoldo (que ha estado observando entre asombrado y perplejo, recorre la sala con la vista y mira luego su traje y el de sus compañeros):
ustedes perdonen...esta sala... ...esta vestimenta...? ¿qué Enrique IV? no acierto: ¿es quizá el de Francia?

Ordulfo: (siguiendo la burla) ¡ha creído que era el de francia!

Arialdo: Enrique IV de Alemania, ¡querido mío! dinastía de los salios!

(acto I)²¹

Los personajes de ambas obras entran constantemente en conflicto con sus papeles estereotipados. Toman una vida propia que les permite abrir grietas en el desarrollo convencional de la trama y se permiten discutir sobre el acto mismo de la representación. Por ejemplo, en el Acto I, escena VI de *Saverio el*

¹⁹ Arlt Roberto, op. cit. pág. 130

²⁰ Arlt Roberto, op. cit. pág. 102

²¹ Pirandello Luigi; op. cit. pág.5

cruel, Susana se queja del pastor que se presenta en la escena sin los tradicionales cayado y flauta:

Susana: (llevándose las manos al pecho): ...¿así que usted es el pastor de estos contornos?

Juan: sí, sí...soy el pastor...

Susana: sin embargo, de acuerdo a los grabados clásicos, usted deja mucho que desear como pastor. ¿por qué no lleva cayado y zampoña?

(acto I, escena VI)²²

A la manera pirandelliana, los protagonistas discuten entre sí sobre los papeles asignados para ellos; no se trata, sin embargo, de una "revuelta" en plena regla de los personajes contra el todopoderoso autor, porque en el meta-teatro arltiano los protagonistas creados por la imaginación del artista no expresan la misma actitud sufrida que manifiestan los de Pirandello, cuyos papeles a menudo aparentan soportar contra sus propias voluntades.

b) En este primer acto, Arlt nos presenta dos contextos sociales que el crítico Pellettieri define con las palabras "endogrupo" y "exogrupo": el primer término define el marco de los personajes de la estancia, pertenecientes a un mundo aristocrático, definido por el bienestar y el aburrimiento; el segundo se refiere a los que viven fuera de esta realidad: Saverio y los personajes que aparecen en la modesta pensión en la que él vive. En el caso de *Enrique IV*, en cambio, sólo aparece un endogrupo: los amigos del protagonista/rey, todos pertenecientes a una misma clase social. Los personajes de Arlt, de ambos los grupos, quieren soñar para romper con su vida anterior pero terminan por fracasar en un círculo vicioso que los acerca a los personajes soñados que ellos mismos han creado. El héroe arltiano que se asoma a la escena de la novela o del teatro es un ser alienado, no importa que sea rico o pobre, que se aburra o que tenga que trabajar todo el día

²² Arlt Roberto, op. cit. pág. 102

para sobrevivir; lo que percibe al final es su desajuste con la sociedad.

Acto II

A esta altura de la obra, el espectador podría preguntarse ¿por qué la farsa diseñada por Susana funciona? Porque Saverio está dispuesto a creer; tiene ilusión de actuar en esta fantasía, se presta al juego. Dedicar sus noches a ensayar en la pensión, y se entrega porque nunca ha sido capaz de soñar antes.

En el segundo acto, Arlt nos presenta un Saverio totalmente entregado. Trastornado por el poder que cree haber conseguido, inventa una jerarquía de ministros, jefes de estado, obispos y empieza a demostrar el lado maquiavélico de su carácter.

a) En la pieza de Arlt no hay referencias ni al mundo medieval trazado por Pirandello en *Enrique IV* ni a ninguna realidad italiana; el autor argentino trabaja con códigos sociales vinculados a la realidad histórica y geográfica porteña, con referencias al mundo urbano de Buenos Aires y a sus lugares específicos. Burlándose del traje de Coronel de Saverio, los jóvenes comentan su "elegancia" y su poder de atracción mencionando la más famosa calle peatonal porteña:

Ernestina: completamente a la moda!

Pedro: le da un aire marcial...

Luisa: queda elegantísimo...si usted se pasea por Florida, las vuelves locas a todas las chicas.

(acto II, escena IV)²³

b) La voluntad y el deseo de Saverio de soñar hacen que se manifiesten sus ilusiones reprimidas de grandeza. El mantequero llega al punto de comprarse, como ya vimos, una guillotina para desorientar a los mismos

²³ Arlt Roberto, op. cit. pág. 121

creadores de la burla que habían ido de visita a la pensión para seguir burlándose de él:

Luisa: ¿pero, para qué todo eso, Saverio?

Saverio: señorita Luisa, ¿es un reino el nuestro o no lo es?

Pedro (conciliador): lo es, Saverio, pero de farsa.

Saverio: entendámonos... de farsa para los otros... pero real para nosotros...

(acto II, escena V)²⁴

La continua dialéctica entre realidad e imaginación hace que los personajes estén navegando entre dos mundos y que en ninguno de los dos consigan encontrar su salvación; se refleja aquí la convicción de Pirandello según la cual toda representación y toda huída están fundamentalmente destinadas al fracaso: toda representación teatral -dice el dramaturgo siciliano- es un simulacro más o menos torpe de la realidad y toda huída es un auto-engaño, necesario pero fugaz.

c) Dentro de los personajes que definen el exogrupo arltiano, Saverio quiere y *necesita* creer en la farsa; por eso proyecta todo su ser hacia su nueva fantasía. Como elemento equilibrador, Arlt se sirve de la criada Simona: la presencia de esta mujer sencilla y prudente es necesaria para devolverle al espectador unos instantes de realidad dentro de la farsa en la cual se ha metido en pleno el mantequero:

Saverio: hay que demostrar una extrema frialdad política. Las cabezas caerán en el cesto de la guillotina como naranjas en tiempo de cosechas.

Simona: tengo que hacer la cama. vean cómo la ha puesto con los pies. Es una vergüenza.

(acto II, escenas IX y X)²⁵

Acto III

El acto III de *Saverio el cruel* representa el momento del encuentro entre la falsedad presunta de la locura de Susana y la ingenua ensoñación de Saverio, debida a su inmersión en la farsa. La quinta en las afueras de Buenos Aires hace de escenario del desenlace trágico de la obra.

a) Tanto en la pieza de Arlt como en la de Pirandello la burla exige que el contexto ambiental sea creíble: en el acto III de *Saverio el cruel*, los personajes de Arlt aparecen disfrazados con trajes dieciochescos, de la misma manera que los de Pirandello llevan ropaje de corte medieval.

Así, en Arlt:

Decorado: salón de rojo profundo. Puertas laterales. Al fondo, sobre el estrado alfombrado, un trono... invitados que pasean y charlan, caracterizados con trajes del siglo XVIII.

(acto III, escena I)²⁶

Y en Pirandello:

Salón en la villa, amueblado de modo que aparente lo que pudo ser la sala del trono de Enrique IV. [los personajes] visten trajes de caballeros germanos del siglo XI.

(acto I).²⁷

b) Ya en el primer acto la única voz que se aísla del manantial de risas que caracteriza a los burladores es la de Julia, la hermana de Susana. En el acto final, su crítica a la falta de moralidad y de ética de Susana y sus amigos es el elemento desencadenante del descubrimiento del engaño por parte de Saverio y de la consecuente

²⁴ Arlt Roberto, op. cit. pág. 127

²⁵ Arlt Roberto, op. cit. pág. 131.

²⁶ Arlt Roberto, op. cit. pág. 132

²⁷ Pirandello Luigi; op. cit, pág.4

tragedia. Julia, considerando inútil y cruel el juego, representa la consciencia del hombre; Arlt le atribuye aquí el papel que desenvolvía el coro en el teatro griego. No tanto en el sentido de la tradición clásica más antigua, en la que los coreutas sirven para presentar el contexto y resumir las situaciones al público, sino con el doble rol de enseñar cómo se supone que un público ideal debería reaccionar ante los hechos que se representan y de crear un contraste con el planteamiento de los demás actores en el escenario²⁸. De ahí, la frase irónica y claramente enojada que Susana dirige a un Saverio que ya se encuentra fuera de la farsa:

Susana (irónicamente): Julia es una mujer seria, que no toma parte en estas payasadas.

(acto III, escenas III)²⁹

c) En cuanto al protagonismo dentro de una pieza teatral, normalmente existen dos posibilidades: el protagonista héroe y el protagonista víctima; en el primer caso impone su voluntad y provoca la reacción de fuerzas contrarias; en el segundo caso, fuerzas externas influyen sobre él y desencadenan su respuesta. En el caso de la pieza pirandelliana, un personaje central domina la escena a lo largo de los tres actos: el rey Enrique IV es quien desempeña el papel principal. El soberano se convierte en protagonista-héroe y determina la trayectoria de los que lo rodean. En *Saverio el cruel*, dos figuras comparten el rol protagonista, Susana y el mantequero. Ninguno de los dos es dueño de la situación: Susana, que en principio parecía ser nada más que la actriz principal de una cruel

burla, se desmorona frente a la actitud cuerda del nuevo Saverio y revela su incapacidad para imponerse fuera de la farsa (en una primera instancia asume el carácter de "burlador burlado"). Saverio, a su vez, percibe su momentánea locura como una tregua, como una fugaz huída de la realidad. El tercer acto es el momento del encuentro de los dos: Arlt concibe un contrapunto dialogado en el que desaparecen los demás actores y por fin se cruzan la locura supuestamente falsa que Susana muestra en el primer acto para burlarse de Saverio y la locura ingenua e hilarante que el mantequero muestra a lo largo del segundo acto. El encuentro final determina un desenlace trágico y al mismo tiempo abierto, en el que Arlt retoma la enseñanza pirandelliana según la cual toda verdad es relativa, porque el ser humano no puede conocer, no puede comunicar y no puede - en consecuencia - acceder a una única verdad, que tampoco existe. A menudo Pirandello expresa su pesimismo y su pesar por esta condición confusa y sufriente de la humanidad a través del humor, un humor grotesco, a veces incluso desconcertante, que sin embargo se mezcla sin solución de continuidad con monólogos interiores o reflexiones íntimas de sus personajes. Si el espectador sonríe, su sonrisa procede más bien de lo amargo. Es emblemático el caso de la figura del soberano en *Enrique IV* en el segundo acto; el dramaturgo va entrelazando tres planos ficcionales distintos: por un lado, la locura "real", la que desata la farsa en la obra, por la que el rey empieza a dar indicaciones a sus amigos y compañeros sobre cómo y dónde actuar; en segundo lugar, el plano de la locura fingida, como consecuencia de una cordura nuevamente lograda que no impide al protagonista preferir la seguridad de un mundo inexistente a las imposiciones de una realidad material; finalmente, el tercer plano en el que el rey se abandona a unas reflexiones amargas sobre la inexistencia de una verdad objetiva y sobre la imposibilidad de franquear la frontera entre realidad y fantasía, cuyos márgenes siguen indefinidos:

Enrique.- ¡Bravo; un poco de luz! sentaos allí, en derredor de la mesa. (pausa). No, así no. En ele-

²⁸ En las obras del teatro clásico, el coro (*choros*) constituye una herencia de los ditirambos y de los dramas satíricos. Se expresa generalmente por el canto, pero también en ocasiones por el lenguaje hablado. Su papel era fundamental en las tragedias más antiguas, en las que todos los papeles estaban representados por un sólo actor; éste debía frecuentemente abandonar la escena para cambiar de personaje y el coro tenía que rellenar el espacio. Durante todo el siglo V aC., las representaciones contaban con alrededor de 50 bailarines y cantantes (*choreutai*).

²⁹ Arlt Roberto, op. cit. pág. 134

gantes y cómodas posturas. (a arialdo.) Espera... tú así. (lo acomoda; luego bertoldo.) Y tú así (lo acomoda.) ¡bien! (va a sentarse frente a ellos). Y yo acá. (volviendo la cabeza hacia una de las ventanas) deberíamos poder ordenar a la luna que nos envíe un rayo decorativo. A nosotros nos conviene la luna, nos ayuda. Yo siento que la necesito y, a menudo, mirándola desde mi ventana, me olvido de mí. ¿Quién podrá creer, al contemplarla, que ella no sabe que pasaron ochocientos años, y que yo, sentado a mi ventana no puedo ser de veras Enrique IV que mira a la luna como un hombre cualquiera? ¡Pero mira, mirad qué magnífico cuadro nocturno: el emperador entre sus leales consejeros! ¿no os causa placer? ¡Magnífico!³⁰

En *Saverio el cruel*, el final determina una vuelta de tuerca aun más sorprendente: la verdadera loca al final es Susana, una de las creadoras de la farsa. Ella quiere vivir un sueño, usa la burla para acercarse a un Saverio que a su vez es un ser irreal, sólo imaginado. La locura de Susana se desata cuando la farsa termina: ella no es capaz de salir del teatro que ha construido. En cambio, en *Enrique IV*, el rey no se pierde en la duda de si se trata de locura o cordura. El héroe pirandelliano prefiere vivir una irrealidad que lo despoje de la vida exterior porque siente que ésta transcurre en un mundo aparentemente real pero incierto. Simplemente, el protagonista quiere evadirse de su identidad y se aferra a una locura generosa en conceder las satisfacciones que la realidad no es capaz de otorgarle.

Textos consultados

- Arlt Mirta; *Roberto Arlt: un creador creado por el Teatro Independiente* Buenos Aires, 1990.
- Arlt Roberto; *Saverio el cruel*, en *Tres dramaturgos rioplatenses. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*, vol. IV. Editorial Girol Books, Inc. 1983, Ottawa.
- Borré Oscar, *Roberto Arlt: su vida y su obra*. Buenos Aires, Planeta, 2000.
- Camacho, Delgado José Manuel "Realidad, sueño y utopía en *La isla desierta: un acercamiento al mundo teatral de Roberto Arlt*" Anuario de estudios Americanos, LVIII-2, julio-diciembre, 2001.
- Fernández Teodosio; *Semblanza de Roberto Arlt*. Universidad Autónoma de Madrid, Interlecto.com
- Getea, Grupo de Estudios de Teatro Argentino; *De Esquilo a Gambaro. Teatro, mito y cultura griegos y teatro argentino*. Editorial Galerna/IITCTL, 1997 Buenos Aires.
- Lodge David; *El arte de la ficción*. Editorial Península, Barcelona, 1998
- Lyday Leon, Woodyard George, Duaster Frank; *Tres dramaturgos rioplatenses. Antología del teatro hispanoamericano del siglo XX*, vol. IV. Editorial Girol Books, Inc. 1983, Ottawa.
- Pellettieri Osvaldo; *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Editorial Galerna/IITCTL, 1990 Buenos Aires.
- Pirandello Lugi; *Enrique IV*. Editado por elaleph, copyright 1999 en www.elaleph.com

GIUSEPPE GATTI

Universidad de Salamanca

³⁰ Pirandello Lugi; op. cit, pág. 56