

# El enclave metateatral del grotesco en el teatro argentino moderno: conflicto gnoseológico, ontológico y metateatralidad comparada



Grisby Ogás Puga

CONICET-Universidad de Buenos Aires / grisbyogas@yahoo.com.ar

Fecha de recepción: 25/11/2015. Fecha de aceptación: 01/03/2016.

## Resumen

El presente trabajo forma parte de una investigación mayor que abarca la totalidad del siglo veinte del teatro argentino en el estudio de las formas y funciones de la metateatralidad. En esta oportunidad abordo el tema desde la perspectiva del teatro comparado, para interpretar la relación entre grotesco y metateatro en la productividad de Luigi Pirandello en el teatro argentino moderno. Para ello focalizo la relación entre las textualidades de Pirandello y Roberto Arlt, analizando la apropiación que el dramaturgo argentino hiciera del modelo del grotesco pirandelliano en sus tres primeras piezas largas: *Trescientos millones* (1932), *Saverio el cruel* (1936) y *El fabricante de fantasmas* (1936).

### Palabras clave

Metateatro  
grotesco  
recepción productiva  
Pirandello  
Arlt

## Abstract

This article belongs to a larger study about the forms and functions of metatheatre in Argentine drama of the twentieth century. From a comparatist theatre perspective, the focus of this work is to analyze the relationship between the grotesque and metatheatre in both Luigi Pirandello and in modern Argentine theatre. More specifically I explore Roberto Arlt's appropriation of the Pirandellian grotesque in three of his first works: *Trescientos millones* (1932), *Saverio el cruel* (1936), *El fabricante de fantasmas* (1936).

### Key words

Metatheatre  
Grotesque  
Productive Reception  
Pirandello  
Arlt

## Introducción

El presente trabajo forma parte de una investigación mayor que abarca la totalidad del siglo XX del teatro argentino en el estudio de las formas y funciones de la metateatralidad. En esta oportunidad, abordo el tema desde la perspectiva del teatro comparado, para interpretar la relación entre grotesco y metateatro en la productividad de Luigi Pirandello en el teatro argentino moderno. Para ello, focalizo la relación entre las textualidades de Pirandello y Roberto Arlt, analizando la apropiación que el dramaturgo argentino hiciera del modelo del grotesco pirandelliano en sus tres

primeras piezas largas: *Trescientos millones* (1932), *Saverio el cruel* (1936) y *El fabricante de fantasmas* (1936).

## Las nuevas tendencias del teatro europeo moderno<sup>1</sup>.

Las nuevas tendencias estéticas del teatro en Europa a comienzos del siglo XX surgieron como reacción al realismo-naturalismo reinante en el teatro y la literatura desde mediados a fines de siglo XIX. Este proceso de renovación teatral se venía anticipando con dramaturgos como Henrik Ibsen quien había transitado desde el realismo costumbrista hacia una propuesta simbolista con obras como *El pato silvestre* (1884). A su vez, August Strindberg, también después de una etapa realista, comenzaría su fase pre-expresionista con obras como *Un drama de sueños* (1901) y *Sonata de los espectros* (1908). Lo mismo sucedió con autores tan dispares como Turgueneff, Chejov, Maeterlinck y D'Annunzio. Al comenzar el siglo XX, aunque decrecía el naturalismo zoliano, aún predominaba el teatro realista. No obstante, comenzaba a vislumbrarse el interés psicologista, el teatro de ideas y el teatro poético, aunados en la corriente simbolista. Entonces, si la estética reinante en el teatro anterior a la guerra de 1914 era realista, la renovación se advertirá más notablemente recién a partir de la finalización de la Primera Guerra Mundial en 1918, cuando se hará manifiesta la tendencia antirrealista en todos los géneros literarios.

El advenimiento del simbolismo anticipado por Poe y Baudelaire y ejecutado por Verlaine, Mallarmé y Rimbaud, instauró una estética idealista y espiritualista opuesta a la realista y materialista. En la lírica se observa la renovación a partir de los *ismos* de la vanguardia en la novela, desde de los aportes de Joyce, Proust y Kafka. El drama retoma modelos de la poética simbolista encauzándose en las corrientes del suprarrealismo, el expresionismo y el existencialismo y en especies dramáticas como el *grotesco italiano*. Estos *ismos* serán, entonces, tributarios del simbolismo finisecular.

Teniendo el teatro realista de preguerra una problemática predominantemente moral, de la cual se derivaban las temáticas sociales y psicológicas, devino en un teatro fundamentalmente ético. En cambio, el nuevo teatro del siglo XX presentó una proyección más filosófica. Aparecen nuevos conflictos metafísicos articulados con una base de cuestionamientos gnoseológicos y ontológicos, con una fuerte impronta relativista y psicoanalítica. Se reflexiona sobre los conflictos del conocer y del ser, desde los postulados de Kierkegaard, Nietzsche, Bergson, Freud, Jung, Adler, Husserl y Heidegger, quienes, desde distintas vertientes, manifestaban un común irracionalismo y un neoidealismo que se oponía al positivismo del siglo XIX. Sin lugar a dudas, como afirma Rest (1967), el abandono del realismo imperante a fines del siglo XIX es el acontecimiento más significativo y universal del teatro contemporáneo, en el cual:

El arte dramático debe configurar un *realismo* propio que mediante la imaginación poética logre iluminar de manera cabal las circunstancias más hondas y ocultas subyacentes en la situación y el comportamiento humanos. Este argumento puede considerarse la clave del teatro de nuestro siglo, sea cual fuere su orientación: lo que se denominó *realismo* en tiempos de Ibsen y de los naturalistas es un concepto superado no porque la misión del arte sea desconocer la realidad del hombre en la sociedad sino porque debe ahondarla mucho más. El objetivo principal de la dramática en el siglo XX ha sido hallar la adecuada perspectiva para ofrecernos una imagen de la realidad presente, cuando el individuo se siente inserto en un ámbito de generalizada confusión y crisis, en un período de profundo cambio (1967: 40).

Las preguntas que intenta responder este teatro apuntan a descifrar el clima de desesperanza y angustia que vive el hombre de la época. En este sentido, la dramaturgia se

1. Consigno, en general, los títulos de las obras teatrales extranjeras en castellano, salvo cuando se trate de estrenos en Buenos Aires en su idioma original, piezas que hayan sido leídas en su lengua de origen o en el caso de sus estrenos europeos.

centrará sobre los conceptos de verdad y realidad, sobre la problemática de la escisión de la conciencia, la transformación de la personalidad del hombre en el tiempo y los desfases entre el yo individual y el yo social, conflictos todos que desembocarán en su característico *disconformismo*, ese malestar profundo del hombre de posguerra con que Guglielmini (1927) caracterizó el teatro de Pirandello.

El tema de la percepción de la realidad y la verdad aparece, por citar sólo un ejemplo, en una pieza de Luigi Pirandello como *Así es, si os parece* (1917) donde la realidad consiste en una *representación* mental, concebida como único medio posible de conocimiento, que constituirá, en definitiva, *nuestra* realidad única -y por ello diferente a la de los otros-, siendo finalmente todas tan inconsistentes como los sueños (Monner Sans, 1954).

La reteatralización del teatro o la metateatralidad como tema y como procedimiento dramático se hacen patentes en *Seis personajes en busca de autor* (1921) de Luigi Pirandello, donde el escenario desnudo presenta un ensayo teatral, poniéndose en juego toda la maquinaria esceno-técnica. Otro procedimiento dramaturgico afín consiste en la metaficcionalización de la trama a través de diversos planos de realidad incluidos en la misma, como sucede en *El hombre y sus fantasmas* (1924) de Lenormand, donde en dos planos -aparencial e interior- se desarrolla la relación entre los personajes. Asimismo, aparecerán en la dramaturgia de Roberto Arlt los procedimientos metateatrales y metafccionales como principios constructivos recurrentes de sus piezas.

Guglielmini (1927) señaló la *temporalidad* como marca del teatro moderno -y del teatro de Pirandello en especial-, que expresa el *ser en el tiempo* y no fijado en tipos o caracteres como el teatro naturalista y romántico del siglo XIX; en este teatro, la dramaticidad de los personajes deriva de su tipicidad. En cambio, en el nuevo tratamiento de la psicología del personaje, se desecha la *unidad de carácter* propia del realismo y del naturalismo y se ahonda en los múltiples aspectos de la personalidad en tanto estructura compleja, escindida y cambiante. A la problemática de la conciencia se la vincula con la de la percepción de la realidad y de la verdad, cuestiones que vehiculizadas a partir de los procedimientos de la metaficcionalización y de la metateatralidad posibilitan el surgimiento de la tendencia suprarrealista en el teatro moderno de posguerra. Por ejemplo, la posibilidad de que *todo sea real e irreal al mismo tiempo* se presenta con Lenormand en *El tiempo es un sueño* e, inclusive, con Kaiser en su obra *Un día de octubre* (1928) y se observa luego en las piezas arltianas *Trescientos millones* (1932), *El fabricante de fantasmas* (1936), *Saverio el cruel* (1936) y *La isla desierta* (1938). En definitiva, estos procedimientos responden a la intención de re-presentar *mundos posibles* en los cuales los personajes luchan por anular los aspectos hostiles de su realidad creando realidades paralelas que funcionan en forma compensatoria.

De esta manera se observa que la estética simbolista fue el sustrato para el desarrollo de los *ismos* vanguardistas de posguerra y de las tres tendencias fundamentales del teatro moderno: el grotesco, representado fundamentalmente por la producción pirandelliana; el suprarrealismo (con su vertiente subjetivista o psicologista en Lenormand) y el expresionismo, particularmente en las textualidades de George Kaiser y Ernst Toller. Estas nuevas tendencias prepararán, a su vez, el posterior camino hacia el existencialismo y el absurdismo.

## El modelo del grotesco pirandelliano

Lo grotesco en tanto tendencia artística según Wolfgang Kayser (1964) procede de ciertos objetos ornamentales que, a fines del siglo XV, quedaron al descubierto al efectuarse excavaciones en zonas históricas de Italia. También se ha explicado su

origen a partir de las pinturas antiguas realizadas en cuevas, bóvedas o grutas. En italiano, *grotta* y *grottesco* se refieren a *gruta*, con el mismo matiz de significado de interioridad recóndita y oscura.

En Italia, el grotresco como nueva especie dramática ya se anunciaba en el realismo finisecular de dramaturgos como Roberto Bracco, Rosso di San Secondo, Giuseppe Giacosa y se concretó en 1913 con la pieza *La máscara y el rostro* de Luigi Chiarelli, estrenada en 1916 en pleno conflicto social y económico de la Primera Guerra Mundial. Con esta obra calificada por su autor como *grotresco in tre atti*, aparece por primera vez la designación de *grotresco* en teatro. Al modelo de este primer grotresco se acercan obras tempranas de Pirandello como *Limonos de Sicilia* y *La mors*, ambas de 1910, y *La razón de los demás* (1915). En otros países también hubo manifestaciones correspondientes a esta tendencia como lo demuestran las piezas: *El que recibe las bofetadas* (1922) de Andreiev, *Luces de bohemia* (1920) y *Los cuernos de don Friolera* (1921) de Valle Inclán<sup>2</sup>.

El grotresco fue productivo en Europa entre los años 1916 y 1930, aproximadamente. En este sentido, puede leerse esta especie en tanto expresión de la angustia que estaban atravesando las sociedades europeas que vivieron la crisis anterior a la guerra de 1914, crisis que se agudiza durante el conflicto y en la posguerra. Quien afirmará el grotresco será Luigi Pirandello (1867-1936) y con él tomará su forma definitiva no sólo para el teatro italiano de su época, sino para la dramática moderna universal. El autor siciliano primeramente se dedica a la narrativa, recién comienza con la labor dramaturgia después de los cuarenta años, en parte, reescribiendo teatralmente argumentos de sus novelas y cuentos. Sus primeras obras en un acto datan de 1910 y obtendrá su renombre en 1921 con *Seis personajes en busca de autor*. Su pieza de iniciación y en la que están contenidos los temas de su teatro posterior es *Limonos de Sicilia* (1910). Por su parte, *El gorro de cascabeles* (1917), *Enrique IV* (1922), *Cada cual a su juego* (1924) y *Vestir al desnudo* (1922) profundizan las diversas formas psicológicas de presentación del yo de un mismo personaje en el tiempo y las distintas percepciones y construcciones de la realidad, a partir de los postulados de la conciencia subjetiva. Todos estos temas confluyen hacia *Seis personajes...*, donde Pirandello hace patentes los conflictos ontológicos y gnoseológicos<sup>3</sup>, por un lado, y, por otro, presenta dos problemas estéticos -que funcionan a la vez como procedimiento dramático y como tema del drama-: la autonomía del personaje<sup>4</sup> y la evidenciación del proceso de creación de la obra dramática. En nuestro país, el dramaturgo Vicente Martínez Cuitiño en el año 1928, con su pieza *El espectador o la cuarta realidad*, será quien introduzca este doble sesgo temático y procedimental, sobre todo el conflicto gnoseológico en un marco de metateatralidad.

El problema del conocimiento de la verdad y el abordaje de la realidad se plantea a partir de la opción entre una realidad propia o una realidad común, compartida. Disyuntiva que aparece en casi todos los dramas pirandellianos, y en forma particular en su pieza *Así es (si os parece)* de 1917. Respecto al problema de la autonomía del personaje, creemos con Trastoy (1997: 40) que:

La novedad de *Sei persanaggi in cerca d'autore* no se basa en el hecho de que un grupo de personajes tengan conciencia de sí mismos como entes de ficción y exijan existencia real y artística, ya que la interferencia entre vida y arte aparece en Cervantes y en el teatro español de los siglos XVI y XIX. Lo inédito es el hecho de que estos personajes hayan sido apenas bosquejados en la mente del autor y que carezcan de personalidad, de una forma acabada y definida.

Este aspecto se relaciona con los planteamientos pirandellianos sobre los pares *vida y forma*, *tiempo y fijeza* como nociones opuestas y contradictorias.

2. El esperpento, típico de Valle Inclán, también puede concebirse como una especie grottesca. Su motivo dramático es el ser reflejado y deformado por el espejo cóncavo del cual resulta una imagen fantasmal.

3. Coincidentemente tres obras teatrales del mismo año presentan los mismos núcleos: *La comedia de la felicidad*, de Evreinoff; *R.U.R.*, de Chapek y *El Sr. Pigmalión*, de Grau.

4. La crítica casi siempre ha relacionado el procedimiento de la autonomía del personaje con el modelo pirandelliano. Sin embargo, este procedimiento que tiene su antecedente en *El Quijote* de Cervantes, estaba siendo utilizado paralelamente a la producción pirandelliana por un narrador como Unamuno en su novela *Niebla* (1914), en la cual el prólogo está a cargo de la voz de uno de los personajes, y la trama gira en torno a Augusto Pérez quien decide matar al autor que lo ha creado. Asimismo, el propio Pirandello también había ensayado estos procedimientos en su novela *El difunto Matías Pascal* (1904), donde, por otra parte, se encuentran los temas centrales de la mayoría de sus dramas.

Si el teatro de finales de siglo XIX operaba alternando lo cómico y lo trágico, en el teatro del siglo XX la alternancia se vuelve fusión con Pirandello y los dramaturgos afines. Monner Sans (1947) ha señalado como rasgo definidor del grotesco la *simultaneidad* de lo trágico y lo cómico, simultaneidad que implica fusión. Así, lo grotesco en tanto combinación de estos contrarios puede aparecer en un personaje o en una situación dramática específica, o bien desenvolverse a lo largo de toda la trama.

La representación de la contradicción se opera en los personajes a través de la contraposición de la *máscara* y del *rostro*, es decir, del yo individual y del yo social, de la vida profunda y de la vida exterior, en definitiva esta contraposición expresa el problema del deseo personal en conflicto con las convenciones sociales. *El gorro de cascabeles*, de Pirandello estrenado en Roma en 1917, pone de manifiesto claramente el conflicto entre el yo individual -la personalidad íntima y verdadera-, con el ser social, la imagen exterior, que se provee de una máscara para representarse ante los demás.

En su ensayo sobre “El humorismo” Pirandello explica lo que él denomina “el efecto de lo contrario”<sup>5</sup> proceso que vive el lector-espectador ante la representación teatral de un grotesco especialmente en las escenas o situaciones cómicas:

Tenemos una representación cómica, pero de ella emana un sentimiento que nos impide reírnos o nos turba la risa ante la comicidad representada, nos la amarga. A través de lo cómico mismo, tenemos el sentimiento de lo contrario (1963: 1061).

5. Efecto que se da cuando lo cómico conmueve. Al percibir el fondo trágico de lo cómico aparece el humorismo, que no es más que “el sentimiento de lo contrario”. Lo tragicómico tendrá entonces “lo grotesco” como forma de expresión. Lo grotesco, responde a la idea pirandelliana de la vida como “una triste bufonada”, en esa paradoja se asienta su concepción del humorismo y su técnica teatral.

La máscara intenta adherirse y deformar la personalidad, el rostro, produciéndose una lucha entre ambos, en la que, cuando la apariencia termina por ser vencida, se produce lo que se denomina *la caída de la máscara*. En *Enrique IV*, por ejemplo, el protagonista primero es prisionero de su máscara, pero al final, se queda atrapado en ella. Se ha explicado la fuerza dramática de los personajes de Pirandello a partir de:

El disconformismo por su ser presente, que se traduce en un imperioso anhelo de transformarse íntimamente en otro, este otro no tiene más que una existencia virtual y potencial, que no es sino la constelación en que cristalizan todos los deseos, todos los fervores, todas las aspiraciones del personaje disconforme. (Guglielmini, 1927: 15).

Por este impulso del disconformismo los personajes vehiculizan la posible concreción de su sueño: la necesidad de *ser otro* de Enrique IV es la misma que la de los personajes arltianos de Saverio y Susana en *Saverio el cruel* y Sofía en *Trescientos millones*.

Se han señalado ciertas *escenas maestras* de su teatro (Krysinski: 1995): la del salón de Madame Paz (*Seis personajes en busca de autor*), la del reconocimiento del acontecimiento traumático del pasado (*Enrique V*), la de la agonía de Mommina (*Esta noche se improvisa*), donde Pirandello logra efectos de teatralidad *pura*. Al mismo tiempo, su práctica discursiva está impulsada por la búsqueda del sentido existencial, interhumano e intersubjetivo de lo verdadero planteado como objetivo problemático de las relaciones humanas. De esta manera, el dramaturgo produce un discurso con aspectos aparentemente contradictorios, porque los personajes chocan con el deseo de la verdad. La búsqueda compulsiva de lo verdadero se ve minada por la conciencia de lo radicalmente falso, de la inautenticidad y de la máscara.

La fuerza del teatro pirandelliano reside, entonces, en la multiplicación de los reflejos interhumanos del ser social apresado en la trampa de la desnudez de sus máscaras. Krysinski (1995: 20) explica que al denominar su teatro de *máscaras desnudas*, Pirandello desea llamar la atención del lector y del espectador sobre la finalidad de sus obras: minar las apariencias de las convenciones sociales, revelar la fragilidad de los

roles, develar el verdadero rostro del ser humano socialmente determinado y subvertir, por último, la monotonía del teatro como imitación de las acciones humanas. Es así como el teatro de Pirandello propone la quiebra de la representación, la denominada *subversión pirandelliana* de los códigos aristotélicos.

Por todo esto, partir de la síntesis que logra el grotesco, resulta a menudo un efecto de irrealidad y de absurdidad. Al estar fusionados lo trágico con lo cómico, el personaje provoca una gran piedad donde se mezcla la risa. No obstante, se trata de una risa irónica, una triste mueca. La angustia de vivir y verse vivir en Pirandello está expresada en lo que se ha denominado su *teatro del espejo*: a la angustia psíquica y moral de vivir, se suma otra angustia metafísica: la de verse vivir. La propia mirada, al igual que la de los demás es como la imagen del espejo: turbia, desfigurada, fallida, errónea. La mirada ajena no acierta a ver la realidad del otro. La autocontemplación es también engañosa, porque la propia conciencia lo es. No hay, entonces, posibilidad de conocerse ni de conocer. Surge así el drama gnoseológico; ese privilegio humano de pensar o *ver* la propia vida es patético y conlleva la desventura del hombre. El tono pesimista en la visión del hombre y del mundo es una de las características propias del grotesco. La desazón típica de sus personajes no proviene *del vivir*, sino del pensar sobre el mismo vivir. Este dualismo del vivir y verse vivir, se acerca a las modalidades de la representación teatral: *la vida es una triste bufonada*. De esta manera, se instaura el grotesco pirandelliano en el teatro moderno de posguerra.

La crítica contemporánea a Pirandello lo ha estudiado desde su aspecto semántico, el llamado “pirandellismo”; o sea desde sus tópicos fundamentales: la caída de la máscara, la metateatralidad, la autonomía del personaje y el relativismo. Con respecto a la crítica europea sobre Pirandello, destacamos los enfoques precursores de Gramsci (1986) –quien acuñó el término “pirandellismo” desde una lectura cultural, y los más actuales de Wladimir Krysinski (1995) con su interpretación de la ruptura instaurada por los textos de Pirandello en el marco de la modernidad. Krysinski explora el campo de la modernidad a partir de los temas de Pirandello: el entrecruzamiento de lo subjetivo en el teatro de las máscaras, la multiplicidad de roles, la desestabilización de la representación, el teatro del espejo como metateatro, el conflicto de la vida y de la forma. Considera que Pirandello resulta primordial y seminal dentro del espacio de la modernidad, cuyos lineamientos, núcleos temáticos y formales se encuentran definidos en su teatro. Intenta practicar una heurística pirandelliana de la modernidad ya que, en numerosas prácticas críticas, la obra del autor siciliano se ha convertido en una suerte de obra espejo, efecto y causa de las diferentes prácticas, de los comentarios y de las reacciones que conforman el discurso moderno en su calidad de gesto textual intersubjetivo y social de alcance dialéctico.

La obra de Pirandello a menudo ha sido calificada de *moderna*; en efecto, Krysinski analiza la obra del autor italiano dentro de un sistema de formación y práctica discursiva llamado modernidad. Para el crítico, otros autores considerados modernos son Strindberg, Chéjov, Evreinoff, Lenormand, Sartre y Gombrowicz. Krysinski sostiene que explicar a este escritor es descubrir el “paradigma Pirandello y sus estructuras modeladoras” (1995: 17). *Paradigma* por ser modelo de una práctica discursiva y textual global. En este sentido, es un paradigma *inquieto*. Pensar a Pirandello paradigmáticamente es presuponer una innegable reductibilidad de su discurso a esquemas conceptuales que podemos investir de contenidos teóricos variables. Coincidimos en que el dramaturgo tiene una escritura paradigmática, cierta torsión del discurso respecto de los modelos literarios y teatrales que Pirandello disloca y fragmenta hasta reducirlos a la nada: el relato naturalista y verista al cual opone el “humorismo”, el teatro de la representación mimética ante el cual prefiere el discurso sobre el teatro. El paradigma pirandelliano se constituye, entonces, dialécticamente mediante “negatividades subversivas” (Krysinski, 1995: 19) que trastornan los cánones establecidos.

Es interesante la imagen que propone Krysinski del teatro pirandelliano como una textualidad repleta de *agujeros* en su trama ficcional, que explica, asimismo, su *porosidad*; y es en este aspecto de su teatro donde radica su capacidad generadora de nuevos textos promovidos desde esa permeabilidad. Ruptura, subversión, dislocación y porosidad, constituyen el reflejo fundamental de su práctica discursiva. De ahí que una constante del paradigma sea lo que Krysinski denomina “la autorreflexividad negativa”:

El teatro del teatro no es un teatro de la mimesis. Pirandello coloca siempre la representación entre paréntesis. Su práctica discursiva divide los puntos de vista, los núcleos reflexivos y especulares a partir de los cuales el discurso se enrolla sobre sí mismo. Ni de la representación, ni en la representación, su teatro es un teatro sobre la representación. No obstante, sería injusto ver en él únicamente un juego de formas o ese ejercicio cerebral del cual se ha acusado a Pirandello. (Krysinski, 1995: 19).

Así el paradigma pirandelliano resulta “inquieto” (Krysinski, 1995) porque la lógica de la máscara se experimenta y se plantea como un fatalismo. Pirandello lo reconoce, pero ello no le impide entrar en guerra con el determinismo social de la máscara.

Para la lectura de la dramaturgia pirandelliana seguimos las consideraciones de Krysinski sobre las formas tematización de lo subjetivo, representadas por *Seis personajes en busca de un autor*, *Enrique IV*. Para el segundo caso, el de la alineación, Krysinski retoma el concepto de Michael Foucault, donde la noción de locura en los personajes ya no seguiría al clásico insensato, sino al *loco moderno*, el alienado, primando su subjetividad, con el consiguiente relativismo sobre la certeza de esa locura.

La locura del protagonista en la pieza *Enrique IV* (1922), así como en las argentinas *El espectador o la cuarta realidad* (1928) de Martínez Cuitiño y *Saverio el cruel* (1936) de Arlt es ambigua, queda relativizada ante la irrupción de la duda sobre el verdadero estado de sus facultades mentales. Esta vertiente semántica de la textualidad pirandelliana ofrece una multiplicidad de puntos de vista en el acceso, siempre relativo, a la verdad. En *María la tonta* (1927) y *Despertate Cipriano* (1929) de Defilippis Novoa, los protagonistas también son alienados.

Marco De Marinis propone leer la modernización teatral pirandelliana como un nexo entre el *teatro de actor* y el *teatro de personaje* en el proceso del teatro moderno europeo. Para este crítico el dramaturgo siciliano plantea el antagonismo actor/personaje con:

El sueño de la eliminación del actor y de la autorrepresentación del personaje que recorre el arco completo de la producción de Pirandello, que va del artículo *L'azione parlata* de 1890, hasta *Questa sera si recita a soggetto* (1929), donde por boca de Hinkfuss él declara: ‘Lo ideal sería que la obra se pudiese representar por sí misma, no ya con los actores sino con sus personajes que, por milagro, asumiesen cuerpo y voz’. (De Marinis, 1997: 22).

La cita demuestra la concepción antiescénica y antiactoral. Sin embargo, según De Marinis, esto representa la otra cara de la fascinación siempre ejercida sobre Pirandello por la escena y por el actor, como lo demuestran por cierto, la admiración que expresó por actores como la Duce o el propio Luis Arata. Cuestiones que podrían haber llevado al dramaturgo a convertirse en director teatral<sup>6</sup> de su propia compañía -Teatro d'Arte- para montar sus obras.

Nos interesa rescatar esta reflexión sobre la crisis de la representación en el dramaturgo, representada particularmente su trilogía metateatral: *Seis personajes en busca de autor* (1921), *Cada uno a su modo* (1924), *Esta noche se improvisa* (1930). Estos textos,

6. Claudio Meldolesi (1987) en su estudio sobre la relación Pirandello – teatro, ha interpretado esta actitud con una finalidad dramática.

además representan profundamente el conflicto arte-vida. El autor los ubicó dentro de la trilogía que tituló *teatro en el teatro*, según su propia calificación en la edición de 1933.

Procedimientos como el teatro dentro del teatro y la autorreferencialidad han sido las vertientes más productivas para nuestro sistema teatral. Me detengo, además, en los ideologemas pirandellianos del subjetivismo, el relativismo, el enmascaramiento social y la alineación, para observar su resemantización en el teatro argentino. Temas que derivan del idealismo filosófico pirandelliano y de su pesimismo basal. Relativismo y pesimismo que en su teatro se expresan, respectivamente, de dos maneras predominantes: en la imposibilidad de deslindar la ficción de la realidad y en el inevitable aislamiento del ser

## El enclave metateatral del grotesco en el teatro argentino moderno

La recepción productiva que Roberto Arlt realizó consciente o inconscientemente del modelo pirandelliano ha sido siempre un tema controvertido para la crítica, tal vez porque lo fuera primero para el propio autor. Pese a las declaraciones de su padre, Mirta Arlt ha consignado refiriéndose a las visitas de Pirandello a la Argentina, que “en la década del treinta, autores como Roberto Arlt y otros, absorbieron y refuncionalizaron los diversos elementos del maestro italiano a quien quizá no conocieron en su primera visita” (1994: 78). Y agrega que Pirandello produjo la reactivación del desarrollo troncal (desde el grotesco) de un teatro amenazado por la caída en la comicidad fácil y vulgar y que su presencia indujo a los creadores a atreverse con formas y matices de sentido que él mismo no utilizaba. Tal ocurrió en el caso de un dramaturgo como Roberto Arlt, a quien le interesaba en particular la materialización de los fantasmas del inconsciente (que le permitían el liberador juego teatral) que se evidencia en piezas como *Trescientos millones*, *Saverio el cruel* o *El fabricante de fantasmas*. (Mirta Arlt, 1994: 80).

Como se ha señalado anteriormente, a través de un particular uso del grotesco Luigi Pirandello expresó los grandes contrastes de la existencia humana. Según Pavis “es grotesco todo aquello que resulta cómico por un efecto caricaturesco, burlesco y extraño. Lo grotesco es visto como la deformación significativa de una forma conocida y reconocida como norma” (1998: 227). Amplió esta definición -que se acerca más a la parodia- en función de las características específicas del grotesco pirandelliano, consistente en la fusión de lo trágico y lo cómico, que implica un desfase entre lo individual y lo social, entre el rostro y la máscara, evidenciando el choque entre apariencia y realidad. El rostro, representa el sufrimiento individual en toda su complejidad. La máscara, refleja las formas externas y las leyes sociales. Dicho esto, y retomando la conceptualización de Pavis, considero lo grotesco como deformación significativa -a veces caricaturesca y paródica-, en la que se produce una fusión dialéctica de lo trágico y lo cómico produciendo un efecto también dialéctico entre la risa y la conmoción.

La introducción del grotesco en Arlt se corresponde con su pesimismo existencial y su propia visión relativista del hombre y del mundo. El grotesco, en tanto deformación cómica que no hace reír, funciona en la dramaturgia arltiana como modalidad coherente con la visión de mundo del dramaturgo. Lo grotesco en Arlt representa su recurso contra la desesperación. Aceptación irónica de la existencia y su representación estética, el grotesco aparece en sus obras como forma de percepción del mundo. Al igual que los personajes pirandellianos los del dramaturgo argentino desean vivir una vida autónoma en el arte, en el teatro, o en una ficción, pero esta posibilidad ficcional de reparación se vuelve otra máscara, más grotesca y frustrante que la de la vida real. Es por eso que en la dramaturgia arltiana, al igual que en *Seis personajes en busca de un autor* de Pirandello, el juego del teatro dentro del teatro aparece modelizado

con rasgos del grotesco pirandelliano como la mencionada fusión de lo trágico y lo cómico y la dualidad entre rostro-máscara.

En las tres piezas citadas Arlt recrea una situación pirandelliana, la de un personaje que construye una vida-ficción paralela, que intenta completar y compensar las carencias sufridas en la vida-*real*. Esta dualidad del personaje se da en el espacio psíquico en tanto es el resultado de un conflicto interior entre el ser y el parecer. De esta manera se abre en las tramas un juego metateatral deliberado, donde los personajes intercambian roles propios del quehacer teatral. En *Trescientos millones*, por ejemplo:

The duplicity becomes even more involved when the servant and the “galán” change roles: “Haga de cuenta que yo soy el hombre y usted la mujer,” she says. Now the “galán” has become the audience and the servant the character. This inversion specifically recalls *Sei personaggi . . .* and *Ciascuno a suo modo*. In the former play we see the characters amuse themselves as the actors attempt to act out their tragedy; in the latter the public attacks the actors whom they feel are falsifying the drama of their real lives. (Troyano, 1974: 38).

Otro rasgo pirandelliano de las obras en cuestión es la constante relativización de la realidad. En el nivel real se van filtrando diversos niveles de fantasía provenientes de la imaginación de los personajes, hasta llegar a homologar completamente ambos universos. Esto se logra en Arlt a partir de la inclusión de procedimientos expresionistas consistentes en la creación de un espacio onírico que constituye la subrealidad incluida en la realidad primaria de la trama (apropiación de la semántica del suprarrealismo a partir del modelo de Lenormand y del expresionismo a partir de las textualidades alemanas de Kaiser y Toller).

En el sistema de personajes de las obras arltianas se establece un eje estructurante que lo complejiza en relación con los planos presentados: personajes reales, personajes ficcionales, correspondientes al plano de realidad y al de la irrealidad -ficcional u onírico- respectivamente. El plano irreal-onírico-ficcional es atravesado, por ejemplo, por los personajes que irrumpen dentro del delirio actoral de Saverio en *Saverio el cruel* o del drama sueño de Sofía en *Trescientos millones* o de las creaciones dramáticas de Pedro en *El fabricante de fantasmas*. En esas secuencias aparecen los típicos *fantasmas* arltianos, herederos de los paradigmáticos seis personajes del dramaturgo italiano. Pero se trata en Arlt de fantasmas *soñados*, provenientes del delirio y habitantes de un mundo surreal, aunque en convivencia con el real. Para concretar esta semiosis, Arlt pone en funcionamiento el recurso de efecto de simultaneidad, a través del cual se teatraliza el tiempo subjetivo. Es en estos cortes sintagmáticos de la sub-realidad, el momento en que se presentan los personajes *soñados*, pertenecientes al mundo ficcional del personaje protagonista sufriente. Esto permite abrir la focalización y los puntos de vista de la lectura. En Arlt, las obras chocan con el deseo de la verdad. Como en Pirandello, la búsqueda compulsiva de lo verdadero se ve minada por la conciencia de lo radicalmente falso, de la inautenticidad y de la máscara. El despliegue de los roles ficticios o reales no es más que un retorno incesante a la teatralidad social mediatizado por las máscaras.

En la dramaturgia de Roberto Arlt evidencia un grado profundo de resemantización de la textualidad pirandelliana. Si bien Arlt también retoma elementos composicionales y exteriores de la dramaturgia de Pirandello, al mismo tiempo profundiza ideologemas semánticos como la alineación, que provocan conflictos originales en el sujeto, interviniendo así en el nivel de la acción o estructura profunda de las piezas dramáticas. En diálogo crítico con Pellettieri (1991), sostengo que la intertextualidad pirandelliana funciona en varios niveles de la obra arltiana, además del semántico que distingue este investigador. Por cierto, se detectan apropiaciones arltianas del

modelo pirandelliano tanto a nivel de la intriga como de la acción. Asimismo, no sólo aparece una intertextualidad en el texto primario correspondiente a los diálogos de los personajes, sino también y sobre todo, en el texto secundario o didascalias, o sea, en la entrega de mundo que hace el hablante dramático básico.

Una de las variantes que Arlt realiza sobre el modelo pirandelliano es la inversión del procedimiento de la simulación de la locura. En *Enrique IV* de Pirandello el protagonista simula locura, en *Saverio el cruel*, el personaje de Susana simula cordura. Otra variante radical ejecutada por Arlt es la que realiza sobre el procedimiento del personaje autónomo: mientras Pirandello presenta a los seis personajes como seres metateatrales, Arlt presenta a los suyos como entidades subjetivas del inconsciente, aunque dentro de la obra esto pueda leerse, en definitiva, como un procedimiento de metateatralidad. En Arlt, los llamados “personajes de humo” de *Trescientos millones*, por ejemplo, son seres creados y dominados por un “autor” que a su vez es personaje de la trama principal. En Pirandello, el mítico autor de los seis personajes no participa de la trama. El único momento de la obra del italiano en que un personaje aparece evocado por otro es el pasaje de Madame Paz, personaje que se filtra en escena por voluntad de la conciencia de otros personajes, para desempeñar una breve y única escena. Podría pensarse que Arlt basó el principio constructivo de su *Trescientos millones* en ese mínimo detalle procedimental de Pirandello. Como sustrato de *Trescientos millones* se lee que los personajes creados por otros personajes operan como fantoches que parodian el drama de los hombres, problemática clave en la pieza del autor italiano.

En Arlt, procedimientos como el teatro dentro del teatro producen la desestructuración de la noción de personaje y, en este sentido, coincide con la finalidad pirandelliana de los procedimientos del teatro dentro del teatro y la autonomía del personaje en tanto cuestionamiento de las convenciones teatrales (López, 1997). Todo esto dentro de la vinculación entre la problemática de la existencia humana y la de la creación artística. Por medio del procedimiento del teatro en el teatro se significa el conflicto arte-vida. Asimismo, coincide con el autor italiano en los problemas derivados del relativismo, como la imposibilidad del conocimiento humano y la indeterminación de los límites entre realidad y apariencia en el ser, es decir, los conflictos gnoseológicos y ontológicos.

En cuanto a la desestructuración de la noción de personaje en Arlt es vital la introducción del grotesco, ya que el tópico de éste es el engaño que posibilita la vida y que sumerge al personaje en la autocontemplación de su ser *uno y múltiple*. Un personaje cuyo motor de acción es el disimulo, el autoengaño y la mentira y que, a la vez, padece ese no saber relativo. Por eso su máscara social se transforma en *verdad* y puesto que el esquema funcionaba como verdad, *así era, si así parecía*.

Este tema está relacionado con el tópico del *teatro del espejo*<sup>7</sup> que aparece en *Enrique IV* de Pirandello representado en los cuadros que congelan la imagen de juventud de los personajes. En ellos, los personajes proyectaron la imagen apócrifa del disfraz que portaban para la cabalgata que organizaron como divertimento burgués en pos de animar a personajes poderosos de la historia. En *Saverio el cruel*, el motivo del espejo aparece cuando Saverio ensaya frente a un espejo en su cuarto de pensión el papel de Coronel Golpista. En ambas piezas, la instancia del cuadro-espejo se presenta ante la personalidad escindida por el disfraz. Esta escena funciona en la pieza de Arlt como anclaje, ya que a partir de ese momento de la trama Saverio comienza a experimentar los primeros resortes de su delirio. El texto segundo de la acotación indica las alucinaciones experimentadas por el personaje a partir de su estado de ensoñación, que genera la consecuente aparición de personajes fantásticos:

7. En Pirandello el motivo del espejo proviene del dualismo vida-forma, tal como aparece en una pieza como *Così è (si ve pare)* donde directamente aparece un espejo en el escenario, o como en *Enrique IV* donde un retrato oficia de espejo. En *Seis personajes...* la representación que del drama de los personajes realizan los actores, funciona como espejo.

Durante un minuto Saverio permanece en la actitud del hombre que sueña. De pronto aparece el vendedor de armamentos, revela su condición de personaje fantástico llevando el rostro cubierto por una máscara de calavera. Viste a lo jugador de golf, pantalón de fueles y gorra a cuadros. Lo sigue un caddie con el estuche de los palos a la espalda (escena 3 del acto II. 1968: 61-62).

Cuando Saverio vuelve a quedar solo en su cuarto con la guillotina (escena 9, acto II) que le han vendido los personajes de sus ensueños, escucha voces a través de altoparlantes, las luces de reflectores cruzan el escenario, su figura queda en sombra: se ha instalado la dimensión sub-real de la inconsciencia. De esta manera, el espejo funciona en la pieza arltiana como metáfora del desdoblamiento de la personalidad y también como introductor de nuevos mundos irreales.

En *La fiesta del hierro*, Arlt también introduce este artificio cuando el sacerdote se viste frente a un espejo con las ropas cardenalias. El sema pirandelliano del espejo como metáfora de la falsa imagen es coherente con la falsedad de este personaje que, lleno de codicia, se aleja de la doctrina que predica. Y, a la vez, también se observa la variante arltiana del espejo como introductor de lo fantástico, pues en el caso de esta pieza, irrumpen en la escena del sacerdote los demonios o faunos que lo incitan al mal. El llamado teatro del espejo, se advierte también en *El fabricante de fantasmas* de Arlt en la escena en que Pedro hace representar al Sustituto su propia situación.

De esta manera, se observa en ambas textualidades comparadas que a la angustia psíquica y moral de vivir, se suma otra angustia, la angustia metafísica de *verse vivir*. El tópico del teatro del espejo tanto en Pirandello como en Arlt representa, entonces, esta doble angustia de vivir y verse vivir. La imagen resultante de ese espejo es una imagen turbia, desfiguradora, y por lo tanto fallida, errónea. Porque, como se dijo más arriba, en la doble mirada que implica -la propia y la de los demás-, ninguna acierta a ver la realidad. La autocontemplación es engañosa, porque la propia conciencia lo es. No hay posibilidad de conocerse ni de conocer. El drama gnoseológico surge, así, del privilegio humano de pensar la propia vida, que en los dramaturgos en cuestión se vuelve patético y conlleva la desventura del personaje. No obstante, si bien la tragedia del teatro de Pirandello se sitúa en el verse vivir de los personajes, éstos se resignan, jamás se matan como los personajes del drama arltiano. Arlt profundiza aún más en lo patético, en lo trágico.

Como señaló Guglielmini (1927), los personajes de Pirandello tienen un doble que no es sino la dirección de su voluntad -de su voluntad oscura y de su voluntad racional- que se concreta en una proyección invisible, pero eficiente, en razón de la cual giran todos sus actos. Los personajes arltianos también poseen su doble, que responden al deseo de ser otro: Sofía, la heredera de una fortuna, es la doble de la Sofía sirvienta; Saverio, el cruel coronel golpista, es el doble de Saverio, el mantequero humilde; los fantasmas dramáticos creados por Pedro dramaturgo son el doble del Pedro asesino. Ese mecanismo del doble se convierte en el engranaje que hace funcionar el motor de la acción, como los personajes pirandellianos “la aspiración substancial, vital del personaje, consiste en salir de sí mismo para volcarse en ese molde ilusorio y constituye en verdad el motor de su acción dramática” (Guglielmini, 1927: 25).

El tema del dualismo o escisión de la conciencia, el ser uno y múltiple que Pirandello propone en obras como *Seis personajes en busca de autor*, *La señora Morli, una y dos*, *Cada cual a su modo*, *Así es, si os parece* y *Enrique IV*, subyace como sustrato del relativismo y del grotesco de casi toda la producción arltiana, pero se hace patente en *Trescientos millones*, *Saverio el cruel* y *El fabricante de fantasmas*. De esta forma, Roberto Arlt logra romper la unidad de carácter de los personajes propia del realismo-naturalismo para decir que cada ser no es uno sino muchos en el fluir del tiempo, y postular, al fin, que “no somos ininterrumpidamente los mismos”.

Finalmente, tanto en *Trescientos millones* como en *Saverio el cruel* y en *El fabricante de fantasmas* la estructura dramática presenta modalidades del teatro en el teatro, o en términos de Lucien Dällenbach (1977) de “mise en abyme”. Al modo de las cajas chinas, la obra inserta dentro de sí otra obra que es jugada por los personajes. Este procedimiento refiere temáticamente y formalmente al universo de la creación dramática. Como en la famosa obra de Pirandello, en *Saverio el cruel* y en el *Fabricante de fantasmas* aparece el teatro tematizado en el drama. Distinguimos en este tipo de piezas un fuerte recurso de metateatralidad, procedimiento discursivo a través del cual el teatro se refleja a sí mismo como tema y como estructura formal. En síntesis, puedo concluir que las formas metateatrales analizadas funcionan como enclave del grotesco en las textualidades de Luigi Pirandello y de Roberto Arlt.

## Bibliografía

- » Arlt, M. (1994). "Pirandello y su presencia en el teatro de Buenos Aires entre los veinte y los treinta". En Pellettieri, O. (ed), *De Goldoni a Discépolo. Teatro italiano y teatro argentino 1790-1990*. Cuadernos de Getea, N° 4. Buenos Aires: Galerna.
- » Arlt, R. (1932). *Trescientos Millones y Prueba de amor*. Buenos Aires: Rañó.
- » ----- (1968). *El fabricante de fantasmas. África*. Vol I.; *La isla desierta. Saverio el cruel. La fiesta del hierro*. Vol II.: *Teatro Completo*. Buenos Aires: Schapire.
- » Dällenbach, L. (1977). *Le récit spéculaire*. París: Seuil.
- » De Marinis, M. (1997). *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna.
- » Gramsci, A. (1986). *Literatura y vida nacional*, Vol. 4. México: Juan Pablos Editor.
- » Guglielmini, H. (1927). *El teatro del disconformismo*. Buenos Aires: Sociedad de publicaciones El Inca.
- » Kayser, W. (1964). *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura*. Buenos Aires: Nova.
- » Krysinski, W. (1995). *El paradigma inquieto. Pirandello y el campo de la modernidad*. Alemania: Vervuert.
- » López, L. (1997). "Pirandello y la dramaturgia culta en Buenos Aires". En *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*, Pellettieri, O. (ed), Buenos Aires: Galerna.
- » Meldolesi, C. (1987). *Mettere in scena Pirandello: il valore Della trasmutabilità, in Fra Totó e Gadda. Sei invenzioni sprecate deal teatro italiano*. Roma: Bulzoni.
- » Monner, Sans, J. M. (1947). *El teatro de Pirandello*. Buenos Aires: Losada
- » ----- (1954). *Introducción al teatro del siglo XX*. Buenos Aires: Columba.
- » Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Barcelona: Paidós.
- » Pellettieri, O. (1991). "El grotesco criollo o la productividad de un género en el sistema teatral argentino". *Espacio de crítica e investigación teatral*, Buenos Aires, 5, (9), 77-84.
- » ----- (1991). "El intertexto de Pirandello en el teatro de Roberto Arlt". *Cien años de teatro argentino*, Buenos Aires: Galerna.
- » Pirandello, L. (1963). "El humorismo", en *Obras escogidas*, Madrid: Aguilar.
- » ----- (1964). *Teatro Completo*. 3 Vol., (Prólogo de Edmundo Guibourg). Buenos Aires: Fabril.
- » ----- (1995). *Seis personajes en busca de autor, Cada cual a su manera, Esta noche se improvisa*. Madrid: Cátedra.
- » Rest, J. (1967). *El teatro moderno*. Buenos Aires: CEAL.
- » Trastoy, B. (1997). "Pirandello en la Argentina de los años '30. Clima cultural: juicios y prejuicios", *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*. Pellettieri, O. (ed.). Buenos Aires: Galerna.
- » ----- (1998). "Metadrama y autorreferencia: acerca de la escritura teatral

de Daniel Veronese”, *Revista Teatro XXI*, Año IV, (7), 21-24.

- » Troiano, J. (1974). “Pirandellism in the theatre of Roberto Arlt”, en *Latin American Theatre Review*, Kansas, USA, (8 / 1)- fall, 34-44.