

## CONTRASTES ENTRE ROBERTO ARLT Y LUIGI PIRANDELLO: SOMBRA, LOCOS Y SUICIDAS

### Una manera de leer y primeras confluencias

El vínculo entre la obra dramática de Roberto Arlt y la de Luigi Pirandello ha sido estudiado sobre todo en lo que se refiere al uso de ciertos procedimientos teatrales, los rasgos de sus personajes y los conflictos que plantean. En esa línea, pero extendiendo el estudio a parte de su narrativa y teniendo en cuenta siempre como marco uno de los temas principales de Arlt —el poder que la ficción ejerce sobre la realidad y las consecuencias que esto acarrea a sus personajes—, abordaremos aquí la relación que puede establecerse entre algunos textos concretos del argentino y el italiano: las piezas *Trescientos millones* (1932) y *El fabricante de fantasmas* (1936) con *Seis personajes en busca de autor* (1921); *Saverio el cruel* (1936) con *Enrique IV* (1922); y, finalmente, del lado de la novela, *El juguete rabioso* (1926) con *El difunto Matías Pascal* (1904).

No busco aquí fijar una posible influencia de Pirandello en Arlt, ni una correspondencia unívoca entre las obras elegidas, ya que la producción del argentino está llena de referencias a toda clase de autores y obras —de modo que lo mismo podría estudiarse su relación con Dostoievski o con los folletines de las aventuras de

Rocamble—, sino trazar una comparación que enriquezca la lectura de las mismas, que vuelva más claros ciertos pasajes, desde una interpretación basada en los textos. Sin embargo, tampoco se trata de una lectura hecha al azar, ni de recorrer la *Odisea* como si fuera posterior a la *Eneida* —lo que quizás sin haber querido provoca Pierre Menard—, pues el teatro del siciliano estuvo muy presente en la escena rioplatense de las primeras décadas del siglo pasado. Gatti sugiere que «Arlt debió haber visto representadas en algún teatro de Buenos Aires las piezas más impactantes de Pirandello» (2008: 78) y, aunque no aporta ninguna evidencia, lo más probable es que, como contemporáneo y referente de una generación mayor —Pirandello había nacido en Agrigento (Sicilia) en 1867 y murió en Roma en 1936; Arlt nació en Buenos Aires en 1900 y murió en esa misma ciudad en 1942—, lo hubiera leído o conociera sus obras<sup>1</sup>: de hecho, cuando en su aguafuerte «Cómo se escribe una novela» clasifica a los autores según planifiquen o no sus ficciones, dice sobre el italiano que es de esos de que nunca saben si «terminará en una carnicería o en un casamiento» (Arlt, 1981: 256).

Como señalan los críticos que los comparan, la vida y la

---

<sup>1</sup> Por ejemplo, *Seis personajes en busca de autor* se estrenó el 10 de mayo de 1921 en el Teatro Valle de Roma, bajo la dirección de Darío Niccodemi (Pérez, 1995: 11), y solo un año después llegaba al Teatro Cervantes de Buenos Aires (consúltense Fernández (2008: 861) y <http://www.radionacional.com.ar/seis-personajes-en-busca-de-un-autor-de-luigi-pirandello/#:~:text=Se%20estren%20el%2010%20de,Teatro%20Cervantes%20de%20Buenos%20Aires> [última consulta 03/10/20]). A pesar de que por aquellas fechas Arlt se encontraba en Córdoba, cumpliendo el servicio militar —había salido el 10 de marzo de 1920 y no regresaría a su ciudad natal hasta mediados de 1924 (Saitta, 2000)—, las piezas de Pirandello fueron representadas con frecuencia en la capital porteña, manteniéndose en cartelera durante las décadas del 20 y del 30 (Pelletieri, 2008: 182), por lo que no es extraño que las conociera. Además, el escritor italiano viajó al Río de la Plata en dos ocasiones: en 1927 como director de su propia compañía, que debutó en el Teatro Odeón con *Diana y la Tuda*, y en 1933 para impartir un ciclo de conferencias y asistir al estreno mundial de su obra *Cuando se es alguien*, de nuevo en el Odeón (véase [https://www.clarin.com/ediciones-antiores/memoria-pirandello\\_0HjVlpK\\_L\\_J0Kg.html](https://www.clarin.com/ediciones-antiores/memoria-pirandello_0HjVlpK_L_J0Kg.html) [última consulta 14/10/20]). Por otro lado, Arlt admiraba la obra de Armando Discépolo —como ejemplo, los comentarios que dedica a *Stefano* (1928) en «La madre en la vida y en la novela» (Arlt, 1981: 157-159)—, que había sintetizado en su dramaturgia algunos elementos del grotresco pirandelliano y dirigió y tradujo muchas de las piezas de Pirandello (Kaiser-Lenoir, 1977: 22), como la versión de *Enrique IV* que manejamos en este trabajo.

ideología de estos dos escritores no podría ser más dispar<sup>2</sup>; no obstante, lo que nos interesa analizar en este trabajo son sus propuestas literarias, en las que encontramos un parecido que permite ese contraste. Cuando Castagnino (1964) y Gatti (2008) plantean esa similitud se refieren esencialmente al uso del meta-teatro mediante el desdoblamiento de planos en escena —realidad frente a ensoñaciones o representaciones dramáticas—, y a esa insatisfacción de los personajes que los lleva a querer escapar de su realidad a través de la imaginación. De esta conjunción —extensible a la novela adaptando los códigos— surgen una serie de reflexiones, constantes y centrales en la obra de ambos autores: ¿tiene un autor verdadero poder sobre sus personajes o son ellos los que interfieren en su vida?; ¿qué es más real, por tanto, las personas o las sombras?; ¿es posible distinguir la realidad de la ficción sin caer en la locura? Por otra parte, y brevemente, también es posible establecer alguna semejanza respecto a su trayectoria y pensamiento literarios: por ejemplo, ambos se dedicaron a la novela al principio de sus carreras y pasaron al teatro en un momento dado, aunque sin abandonar la Prosa de ficción definitivamente<sup>3</sup>, y los dos concebían la acción desde la creación de caracteres<sup>4</sup>.

Entre las obras de Arlt hay algunas especialmente propicias para proponer su análisis desde las de Pirandello: en *Trescientos*

---

<sup>2</sup> Pirandello procedía de una familia burguesa, fue a la universidad de Roma y trabajó como profesor; Arlt era hijo de una pareja llegada a Argentina con la ola inmigratoria de principios del XX, fue un mal estudiante —según la imagen desastrosa que se fabricó de sí mismo— y pasó por diversos oficios, como dependiente de librería o corredor de papel, hasta encontrar un puesto fijo como periodista en el diario *El Mundo* en 1928; en cuanto a ideología, el primero era afín a la teoría del fascismo y el segundo, más bien de izquierdas y con tendencias anarquistas.

<sup>3</sup> Pirandello se inició escribiendo poemas, pero pronto, sobre 1900, cambió a la narrativa. Tras su paso al teatro, en 1916, solo publicó dos novelas: *Los cuadernos de Serafino Gubbio, operador* o *Se filma* (1925) y *Uno, ninguno y cien mil* (1926). La historia de Arlt es similar: comenzó directamente con la prosa, publicando relatos, un ensayo y cuatro novelas, pero, después de *Trescientos millones* (1932), se dedicó casi exclusivamente al teatro; aunque sus cuentos siguieron apareciendo de vez en cuando en la prensa, solo publicó aparte la colección de *El criador de gorilas* (1941) y la novela corta *Viaje terrible* (1941).

<sup>4</sup> Compárense el prefacio de Pirandello (1968) a *Seis personajes en busca de autor* y las aguafuertes «Confusiones acerca de la novela» o «Irresponsabilidad del novelista subjetivo» (Arlt, [En línea]).

*millones* y *El fabricante de fantasmas* resultan de especial interés la construcción y las implicaciones del teatro dentro del teatro; en *Saverio el cruel*, la relación entre la locura y la lucidez; y en *El juguete rabioso*, los motivos que llevan al protagonista a preparar su suicidio y traicionar más tarde a su compañero de robo. Aunque estas cuestiones están relacionadas entre sí y aparecen en casi todas las ficciones del argentino de distintas formas, he preferido analizarlas en estas obras en concreto porque cada una de ellas las representa en su máxima expresión.

### **Arlt y la tradición teatral**

A comienzos del siglo XX se produce en Buenos Aires una renovación de los esquemas teatrales, asentados desde finales del XIX en el sainete criollo y el drama rural, que contaban con las aportaciones relevantes de Florencio Sánchez. La crisis identitaria provocada por la llegada masiva de inmigrantes se reflejó en el lenguaje y las formas dramáticas, desde el cocoliche de los hermanos Podestá hasta el grotesco criollo de Discépolo, quien resultó esencial en la incorporación del drama pirandelliano al teatro popular argentino, consiguiendo «concretar una mezcla muy satisfactoria entre la estética del sainete tragicómico y la semántica del grotesco italiano» (Pellettieri, 2010: 251). Este es el teatro que Arlt recibe y conoce<sup>5</sup>; como autor, pertenece al movimiento de nuevos dramaturgos que, en los años treinta, contestaron a esa tradición ya consolidada que entendían empezaba a degenerar en los escenarios más comerciales, donde se hacía negocio del teatro por horas con sainetes, revistas o zarzuelas, espectáculos breves, animados, costumbristas y accesibles a un gran público<sup>6</sup>.

---

<sup>5</sup> En las notas diarias que escribía para *El Mundo* Arlt mostraba su interés por la actualidad teatral de la capital (reprochaba a los críticos su falsedad, comentaba las piezas que más le habían impactado...) y en 1933 llegó a ocuparse durante un tiempo de la sección «Vida Teatral», pero pronto fue apartado del espacio por su excesiva sinceridad (véase Saïta, 2000: 100-103).

<sup>6</sup> Arlt escribió en su nota «Engañando al aburrimiento» sobre «el pomposo teatro de variedades» (1981: 127): «Y allí todo es triste y manido. Refugio de la pobreza y del fracaso, el teatrillo de variedades del centro es como el islote de la mala muerte, de la bebida y del mal gusto. Y, sin embargo, la gente va. Va porque allí

Así, la producción dramática de Arlt se desarrollará casi en su totalidad ligada a la entonces recién iniciada escena independiente rioplatense, que buscaba una dramaturgia más experimental y trascendente, y tenía su centro en el Teatro del Pueblo, fundado en 1930 y dirigido por Leónidas Barletta<sup>7</sup>. Sin embargo, a pesar de compartir ese espíritu de innovación, que le llevará hacia un teatro cercano al expresionismo, la obra de Arlt no es ajena a ciertos elementos de la tradición teatral argentina: por ejemplo, la agilidad y el humor de algunos diálogos proceden del sainete<sup>8</sup>, y del grotesco criollo, el ambiente de inmigración y pobreza que es el escenario de muchas de sus historias, cuya situación se denunciaba a través de las tablas, como se combatían las convenciones burguesas que asfixiaban a una sociedad en cambio constante. Pero lo que une a los personajes de Arlt con los de Discépolo por encima de todo —y con los de Pirandello, a través de este e independientemente de él— es el cuestionarse su propio destino, su lugar en el mundo.

### Meta-teatro. Autores vs. Personajes

Como ya he anticipado, uno de los principales puntos de conexión entre las dramaturgias de Pirandello y Arlt es el uso del

---

se aburre pensando que se divierte. Y a todos nos gusta engañarnos, ¡qué embromar!» (129).

<sup>7</sup> La primera experiencia en las tablas del autor argentino fue la adaptación escénica de un fragmento de su novela *Los siete locos* (1929), «El humillado», estrenada el 25 de marzo de 1932 (Verzero, 2006: 11). Su obra dramática se compone de seis textos largos y seis breves. De estos últimos, la mayoría fueron esbozos publicados en periódicos y no se representaron. Los datos sobre el teatro de Arlt son a veces difusos y contradictorios: contrástense Castagnino (1964), Saítta (2000) y Verzero (2006). Excepto *El fabricante de fantasmas*, estrenada el 7 de octubre de 1936 en el Teatro Argentino (Saítta, 2000: 175), que formaba parte de un circuito más comercial, todas las piezas de Arlt que se llevaron a escena en la época fueron estrenadas en el Teatro del Pueblo (para las fechas concretas, véase Verzero, 2006).

<sup>8</sup> Arlt ya había practicado este tipo de diálogos en sus aguafuertes. Los protagonistas solían ser tipos bien conocidos por los espectadores de la época, como vecinas de conventillos, personajes de barrio, tenderos, políticos, reos... Como ejemplos, véanse «El vecino que se muere» (1981: 208-211), «Dos millones de pesos» (218-220) o «El pan dulce del cesante» (222-225).

meta-teatro: poner en duda la realidad a través de la representación dentro de la representación fue uno de los procedimientos teatrales más desarrollados por el siciliano, especialmente en *Seis personajes en busca de autor*, y los dramaturgos argentinos de la época lo recogieron y utilizaron, hecho que se evidencia en la cantidad de obras que apuntaban hacia su teatro, como *Un autor en busca de seis personajes* (1924) de Julio Traversa, *Tres personajes a la pesca de un autor* (1927) de Alejandro Berruti, o *Nada de Pirandello, ¡por favor!* (1937) de Enzo Aloisi, entre otros. En las obras de Arlt que tratamos, el autor utiliza el recurso de muy distintas maneras, construyendo historias y espacios propicios para ponerlo en práctica, aunque no siempre de una forma tan directa como la que anuncia desde el título la presencia de elementos literarios en la ficción. A pesar de que en *Saverio el cruel* también hallamos teatro —una broma que implica una representación— dentro del teatro, en este apartado voy a centrarme en *Trescientos millones* y *El fabricante de fantasmas* porque en ellas se da más explícitamente.

*Trescientos millones* se estrenó el 8 de julio de 1932 (Verzero, 2006: 11). La idea central de la obra está basada en un suceso real que Arlt cubrió cuando trabajaba como reportero policial para el diario *Crítica* en 1927: el suicidio de una joven sirvienta española. De la impresión que le causó, nació la pieza, en la que imagina los momentos previos al hecho y las circunstancias que rodearon a su protagonista, Sofía. Salvo el prólogo, situado en un paisaje cavernoso e irreal, que representa la «zona astral donde la imaginación de los hombres fabrica con líneas de fuerzas los fantasmas que los acosan o recrean en sus sueños» (Arlt, 1981: 395), la acción, dividida en tres actos, se desarrolla entera en el cuarto de la sirvienta, que hace las veces del escenario de sus fantasías<sup>9</sup>.

---

<sup>9</sup> Resumo el argumento para situar personajes, espacios y acciones: tras un diálogo inicial en el que los Personajes de Humo (Rocamble, el Hombre Cúbico, la Reina Bizantina, el Galán y el Demonio, a los que luego se sumarán otros en el ensueño de la Sofía) se quejan de las exigencias de su oficio de sombras, la acción pasa a la habitación de la Sirvienta, que recibe la visita de la Muerte. La amenaza se esfuma al aparecer Rocamble (convocado por la imaginación de la criada, lectora apasionada de las aventuras del bandido), que viene a entregarle una herencia de trescientos millones de pesos. La afortunada Sirvienta emprende entonces un viaje de ensueño en un lujoso transatlántico, donde conoce al Galán con el que se casará y tendrá una hija. Sin embargo, este se verá perseguido por una Gitana, que

Esta dualidad de planos se refleja en el desdoblamiento de la trama, anclada, por un lado, en la realidad y proyectada, por otro, en un mundo de humo. La transición entre los dos espacios se realiza a través del timbre de servicio, que trae a la criada de vuelta a la vida real. Además, para que el espectador no olvide que, excepto la Patrona, su Hijo y la Sirvienta, el resto de entes son sombras inventadas, estos disertan sobre realidad y ensoñación, manteniendo de este modo la tensión entre de lo real y lo imaginado. Así, son los propios personajes de humo los que establecen la analogía entre su cometido y el oficio de actor, convirtiendo de paso a Sofía en autora y al sueño, en representación: teatro dentro del teatro<sup>10</sup>. La escena III del cuadro II del acto I es uno de los mejores ejemplos de cómo Arlt utilizó este procedimiento. En ella, Sofía le indica al Galán cómo representar una comedia amorosa. Como si fuera la directora de escena, critica su discurso artificial<sup>11</sup> y acaba interpretando ella misma el papel de seductor para el personaje, que se niega a actuar según el gusto de su soñadora, por lo que esta decide desarmar la farsa:

---

lo asesina y secuestra a la bebé. En el acto II, Sofía y Rocambole rescatan a la niña, Cenicienta, de la carbonería del Compadre Vulcano (otro personaje del exitoso folletín de Pierre-Alexis Ponson du Terrail), que pretendía prostituirla; y en el III, vieja y en una rica mansión, la protagonista asiste a los amores de su hija con el Galancito. Justo en el instante en el que va a darles su bendición, la fantasía se interrumpe: en la realidad, el Hijo de la Patrona aporrea la puerta de la criada exigiendo acostarse con ella; Sofía coge un revólver y se dispara un tiro en la sien.  
<sup>10</sup> «GALÁN: Somos como los actores de una obra de teatro. CAPITÁN: La autora es ella...» (Arlt, 1981: 419). La analogía se repite en otros momentos de la pieza (véanse la escena única del prólogo, la escena VII del cuadro III del acto I y la escena II del acto III) y se vuelve explícita en *El fabricante de fantasmas*, al ser el protagonista, Pedro, un autor teatral al que se le aparecen sus propias creaciones para atormentarle por haber asesinado a su mujer. En *Saverio el cruel* también encontramos autores, personajes y, en la farsa, la obra (véase la escena III del acto III).

<sup>11</sup> GALÁN: La amo desde que la vi en el comedor. Y me juré interiormente que si usted me daba su mano la haría mi esposa ante Dios y los hombres.  
 SIRVIENTA: ¿Por qué no habla de otra manera? Si yo fuera hombre me declararía de otra forma... [...] Usted es bastante estúpido como galán. ¿A quién se le ocurre decirle a una mujer: ¡Te amo!? Eso se dice en el teatro; en la realidad se procede de otra manera [...] (Arlt, 1981: 414).

GALÁN: Mi vida se desenvuelve bajo un signo fatal.  
Me persigue el homicida amor de una gitana...

SIRVIENTA: ¡Joróbese, por zonzol!...

GALÁN (*iracundo*): Esto es imposible... Usted me echa a perder los efectos.

SIRVIENTA: Cálmese; le voy a seguir el juego...  
(*Haciendo gestos de primera actriz*.) ¿Cómo..., tú me eres infiel?

GALÁN: No, no le he correspondido nunca..., pero ella me sigue a través de montañas y de mares...

SIRVIENTA (*cariñosa*): Chiquito, ¡cuánta novelería!...

GALÁN: Es una mujer fatal.

SIRVIENTA: Chiquito... las mujeres fatales solo se encuentran en el cine. Nosotros nos casamos y sanseacabó la mujer fatal. [...] Me gustas y te compro. Tengo trescientos millones.

GALÁN (*rascándose la cabeza*): La suma es respetable. ¡Trescientos millones! Pero ¿qué dirá ella, que atravesó montes y mares?...

SIRVIENTA: ¡Qué duro de entender es usted! Observe que mares y montañas son una mentira para darle un poquito de poesía a mi sueño. Aquí la única que sueña soy yo, nadie más que yo. (Arlt, 1981: 414-415)

En *El fabricante de fantasmas* encontramos una situación muy similar. En la escena VI del cuadro I del acto I tenemos a Pedro en su estudio, justo en el momento de escribir un diálogo de seducción entre el fantasma de Martina, su amante en la vida real, y el Sustituto, un fante que interpreta el rol de galán. Los entes se sitúan al lado de su autor<sup>12</sup>, que les va dando instrucciones sobre cómo proceder. De nuevo, la mujer ridiculiza al hombre y acaba discutiendo con su creador por la relación sentimental que mantienen en la realidad<sup>13</sup>.

<sup>12</sup> Para identificarlos como fantasmas, Arlt los caracteriza con atributos especiales, como «una vestidura blanca con alas de luz violácea» (1981: 494) para el fantasma de Martina o «el rostro cubierto enteramente por un antifaz negro» (495), para el Sustituto.

<sup>13</sup> Las escenas de seducción son muy frecuentes en las ficciones de Arlt. En todas ellas se pone de relieve el artificio de instituciones burguesas como el cortejo, el matrimonio y el adulterio. Esta crítica aparecerá siempre de fondo en su obra, extendiéndose a otros asuntos como la propiedad o la desigualdad entre clases.

Al igual que el dramaturgo del prefacio de *Seis personajes en busca de autor*, Pedro se ve cada vez más asediado por sus creaciones, a las que intenta dominar sin éxito: estas se rebelan contra él, negándose a actuar como se lo manda, interfiriendo en su vida, lamentándose de sus destinos... De su trato con ellas, se convence de que «el hombre de carne y hueso es sobre la tierra un fantasma tan vano como la sombra que se mueve en la pared» (Arlt, 1981: 496) y concluye que «lo único importante en la vida es la sombra» (498), pero, de tanto moverse entre los límites de la realidad y la ficción<sup>14</sup>, termina dudando de toda realidad, enloquece y, conducido por sus personajes, se suicida.

Si consideramos que el plano en el que se mueven los personajes reales es el de nuestra realidad, asumimos de manera natural la presencia de los de humo; sin embargo, el reverso de este pensamiento resulta inquietante: si dentro de la ficción existe la ficción, ¿qué impide suponer que nuestra realidad no es también soñada, igual de endeble —o más— que aquella que podamos imaginar? Son los desajustes, los momentos en los que la ficción es consciente de sí misma, los que producen ese efecto de duda, de extrañeza, como cuando los personajes de la obra de Pirandello intentan dirigir a los actores de la compañía a la que acuden y fracasan, haciéndose evidente la imposibilidad de representar en escena la realidad sin transformarla, pues llevarla a la ficción supone alterar su autenticidad de manera automática, simplemente por el

---

Como ejemplos, el diálogo irónico que sostienen Sofía y la Muerte (acto I cuadro I escena II) o los comentarios de los personajes de humo en la escena V (cuadro II acto I), que opinan que «debería prohibírseles soñar a los pobres» (Arlt, 1981: 418).

<sup>14</sup> En la cárcel vemos cómo Pedro concibe que llevar algo a las tablas supone convertirlo en realidad, o así lo siente el fantasma de su Conciencia al verse amenazada con aparecer ante el mundo como jorobada. Tiempo después, escribe una obra sobre un juez que va a ver a un criminal culpable pero libre de condena (como él mismo). Al poco de estrenarse, recibe la visita del juez que llevó su caso y ambos reproducen la escena del interrogatorio de la pieza, fundiéndose los planos de realidad y ficción hasta que se deja de saber qué imita a qué. Y, al final, cuando parecía que había conseguido escapar de los remordimientos, se le aparece en un baile de máscaras una mujer idéntica (¿real, imaginada?) a su esposa asesinada.

cambio de códigos<sup>15</sup>; cuando el Galán de *Trescientos millones*, una vez desarticulada la comedia al ironizar y mostrar sus tópicos, se expresa fuera de su personaje<sup>16</sup>; o cuando Sofía piensa que su sueño es real y lo que le sucede en él (acaban de matar a su marido y secuestrar a su hija), un sueño, hasta que, vieja en la fantasía y desubicada, olvida por momentos que ha vivido una vida entera en la ficción y mezcla la monotonía y los sufrimientos de ambas existencias<sup>17</sup>. Esta dificultad para distinguir entre el ensueño y la realidad se resolverá en Saverio, porque este sí consigue despertar, trasladando el debate a cómo enfrentarse a ello: desde la locura o desde la lucidez.

### ¿Un caso de hipertextualidad?

Gatti (2008) considera que *Enrique IV* es la fuente directa, el hipotexto de *Saverio el cruel*<sup>18</sup>. Si bien es cierto que existen muchas similitudes entre las dos obras, hay que matizar su relación. Empecemos comparando los argumentos: la pieza de Arlt, dividida en tres actos, se inicia con la reunión de un grupo de jóvenes frívolos y adinerados que preparan una farsa para burlarse de Saverio, un pobre vendedor de manteca: Susana, la instigadora, actuará como si hubiera enloquecido y creyera ser la Reina Bragatiana, destronada por un malvado Coronel, y los demás se harán pasar por su hermana (Luisa), su primo (Juan) y el médico que pretende curarla (Pedro); para ello, este propone seguirle la corriente a la loca, rodeándola del escenario que imagina real, e invita a Saverio a interpretar el papel de Coronel, al que Susana planea decapitar para recuperar su reino. El doctor prevé que la impresión de la cabeza cortada la devolverá

---

<sup>15</sup> Así describe Pirandello en una acotación esa sensación de inquietud que provocan este tipo de fisuras: «Desde las primeras frases, la representación de la escena llevada a cabo por los Actores será una cosa distinta, sin que por ello tenga en absoluto el aspecto de una parodia; más bien parecerá como 'más bonita'. Naturalmente, la Hijastra y el Padre [serán] incapaces de reconocerse en aquella Primera Actriz y en aquel Primer Actor» (1968: 89-90).

<sup>16</sup> «¿Qué se cree, que no sé pensar por mi cuenta? ¡Claro que he pensado! El papel de galán es simultáneamente ridículo y dramático [...] Me revientan todas las mujeres, empezando por usted. [...] Perdóneme..., me olvidaba de que estaba haciendo el papel de Galán...» (Arlt, 1981: 415-416).

<sup>17</sup> Véanse la escena V del cuadro III del acto I y la I del acto III.

<sup>18</sup> *Enrique IV* se estrenó en Roma en 1922; *Saverio el cruel*, el 27 de noviembre de 1936 (Verzera, 2006: 14).

a la cordura y, tras insistir, consigue convencer al mantequero. Este se entusiasma ingenuamente con el encargo, y se lo va tomando tan en serio que termina por convertirse en el personaje que debe fingir. En el acto II se desarrolla su locura: ensaya gestos y discursos, encarga una guillotina, sufre diversas alucinaciones... Y en el III tiene lugar el gran fin de fiesta: el salón de la casa de Susana se transforma en un rico palacio y los burladores se disfrazan con trajes del XVIII; llega Saverio y la comedia empieza; sin embargo, después del dramático monólogo de la Reina, el protagonista, advertido del engaño por Julia, la verdadera hermana de Susana, detiene la farsa y acusa a la joven, que, aparentemente avergonzada, se acerca hasta él y le declara su amor, resultando estar realmente loca, pues saca un revólver y dispara al mantequero, que muere.

El protagonista de la obra de Pirandello sufre un accidente en el que pierde el juicio, creyendo encarnar al personaje del que iba disfrazado en una fiesta: Enrique IV, monarca alemán de los siglos XI y XII. Desequilibrado, se encierra en un castillo, y su sobrino contrata a unos jóvenes para que se hagan pasar por sus consejeros reales, sosteniendo así la ficción. A los doce años, el rey se despierta viejo y cuerdo, pero resuelve continuar la farsa. La acción del drama comienza cuando le visitan la mujer de la que estaba enamorado de joven (pero que lo desdeñaba), el amante de esta (su rival) y un doctor, además del sobrino y su novia (hija de la mujer). El grupo percibe signos de que el loco reconoce a su amada bajo el disfraz y traza un plan espectacular para devolver al hombre definitivamente a la cordura: aprovechar el parecido entre madre e hija para mostrarle el paso del tiempo. En este punto se descubre que ya no está loco y que es él el que finge ante los ya no tan cuerdos. En medio de la actuación a la hija le entra miedo y los demás deciden parar la farsa y revelar que también ellos saben, por los consejeros, que el enfermo se ha recuperado. Entonces surgen los reproches acumulados y el rey mata a su antiguo competidor, sin que se sepa nunca si su acto responde realmente al delirio de un loco o a la venganza de un cuerdo.

Como puede apreciarse, las líneas generales de la trama coinciden visiblemente. Aparte de las circunstancias que causan y acompañan la locura de los personajes principales, en la obra de Arlt hallamos la misma ruptura de expectativas que se produce en la de

Pirandello (Enrique ya no está loco y sabe que los otros pretenden envolverle en una farsa; Saverio sale de su delirio gracias a Julia y está igualmente al tanto de la artimaña de los jóvenes), y la misma duda rodea al movimiento final de Susana (en su locura o su farsa, no se distingue si dispara a Saverio por inconsciencia o despecho). Por otra parte, en ambas piezas se dan de nuevo dos planos de representación contrapuestos: esta vez la realidad se enfrenta a la farsa y la locura —la locura que se hace pasar por farsa y la farsa que se acaba volviendo locura—; pero el mayor punto de conexión entre las obras está en la reflexión última sobre ciertas cuestiones: ¿quién es más loco, el que lo está o el que decide entrar en el juego y seguirlo?, ¿qué poder tiene, entonces, la locura sobre la cordura?, como sugiere esta escena de *Saverio el cruel*:

JUAN: [...] En mi pequeño discurso de hoy se me olvidó esta aclaración: ¿Saben lo que me recuerda esta escena? El capítulo del *Quijote* en que Sancho Panza hace de gobernador de la ínsula de Barataria.

DEMETRIO: Es cierto... Y nosotros... el de duques locos.

JUAN (*guiñando el ojo a todos*): ¿Quién es el loco aquí?

TODOS (*haciendo círculo en derredor de Susana, señalándola con el dedo*): Susana.

SUSANA (*amablemente*): Y quiero seguir siendo loca, porque siendo loca pongo en movimiento a los cuerdos, como muñecos.

JUAN (*levantando el brazo*): Aquí todos somos locos, pero el más miserable de los locos aún no ha venido. [...] (Arlt, 1981: 478)

Sin embargo, a pesar de su semejanza, hay que tener en cuenta dos cuestiones sobre el origen de la obra de Arlt que la distancian en cierta medida de la de Pirandello: el antecedente inmediato de *Saverio el cruel* fue un esbozo titulado *Escenas de un grotesco*, publicado el 4 de agosto de 1934 en *La Gaceta de Buenos Aires*. Compuesto por dos cuadros y varias escenas, este texto contiene el germen de lo que luego será el centro de la pieza, la representación

unida a la locura<sup>19</sup>, así como la prefiguración del carácter del protagonista y el proceso que lo definirá: un pobre vendedor de manteca —un loco en la primera versión<sup>20</sup>—, que se cree rey, dictador, director de pueblos. Por otro lado, la estructura básica de la burla está directamente inspirada en el *Quijote*<sup>21</sup>: la causa de la locura de Susana es el exceso de lecturas y el método ensayado para devolverla a la cordura, seguir su juego, hablar y actuar ante ella empleando sus mismos códigos, como el bachiller Sansón Carrasco, que, en la segunda parte, se disfraza de Caballero de los Espejos y, después, de la Blanca Luna para derrotar a don Quijote.

Pero, al margen de estas consideraciones sobre el origen del texto de Arlt y de algunas diferencias en el planteamiento<sup>22</sup>, el contraste fundamental entre las piezas está en la resolución que toman sus protagonistas al enfrentarse a la decepción: Enrique decide continuar con farsa, se crea un marco de ficción para sobrevivir en ella, porque solo así siente que su existencia es real y, además, ordenada y grandiosa:

ENRIQUE: Digo que sois tontos. Habríaís debido saber construir el engaño para vosotros mismos; no para representarlo ante mí, ante los que vienen acá de visita de cuando en cuando, sino así... para como sois vosotros naturalmente, todos los días, a vuestros mismos ojos... (*A Bertoldo*<sup>23</sup>, *tomándole de los brazos*.) para ti, ¿comprendes?, que

<sup>19</sup> En el bosquejo, «la acción se inicia en el ‘Instituto de Enfermos Mentales’, cuyas autoridades someten al juicio de varios periodistas una obra y espectáculo realizados por dementes» (Castagnino, 1964: 41).

<sup>20</sup> «En el segundo cuadro de *Escenas de un grottesco* [...] aparece Saverio. Y, además del nombre, su presencia, conducta y circunstancias concurrentes son análogas a las del segundo acto de la comedia posterior, [...] [que] comienza exhibiendo a Saverio sobre un trono improvisado con sábanas» (Castagnino, 1964: 41).

<sup>21</sup> La mención es explícita, como puede verse en el fragmento citado anteriormente, aunque eso no impide que la novela de Cervantes pueda ser también un referente para la obra de Pirandello.

<sup>22</sup> Por un lado, el argentino desdobra la trama en dos locuras, la de Susana y la de Saverio, y, por otro, acelera el proceso, que no dura años, sino días, al añadir el contraste entre las condiciones sociales de los personajes y hacer hincapié en la mediocridad de Saverio, consiguiendo un efecto equivalente al del impacto que el tiempo transcurrido provoca en Enrique.

<sup>23</sup> Uno de los jóvenes contratados para actuar como consejeros del rey loco.

en esta tu ficción podrías comer, y dormir, y hasta rascarte un hombro si sintieras picazón; (*Dirigiéndose también a los otros.*) sintiéndose vivos, verdaderamente vivos en la historia del mil ciento, aquí, en la corte de vuestro emperador Enrique IV. [...] ¡Fijados para siempre, al punto de poder abandonaros seguros en esa inmovilidad, admirando cómo cada efecto, con perfecta lógica, sigue obediente a su causa, y cada acontecimiento se desenvuelve preciso y coherente en cada uno de sus detalles. ¡El placer de la historia, que es tan grande! (Pirandello, 1957: 65-66)

El falso monarca concluye que el drama de los hombres reales, sometidos al azar y la volubilidad del presente, reside en no ser conscientes de que la vida es un caos, una locura y, por tanto, más vale sujetarse a la causalidad invariable y perfecta de la Historia, que es la misma que la de la ficción. Él puede vivir tranquilo con esa certeza; Saverio, no. La grandeza que creía haber alcanzado nunca ha existido y la simple felicidad en la que antes vivía es ya irrecuperable. Interpretar un papel mejor que él mismo, aquel que le gustaría ser, creérselo y despertar sin nada acaba con él:

SAVERIO: [...] Me han dado vuelta como a un guante.

SUSANA: Estoy arrepentida. Saverio, créame...

SAVERIO (*fríamente*): Es posible... pero usted saldrá de esta aventura y se embarcará en otra porque su falta de escrúpulos es maravillosa... Lo único que le interesa es la satisfacción de sus caprichos. Yo, en cambio, termino la fiesta agotado para siempre.

SUSANA: ¿Qué piensa hacer?

SAVERIO: Qué voy a pensar... volver a mi trabajo.

[...]

SUSANA (*acariciándole la cabeza*): ¿Estás ofendido? ¿No es eso, querido? Oh, no, es que acabas de nacer, y cuando se acaba de nacer se está completamente adolorido. [...] Necesitabas un golpe, para que del vendedor de manteca naciera el hombre. Ahora no te equivocarás nunca, querido. Caminarás por la vida serio, seguro. [...]

SAVERIO (*restregándose el rostro*): ¡Cómo pesa el aire aquí! (Arlt, 1981: 484)

Enrique y Saverio son el mismo «personaje que se aferra a una locura que le provee aquellas satisfacciones que la realidad no le otorga» (Gatti, 2008: 77), pero lo penoso para el primero es no ser consciente de la realidad; para el otro, en cambio, lo terrible es ser consciente de ella, pues salvarse a través de la imaginación supone también condenarse a la vuelta. Las sombras que lo eran todo para Pedro como autor no cuentan ya nada para el mantequero: «Cuando yo tenía la cabeza llena de nubes, creía que un fantasma gracioso suplía una tosca realidad. Ahora he descubierto que cien fantasmas no valen un hombre» (Arlt, 1981: 482).

### **Vivir otra vida**

La duda sobre la imposibilidad de una existencia entera puede rastrearse en obras anteriores. *El juguete rabioso* se publicó en 1926. Arlt había empezado a escribir el texto en 1919, pero tuvo muchas dificultades para encontrar una editorial que lo aceptara, quizás porque no encajaba exactamente en las propuestas de ninguno de los grupos que parecían destacar entonces en el mundillo literario de la capital: Florida y Boedo. Al final lo consiguió con Latina, dirigida por Adolfo Rosso, tras ganar en 1925 el concurso de novela organizado por la editorial (Saítta, 2000). Este relato de Arlt representa uno de los caminos por los cuales se expresó la crisis de la identidad argentina de principios del siglo XX: frente a *Don Segundo Sombra* (la novela de Ricardo Güiraldes publicada ese mismo año), que utiliza la figura del gaucho como símbolo de la esencia nacional —con todas las implicaciones de la tradición literaria a la que se asociaba este personaje: ambiente rural, discurso idealizado...—, Arlt se centra en la otra cara de la realidad del momento, la de los inmigrantes que tenían que ganarse la vida y sobrevivir en la ciudad, enlazando con la tradición urbana y más realista de obras como *El matadero*, el famoso relato de Esteban Echeverría, o *Sin rumbo*, la novela más difundida de Eugenio Cambaceres, y convirtiéndose en uno de los puntos de partida de la narrativa argentina contemporánea.

Como es bien sabido, Arlt cuenta la historia de un chico de barrio, Silvio Astier, que se inicia en la vida como delincuente (roba, junto con otros dos compinches, la biblioteca de un colegio) y va pasando por diversos y miserables lugares y oficios (trabaja para un italiano en un cubículo de compra-venta de libros; ingresa en la Escuela Militar, pero su plaza es ocupada por otro candidato con más influencias; patea las calles como vendedor de papel) hasta que, de nuevo relacionado con el mundo del crimen, decide delatar al Rengo, su amigo y cómplice de un golpe que preparaban juntos. Es Silvio quien narra, en primera persona y salteadas, las peripecias de su adolescencia y su lucha por abrirse camino en un medio pobre y hostil.

Astier es el primer personaje de Arlt que presenta el conflicto con la ficción que también sufren los protagonistas de las piezas teatrales. *El juguete rabioso* es una obra llena de literatura porque Silvio no tiene otro modo de escapar de su realidad que leer: las lecturas forman y deforman su percepción y sus sentimientos, de manera que los sueños de grandeza que se fabrica —su refugio, medio de supervivencia y realización— se basan en ellas. Esta primera novela de Arlt<sup>24</sup> supone el inicio y la ida de un camino que Sofía y Saverio recorren completo: como hemos visto, la vuelta de la ilusión a la realidad los acaba destruyendo porque el esplendor y la perfección de la ficción evidencian aún más lo insignificante e informe de lo cotidiano.

Algo parecido le ocurre al protagonista de *El difunto Matías Pascal*, un tipo desgraciado que también cuenta su historia en primera persona. Harto de la vida miserable que lleva, Matías escapa de su pueblo, y, cuando se dispone a volver, descubre que lo han dado por muerto (es confundido con un cadáver que aparece allí) y decide aprovechar la situación: se inventa una nueva identidad, Adriano Meis, e intenta vivir libremente a través de ella, viajando por Europa y estableciéndose un tiempo en Roma; sin embargo, acaba dándose cuenta de que, obligado a mentir y sin atarse a nada,

---

<sup>24</sup> Hay noticias de una novela anterior, *Diario de un morfinómano*, aparecida en 1920 o 1921 en *La novela cordobesa*, con prólogo de Juan José de Soiza Reilly. No existe ninguna edición actual y los ejemplares de la tirada original permanecen extraviados (Mirta Arlt y Borré, 1984).

no puede existir completamente, por lo que resuelve matar a su falso yo (finge un suicidio) para resucitar como el que era antes.

En ese acto contra sí mismo se encuentra el vínculo que permite proponer una lectura comparada de las novelas. La desazón que siente Astier tras los episodios de la librería y la expulsión de la Escuela militar aumenta al final del tercer capítulo. Angustiado por lo que dirán su madre y su hermana, planea marcharse lejos: después de pasar la noche en una lúgubre pensión, sale a la calle y los contrastes entre su pobreza y mala suerte, y la vida plena de los otros le frustran aún más. Estremecido de odio, compra un revólver y se dirige a los diques en busca de trabajo en algún barco que le lleve a Europa, pero le rechazan en todos. La inmensidad, el movimiento y el ruido del puerto lo aturden, y entonces intenta suicidarse. Sin embargo, no se trata de un acto de desesperación. El gesto y las palabras que lo acompañan son significativos:

Ya en otras circunstancias la teatralidad que secunda con lutos el catafalco de un suicida, me había seducido con su prestigio.

Envidiaba los cadáveres en torno de cuyos féretros sollozaban mujeres hermosas, y al verlas inclinadas al borde de los ataúdes se sobrecogía dolorosamente mi masculinidad. [...] No era por vez primera este pensamiento, mas en ese instante me contagió de esta certeza:

—Yo no he de morir... pero tengo que matarme.

[...]

¿De dónde provenía esta certeza ilógica que después ha guiado todos los actos de mi vida? (Arlt, 2011: 192)

Considerar la escena a partir de la idea central de *El difunto Matías Pascal* —deshacerse, no de la persona, sino de su condición, para poder vivir otra vida— ilumina este pasaje en cierta dirección hacia los sucesos finales de la novela. Después del incidente, Astier vuelve a casa de su madre y empieza a trabajar como corredor de papel; en sus paseos conoce al Rengo, un cuidador de carros de la feria de Flores, y juntos planean robar la caja fuerte de un ingeniero, Arsenio Vitri. No obstante, cuando se acerca el momento del golpe, el joven decide delatar a su cómplice. Silvio reflexiona sobre las

implicaciones del chivatazo para sí mismo (destruiría la vida de un amigo y se quedaría solo, pero único entre los hombres: todos los días llevaría una pena, un secreto que le impulsaría a indagar el origen de su maldad<sup>25</sup>) y se compara con Rocambole<sup>26</sup>, al que, como Sofía en *Trescientos millones*, admira enormemente. Luego se dirige a casa del ingeniero y le pone al tanto de las intenciones del Rengo, que es detenido esa misma noche. Al día siguiente vuelve a verse con Vitri, quien trata de entender los motivos de la traición.

La crítica también ha intentado desentrañar el porqué de este acto. En su mayoría, las interpretaciones hablan o de la gratuidad del acto, o de sus fines sociales, o de su sentido oscuro y, en parte, existencial; y, aunque en todas se reconoce la inspiración rocambolesca, cada una le otorga un significado distinto: Prieto juzga las traiciones de Rocambole gratuitas, y por tanto, el comportamiento de Silvio obedecería a esa «libertad absoluta» (1986: 171) aprendida de su héroe<sup>27</sup>; Sáitta rechaza por partida doble esta propuesta, pues señala que, en el folletín, «la traición es siempre por una venganza, la manera de salvar la vida o de obtener dinero» (2000: 42), y opina que al final Astier no toma como referente al Rocambole malhechor, sino al redimido —el de *Trescientos millones*—, y, en consecuencia, delatar al Rengo es el precio que paga por la «integración social» (44), la aceptación de los valores burgueses;

---

<sup>25</sup> Conflicto similar al que atormenta a Pedro en *El fabricante de fantasmas*.

<sup>26</sup> Astier es otro apasionado lector de las aventuras de Rocambole, personaje al que toma como referente desde su infancia. Así, justifica la decisión de delatar al Rengo comparándose con él: «En realidad [...] soy un locoide con ciertas mezclas de pillo; pero Rocambole no era menos: asesinaba... yo no asesino. Por unos cuantos francos le levantó falso testimonio a ‘papá’ Nicolo y lo hizo guillotinar. A la vieja Fipart que le quería como una madre la estranguló y mató... mató al capitán Williams, a quien debía sus millones y su marquesado. ¿A quién no traicionó él? De pronto recordé con nitidez asombrosa este pasaje de la obra: ‘Rocambole olvidó por un momento sus dolores físicos. El preso cuyas espaldas estaban acardenaladas por la vara del Capataz, se sintió fascinado: parecióle ver desfilar a su vista como un torbellino embriagador, París, los Campos Elíseos, el Boulevard de los Italianos, todo aquel mundo deslumbrador de luz y de ruido en cuyo seno había vivido antes.’ Pensé: — ¿Y yo?... ¿yo será así...?, ¿no alcanzaré a llevar una vida fastuosa como la de Rocambole?» (Arlt, 2011: 227-228).

<sup>27</sup> Esto también se ha relacionado con ciertos planteamientos de la obra de Dostoievski, como recoge Gnutzmann (2004). Tal interpretación deriva, seguramente, de una lectura en conjunto de las novelas de Arlt, pues *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931) se acercan más a esos planteamientos.

Gnutzmann en cambio, considera que esa resignación de Silvio es solo aparente, que se trata, en verdad, de un extraño impulso para ponerse a prueba, «conocerse a sí mismo» (2004: 35), y que este tergiversa el texto de Ponson du Terrail, utilizándolo en su interés<sup>28</sup>.

Considero que relacionar todo el asunto con la novela de Pirandello puede aportar algo. En *Las bañeras de Rocambole*<sup>29</sup>, este no mata a su mentor porque sí: sir Williams es el único que sabe que él no es el marqués de Chamery (por el que llevaba haciéndose pasar dos años), de modo que lo asesina para asegurarse de que nadie de su antigua vida lo reconoce y, así, ocupar por completo su falsa y nueva identidad. Lo mismo hacen Matías y Silvio, que destruyen su pasado para salvarse de él y empezar de nuevo. El conflicto de los dos protagonistas es muy similar: por diversas circunstancias quieren dejar de ser ellos, recurren a la imaginación para crearse nuevas identidades —aunque la de Matías no esté tan basada en la literatura como la de Astier— y mueren, simbólicamente, para intentar vivir esa otra vida<sup>30</sup>. Luego cada novela toma su deriva: en *El difunto Matías Pascal* la ficción —la vida inventada— se cierra, hay un regreso a la realidad —también porque hay dos muertes— y sabemos qué es del difunto en un futuro más o menos lejano a los acontecimientos de la historia; en cambio, en *El juguete rabioso* asistimos a una sola muerte, que parece el punto de partida de una nueva vida que no alcanzamos a conocer.

### Grotesco o tragedia

En un trabajo sobre Pirandello y el teatro argentino de los años veinte y treinta es inevitable mencionar —al menos— el grotesco criollo, por la presencia de la dramaturgia del italiano en la base del género difundido por Armando Discépolo y por la proyección de obras como *Mateo* (1923), *El organito* (1925) o *Stefano*

<sup>28</sup> Gnutzmann propone que, cuando Silvio recuerda el pasaje de *Las bañeras de Rocambole* (incluido en la nota 26), lo hace para comparar su situación miserable con la «vida fastuosa» que a él le está negada» (2004: 35) y así justificar sus actos.

<sup>29</sup> Para este análisis he utilizado la edición de Barcelona, Bruguera, 1983: *Aventuras de Rocambole* incluye *La verdad sobre Rocambole*, *Los dramas de París* y *Las bañeras de Rocambole*.

<sup>30</sup> Esta idea será llevada a sus últimas consecuencias por Juan Carlos Onetti en *La vida breve* (1950).

(1928) en la producción teatral argentina posterior. El conflicto básico del grotesco criollo consiste en poner al personaje (normalmente un inmigrante de origen italiano, con una vocación frustrada y un trabajo precario) frente a su realidad (la miseria y el fracaso), y observar su lucha, a la que es empujado a pesar de sí mismo, y su derrota. Las obras de Arlt comparten el esquema de este planteamiento, pero difieren en el alcance: el grotesco criollo presenta un conflicto individual para hablar de un problema del hombre de la época, pero Arlt no reflexiona tanto sobre el hombre del siglo como sobre el destino de la humanidad, y en esto se acerca más a Pirandello.

Hay, también, otra conexión entre los autores, que los distancia a la vez del grotesco criollo: es la capacidad de sus personajes para pensar y expresar sus cambios y dudas más internos, y la conciencia de la realidad frente a cualquier tipo de ficción que estos adquieren, características que Kaiser-Lenoir (1977) niega a los personajes del grotesco criollo, en parte porque enfoca el debate del género hacia lo social, el cuestionamiento del sistema, no hacia lo existencial, y en parte porque la revelación implica la resolución de la tensión entre lo cómico y lo dramático o aterrador, y la comprensión no forma parte del grotesco, sino de la tragedia. En su obra, Arlt utiliza como recurso humorístico los contrastes entre seriedad o grandilocuencia frente a llaneza o realismo prosaico que el grotesco ofrece. Pero estos son una suma al conjunto, que tiende más bien hacia lo trágico: en los textos del argentino encontramos paradojas dolorosas (que Silvio tenga aptitudes pero que no pueda estudiar porque debe trabajar para ganarse la vida; que al final del sueño de Sofía su hija tenga la misma edad que ella en la realidad y toda la vida y la felicidad por delante...) y figuras inquietantes (que Susana y Saverio se intercambien los papeles dos veces, que Pedro se suicide del mismo modo que mata a su mujer...), y todo acaba porque los personajes descubren la realidad y ya no pueden vivir en la ignorancia. Como se lamenta el difunto Matías Pascal:

—[...] ¡Maldito sea Copérnico!

—¡Oh!, ¡oh!, ¡oh!, ¡qué tiene que ver Copérnico!

—exclama el padre Eligio, irguiendo el tronco, con el rostro encendido bajo el sombrero de paja.

—Tiene que ver, don Eligio. Porque, cuando la Tierra no giraba...

—¡Y dale! ¡Pero si ha girado siempre!

—No es cierto. El hombre no lo sabía, y por lo tanto era como si no girara. Para muchos, también ahora, no gira. [...] Copérnico, Copérnico, padre Eligio mío, ha arruinado a la humanidad irremediablemente. (Pirandello, 1963: 14-15)

LAURA SÁEZ RETA

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID

## Bibliografía

ARLT, Roberto, *Obra completa. Tomo 2*, Buenos Aires, Carlos Lohlé, 1981.

—, *El juguete rabioso* (edición de Rita Gnutzmann), Madrid, Cátedra, 2011.

—, «Confusiones acerca de la novela» e «Irresponsabilidad del novelista subjetivo», en *Aguafuertes porteñas [Selección]*, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, [En línea]. Disponible en: [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aguafuertes-portenas-seleccion/html/ffd70615-7195-48d6-b084-e97a19f32730\\_3.html#I\\_10](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/aguafuertes-portenas-seleccion/html/ffd70615-7195-48d6-b084-e97a19f32730_3.html#I_10) [última consulta 22/08/20].

ARLT, Mirta, y BORRÉ, Omar, *Para leer a Roberto Arlt*, Buenos Aires, Torres Agüero, 1984.

CASTAGNINO, Raúl H., *El teatro de Roberto Arlt*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata / Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, 1964.

FERNÁNDEZ, Teodosio, «El teatro hispanoamericano del siglo XX», en Trinidad Barrera (coord.), *Historia de la literatura hispanoamericana. Tomo III. Siglo XX*, Madrid, Cátedra, 2008: 855-899.

GATTI, Giuseppe, «El teatro de Roberto Arlt y Luigi Pirandello: la sonrisa que viene de lo amargo», *Cartaphilus. Revista de Investigación y Crítica Estética*, 3, 2008: 72-85. Disponible en: <https://revistas.um.es/cartaphilus/article/view/23601/22861> [última consulta: 19/08/20].

GNUTZMANN, Rita, *Roberto Arlt: innovación y compromiso. La obra narrativa y periodística*, Lleida, Universitat de Lleida / Asociación Española de Estudios Literarios Hispanoamericanos, 2004.

KAISER-LENOIR, Claudia, *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*, La Habana, Casa de las Américas, 1977.

PELLETTIERI, Osvaldo, *El sainete y el grotesco criollo: del autor al actor*, Buenos Aires, Galerna, 2008.

—, «Pirandello y la dramaturgia popular en Buenos Aires en su período de apogeo y crisis (1920-1940)», *Arrabal*, 7 / 8, 2010: 249-257.

PÉREZ, Irene (selección, introducción, notas y propuestas de trabajo), *El grotesco criollo: Discépolo-Cossa* (Antología: *Stefano, La nona*), Buenos Aires, Ediciones Colihue, 1995.

PIRANDELLO, Luigi, *Enrique IV* (traducción de Armando Discépolo), Buenos Aires, Losange, 1957.

—, *El difunto Matías Pascal* (traducción de Rosa María Pentimalli de Varela), Buenos Aires, Fabril, 1963.

—, *Seis personajes en busca de autor*, en *Teatro* (traducción de José-Miguel Velloso), Madrid, Guadarrama, 1968: 19-116.

PONSON DU TERRAIL, Pierre-Alexis, *Aventuras de Rocambole [1857-1870]* (traducción y adaptación de Carlos Arce), Barcelona, Bruguera, 1983.

PRIETO, Adolfo, «Silvio Astier, lector de folletines», *Hispanamérica*, 15, 45, 1986: 165-172.

SAÍTTA, Sylvia, «Traiciones desviadas, ensoñaciones imposibles: los usos del folletín en Roberto Arlt», *Iberoamericana*, 2, 74, 1999: 63-81.

—, *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*, Buenos Aires, Editorial Sudamericana, 2000.

VERZERO, Lorena, «Actividades y estrenos (I)», en Osvaldo Pellettieri (dir.), *Teatro del Pueblo: Una utopía concretada*, Buenos Aires, Galerna, 2006: 11-43.