

ÍNDICE

1. A modo de introducción	Pág. 2
2. Hacia un concepto de metaficción. De Cervantes a la modernidad. De los territorios de la Mancha a las calles de Boedo	Pág.3
3. Las complejas relaciones de Arlt con Dostoievski y Pirandello	
3.1. El realismo encapsulado en la obra de Arlt. La presencia del gran Dostoievski	Pág. 8
3.2. Pirandello y el espacio lúdico del teatro	Pág. 10
4. <i>El fabricante de fantasmas</i> : un acercamiento a la obra teatral de Roberto Arlt	Pág. 14
5. Conclusiones	Pág. 27
6. Bibliografía	Pág. 29

1. A modo de introducción.

La escritura de Roberto Arlt supone un nuevo avance en cuanto a la disolución de las fronteras tradicionalmente establecidas entre la realidad y la ficción. En el Buenos Aires más humilde, Arlt explora los condicionamientos sociológicos de los individuos que pasan a formar parte de su narrativa y su teatro como protagonistas. El interés por la marginalidad de los personajes, la violencia enmascarada y la continua aparición de la realidad brutal en la ensoñación evitan que la ficción se utilice como herramienta para escapar de la sordidez.

Mi interés por la figura del autor argentino surge de las clases impartidas por el profesor José Manuel Camacho, y la representación escénica que realicé de la obra que analizo en este trabajo, *El fabricante de fantasmas*. Creo necesario establecer un primer acercamiento sobre el concepto de metaficción, para ahondar en el tipo de ficción empleada en la obra del escritor porteño. En segundo lugar, es interesante vincular la experiencia de Roberto Arlt como lector y autor a la obra de Dostoievski, del que hereda principalmente la importancia del análisis psicológico de sus personajes, y las relaciones contemporáneas que se observan con Luigi Pirandello, filiación que la crítica ha resaltado en numerosas ocasiones. Por último, elaboro un análisis de su obra estrenada en 1936, *El fabricante de fantasmas*, única aventura en el teatro profesional por parte del escritor argentino.

2. Hacia un concepto de metaficción. De Cervantes a la modernidad. De los territorios de la Mancha a Boedo.

No debemos olvidar que la literatura cumple una función de catarsis fundamental, que germina desde lo más hondo del escritor en un intento de expresar lo inefable y conectar con su propia individualidad. En este sentido, la ficción se convierte en la principal fuente de conocimiento del mundo: la creación de un universo ficticio posibilita el escape hacia una realidad *otra*, en la que el autor se sumerge cuando comienza la aventura de ficcionar. El nuevo mundo, que no es más que la representación del subconsciente del autor, se tiñe del pensamiento y de la estética del inventor de su propia ficción. En este conglomerado de posibilidades ficcionales debemos enmarcar la metaficción literaria como una herramienta que impulsa al lector a ser consciente de la propia existencia del texto ficticio¹.

Parece inevitable citar a tres grandes clásicos que tratan la metaficción literaria con una maestría ejemplar. Desde los territorios de la Mancha, Cervantes y su *Don Quijote* difuminan las barreras entre la realidad y la ficción, invitando al lector a formar parte de ese universo creado. Tomando el citado ejemplo de la obra universal más destacada en lengua española, en el capítulo sexto de la primera parte de 1605, Cervantes, autor de la obra, nombra su *Galatea*, escrita por un tal Cervantes. En la misma novela, la ficción excede lo literario², presentando la obra como si hubiese sido escrita por un tal Cide Hamete Benengeli. El supuesto autor posiciona al lector en un estado de confusión ante la identidad del autor original de la obra si participa en la ficción propuesta. Una década más tarde, Cervantes continúa el juego de metaficcionalizar la obra literaria: en el capítulo segundo, los personajes hablan de las aventuras de don Quijote y su escudero Sancho Panza³, rompiendo las barreras aparentemente claras entre lo real y lo inventado.

¹ Catalina Quesada Gómez, *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, Madrid, Arco/Libros, 2009, pág. 26.

² Juan Frau, *Realidad y ficciones del texto literario*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2002, pág. 14.

³ El fragmento es el siguiente: «[...] que anoche llegó el hijo de Bartolomé Carrasco, que viene de estudiar de Salamanca, hecho bachiller, y yéndole yo a dar la bienvenida, me dijo que andaba ya en libros la historia de vuestra merced, con nombre del *Ingenioso Hidalgo don Quijote de la Mancha*; y dice que me mientan a mí en ella con mi mismo nombre de Sancho Panza, y a la señora Dulcinea del Toboso, con otras cosas que pasamos nosotros a solas, que me hice cruces de espantado cómo las pudo saber el historiador que las escribió. Visto en Miguel de Cervantes, *Segunda parte del Ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Editorial Alfaguara, Edición Conmemorativa del cuarto centenario de Cervantes, Ed. Francisco Rico, 2015, pág. 565.

Robert Alter explica a partir de esta obra el significado de «novela autoconsciente»: «Una novela autoconsciente [...] es aquella que de forma sistemática se jacta de su condición de artificio y que, al hacerlo, explora la problemática relación existente entre artificio y realidad»⁴. Esta afirmación de autoconsciencia en la obra literaria se percibe de manera muy clara en Cervantes. Precisamente, la metaficción empleada con tanta soltura y elegancia en *Don Quijote de la Mancha* se convierte en materia de estudio para el ensayista, crítico y escritor Miguel de Unamuno, que examina con detalle su obra. En palabras de Unamuno:

[...] Muchas de estas ocurrencias de mi espíritu que te confío, ni yo sé lo que quieren decir, o, por lo menos, soy yo quien no lo sé. Hay alguien dentro de mí que me las dicta, que me las dice. Le obedezco y no me adentro a verle la cara ni a preguntarle por su nombre. Sólo sé que si le viese la cara y si me dijese su nombre me moriría yo para que viviese él. Estoy avergonzado de haber alguna vez fingido entes de ficción, personajes novelescos, para poner en sus labios lo que no me atrevía a poner en los míos y hacerles decir como en broma lo que yo siento muy en serio⁵.

Unamuno reproduce en su estudio su propia concepción de la metaficción. El escritor bilbaíno supone la existencia de un ente superior que dicta las palabras a los personajes, que sería, en este caso, el autor. Queda la duda en el espectador de la presencia de un ente que supere a su vez al creador de la obra literaria. Quizá la obra más representativa de la metaficción unamuniana sea *Niebla*, publicada en 1914. El crítico Robert L. Nicholas afirma que « [...] es un ejemplo de metaliteratura; es una obra autorreflexiva que llega a ser completamente consciente de su propia dimensión literaria. Así se borran los límites entre la vida y la ficción»⁶. Sin duda, *Niebla* representa una victoria ante la ruptura de las barreras tradicionales entre realidad e invención. En el prólogo de la obra, Víctor Goti aparece a imitación del escritor. Como concreta José Manuel Martín Morán, «Precisamente desde ese paratexto reconoce Goti su parentesco con Unamuno, casi como si quisiera ofrecer una pista interpretativa al lector acerca de su verdadera identidad. En su relación con Augusto manifiesta Goti tempranamente su pertenencia a un nivel metatextual, cuando le asegura que no es más que un ente de ficción, una idea»⁷. En el capítulo XVII el lector percibe que se trata de un ente ficticio. Como explica Nicholas, a partir de este momento « [...] se hacen cada

⁴ Traducción de Francisco G. Orejas en *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid, Arco/Libros, 2003, pág. 43.

⁵ Miguel de Unamuno, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1931, pág. 13.

⁶ Robert L. Nicholas, *Unamuno, narrador*, en *Miguel de Unamuno. Narrativa completa, volumen I*. Barcelona, RBA – Instituto Cervantes, 2005, pág. 32.

⁷ José Manuel Martín Morán, “La autogeneración de los personajes en *Niebla*”, en *Actas XIII Congreso AIH*, Tomo II, (México, D. F., 26-31 de agosto de 1968). México, El colegio de México, 1970, pág. 297.

vez más frecuentes las alusiones a Augusto como personaje de nivola, o sea, ente de ficción. [...] Tiene su punto culminante en la conversación entre Augusto y Unamuno. En ella se hace patente que Augusto es, otra vez, objeto, es decir, creado por un autor»⁸.

Las muestras de metaficción continúan presenciándose en el continente americano. En el Buenos Aires cosmopolita, Jorge Luis Borges se posiciona como el escritor y ensayista que establece las bases teórico-literarias sobre este concepto. En “Magias parciales del *Quijote*”, ensayo que forma parte de la obra *Otras inquisiciones* (1937-1952), examina con detalle esta cuestión, tomando como ejemplo las obras literarias *Ramayana*, *Las mil y una noches*, y el tratado filosófico *The world and the Individual*, y llega a la conclusión tantas veces señalada por la crítica:

¿Por qué nos inquieta que el mapa esté incluido en el mapa y las mil y una noches en el libro de *Las mil y una noches*? ¿Por qué nos inquieta que don Quijote sea lector del *Quijote*, y Hamlet espectador de *Hamlet*? Creo haber dado con la causa: tales inversiones sugieren que si los caracteres de una ficción pueden ser lectores o espectadores, nosotros, sus lectores o espectadores, podemos ser ficticios. En 1833, Carlyle observó que la historia universal es un infinito libro sagrado que todos los hombres escriben y leen y tratan de entender, y en el que también los escriben⁹.

Borges reflexiona sobre la metaficción y plantea al lector una cuestión: ¿podemos ser personajes ficticios de un ente creador? El propio ensayo es un brillante ejercicio de metaliteratura, donde se analiza la ficción como un proceso *ad infinitum*, de la misma manera que *Las mil y una noches* pudiera entenderse como una obra circular y, por tanto, infinita.

Desde Florida hasta las calles de Boedo podemos percibir esa disolución de las barreras entre la realidad y la ficción. Roberto Arlt, nacido el 26 de abril de 1900¹⁰, se concibe como una de las figuras más importantes de la narrativa argentina. Como indica Raúl Larra, «Surge Arlt como novelista de ciudad, reflejando sus suburbios, sus tipos cosmopolitas y su lenguaje salpicado de dialectos extraños que dicen de otros cielos y otras tierras, e interpretando a uno de los sectores más humildes de la pequeña burguesía»¹¹. Frente al Grupo de Florida, el de Boedo se caracteriza por la creación de una literatura comprometida con la crítica de la sociedad¹². El periodismo fue, para Arlt,

⁸ Robert L. Nicholas, *Op. Cit.*, pág. 35.

⁹ Jorge Luis Borges, *Otras inquisiciones* (1937-1952) en *Jorge Luis Borges, Obras completas*, volumen I, Barcelona, RBA – Instituto Cervantes, 2005, págs. 667-669.

¹⁰ Raúl Larra indica al respecto que Roberto Arlt nace el 2 de abril. Sin embargo, en la partida de nacimiento, la fecha que se indica es el 26 de abril de 1900. Visto en Raúl Larra, *Roberto Arlt, el torturado*, Buenos Aires, Editorial Leviatan, 1950, pág. 19.

¹¹ *Ibidem*, pág. 43.

¹² Las características del grupo de Florida y el de Boedo pueden encontrarse en Raúl Larra, *Op. Cit.* págs.

el medio principal de subsistencia¹³. En *Aguafuertes porteñas*, publicada en 1933, se reúnen los artículos que el argentino escribió en el periódico *El Mundo*, donde empezó a trabajar en 1928. En sus líneas, Arlt realizaba una crítica a la sociedad del momento mediante su estilo irónico, con tintes lúdicos.

Su primera aparición se produjo a través de *Trescientos millones*, pieza en un prólogo y tres actos, representada en el Teatro del Pueblo el 17 de junio de 1932. Un total de ocho piezas componen la obra dramática de Roberto Arlt. El autor argentino llegó al teatro a través de una vía indirecta. Como señala Raúl H. Castagnino, «Leonidas Barletta comenzaba en 1931 la quijotada del teatro independiente. [...] abordó la teatralización de un capítulo de *Los siete locos*, con el título de *El humillado* [...] a instancias de Barletta, cedió a la tentación de volcar en la escena una fuerte vivencia de los días de cronista policial en *Crítica*». *Trescientos millones*¹⁴ fue el resultado de la teatralización de su crónica¹⁵. En ella se establecen dos planos: el de la realidad, en el que aparecen los personajes que impulsan a la sirvienta a escapar del mundo en el que vive, y el de la ficción, donde la sirvienta imagina los espacios y personajes que necesita para huir de la sordidez. En la elaboración de los individuos que pueblan el universo ficticio podemos apreciar la introducción de elementos propios de la literatura del folletín: Rocambole, Reina Bizantina, Compadre Vulcano, Galán, Cenicienta, etc., todos ellos tratados comúnmente por la literatura popular. Utiliza la inserción de acotaciones sin significado escénico, mediante una brillantez prosaica, para «situar mentalidad y sensibilidad de la protagonista [...] Arlt trae como referencia la flor y nata de la folletinería del bajo romanticismo: Ponson du Terrail, Luis de Val, Carolina Invernizzio, Pérez Escrich. O cuentistas infantiles: Perrault, Grimm»¹⁶.

59-70. Como indica el crítico, Arlt nada tiene que ver con el periódico *Martín Fierro*, con el que simpatizan los autores del grupo de Boedo. Sin embargo, él mismo se considera integrante de dicho grupo. En la revista *Literatura Argentina* (1938), dice: «De las nuevas tendencias que están agrupadas bajo el nombre de «Florida» me interesan Villar, Bernárdez, Mallea, Mastronardi, Olivari y Pinetta. En el grupo llamado de «Boedo» encontramos a Castelnuovo, Mariani, Eandi, yo y Barletta. La característica de este grupo sería el interés por el sufrimiento humano, su desprecio por el arte de quien calla, la honradez con que ha realizado lo que estaba al alcance de su mano y la inquietud en que algunas páginas de estos autores se encuentra y que los salvará del olvido».

¹³ *Ibidem*, pág. 34.

¹⁴ *Trescientos millones* se inspira en la historia de una joven sirvienta española que se suicidó arrojándose a las vías del tren. Roberto Arlt elabora una obra dramática con este trasunto, en el que vierte sus técnicas narrativas, explorando la configuración de una escritura teatral. En su obra, la sirvienta, exigida sexualmente por el hijo hidrocéfalo de la familia a la que sirve, imagina un universo paralelo en el que escapar de la realidad sórdida. Sin embargo, los intentos de evasión serán frustrados por la propia protagonista, envuelta una ensoñación donde la realidad amenaza constantemente con su aparición.

¹⁵ Raúl H. Castagnino, *El teatro de Roberto Arlt*. Argentina, Editorial Nova, 1970, págs. 18-19.

¹⁶ *Ibidem*, pág.34.

Sin embargo, la evasión escapista de la realidad que representa Roberto Arlt en su teatro alterna con la continua aparición de elementos que forman parte del propio mundo del que se pretende huir. Similar a la literatura de grandes autores, como Dostoievski, Arlt invita al espectador y lector a reflexionar sobre la sociedad de su tiempo. Realidad y ficción alternan en una espectacular recreación ficticia del universo literario de Arlt: los elementos del mundo en el que se sitúan los protagonistas arltianos se encuentran revestidos de pura imaginación. No obstante, la imaginación totalizadora en la obra de Arlt encuentra sus limitaciones cuando la realidad amenaza a los protagonistas de sus obras, sumergidos en un juego sádico y masoquista¹⁷. La humillación se constituye como una herramienta propia de la autocastración imaginativa¹⁸, que impide al protagonista soñar con un universo libre de cargas morales y de la realidad del mundo en el que vive. *Trescientos millones* nace como una sátira social, que incita al espectador a visionar su propio mundo desde una mirada crítica.

A pesar de la inserción de diferentes tipos de elementos herederos del folletín, de la literatura realista o comprometida, para Naccarati no podemos posicionar al autor en ningún tipo de teatro en concreto. En palabras del actor:

Si se desea clasificar el teatro de Arlt con un rótulo determinado, como comúnmente se hace, creo que sería muy fácil lograrlo. Se podría decir, por ejemplo, atendiendo en cierta forma a su estilo, que su teatro se caracterizó por el improntu, o bien, en el propósito de encasillarlo en un rótulo genérico, clasificarlo como farsa. También quizá se le podría incluir en el teatro expresionista, y es muy posible, asimismo, que se pudiera crear un rótulo especial para definirlo.

Lo cierto es que el teatro de Roberto Arlt está al margen de toda clasificación, porque rompiendo con todas las ligaduras normativas y dejando de lado todos los preceptos y todos los cánones, nos da un teatro puro y vigoroso. Un teatro que es consecuencia absoluta del acto vital que lo genera y que desconoce por lo mismo toda supeditación¹⁹.

La obra de Roberto Arlt constituye un perfecto ejemplo de artificio verbal, en el que la creación se desarrolla de manera constante. Por esta razón, cualquier intento de etiquetar al autor en un tipo de teatro puede parecer insuficiente. La imaginación desborda el espacio escénico, de la misma manera que la obra arltiana escapa de los convencionalismos literarios.

¹⁷ *Ibidem*, pág.30.

¹⁸ La idea de designar este proceso psicológico como autocastración imaginativa surge de la lectura del prólogo de *300 millones*, escrito por Mirta Arlt. José Manuel Camacho lo utiliza para tratar la inversión que sufre la imaginación en la obra arltiana, en la que el sufrimiento del protagonista no encuentra vías de escape posibles.

¹⁹ Pascual Naccarati, "El teatro de Roberto Arlt", en *Roberto Arlt*, Folleto. Visto en Raúl H. Castagnino, *Op. Cit.*, pág. 25.

3. Las complejas relaciones de Arlt con Dostoievski y Pirandello.

3.1. *El realismo encapsulado en la obra de Arlt: la presencia del gran Dostoievski.*

Es evidente en la obra del escritor porteño la irrupción del realismo dostoievskiano. Los temas centrales que se plantean en las novelas del escritor ruso afectan considerablemente a Roberto Arlt, que lleva a los escenarios el análisis psicológico de sus protagonistas, a la manera que Dostoievski los reflejaba en su narrativa.

Fiódor Dostoievski se posiciona como uno de los escritores más representativos del realismo. Nacido el 11 de noviembre de 1821 en San Petersburgo, inicia su carrera literaria a través de la publicación de distintas traducciones, y en 1846, con la publicación de su novela epistolar *Pobres gentes*, consigue una fama efímera. Sin embargo, en 1866 publica *El jugador*, la primera novela que le lleva al éxito, y *Crimen y castigo*, que lo consagra definitivamente como el gran novelista. El realismo que emplea Dostoievski generará un gran eco en literatos posteriores, que se verán influenciados por la narrativa del gran novelista ruso. Según Donald Fanger, «El lenguaje del realismo trata de representar el objeto con un máximo de claridad y un mínimo de deformación estilística o emotiva»²⁰. En este sentido, la literatura de Dostoievski se sumerge en una exploración de la psicología de los individuos y de la sociedad. Precisamente, Cansinos Assens acepta esta novedad como la aportación más importante a la literatura universal por parte del novelista ruso: «la intromisión de lo subconsciente en la trama literaria y el relativismo que impide el criterio de causalidad como pauta dominante en la evolución psicológica de los personajes»²¹.

Uno de los temas centrales en la obra del novelista ruso es la exploración de la idea del mal. Según Alcoriza, «Desde *Crimen y castigo*, en que el protagonista tiene un carácter marcadamente agresivo, comprobamos que el problema reiterado en la obra de Dostoyevski, en condiciones diversas, en que se inmiscuye el crimen de manera decisiva, es el problema del mal, así como el desafío para el hombre de enfrentarse a él y resolverlo»²². Sin duda, la lectura de Dostoievski supuso un avance decisivo en cuanto a la temática moral que adopta Roberto Arlt en su escritura. Domingo-Luis Hernández señala que Arlt aprende de Dostoievski «el modo de rastrear la conciencia de los

²⁰ Donald Fanger, *Dostoievski y el realismo romántico*, Venezuela, Ediciones de la Biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1970, pág. 16.

²¹ Javier Alcoriza, *Dostoyevski y su influencia en la cultura europea*, Madrid, Editorial Verbum, 2005, pág. 17.

²² *Ibidem*, pág. 19.

hombres y la ironía distanciadora con que los manifiesta para ser participados»²³.

El mal se manifiesta de diferentes maneras en la obra dostoievskiana: la mentira, la enfermedad por la insuficiencia del mal o la ocultación de los valores positivos son algunas de las premisas que llevan al protagonista hacia un decadente estado de disconformidad con la realidad imperante, que empujan al individuo a cometer la acción criminal. Dostoievski, como refiere Domingo-Luis Hernández, afirma que «hace decir a Raskólnikov, al ser interrogado por Porfirii: “yo analizaba [...] el estado psicológico del criminal en el acto de cometer un crimen”, es decir, los conductos de su propia criminalidad»²⁴. En este sentido, podemos observar reminiscencias de la obra narrativa del escritor ruso. El estudio de la personalidad del degenerado se convierte en motivo de la obra arltiana. La idea del crimen tiene un potente eco en la narrativa y dramaturgia del escritor porteño; en *El fabricante de fantasmas*, el crimen se convierte en el motor que articula todo el desarrollo de la obra teatral, pues Pedro, que arroja a su mujer por la ventana de un quinto piso, comete la acción criminal que engendrará la aparición de los personajes de humo, sus remordimientos, y que le conducirán finalmente a la muerte a través de una refinada tortura.

En la obra del escritor ruso, *Crimen y castigo*, citada en el drama teatral de Arlt, el motivo diabólico es el responsable de la muerte de la usurera a manos de Raskólnikov, protagonista de la novela. De manera similar, Pedro, protagonista de *El fabricante de fantasmas*, arroja a Eloísa por la ventana. Como explica en el diálogo con Conciencia, la necesidad homicida se encuentra contenida en el hombre, y germina una vez se dan las condiciones favorables. Javier Alcoriza señala que «la filosofía del “ser diabólico” se ha apoderado de él hasta el punto de impedir todo brote de arrepentimiento»²⁵. En efecto, Roberto Arlt reproduce en su obra a un personaje que no pretende justificar de modo alguno su crimen. Todo lo contrario, se complace en creer que le parece un sueño que su mujer esté muerta. El odio que ligaba al matrimonio es la única respuesta posible a la tentativa del hombre por cometer el crimen, pues, como dice el propio Pedro, «el odio, sin posibilidad de exteriorizarse, nos habría matado»²⁶.

Desde esta posición terapéutica del desarrollo del mal, como una liberación para

²³ Domingo-Luis Hernández, *Roberto Arlt, la sombra pronunciada*, Tenerife, Editorial Montesinos, Universidad de la Laguna, 1995, pág.180.

²⁴ *Ibidem*, pág. 186.

²⁵ Javier Alcoriza, *Op. Cit.*, pág. 39.

²⁶ Roberto Arlt, *El fabricante de fantasmas en Obra Completa*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1981, tomo 2, págs. 487-544. En adelante las citas aparecen en el propio texto.

el individuo que comete el crimen, el protagonista experimenta el proceso contrario al goce que supondría la muerte de su mujer. El sentimiento de culpa que ello le genera se traspasa al escenario teatral, en el que se representa el subconsciente del protagonista, con la aparición de Conciencia como un personaje de carne y hueso, del mismo modo que el resto de fantasmas que pueblan la escena.

Estas características consiguen que la novela tome la forma de un análisis de la conciencia moral. Raskólnikov, en *Crimen y castigo*, «no alcanza hasta el último momento ninguna certidumbre sobre la justificación o rectificación de su acto criminal»²⁷. Sin embargo, Roberto Arlt diseña a un protagonista que no necesita garantías del crimen que ha efectuado. El juez que acude a su casa después de asistir a la representación teatral del propio criminal indaga brevemente sobre la posibilidad de que el personaje haya cometido el crimen del que ha sido absuelto. El diálogo que se establece entre ambos permite que el espectador visioné la conciencia moral de Pedro, plasmada en el escenario. En la narrativa y teatro de Arlt observamos la tendencia a efectuar una escritura de tesis, en la que se reflexiona sobre la condición del individuo. De esta manera, observamos la conexión entre ambos literatos, y la fuerte presencia del novelista ruso en la obra del escritor argentino.

3.2. Pirandello y el espacio lúdico del teatro.

Existe una tendencia a aceptar que la escritura de Roberto Arlt tiene como progenitora la de Luigi Pirandello. Al amparo de este pensamiento se explican las técnicas teatrales que el escritor porteño emplea en su teatro, así como la importancia otorgada a la metaficción, que alcanza su cumbre con *El fabricante de fantasmas*.

Pirandello nace el 28 de junio de 1867 en Agrigentum. Realiza en Girgenti, Empedocle y Palermo sus estudios elementales y secundarios, y llega a los escenarios de manera muy tardía, en 1910, con sus piezas teatrales en un acto, *La morsa* y *Lumè di Sicilia*. A partir de este momento, las incorporaciones que lleva a cabo en su teatro le otorgarán fama universal, traspasando las fronteras continentales. Sypiridon Mavridis realiza una tipología de los temas básicos que se observan en las obras de Pirandello: en primer lugar, el tema del hombre, tratado como un «ente complejo de muy fluctuante y ansioso existir»; en segundo lugar, la realidad, «privativa percepción y concepción de

²⁷ Javier Alcoriza, *Op. Cit.*, pág. 40.

cada conciencia, y que varía, además, acompañándose a la connatural mutabilidad de quien la percibe y concibe»; en tercer lugar, el tiempo, «como factor transformativo del hombre y, por ende, de su autovaloración siempre efímera y de las valoraciones, efímeras también, que atribuye a la realidad, es decir, a “su” realidad»²⁸. Estos temas se centran sobre todo en la oposición que establece el dramaturgo italiano entre «la “forma” psicológica de un momento con la forma disimilar de otro momento dentro del mismo personaje o en la repercusión que estas diferentes formas tienen en la vida del prójimo»²⁹. Por tanto, para Pirandello, el ser se articula fragmentado, y esto es precisamente lo que consigue llevar al escenario.

La presentación del ser en escena se manifiesta mediante máscaras convencionales, bajo las cuales se oculta nuestro yo profundo. La deformación grotesca que sufren los protagonistas de las obras pirandellianas tiene que ver con la visión distorsionada que se percibe del mundo que los rodea. Así nace la teoría del “teatro del espejo”. En palabras del propio dramaturgo, recogidas por José María Monner Sans:

Cuando uno vive, vive y no se ve. Ahora bien, haced que se vea en el acto de vivir, presa de sus pasiones poniéndolo frente a un espejo: o queda atónito y desconcertado ante su propio aspecto, o desvía la mirada para no verse, o, indignado, escupe a su imagen, o levanta airadamente el puño cual si fuera a destrozarla. Y si lloraba, ya no puede llorar, y si reía, no puede ya reír. De esto deriva a la postre, forzosamente, una desventura. En tal desventura consiste mi teatro³⁰.

Monner Sans defiende que no existen estructuras precederas del yo para Pirandello: «Cada ser no es uno, sino muchos», dirá el crítico³¹, esto es, cada ser presenta diversas facetas ocultas. En esto consiste la principal aportación de Pirandello al teatro moderno: los personajes se sienten desligados del autor, y el proceso de creación artística se percibe de manera constante³². En este contexto se enmarcan las críticas sobre la posible influencia de la obra arltiana respecto a Pirandello. En *El fabricante de fantasmas*, obra estrenada en 1936, Pedro arroja a su mujer Eloísa por la ventana de un quinto piso. Este hecho desencadena la aparición de los remordimientos del protagonista, que toman forma humana como entes de humo – procedimiento que, como señala Castagnino, resulta antiquísimo³³ – para fundir el plano de la realidad y el

²⁸ Spyridon Mavridis, *Roberto Arlt y el teatro de la crueldad: convergencias en la dramaturgia rioplatense*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011, pág. 65.

²⁹ *Ibidem*, pág. 67.

³⁰ José María Monner Sans, *Pirandello. Su vida y su teatro*, Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1947, pág. 65.

³¹ *Ibidem*, pág. 69

³² *Ibidem*, pág. 104

³³ Raúl H. Castagnino, *Op. Cit.*, pág. 122.

de la ficción. El sueño adquiere una importancia extraordinaria en la obra de Arlt, alternando con la dura realidad del personaje, que se impone en cada ensoñación. Sin embargo, en palabras del crítico, es el espectador el que se reinstala en lo real, pues «las criaturas imaginativas siguen viviendo la ficción con que su creador las envolviera»³⁴.

El desdoblamiento de personalidad que se percibe en los personajes arltianos se corresponde con la exploración teatral que experimenta Pirandello en los individuos que crea. En su obra más exitosa, *Sei personaggi in cerca d'autore*, estrenada en 1921, los personajes adquieren una dimensión distinta a la creada en un principio por el autor. En esto se relacionan ambos autores en cuanto al concepto de metateatro, pues, como afirma Giuseppe Gatti, los personajes creados por el autor van construyendo una farsa dentro de la representación teatral³⁵. En ambos casos, se trata de personajes excéntricos, desconformes con los sistemas morales, políticos o religiosos establecidos³⁶. Arlt va un paso más allá que Pirandello en cuanto a la elección de los protagonistas, pues se observa en su narrativa y teatro una preferencia por los seres marginados, desdichados, e incluso antihéroes, que ansían la salida del mundo exterior a través de la fantasía y el sueño, único modo de sobrevivir. Sin embargo, como veremos en el análisis de *El fabricante de fantasmas*, la realidad se impone finalmente en la ensoñación.

Castagnino asocia la tendencia de Pirandello por crear el conflicto en su teatro partiendo de una abstracción con la técnica de Roberto Arlt, que se desarrolla a la inversa, es decir, parte del conflicto para colocar al espectador y lector en el límite de la abstracción. Para Pascual Naccarati:

Hay, sin embargo, un encuentro fortuito de ambas trayectorias. El encuentro se produce en el instante cúspide del drama, en el centro de la máxima intensidad; es el instante en el que el teatro se concreta totalmente y alcanza su mayor expresión; es precisamente cuando ambos autores valorizan la incongruencia del sueño y de la locura y el espectador, arrastrado por el delirio que puebla la escena, confunde entonces el límite que separa la realidad de la fantasía. Luego siguen sus respectivas trayectorias, pero en opuesta dirección; uno termina donde el otro empieza. Porque Pirandello arranca de lo psicológico para imponer su individualidad en la sociedad, y Arlt, que observa y toma al individuo en la sociedad, desemboca fatalmente en el drama psicológico³⁷.

Por esta razón, Castagnino señala en su estudio que en la obra del escritor

³⁴ *Ibidem*, pág. 123.

³⁵ Giuseppe Gatti, “El teatro de Roberto Arlt y Luigi Pirandello: la sonrisa que viene de lo amargo”, en *Revista Cartaphilus*, Volumen 3, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2008, pág. 81.

³⁶ *Ibidem*, pág. 8.

³⁷ Pascual Naccarati, “El teatro de Roberto Arlt”, en *Roberto Arlt*, Folleto. Visto en Raúl H. Castagnino, *opus cit.*, pág. 121.

argentino podemos observar «reminiscencias y contagios involuntarios»³⁸, pero no podemos afirmar con certeza la influencia de Pirandello en la obra de Roberto Arlt. Mirta Arlt, su hija, se apresura a señalar la negación con la filiación pirandelliana. Así, reproduce en palabras de su padre:

Posiblemente algún crítico excesivamente avezado sitúe mi creación dentro de la técnica pirandelliana (hoy se abusa del término); yo creo que nace de la lectura de Flaubert, en su novela *Las tentaciones de San Antonio*, y en *Thais*, de Anatole France³⁹.

No nos debe parecer extraño que Roberto Arlt negara dicha filiación con Pirandello y otros autores del panorama europeo de la época, como Evreinoff, Andreiev o Lenormand⁴⁰. Estas supuestas influencias condicionan la originalidad de la obra del escritor porteño. Sin embargo, debemos ser conscientes de las repercusiones que pudiera tener el esplendor del teatro europeo de principios del siglo XX. Desde este punto de vista, es fácil aplicar parámetros que nos permitan conciliar elementos comunes entre los autores citados y Roberto Arlt. Quizá sería más oportuno hablar de coincidencias sobre el modo de concebir al ser en la escena.

³⁸ *Ibidem*, pág. 119.

³⁹ Mirta Arlt y Omar Borré, *Para leer a Roberto Arlt*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1984, pág. 91.

⁴⁰ Raúl H. Castagnino, *Op. Cit.*, pág. 121.

4. *El fabricante de fantasmas*: un acercamiento a la obra teatral de Roberto Arlt.

En el universo literario de Roberto Arlt, la ensoñación se desarrolla a partir de los conflictos internos del personaje. A diferencia de otras obras, en las que la creación de un mundo ficcional tiene como objetivo la evasión escapista de la realidad, el escritor argentino se sirve de ella para mostrar los aspectos más sórdidos del subconsciente del protagonista. Por tanto, la imaginación es concebida como un proyecto de evasión hacia un universo ficticio, en el que intervienen de manera constante los elementos del mundo real. Esta relación biunívoca entre el mundo de la ensoñación y el mundo de la realidad provoca confusión en el espectador y lector, pues la evasión no se lleva a cabo en escenarios idealizados, sino que forman parte del subconsciente del individuo creado.

El fabricante de fantasmas es un drama en tres actos, estrenado el 8 de octubre de 1936 por la Compañía Carlos Perelli-Milagros de la Vega, y se trata de la única aventura de Roberto Arlt en el teatro profesional⁴¹. Explico, en palabras del autor del texto dramático, el asunto del drama:

Un hombre asesina a su esposa, ignorando los procesos subterráneos que provoca esa terrible y oscura fuerza denominada Remordimiento. Pero pronto los Remordimientos van a buscar al criminal y bajo la forma de fantasmas lo atacan, lo persiguen, lo torturan y acosan, hasta obligarlo, después de una refinada tortura, a matarse del mismo modo que asesinó a su mujer⁴².

Para afrontar el asunto de la obra, Roberto Arlt establece dos planos que, sin embargo, no parecen fáciles de separar: el plano de la realidad, en el que intervienen los personajes que forman parte del mundo real, y el plano de la ficción, que se traduce en imaginación o ensueño, en el que el proceso creador llega al punto culminante. En la mayor parte de las obras del escritor argentino podemos efectuar semejante separación entre ambos planos, realidad y ficción, que se entrelazan de la misma manera que los tejidos de un tapiz. El uno no se concibe sin el otro, y esto forma parte del universo literario de Arlt.

En el plano de la realidad podemos distinguir diversos elementos: por un lado, los personajes de la obra, como Eloísa y Pedro; por otro, los escenarios del mundo real, como las diferentes salas de la casa que se representan en escena. Destacamos la figura de Pedro como protagonista del drama. En el cuadro primero del Acto primero podemos observar el triángulo amoroso que forman Pedro y dos mujeres de la obra: Eloísa, su esposa, y Martina, su amante. No debe ser casualidad que el arranque de la obra trate este asunto, pues invita al espectador a pensar que esa sea la causa del asesinato que

⁴¹ Raúl H. Castagnino, *Op. Cit.*, pág. 18.

⁴² *Ibidem*, pág. 68.

comete Pedro, que arroja a su mujer por la ventana de un quinto piso. El diálogo que se produce entre Eloísa y Martina se trasluce en un conflicto esposa-amante. La obra comienza con la confidencia de Martina, que cuenta a Eloísa que fue a ver a una *echadora de cartas*.

MARTINA. – Casualidad o no..., acertó que tenía relaciones con un hombre casado.
 ELOÍSA. – ¿Cómo llegaste a eso?
 MARTINA. – Nada serio: un idiota.
 ELOÍSA. – Es con los idiotas con los que hay que tener más cuidado.
 MARTINA. – Me aburro. No sé... busco alguien que no sea un muñeco. Todos parecen fundidos con el mismo plomo en el mismo molde. (*Confidencial.*) Y para rematar la perspectiva, un pretendiente asesino. Lo único que me faltaba.
 ELOÍSA. – ¿Es posible que tomes en serio semejantes estupideces? (490)

Esta escena inicial del drama proporciona la clave del asunto de la obra: el asesinato. La *echadora de cartas* remite al modelo clásico del mito de Casandra⁴³: funciona en el discurso literario como figura que anuncia la prolepsis, es decir, anticipa el hecho que va a suceder. El folclorismo se introduce en el universo arltiano, fabricando en el espectador la ficción que se desea componer. El triángulo de personajes que conforman Eloísa, Pedro y Martina podría calificarse como un “triángulo amoroso sin amor”, en el que Eloísa y Pedro mantienen una relación conyugal vinculada por el odio, y Pedro y Martina, a su vez, una relación sexual.

En la siguiente escena aparece por primera vez Pedro, el protagonista masculino de la obra. Martina aleja de la escena a Eloísa, y queda hablando a solas con Pedro. En el diálogo, Pedro anuncia la finalidad que guarda para él la representación teatral:

PEDRO. – [...] sólo en el teatro de mi vida podría encontrar una explicación adecuada. (*Con intimidad.*) Aunque no lo crea, soy un personaje verídicamente teatral. Pero yo no tengo nada que hacer en el teatro. Para mí el teatro es un medio de plantearle problemas personales a la humanidad... En este caso, mis problemas. Necesito urgentemente subir a un escenario y decirle a un público cuya cara sea invisible en la oscuridad: “Me pasa esto, aquello, lo otro. ¿Cómo resuelvo los enigmas que bailan en mi conciencia?” Ya ve, los otros quieren llegar al escenario para darle una satisfacción a su vanidad... Yo no... Es un problema personal..., auténticamente personal. Cuando haya resuelto el problema mandaré al diablo el teatro. ¿Qué me importa a mí el teatro? El teatro es un pretexto... Mejor dicho: un medio para llegar a un fin (492).

De esta reflexión se desprenden principalmente dos cosas: la primera, que Pedro se acepta a sí mismo como un personaje «verídicamente teatral». La segunda, que el teatro es para el autor «un medio de plantearle problemas personales a la humanidad».

⁴³ En la mitología griega, Casandra era hija de Hécuba y Príamo, reyes de Troya. Diferentes versiones del mito nos narran la historia de Casandra, a la que le fue concedido el don de la adivinación. Sin embargo, este don será perturbado por acción de Apolo, quien le escupe en la boca cuando Casandra rechaza el amor del dios. De esta manera, la despoja de la capacidad de persuasión, y nadie creería en sus profecías. Ampliamente tratado en el ámbito literario, destacamos la versión actualizada del mito que presenta García Márquez en su obra *La mala hora* (1962), representándola como la adivina del circo.

Precisamente, que se considere un personaje permite observar cómo introduce Roberto Arlt la metaficción en su obra. El personaje que se plantea como real, Pedro, se califica a sí mismo como un personaje teatral, lo cual marca la duda en el espectador. ¿Se trata de realidad o de ficción? ¿El narrador de esta reflexión es Pedro o el propio autor dramático, Roberto Arlt? Quizás lo más razonable sería pensar en Pedro como un personaje universal, que trata los problemas que puede tener cualquier hombre.

Por otra parte, el teatro se plantea como un instrumento de liberación. Como dice el propio Pedro, «cuando haya resuelto mi problema mandaré al diablo el teatro». No es casualidad que el final de la obra se resuelva con la muerte de los fantasmas en el mismo instante en que muere Pedro, y, por tanto, tiene lugar la muerte del teatro ficticio dentro del teatro real.

Analizando el personaje femenino que interactúa con Pedro en esta escena, Martina, actuaría según el esquema tradicional de un personaje folclórico, relacionado con los elementos propios del mundo de la magia.

MARTINA. – Tendrá éxito.

PEDRO. – ¿Cuándo?

MARTINA. – Cuando se deshaga de ese ópalo.

PEDRO. – ¿Qué ópalo?

MARTINA. – El que lleva en la mano. ¿Me permite? (*Se acerca, le toma de la mano y lo mira.*) Cámbielo por un rubí. Los rubíes atraen la fortuna. El ópalo es una piedra funesta en la mano de un soñador. [...] (492).

En cierto modo, podríamos pensar que el ópalo hace referencia a la esposa de Pedro, Eloísa, que sería la causante del fracaso teatral de su marido. La invitación a cambiar el ópalo por el rubí es, por una parte, propia del folclore. De la misma manera que la *echadora de cartas*, anuncia el éxito sólo si cambia el tipo de piedra que lleva, que sólo ella puede ver. Es interesante observar cómo la función de la prolepsis se ciñe sobre el personaje de Martina. Por otra parte, se trata de una proposición erótica, que anuncia el abandono de su mujer y la relación con su amante. Este abandono se traducirá posteriormente en el asesinato de Eloísa, representado en la escena VII.

La conversación del matrimonio que tiene lugar en la escena V muestra la distancia conyugal de ambos. Analizamos un fragmento:

ELOÍSA (*brusca y admirada*). – ¿Será verdad lo que cuenta este artículo?

PEDRO. – ¿Eh?

ELOÍSA (*leyendo*). – “En la sepultura de los faraones, junto al ataúd de una momia, se encontraron varios granos de trigo. Vueltos a sembrar, produjeron una magnífica cosecha.”

PEDRO. – ¿Te interesa?

ELOÍSA. – Eran semillas con tres mil años de antigüedad.

PEDRO. – Son muchos años..., pero, en fin...

ELOÍSA. – ¿Cómo pudo conservarse durante tantos siglos la fecundidad en las semillas?

PEDRO. – Realmente... no sé.

ELOÍSA. – Deberías saberlo.

PEDRO. – Supongo que ningún sabio podría contestarte con claridad. La energía germinativa de la semilla se mantiene en equilibrio en los átomos de la célula. Bruscamente sobrevienen las condiciones favorables y la semilla germina (494).

La importancia del mismo reside en la simbología que adquiere en la obra del escritor porteño la *semilla*. Tal y como reproduce en el diálogo, «sobrevienen las condiciones favorables y la semilla germina». No es inocente que la propia Eloísa se interese por la fecundidad en las semillas, dado que es arrojada por la ventana de un quinto piso unas escenas más tarde. Si nos remontamos al Acto III, cuadro I, escena II, vuelve a aparecer la palabra *semilla*, acompañada de un adjetivo que, sin duda, no es casual: *diabólica*. Desde este punto de vista, el asesinato de su mujer se podría interpretar como una respuesta a la necesidad homicida del hombre. El mal se establece en el individuo, de la misma manera que una semilla, y germina una vez se dan las condiciones favorables para ello.

El propio Roberto Arlt aclara el significado de la *semilla* en el trascurso del cuadro segundo, en el que Pedro establece un diálogo con su Conciencia.

PEDRO. – [...] Si nos hubiéramos separado, el odio, sin posibilidad de exteriorizarse, nos habría matado. Nos necesitábamos para martirizarnos con feroces felonías. Si yo no la hubiese asesinado, es muy posible que ella, un día, hubiera terminado por matarme. Es la ley del odio. Ahora el apetito ha quedado satisfecho.

CONCIENCIA. – ¿Te refieres a la necesidad homicida?

PEDRO. – Por supuesto. Así como la tierra acumula energías en la semilla, la civilización acumula en el alma del hombre furores de exterminio. Un día las fuerzas estallan y la fiera amanece tranquilizada. (502)

La muerte de Eloísa tiene como origen una pulsión sexual, desarrollada a través de un motivo económico:

PEDRO. – [...] Eloísa...

ELOÍSA. – ¿Qué?

PEDRO. – ¿Continúas firme en tu resolución de no entregarte a mí hasta que no consiga empleo?

ELOÍSA (*Bajando el rostro sobre la revista*). – Ya lo sabes. (ELOÍSA *mira hacia el lugar por donde PEDRO sale y luego se encoge de hombros, para continuar leyendo*) (494).

Eloísa no quiere tener relaciones sexuales con Pedro hasta que no encuentre un trabajo estable. En este sentido, para Beatriz Trastoy, se identifican los términos esposa-prostituta. En palabras de la autora, «asesinando a Eloísa, Pedro cree que podrá vivir del y para el teatro»⁴⁴.

⁴⁴ Beatriz Trastoy, «El fabricante de fantasmas de Roberto Arlt y su relación con el teatro de Lenormand» en Osvaldo Pelletieri, *De Sarah Bernadt a Lavelli: teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*, Buenos Aires, Galerna, Revista *Espacio*, 1993, pág. 44.

Su marido decide entonces retirarse al escritorio, escenario real en el que tiene lugar la representación del subconsciente del protagonista. Pedro comienza a escribir una obra de teatro y, para ello, selecciona a unos personajes: el fantasma de Martina y Sustituto. En esta escena, Roberto Arlt reproduce en el escenario lo que Pedro escribe sobre el papel. Por una parte, Martina hace referencia a los deseos sexuales del protagonista, que ansía la práctica de sus pasiones; por otra, Sustituto, como el mismo nombre indica, sustituye al propio Pedro en el diálogo amoroso-sexual que establece con el fantasma de Martina.

PEDRO. – Fantasmas modelados por mi mente, escúchenme: Necesito que expresen un amor ardiente e inverosímil, con palabras que jamás seres humanos utilizan en la comunicación de sus deseos. Yo no creo en la eficacia de esos ramilletes de doradas mentiras, pero la gente que acude a los teatros va en busca de lo que no existe en sus vidas. Podría decirse que las mentiras son para ellos las puertas de oro que se abren a un país encantado. Nosotros, autores, no nos podemos formar ni la más remota idea acerca de la arbitraria estructura de aquellos países de ensueño, en los que se mueve la imaginación del público. Como los alquimistas, jugamos con fuerzas naturales cuyos efectos parecen mágicos, pues unas veces la muchedumbre aplaude y otras bosteza. Y ahora, sombras del éter, manos a la obra. (*Se pone a escribir al tiempo que los personajes hablan.*) (495)

Para Pedro, el teatro debe significar para el público la búsqueda de lo que cada ser anhela. Desde este punto de vista, si lo relacionamos con el fragmento en el que determina que el teatro «es un medio de plantearle problemas personales a la humanidad... En este caso, mis problemas» (492), podemos pensar que el diálogo que se establece entre ambos en esta escena es una respuesta de Pedro por recrear mediante la ficción sus más íntimos deseos. Durante todo el diálogo se producen interferencias entre Sustituto y Pedro, pues Martina unas veces responde al supuesto galán que interpreta Sustituto, y otras al propio Pedro:

SUSTITUTO (*Poniéndose de pie*). – Quisiera ser un perro para testimoniarte mi alegría. Te pondría las patas sobre el pecho y con el hocico peludo te frotaría la piel en los hombros. Y te dejaría hilos de baba en la seda de la piel.

MARTINA. – ¿Y tu mujer?

PEDRO (*interviniendo violento*). – Deja tranquila a mi mujer.

MARTINA (*a Pedro*). – No te agrada que te hablen de tu mujer, ¿eh?

PEDRO (*a Martina*). – A ti tampoco. (*Los personajes permanecen un momento inmóviles.*

PEDRO, *rabioso y dramático*). Lucha cruel. El fantasma es tan rebelde como el ser humano que representa. (*Dirigiéndose al SUSTITUTO, que no rechista.*) ¿Te das cuenta? Para muchos hombres, cortos de imaginación, únicamente pueden existir conflictos teatrales entre cuerpos de carne y hueso... ¡Qué ciegos! Todavía no han comprendido que el hombre de carne y hueso es sobre la tierra un fantasma tan vano como la sombra que se mueve en la pared [...] (496).

El fragmento nos permite observar la ridiculez del personaje de Sustituto que, lejos de ser un galán, expresa el deseo sexual deseando ser un perro para actuar como tal. El diálogo entre ambos supone la parodia de las novelas sentimentales. Martina, en

lugar de contestar a Sustituto, se refiere directamente a Pedro, manifestando la rebelión de los actores contra el dramaturgo. Precisamente, la mención de su mujer es lo que provoca el cese del diálogo entre los personajes de humo. Pedro finaliza la escena conversando únicamente con Martina, quien anuncia su condición de sombra. Así, se podría pensar que Martina es, en realidad, un personaje real que actúa de distinta manera en la mente de Pedro. El plano de la realidad y el de la ficción se unen, se entrelazan y se confunden.

Eloísa irrumpe en la escena sin ver al fantasma de Martina, pues se trata de una sombra creada por su marido. La muerte de la esposa se produce en este instante, en el que Eloísa sube a una silla para colocar las anillas de la cortina en la varilla de bronce. Pedro le hace una última pregunta que será determinante para el asesinato de ésta:

PEDRO. – ¿De modo que hasta que no consiga empleo no te entregarás a mí?
ELOÍSA (*irritada*). – ¿Volvemos a la misma historia? (499)

Finalmente, Pedro arroja por la ventana abierta a Eloísa. A partir de este momento, en el que se alcanza la tensión dramática, Pedro comienza a dar vida a sus remordimientos, que tomarán forma de personajes de humo.

La Conciencia es el personaje que duplica a Pedro en el escenario. Ambos llevan a cabo un diálogo en el que discuten acerca del sentimiento de culpa en el escenario de la cárcel, momentos anteriores a la intervención del juez para determinar la inocencia o culpabilidad de Pedro.

CONCIENCIA (*vivamente*). – Alto, alto. Yo no soy un bufón. Te has confundido. Soy tu conciencia parlante, el ojo de tu entendimiento, lúcido cristal que no tolera el engaño. ¿Quién iba a decirme que algún día contemplaría al cuerpo que me contiene, dentro de un calabozo, porque ese cuerpo ha servido de vehículo criminal a una inteligencia? (*Burlona*.) Porque tú eres un criminal, Pedro. No lo dudes. Empujaste al vacío, desde la ventana de un quinto piso, a tu mujer. Jurídicamente estás catalogado como asesino (501).

En este fragmento, Conciencia define su condición de personaje duplicado de Pedro. El propio Pedro, a través de Conciencia, se cataloga desde el punto de vista legal como asesino. Resulta interesante que, en este sentido, nuestro protagonista distingue entre dos tipos de justicia: la justicia civil, por un lado, y la justicia ética, por otro. Según este planteamiento, Pedro es culpable del asesinato de su mujer, en el primer caso, pero no quiere justificar el asesinato de la misma en el segundo.

PEDRO. – [...] ¡Y qué odio maravilloso el que existía entre nosotros, bufón, qué odio maravilloso! Porque no nos ligaba el amor, sino el odio, el odio con obstinada hambre de sufrimiento del otro. ¡Qué hipócrita y dura! Le tengo admiración a pesar de haberla asesinado. ¡Con qué glotonería saboreaba mis sufrimientos! (*Violento*.) ¿Tú crees que hubiéramos podido separarnos?

CONCIENCIA. – Son problemas domésticos...

PEDRO. – No, separados no resistiríamos la ausencia. El odio era más potente que nuestra misma necesidad de amor. Si nos hubiéramos separado, el odio, sin posibilidad de exteriorizarse, nos habría matado [...]

CONCIENCIA. – ¿Justificarías con semejante razón el asesinato de tu mujer?

PEDRO. – Justificarse es disculparse de algo. ¿Y de qué me he de disculpar yo? (502)

Como explica Mirta Arlt, Pedro no acepta el remordimiento. Si comparamos al personaje con Raskólnikov⁴⁵, «piensa que el crimen le permitirá realizarse en la vida»⁴⁶. El asesinato se traduce como una inquieta potencia homicida que se contiene en el personaje. Raskólnikov «sostenía su derecho de matar a la vieja usurera porque ella era un ser nocivo para la vida»⁴⁷, al igual que Pedro cree que su esposa Eloísa es la culpable de su fracasado presente. No intenta mostrar su arrepentimiento en ningún caso; todo lo contrario, se esfuerza por no justificar el asesinato de la misma. El odio que existía entre ambos era tan fuerte que sólo podía resolverse mediante la muerte de uno de los dos. En este sentido, podríamos pensar que la muerte de Eloísa resuelve la liberación de Pedro. Sin embargo, obtiene lo contrario, pues sus remordimientos adoptarán la forma de personajes de humo, hasta acabar, finalmente, con la muerte del protagonista, de la misma manera que mató a su mujer.

Resulta muy interesante el aspecto irónico que otorga Roberto Arlt al personaje de Conciencia. Aparentemente, es una cualidad de la que carece el personaje real, Pedro. Sin embargo, sabemos que la situación del protagonista es en sí misma irónica, pues no consigue la liberación con la muerte de su mujer, sino su propio final.

Harto de la intervención de Conciencia, Pedro decide manipularla y convertirla en «un jorobado ingenioso, maligno y entremetido como un fracasado de la inteligencia» (506), y crea, a su vez, «una cieguita de alma angelical»⁴⁸. Para Beatriz Trastoy, se trata de un procedimiento paródico que remite a los monólogos sobre la moral que se articulan en las obras literarias, desde Shakespeare a Dostoievski. Por otra parte, remite a obras de la producción arltiana.

En el Acto segundo aparece la figura del juez. Tres años más tarde, Pedro ha estrenado la obra *Los jueces ciegos*, y el título atrae la curiosidad del mismo, que decide desplazarse hacia su domicilio para interrogarlo por la muerte de Eloísa.

⁴⁵ Podemos observar las relaciones que se toma el texto del escritor argentino con la obra de Dostoievski, *Crimen y castigo*, como se comentó en el segundo apartado del presente trabajo.

⁴⁶ Mirta Arlt, *Prólogos a la obra de mi padre*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1985, pág. 93.

⁴⁷ *Ibidem*, pág. 94.

⁴⁸ Beatriz Trastoy, *Op. Cit.*, Pág. 42.

Posiblemente esta sea la escena que más referencia haga a la obra del gran Dostoievski. El juez define a Pedro como un genio:

JUEZ. – Genio..., sí, señor... Sobre todo cuando usted descubre el proceso psicológico por el cual atraviesa el asesino antes de matar a su mujer.

PEDRO. – Realmente...

JUEZ. – Usted pertenece a esa magnífica escuela que en el siglo pasado comenzó, con el sagacísimo Dostoievski, el análisis de la personalidad del degenerado... Ya ve usted que nosotros los ancianos, a pesar de ser jueces... (512)

En este fragmento podemos comprobar la importancia que alcanza el análisis psicológico de los individuos. De esta manera, podríamos pensar que Roberto Arlt realiza una breve tesis sobre «la personalidad del degenerado», similar al que se lleva a cabo en las novelas de Dostoievski, y de la justicia civil y ética del personaje. Veamos un ejemplo:

JUEZ. – [...] la gente cree que los jueces ponen en el esclarecimiento de un crimen todas las fuerzas de su inteligencia, y usted, en su magnífica obra, nos revela, en un juez que representa a todos los jueces del mundo, que el juez se limita a cumplir su función del modo más inocuo y burocrático... (512)

La figura del juez, al igual que Pedro, cumple la función de personaje universal. Roberto Arlt analiza la función que desarrollan los jueces en la sociedad. Como explica Ernesto Goldar, «El mal es la experiencia del sufrimiento. Los personajes de Arlt adolecen de mal de culpa, por transgredir alguna ley humana, y al mismo tiempo, de mal de pecado, por violar una ley superior. Ambos males concurren a la aflicción del castigo, concebido por los Jueces como reparador del Orden»⁴⁹. En este caso, el castigo viene ejercido por el propio criminal. El juez aparece representando al resto de jueces de la sociedad, interrogando al individuo tres años más tarde de haber absuelto al mismo, pero no actúa como castigador en la obra dramática.

JUEZ. – [...] Cuando usted le hace decir a su asesino (*violento, acusador, grandioso*:): “¿Qué sería de nosotros los asesinos si inesperadamente, después de absolvernos, el juez idiota se presentara inesperadamente en nuestras casas? ¿En qué pararían nuestras estudiadas mentiras si el juez volviera sorpresivamente para interrogarnos respecto al crimen olvidado?” Cuando yo oí expresarse así a un criminal..., créame, mi joven amigo (*paternal e irónico*), bendije su talento y resolví venir... (*pausa de silencio*) para interrogarlo... Quiero decir, para felicitarlo (513).

El parlamento del juez permite observar la condición de criminal que guarda Pedro en la obra. Precisamente, esta palabra señala a Pedro como el responsable de la muerte de Eloísa, a pesar de que el protagonista fue juzgado como inocente. Reparamos una vez más en el problema que presenta Roberto Arlt sobre la justicia. Así, el juez decide buscar al autor dramático para interrogarlo, por una cuestión que se encuentra en

⁴⁹ Ernesto Goldar, *Proceso a Roberto Arlt*, Argentina, Plus Ultra, 1985, pág. 72.

boga en las primeras décadas del siglo XX:

JUEZ. – [...] El juez bruscamente se presenta en este hogar dichoso y comienza a interrogar al presunto delincuente sobre circunstancias del crimen que el autor ha tratado de olvidar, porque, de acuerdo con la tesis de Freud, se olvida todo aquello que es desagradable. ¿No es así? (513)

Para poner en práctica la teoría del creador del psicoanálisis⁵⁰, el juez decide interrogar al criminal en su propia casa. Sin embargo, Pedro responde exactamente con las mismas palabras que pronunció tres años atrás. En este sentido, Pedro sería el autor, no sólo de una obra de teatro, sino de una nueva teoría digna de llevar a cabo mediante la justicia civil. La idea es que un juez absuelva al criminal y decida presentarse en su casa años más tarde para interrogarlo. Podemos observar las interferencias que se producen entre realidad y ficción: la nueva teoría se inicia desde el teatro donde se representa la obra de Pedro, es decir, el espacio ficcional, y se desarrolla en el plano real, la casa del propio protagonista. Ante esto, el juez dictamina la razón por la cual el autor teatral ha decidido exponerse ante el público:

JUEZ. – [...] Usted es un hombre que tiene un elevado concepto de la culpabilidad. Prueba: usted le hace decir a su criminal absuelto: “¿Qué sería de nosotros los criminales, etc., etc.?” Es decir, su imaginación está buscando un martirio más refinado para el culpable que escapó al justo castigo. Para usted el hombre que elude la pena es digno de los más atroces suplicios. De otro modo no se le ocurriría ese refinado martirio en el que propone que el juez juegue con el culpable como el gato con el ratón (516).

Efectivamente, a partir de este momento se representarán en el escenario los personajes de humo, fantasmas de sus obras, que atormentarán a Pedro hasta terminar con su vida. Para Beatriz Trastoy, «la visita del Juez quebranta la confianza de Pedro en sí mismo. El miedo a ser descubierto y los remordimientos por el asesinato de Eloísa se corporizan en los personajes de sus propias obras teatrales»⁵¹.

Pedro decide anunciarle a Martina que quisiera irse lejos y «ser un desconocido en ciudades desconocidas». La amante acepta su decisión, pero pronto se da cuenta de los inconvenientes: Pedro se aleja de ella cada vez más, dispuesto a encontrar su paz. En el cuadro segundo del Acto segundo, Pedro conversa con Martina acerca de su situación. Martina le pregunta por qué está «tan mortalmente triste», y comenta que «los viajes no curan la inclemencia de tu alma» (519).

PEDRO. – Tienes que perdonarme. Apíadate de mí. Tú no puedes ayudarme.

MARTINA. – Quiero saber por qué no puedo ayudarte. ¿Por qué inutilizas mi generosidad?

PEDRO. – No sé. Estoy muerto. Escúchame, Martina. Después del espantoso accidente que le ocurrió a mi mujer tuve una revelación, ¿te acuerdas? ¡Ah, si pudiera decirte! ¡Pero me

⁵⁰ Nos referimos a Sigmund Freud, médico neurólogo austriaco fundador de la teoría del psicoanálisis. Su interés por la neurología le derivó hacia la vertiente psicológica. En 1899 publica su obra de mayor éxito, *La interpretación de los sueños*, inaugurando una nueva disciplina.

⁵¹ Beatriz Trastoy, *Op. Cit.*, pág. 43.

avergüenza lo que puedas pensar de mí!

MARTINA. - ¡Habla! ¡Dímelo! Todo se remediará.

PEDRO. – Mi fuerza creadora se ha trocado en miedo... En un miedo irracional (519).

El miedo del que habla Pedro remite al crimen cometido, al que llama «accidente». Probablemente, el protagonista pensara que con la muerte de Eloísa alcanzaría el éxito como autor teatral. En cambio, la muerte de su esposa le conduce al fracaso. Roberto Arlt otorga un tratamiento de fracasado al personaje de su obra, desde el principio hasta el final, de un modo similar al procedimiento que desarrolla en diversas obras, como la sirvienta de *300 millones*, o los oficinistas de *La isla desierta*.

La solución que ofrece Pedro es estrangular el miedo que le enloquece (520). Si entendemos que la palabra *miedo* remite a los remordimientos del protagonista, implicaría que el personaje desea acabar con su propia vida. En este sentido, el criminal se convierte en progenitor de los fantasmas, sus remordimientos, que se presentan como hijos de sus crímenes. Sin embargo, a diferencia de los personajes reales, los fantasmas actúan como personajes provenientes del subconsciente de Pedro, e inevitablemente se encuentran ligados a él. La muerte del progenitor es necesaria para la muerte de los personajes de humo.

En este contexto, los fantasmas irrumpen en el escenario ficticio del protagonista. Serán los encargados de atormentar a Pedro durante el resto de la obra. El jorobado, la prostituta, la ciega, el verdugo y la coja forman el séquito de personajes de humo que acompañarán al dramaturgo hasta el final. Se presentan como hijos de sus crímenes. Para Spyridon Mavridis, «los fantasmas creados por Pedro revelan su voluntad inconsciente de confesar su crimen»⁵². No son casuales los personajes elegidos: cada uno de ellos guarda relación con distintas obras de Roberto Arlt, a la manera en la que Cervantes nombraba en el capítulo VI de *Don Quijote de la Mancha* de 1605 su obra pastoril *La Galatea*.

Como señalan Mirta Arlt y Omar Borré, sus personajes «son reminiscencias de sus andanzas por los museos de España». En palabras de Roberto Arlt referidas en la obra citada, «Goya, Durero y Brueghel (el viejo), quienes con sus frases de la locura y de la muerte reactivaron en mi sentido teatral la afición a lo maravilloso [...]»⁵³. Tales artistas sugieren una importante fuente de influencia en su conocimiento del mundo. Los personajes de la obra teatral de Pedro cobran vida propia en el escenario ficticio del

⁵² Spyridon Mavridis, *Op. Cit.*, pág. 414.

⁵³ Mirta Arlt y Omar Borré, *Op. Cit.* pág. 91.

subconsciente del protagonista, reproduciendo el finísimo castigo que el criminal se impone.

El Jorobado, nacido de Conciencia, remite al personaje que da nombre a su colección de cuentos publicada en 1933. La Ciega es la imagen femenina que Haffner, el Rufián Melancólico del ciclo *Los siete locos* (1929) y *Los lanzallamas* (1931), idealiza en sus sueños de redención. La Coja, que, dice haber sido creada por Pedro como la esposa en “Cuando los tontos leen la Biblia”, alude a *Los siete locos*⁵⁴.

El fantasma de Eloísa irrumpe en la escena IV de la obra. Aparta el velo de su rostro e inicia un monólogo frente al resto de personajes de la escena. En él, anuncia el futuro de Pedro:

ELOÍSA. – [...] Tú, que eludiste a la Justicia, no podrás eludir a tu conciencia. Sin darte cuenta les diste apariencias humanas a tus remordimientos. (*In crescendo.*) Porque fue un crimen, Pedro, el que cometiste... La fuerza secreta escondida en la semilla de sangre ha producido a esta horrible gente. (*Señala a los fantasmas.*) No pienses que he venido a reprocharte el espanto de la caída: mis entrañas que se derramaban por entre los dientes rotos... ¡Aquello es ceniza y ya nadie lo recuerda! Pero sí quiero advertirte: ten cuidado con estas fieras... Son tus remordimientos. Torturándote te empujan hacia la confesión, que conduce a la cárcel. Eres débil, Pedro, para contener tamaño secreto (526).

Dispuesta a anunciarle su futuro a Pedro, el fantasma de Eloísa se presenta en el espacio ficcional del subconsciente del esposo para atormentarlo. No debemos olvidar que el propio Pedro imagina la aparición de Eloísa y, por tanto, el tormento que le produce su parlamento. Una vez más, Roberto Arlt incorpora el espacio ficcional en el escenario.

El Acto tercero se inicia con un escenario que en un primer momento se supone real: un carnaval en una ciudad europea. En su intento de escapar de sus contradicciones sobre los sentimientos que experimenta por Martina⁵⁵, Pedro viaja hacia este espacio carnavalesco. En él conoce a una inquietante Desconocida, que representa la elegancia y el erotismo capaces de seducir a un ebrio Pedro. La Desconocida protege su rostro con un antifaz, aumentando el misterio sobre su identidad. Las palabras que dirige al protagonista actúan como un delicioso hechizo que envuelve a Pedro. En este sentido, Desconocida representa todo aquello que Eloísa no podía ofrecerle: la juventud, la sabiduría y la atracción sexual. Podría interpretarse que ambas constituyen las dos caras de una misma moneda, que, sin embargo, se convierten en una sola cuando Desconocida se quita el antifaz.

⁵⁴ Beatriz Trastoy, *Op. Cit.* pág.42.

⁵⁵ *Ibidem*, pág. 44. Para la autora, Pedro “ama y odia a Martina, la necesita y la rehúye, la busca y la humilla con su alejamiento”.

Ante la atónita mirada de Pedro, que esperaba encontrar a una mujer «inmensamente bonita», con rostro y alma «limpias de manchas» (529), Desconocida se desprende del objeto que tapa su rostro, y el espectador descubre que se trata de la propia Eloísa.

El espacio carnavalesco adquiere, entonces, la caracterización de un espacio ficcional producto del subconsciente de Pedro. Sin embargo, la burla de su conciencia no ha hecho más que empezar: aparece en escena el Faraón, esposo de Desconocida, que comparte el mismo rostro y nombre que su mujer. No olvidemos la importancia que adquiere la *semilla* de la sepultura de los faraones en la obra:

PEDRO. – Primero es esta señora con el mismo rostro que mi mujer. Ahora es usted disfrazado de la última preocupación que tuvo mi mujer antes de morir. (*Mira en derredor, sosteniéndose dificultosamente en pie.*) ¿Sueño o no sueño? ¿Estoy despierto o dormido? ¿Son mis sesos los que desvarían o es la crueldad? (533)

La presencia del Faraón constituye la aparición de la última conversación que tuvo el matrimonio antes de la muerte de Eloísa. La máscara del personaje es doblemente simbólica: por una parte, refleja la preocupación de su mujer. Por otra, representa el sentimiento de culpa que atormenta al personaje, y que lo lleva a crear personajes de humo en espacios ficcionales. Las reminiscencias calderonianas son evidentes en este fragmento, donde el protagonista duda del espacio en el que se encuentra: ¿es realidad o sueño? Sin embargo, Pedro es consciente de que Faraón es producto de su subconsciente:

PEDRO. – Usted no logrará su propósito. ¿Qué pretende? ¿Intimidarme? (*Con familiaridad.*) Entendámonos, querido canalla. Uno puede ser un fantasma y un canalla al mismo tiempo. El ser fantasma no otorga certificado de buena conducta. ¿Quién te paga? ¿De qué sepultura te ha despertado el alma odiosa, sedienta de venganza? (*Dirigiéndose a la DESCONOCIDA.*) Porque tú me odias, ¿eh? La burla sangrienta no ha terminado entre nosotros, ¿eh? (533)

Como podemos observar en el fragmento, Pedro rechaza la idea del Faraón como producto del subconsciente debido al sentimiento de culpa que experimenta. Se dirige a Desconocida, con el aspecto de Eloísa, para recriminarle la burla a la que se somete. En ese momento, Pedro le arranca la máscara al Faraón, para descubrir la cara del Juez, y, tras esta, la del Jorobado, que no es más que la recreación de su propia Conciencia. El subconsciente de Pedro ha quedado al descubierto, y es testigo de que sólo él es el causante de la aparición de los personajes de humo, sus remordimientos.

Este sueño causa en Pedro un estado de postración. Los fantasmas aparecen para finalizar su propósito:

PROSTITUTA. – Cumplimos con nuestra función de remordimientos.

VERDUGO. – El oficio de remordimiento es más cruel que el de verdugo.

JOROBADO. – Sí, padre, más cruel. El verdugo descansa, tiene familia, concurre a los *picnics*, lee los periódicos. En el calendario no hay días festivos para el remordimiento...

COJA. – Tienes una fiebre muy alta, hoy.

VERDUGO. – Y esa bestia de médico la atribuye a los intestinos.

JOROBADO. – La única que presiente la verdad es Martina. (*A Pedro.*) Pero ¿sabes tú por qué odias a Martina? Porque ella, con el beso que te dio aquella noche en la mano, acentuó en tu conciencia la resolución de matar a tu mujer... (536)

El deseo sexual, representado en el personaje de Martina, se articula como motor del asesinato de Eloísa. Los fantasmas conducen a Pedro hasta la ventana y le animan a subirse a la silla, del mismo modo que murió su mujer. La recreación del asesinato de la esposa responde a la necesidad de tranquilizar sus remordimientos, los mismos que le impulsan a tirarse por la ventana del quinto piso. En ese instante, un torbellino de llamaradas envuelve a los fantasmas y desaparecen. Con la muerte del progenitor de los remordimientos se produce la muerte de sus hijos. Martina quiere avanzar hacia la ventana, pero se desvanece con la caída de Pedro.

Esta última imagen nos permite elaborar una reflexión sobre la ficción en el propio teatro: que Martina se desvanezca implica que no actúa como un personaje real. En el primer acto vemos claramente la diferencia entre los personajes reales y los ficticios. La propia Martina aparece vestida de fantasma, lo que nos permite establecer una división entre ambos espacios, el real y el imaginario. Sin embargo, a lo largo de la obra observamos que se confunden los dos planos, hasta terminar sintiéndose como uno solo. De este modo, el personaje de Martina, que implica el deseo sexual, actuaría como un personaje de humo en la mente de Pedro, convertida en esposa del asesino. Cabe pensar que este personaje actúa de dos maneras diferentes en los distintos planos. En el espacio real, Martina se posiciona como el personaje que despierta la atracción sexual en Pedro. Sin embargo, en el espacio ficticio, se establece como esposa, y funciona de una manera similar a los personajes de humo, que se rebelan contra su propio creador. En este sentido, podríamos pensar que Pedro imagina la muerte de su esposa, lo que articularía toda una tramoya de personajes ficticios. El teatro que inventa Pedro, *Los jueces ciegos*, sería, en realidad, la muestra del subconsciente del protagonista, que imagina un espacio en el que representar sus más oscuros tormentos por el deseo de matar a su mujer. No podemos afirmar con seguridad que la muerte de Eloísa se produzca en el espacio real.

5. Conclusiones

La obra literaria de Roberto Arlt se podría definir como un afilado juego metaficcional

en el que la creación artística se articula de manera constante. Desde los territorios de la Mancha hasta las calles de Boedo, la metaficción se puede observar en distintos autores que plasman en sus escritos la representación de un universo liberado de barreras entre realidad e invención. El escritor argentino consigue conjugar en su obra las técnicas narrativas que recibe de sus lecturas y las que emplea en las crónicas que escribe en el diario *El mundo*, para explorar en el terreno novelístico y desembocar finalmente en el ámbito del teatro. A pesar de su fracaso en la aventura del teatro profesional, la obra dramática de Arlt tiene indudables repercusiones en el mundo artístico del siglo XX. Como afirma Osvaldo Pellettieri «Arlt abrió el camino a una nueva narrativa y dramaturgia de temática urbana diversa tanto de las vertientes criollistas como del romanticismo tardío y del naturalismo»⁵⁶.

La preferencia por los seres marginados, anti-héroes que ansían el escape hacia una realidad *otra*, configuran un universo ficticio en el que se manifiesta la diversidad de planos entre lo real y lo imaginado. Ambos se unen en la representación escénica del subconsciente del protagonista, gestando un mismo túnel de salida para la expresión de las pasiones más oscuras del criminal. La voluntad de Roberto Arlt por aunar sueño y vigilia, realidad y fantasía, cristaliza en la obra dramática, de forma que resulta muy difícil discernir entre dichas dualidades. La ficción se apodera por completo del texto dramático, y el lector y espectador duda, sumergido en los diversos espacios ficcionales, de aquello que suponía en un primer momento real. Esencialmente, el propósito ficcional desemboca en un drama psicológico mediante el cual el autor dramático, Pedro, exhibe sus remordimientos ante el público. La inserción de metateatralidad en *El fabricante de fantasmas* apunta a la posible vinculación entre Pedro y el propio Roberto Arlt, que podría calificarse como *alter ego* del mismo. Esta unión entre lo real y lo ficticio plantea una duda en el espectador: ¿podemos afirmar con rotundidad que Eloísa muere en el espacio escénico, o se trata de un sueño en el que Pedro manifiesta el deseo de matar a su mujer, y las consecuencias que el acto conlleva para el criminal? La ficción se recrea constantemente en la obra literaria a través del acto cometido en el espacio escénico, y el espectador, ante tal delirio, sólo puede asombrarse ante la experiencia dramática. Como señala Aden W. Hayes, «Arlt hizo todo lo posible para divorciar su ficción de la realidad y establecerla con su propia identidad de creación, de

⁵⁶ Osvaldo Pellettieri (Ed.), *Tendencias críticas en el teatro*, Buenos Aires, Galerna, Facultad de Filosofía y letras (UBA), Fundación Roberto Arlt, 1999, pág. 13.

fabricación verbal»⁵⁷.

Sin la lectura de Roberto Arlt probablemente no se configurarían de igual forma autores del siglo XX y XXI, que asimilan la obra del escritor porteño. Juan Carlos Onetti, fuertemente influenciado por la escritura arltiana, crea un universo ficcional en el que asoma la temática moral establecida por el argentino en sus obras. La violencia, el anticonformismo, la trasgresión del buen gusto y de la moral son algunas de las características que vinculan a ambos autores⁵⁸.

En el ámbito de la dramaturgia, podemos destacar a Roberto Arlt como el creador de un tipo de teatro que se independiza de los presupuestos aplicados al espacio escénico, y crea una tendencia moderna en cuanto al tratamiento que se otorga a los personajes marginados, antihéroes, utilizados como herramienta para denunciar los conflictos sociales de la Buenos Aires de la época. Griselda Gambaro hereda parte del teatro de Roberto Arlt, como se observa en *Los siameses* (1991), donde la humillación de los personajes será el motor que provoque el despertar del público respecto a la realidad.

6. Bibliografía

A) Bibliografía sobre el concepto de metaficción:

⁵⁷ Aden W. Hayes, *Roberto Arlt. La estrategia de su ficción*, London, Tamesis Books, 1981, pág. 64.

⁵⁸ Este tema es tratado por autoras como Maryse Renaud y Rose Corral. Christina Komi nombra sus estudios en *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, Estudios de la cultura de América Latina, Madrid, 2009, pág. 23.

- BORGES, JORGE LUIS, *Otras inquisiciones (1937-1952)* en *Jorge Luis Borges, Obras completas*, volumen I, Barcelona, RBA – Instituto Cervantes, 2005.
- CERVANTES, MIGUEL DE, *Segunda parte del Ingenioso caballero Don Quijote de la Mancha*, Madrid, Editorial Alfaguara, Edición Conmemorativa del cuarto centenario de Cervantes, Alfaguara, Ed. Francisco Rico, 2015.
- FRAU, JUAN, *Realidad y ficciones del texto literario*, Sevilla, Padilla Libros Editores & Libreros, 2002.
- MARTÍN MORÁN, JOSÉ MANUEL, “La autogeneración de los personajes en *Niebla*”, en *Actas XIII Congreso AIH*, Tomo II, (México, D. F., 26-31 de agosto de 1968). México, El colegio de México, 1970.
- NICHOLAS, ROBERT L., *Unamuno, narrador*, en *Miguel de Unamuno. Narrativa completa, volumen I*. Barcelona, RBA – Instituto Cervantes, 2005.
- OREJAS, FRANCISCO G., *La metaficción en la novela española contemporánea. Entre 1975 y el fin de siglo*, Madrid, Arco/Libros, 2003.
- QUESADA GÓMEZ, CATALINA, *La metanovela hispanoamericana en el último tercio del siglo XX*, Madrid, Arco/Libros, 2009.
- UNAMUNO, MIGUEL DE, *Vida de don Quijote y Sancho*, Madrid, Espasa-Calpe, S.A., 1931.

B) Bibliografía sobre Luigi Pirandello y Fiódor Dostoievski:

- ALCORIZA, JAVIER, *Dostoyevski y su influencia en la cultura europea*, Madrid, Editorial Verbum, 2005.
- FANGER, DONALD, *Dostoievski y el realismo romántico*, Venezuela, Ediciones de la Biblioteca Universidad Central de Venezuela, 1970.
- GATTI, GIUSEPPE, “El teatro de Roberto Arlt y Luigi Pirandello: la sonrisa que viene de lo amargo”, en *Revista Cartaphilus*, Volumen 3, Murcia, Ediciones de la Universidad de Murcia, 2008.
- HERNÁNDEZ, DOMINGO-LUIS, *Roberto Arlt, la sombra pronunciada*, Tenerife, Editorial Montesinos, Universidad de la Laguna, 1995, pág.180
- MONNER SANS, JOSÉ MARÍA, *Pirandello. Su vida y su teatro*, Buenos Aires, Editorial Losada, S.A., 1947.

C) Bibliografía primaria y secundaria de Roberto Arlt:

- ARLT, MIRTA, *Prólogos a la obra de mi padre*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1985.
- ARLT, MIRTA; BORRÉ, OMAR, *Para leer a Roberto Arlt*, Buenos Aires, Torres Agüero Editor, 1984.
- ARLT, ROBERTO, *El fabricante de fantasmas* en *Obra Completa*, Buenos Aires, Ediciones Carlos Lohlé, 1981, tomo 2.
- CASTAGNINO, RAÚL H., *El teatro de Roberto Arlt*. Argentina, Editorial Nova, 1970.
- GOLDAR, ERNESTO, *Proceso a Roberto Arlt*, Argentina, Plus Ultra, 1985.
- HAYES, W. ADEN, *Roberto Arlt. La estrategia de su ficción*, London, Tamesis Books, 1981.
- KOMI, CHRISTINA, *Recorridos urbanos. La Buenos Aires de Roberto Arlt y Juan Carlos Onetti*, Estudios de la cultura de América Latina, Madrid, 2009.
- LARRA, RAÚL, *Roberto Arlt, el torturado*, Buenos Aires, Editorial Leviatan, 1950.
- MAVRIDIS, SPYRIDON, *Roberto Arlt y el teatro de la crueldad: convergencias en la dramaturgia rioplatense*, Salamanca, Universidad de Salamanca, 2011.
- PELLETTIERI, OSVALDO, (Ed.), *Tendencias críticas en el teatro*, Buenos Aires, Galerna, Facultad de Filosofía y letras (UBA), Fundación Roberto Arlt, 1999.
- TRASTOY, BEATRIZ, “El fabricante de fantasmas de Roberto Arlt y su relación con el teatro de Lenormand” en Osvaldo Pellettieri, *De Sarah Bernadt a Lavelli: teatro francés y teatro argentino (1890-1990)*, Buenos Aires, Galerna, Revista *Espacio*, 1993.