

Duplicidad de escritura en E. Flaiano: "Il caso Papaleo"

*"Perché non ho fatto un dramma? Ma perché farne un dramma quando se ne può fare un film? Perché farne un film quando se ne può fare un articolo? Perché farne un articolo quando se ne può fare una nota?"*¹

Muchos críticos han hablado de circularidad en la producción de Ennio Flaiano². Circularidad en el sentido que toda su

(1) FLAIANO, Ennio, entrevista con Gianni Rosati recogida en "Interviste", *Opere: scritti postumi*, Classici Bompiani, Milano, 1990, p.1204.

(2) Ennio Flaiano (Pescara 1910-Roma 1972). Escritor, periodista y guionista. Como escritor ha cultivado todos los géneros. Su primera y única novela *Tempo di uccidere*, 1947, fue galardonada con el Premio Strega. Le siguen multitud de relatos como *Il gioco e il massacro*, *Una e una notte*, *Diario notturno*, etc. Gran parte de su obra se publicó después de su muerte: *La solitudine del satiro*, *Autobiografia del Blu di Prussia*, *Diario degli Errori*, etc. Su obra dramática es la menos conocida y aparece recogida casi en su totalidad en *Un marziano a Roma e altre farse*.

Su actividad como periodista le relaciona con las revistas *Occidente*, *Oggi*, *Cine Illustrato* y *Documento* donde se ocupa fundamentalmente de crítica teatral y cinematográfica. También fue redactor del diario *Risorgimento Liberale* y del semanal *Il Mondo*.

Durante los años cincuenta y sesenta trabaja también como guionista para grandes directores italianos, entre los que destaca Fellini: *La dolce vita*, *Otto e mezzo*, etc.

obra está interrelacionada, que hay multitud de puntos en común entre unas y otras, continuos ecos. En la mayoría de las obras encontramos un mismo personaje, el intelectual en crisis de la posguerra italiana, en distintos momentos, pero siempre con las mismas características básicas. También los temas tratados son los mismos, distintas perspectivas de la condición absurda del ser humano en un mundo que no entiende, que no guarda ninguna lógica.

Pero, además, toda su obra -prosa, teatro y poesía- está profundamente interrelacionada porque el autor no termina nunca de elaborar sus textos, los está continuamente revisando. Toma la trama de un relato breve y la elabora en forma teatral, o añade otros datos y la convierte en una narración larga; o toma aforismos de un diario y los inserta en distintas obras.

Flaiano ha escrito y reescrito muchas veces los mismos pensamientos, los mismos argumentos, con los mismos personajes bajo diversas formas. Sus textos están sometidos a una reelaboración continua, a un proceso ininterrumpido de composición y descomposición, de construcción y separación de los elementos básicos.

En la elaboración continua de su obra Flaiano no tiene en cuenta los géneros literarios. En este sentido, Maria Corti, una de las mayores estudiosas de este autor, afirma que:

“Flaiano operava originali trasgressioni nell’uso dei generi letterari, bruciandone per lo più gli statuti in un’epoca come gli anni Cinquanta in cui l’istituzione letteraria dei generi funzionava ancora vivamente.”³

El problema con el que nos encontramos es el de buscar el elemento de partida en la elaboración de los distintos y tan variados textos de Flaiano en el seno de una producción que se

(3) CORTI, Maria, Introducción a FLAIANO, Ennio, *Opere: scritti postumi*, op.cit., p.X.

nos presenta, a primera vista, como descompuesta, discontinua, con falta de unidad exterior.

Giammattei afirma en *Solitudine del moralista* ⁴ que el auténtico núcleo genético de la obra de Flaiano se encuentra en el fragmento, la página o el pensamiento aislado: en el microtexto. Estos pequeños textos narrativos son los que el autor está actualizando continuamente, adaptándolos a cada nueva situación en las sucesivas obras que va escribiendo. De la misma opinión es Geno Pampaloni:

“L'apparente incompiutezza, il frammento, l'epigramma, la fulminea moralità segnata sul taccuino sono soltanto le briciole, i rimasugli di un'opera rimasta a metà, o non sono invece, come altri pensa (tra i quali anch'io) espressione autentica di una natura poetica la cui forma congeniale e non provvisoria era proprio l'epigramma?” ⁵

Se trata de una técnica que consiste en mezclar un número finito de cartas, un juego de encajar fragmentos. En esta técnica influye mucho su profesión de periodista y de escritor de artículos de tercera página —artículos de cultura, de argumento histórico, artístico o literario—. ⁶

Toda su obra se revela como “tanti frammenti interrotti di un discorso unico, ininterrotto.” ⁷ que “sono in fondo la coerente ed autobiografica risposta dello scrittore alle metamorfosi sociali e culturali dell'Italia del ‘benessere’ postbellico e delle nuove dominazioni.” ⁸

(4) PALERMO, A., GIAMMATTEI, E., *La solitudine del moralista*: Alvaro e Flaiano, Liguri Editore, Napoli, 1986.

(5) PAMPALONI, Geno, “Flaiano dieci anni dopo”, en *Flaiano e 'Oggi e Domani'*, Edians, Pescara, 1993, p.175.

(6) Flaiano trabajó hasta 1960 en *Il Mondo*, del 56-72 en la tercera página del *Corriere della Sera*, del 62-69 en el *Europeo* y en los últimos años de vida en *L'Espresso*.

(7) PAUTASSO, Sergio, “Ristampe e inediti”, en *Flaiano e 'Oggi e Domani'*, op.cit., p. 37.

(8) MORETTI, Vito, “Il moralismo laico di Ennio Flaiano”, en *Flaiano e, 'Oggi e Domani'*, op.cit., p.9.

DEL RELATO BREVE A LA PIEZA TEATRAL

Esta reelaboración de los mismos textos en géneros muy distintos es especialmente clara en sus obras teatrales⁹, como subraya Nicoletta Scalabrin:

“Lo schema racconto-pièce teatrale non è nuovo a Flaiano, nel senso che anche lui è avezzo a questo genere di passaggio: si consideri infatti che tutte le sue opere teatrali non sono che una successiva trascrizione delle sue prose.”¹⁰

La única excepción es La guerra spiegata ai poveri, estrenada en 1946.

Il caso Papaleo, 1960, tiene su origen en el relato *Prime indiscrezioni sul caso Papaleo*, 1959, más tarde publicada con el título de *Prima versione sul di un caso* en *Le ombre bianche*.

La donna nell'armadio, 1957, se basa en el relato breve *L'inchiesta*, recopilado en *Autobiografia del Blu di Prussia*.

Un marziano a Roma, 1960, gira en torno a un diario y tres cuadernos de notas: *Un marziano a Roma*, recogido en *Diario Notturmo, Taccuino del marziano* y *Ottobre 1959*, publicados en el “Appendice” de *Un marziano a Roma e altre farse*, y *Frasario essenziale per passare inosservati in società*, publicado en el “Appendice I” de *Il gioco e il massacro*.

Finalmente, el “Quadro IV bis” de *Conversazione continuamente interrotta*, escrita entre 1968 y 1970 y representada en 1972, se basa en *L'ispirazione del mattino (Progetto di farsa)*, recogido en *Solitudine del satiro*.

(9) Sus obras teatrales más importantes fueron publicadas bajo el título *Un marziano a Roma e altre farse*. Este volumen recoge tres actos únicos: *La guerra spiegata ai poveri*, *Il caso Papaleo* y *La donna nell'armadio* y dos obras en cuadros *Un marziano a Roma* y *Conversazione continuamente interrotta*.

(10) SCALABRIN, Nicoletta, “Il teatro flaianeo e la sua scrittura”, en *Flaiano vent'anni dopo*, Edians, Pescara, 1993, p.146.

Generalmente, Flaiano recupera casi en su totalidad el material usado en sus textos en prosa para versarlo más tarde en la obra dramática. Evidentemente, necesitará realizar algunas transformaciones que afectan a la naturaleza completamente distinta del receptor —el espectador en la obra teatral y el lector en el relato breve— y del medio —la obra teatral cuenta con la presencia sustancial de elementos visivos y sonoros de los que carece la prosa—.

El autor escribe la obra teatral teniendo delante el relato breve o el diario que le sirve de punto de partida. Realiza, de esta manera, y en palabras de Maria Corti, una “metamorfosi del diegetico o descrittivo in mimetico”.¹¹

Flaiano se enfrenta al reto de mantener el modelo narrativo, pero de tal forma que se sostenga sobre el escenario. Para ello, Flaiano recurre a lo que Maria Corti ha llamado ‘motiventi’¹² o unidades de un motivo reproducibles a voluntad, como variantes de un mismo motivo, para dar movimiento a la escena, pero sin cambiar la estructura de la trama.

De esta manera, Flaiano en algunos casos aumenta el número de personajes respecto al diario o la narración, introduciendo escenas, textos líricos recitados o cantados y cambiando la organización temporal¹³.

Ennio realiza todos los cambios necesarios para cambiar la estructura narrativa en teatral, pero es en la prosa donde se encuentra el núcleo de lo que será luego el texto teatral. La representación da a la idea original del autor una nueva dimensión, como declara Nicoletta Scalabrin:

(11) CORTI, Maria, *Introduzione*, op.cit. p.XXXIII.

(12) *Ibidem*, p.XXXIV

(13) El caso más claro y completo donde se pueden observar todos estos cambios es el de *Un marziano a Roma*.

“Il teatro, la rappresentazione diventa per l'autore un gioco appassionante che dà ai personaggi la possibilità di rivivere realmente in una dimensione altra da quella duplice del foglio. Così come sono stati impressi sulla carta stampata, disegnati dall'inchiostro della penna o dal tasto della macchina da scrivere, escono per cercare di acquistare una triplíce dimensionalità incarnandosi negli attori.”¹⁴

Pero el hecho de partir de una narración entraña un peligro para el teatro de Flaiano. Muchos críticos consideran que su teatro es fundamentalmente estático, que le falta teatralidad, dramaticidad. Y la razón la encuentran principalmente en su estructura fragmentaria, en su “tendencia alla dispersione, che viene poi curiosamente favorita dagli stessi pregi del dialogo, brillante, epigrammatico ed elegantemente ellittico.”¹⁵

IL CASO PAPALEO - PRIMA VERSIONE DI UN CASO

A modo de ejemplo ilustrativo de esta duplicidad de escritura en la obra de Ennio Flaiano hemos elegido un acto único *Il caso Papaleo* y el relato con el que tiene estrecha relación *Prima versione di un caso*.¹⁶

El argumento de los dos textos básicamente es el mismo: Roberto Papaleo, escritor de renombre, se despierta de un feliz sueño para encontrarse en un ataúd, en una capilla funeraria perfectamente equipada con todo lo necesario en caso de resurrección —que es precisamente lo que le ocurre a Roberto—. A ese extraordinario despertar le siguen pensamientos varios

(14) SCALABRIN, Nicoletta, op.cit., p.149.

(15) CODIGNOLA, L., *Il teatro della guerra fredda e altre cose*, Urbino, 1969, p.66.

(16) Todas las citas del acto único *Il caso Papaleo* se tomarán de FLAIANO, Ennio, “Il caso Papaleo”, en *Un marziano a Roma e altre farse*, y las de “Prima versione di un caso” se tomarán de FLAIANO, Ennio, “Prima versione di un caso”, *Le ombre bianche*. Los dos textos se encuentran recopilados en FLAIANO, Ennio, *Opere 1947-1972*, a cura di Maria Corti e Anna Longoni, Classici Bompiani, Milano, 1990.

sobre la vida y su sentido, recuerdos, proyectos para el futuro y la seguridad de que sólo el amor podrá dar sentido a esa vida absurda que todavía le queda por vivir. En el relato ese amor maravilla se encarna en Manuela, su última amante, y en la obra teatral en Angela Rocco, su primer amor.

Estos pensamientos se ven interrumpidos por varias llamadas que realiza Roberto Papaleo: a los guardianes de la capilla, a su mujer y a su amada —Manuela que se encuentra viva y en su casa y Angela muerta en la capilla de al lado—. La obra concluye con la llegada de la mujer de Roberto y los guardianes.

Como podemos ver, las coincidencias no se dan tan sólo a nivel de argumento; también los personajes prácticamente son los mismos en los dos textos, a excepción de las dos mujeres. Sin embargo, las diferencias son también evidentes.

Las dos obras comienzan con la visión o la descripción de un sueño. Si comenzamos con el relato breve podemos ver que Flaiano hace partícipe al lector de una serie de sensaciones que experimenta el protagonista mientras sueña: hay una alegría, una ligereza, una sensación de libertad total, de movimiento ágil y en todas las direcciones, de dominio y control absoluto. Una sensación muy cercana a la de la embriaguez. Todo este cúmulo de sensaciones placenteras aparece relacionado con la infancia del protagonista y con los lugares donde ésta transcurrió. En el sueño Roberto Papaleo vuela libre y ligero sobre las playas de su pueblo natal.

“Volava lungo la spiaggia del suo paese natale, nell’Adriatico inferiore, calandosi ogni tanto per darsi una spinta col piede, risalendo a braccia tese per dominare il vasto panorama e tuffarsi daccapo sino a sfiorare col petto le onde.

Era libero e nudo, sentiva in sé un’ebrezza che poteva legare soltanto agli anni dell’infanzia, quando su quella stessa spiaggia, piú selvaggia, veniva col secchiello e la paletta; e ora, alla felicità ritrovata, aggiungeva la certezza di un dominio degli elementi e una speranza di immortalità, che lo stordivano. Pensieri lievi e allegri gli occupavano la mente: amori

che si concludevano, incontri desiderati, fantasie di musica leggera. Egli stava rotando in larghi giri sopra un fosso chiamato Vallelonga, che in quel punto si gettava nel mare tra un intrico di canne (e dove quarant'anni prima una giovane di nome Angela gli aveva svelato i misteri del sesso)". (p.1240)

Aquí termina el sueño de Papaleo en *Prima versione di un caso*. Flaiano en pocas líneas nos transmite las sensaciones que experimenta el protagonista. La transposición de este sueño a la obra teatral *Il caso Papaleo* difiere sustancialmente de ésta. No en cuanto a la idea principal que es la misma, sino en la forma. Flaiano no puede llevar a escena el vuelo en soledad de Papaleo sobre las playas del Adriático, pero sí puede transmitir estas sensaciones placenteras de otra manera. Recurrirá a un segundo personaje para crear diálogo y movimiento. Así surge Angela Rocco —aquella que hace cuarenta años le había desvelado los misterios del sexo—. Ella se convertirá en el medio para transmitir este sueño: el recuerdo maravilloso de la primera experiencia de amor de Papaleo adolescente en su pueblo natal.

Los dos en escena representan los juegos amorosos, pero todavía infantiles, que vivieron en ese verano lejano y perdido en los recuerdos. Se trata de diálogos muy rápidos, llenos de repeticiones y donde la música y la luz van a tener una importancia crucial. Son las acotaciones las que nos dan todos los elementos necesarios para situar el sueño, para darle forma. Iluminación dulce, música de ballet y dos jóvenes que corren uno detrás del otro entre árboles y arbustos. Risas, jadeos, alegría y emoción ante esta nueva experiencia. Veamos un ejemplo:

“Roberto: Ti vedo, ti vedo, ti prendo!

Angela: No, non mi prendi, ti sfuggo.

R: Dove sei?

A: Cuccú!

R: Dove sei, Angela?

A: Cuccurucú!

R: Angela, ti devo dire una cosa.

A: Io non la voglio sentire.

R: È importante!

A. Non è affatto importante.

R: Angela?

A: Roberto?" (pp.149-150)

La primera anotación que aparece en la obra teatral es muy larga y completamente necesaria para situar la escena, tanto el sueño como la realidad. El autor no quiere dejar al libre albedrío del director de escena la elección de la forma de llevar este sueño sobre el escenario, por eso lo dirige desde el primer momento y señala cada uno de los detalles de éste: cómo debe ser la luz, la música, los gestos y los movimientos de los protagonistas.

Por otro lado, Flaiano dará más extensión en la obra dramática a los momentos de diálogo —especialmente al que mantiene con Angela por teléfono— y dedicará menos espacio a los de monólogo interior —como es el despertar— aunque lo salva dramáticamente recurriendo al monólogo interior, casi tipo diálogo con uno mismo. Estos largos monólogos son interrumpidos por varias llamadas de teléfono —la de alguien que se equivoca de número y las que Roberto hace a los guardianes, a su mujer y a Angela—.

La información sustancial básicamente es la misma que la del relato y, además, aparecen los mismos objetos. Estos objetos en la obra teatral cobran una importancia especial: ayudan a crear movimiento, a dar mayor teatralidad; en cierto modo se instaura un diálogo entre Roberto y estos objetos silenciosos, pero cargados de fuerza. A falta de un interlocutor en escena, buenos son estos objetos: el cartel, el teléfono, el termo de café, las galletas y los periódicos. Son objetos que en la obra de teatro van a llevar al protagonista a divagar sobre temas relacionados con ellos directamente o a través de asociaciones más indirectas. Estas divagaciones no aparecen en la narración.

Del relato a la obra dramática se transpasan todas las sensaciones —tanto de la vista, como del oído y del olfato—, los sentimientos, los pensamientos, que acuden y, a veces, se agolpan en la mente del protagonista: de esta manera, se lleva al teatro el olor que desprende el féretro, los cambios en la intensidad de la luz, el profundo silencio que le abrumba en el momento de despertar —tan sólo interrumpido por sus pensamientos en voz alta— y el fuerte dolor de cabeza.

También, y sin perder de vista el relato, se pasan a la escena los recuerdos de la infancia y juventud de Papaleo, los grandes amores de su vida, el sentido que tiene la existencia, sus miedos, esperanzas e ilusiones.

Otra divergencia entre relato y obra teatral la encontramos en la elección de la protagonista femenina: en el relato será Manuela, su actual amante, mientras que en la obra es Angela, un amor de adolescente.

En el relato aparece Angela, pero de manera tangencial y sólo para hacer referencia a un lugar relacionado con su infancia y con momentos de placer (p.1240) o se la asimila a Manuela (p.1247): ni se analiza ni se estudia. La protagonista femenina indiscutible en *Prima versione di un caso* es Manuela, que, sin embargo, no aparece, ni siquiera mencionada, en la obra teatral.

Estas dos mujeres tienen muchos elementos en común, incluso a veces se las caracteriza con las mismas palabras: las dos son suaves, calientes, con una risa fuerte y clara. Son mujeres sencillas, maduras pero, en muchos aspectos, todavía niñas, que se entregan en el amor totalmente. Flaiano las describe casi con las mismas palabras en los dos textos:

“La morbida, calda Manuela, dalle risate che facevano tremare i vetri. (...) Così avvolta nell’amore, così semplice nelle sue letture (...) A trent’anni era rimasta bambina (...). Era chiara, semplice, popolana e spalvalda.” (p.1247)

“La morbida, calda Angela, dalle risate che facevano tremare i vetri. (...) Lei era la verità, l’acqua fresca quando si ha sette, mi assolveva sempre.” (p.157)

El personaje de Manuela aparece menos analizado en el relato que el de Angela en la obra teatral. Pero en la breve conversación que Manuela y Roberto mantienen por teléfono nos encontramos, en forma de embrión, con todos los elementos que van a definir su personalidad y que en el teatro se van a desarrollar con más espacio, especialmente durante el sueño de Papaleo. Entre estas características de las dos mujeres destaca su alegría, su continuo juego de “quiero-no quiero” con el amante, su manera de actuar casi de niña, su ternura y frescura.

En los dos textos el protagonista nos hace partícipe de su relación con la mujer. En el relato lo hace de forma muy breve y concisa —casi tipo telegrama—, aunque con gran cantidad de datos que nos ayudan a imaginar cómo es su relación con las cuatro pinceladas que nos da. Se trata del último encuentro con Manuela:

“Mercoledì. Dalle cinque alle sette: prima s’erano amati, poi Roberto aveva letto qualche pagina di un romanzo che lei teneva sul comodino, mentre Manuela di là, nuda, preparava qualcosa da mangiare.” (p.1247)

La relación con Angela se presenta de manera más detallada en el texto teatral. Roberto Papaleo nos narra su primer encuentro, cuando él tenía 16 años, en la playa de su tierra natal, hace ya 25 años. Esto es lo primero que nos hará saber ya en su monólogo al despertar del sueño-muerte. Pero del encuentro ya teníamos casi todos los datos al abrirse el telón: la obra comienza con el sueño de Roberto en el que revive esa primera experiencia juvenil. Una experiencia de las que nos ofrece varios momentos de importancia para el personaje y que ocupan varias páginas (de la página 149 a la 152). Más información sobre esta relación nos la ofrece el autor en la conversación telefónica que mantienen los dos amantes (de la página 158 a la 161).

Angela y Manuela son el desdoblamiento de una sola persona, ellas encarnan el concepto que el autor tiene de mujer-maravilla¹⁷, del amor puro y total que da sentido a la vida. Roberto Papaleo afirma en *Il caso Papaleo*: “Non ho amato che te ... Anzi, è più dell’amore. La meraviglia. (p.159).

Son la única cosa por la que merece la pena vivir, y en el caso concreto de Roberto, de volver de nuevo a la vida, con su rutina, con sus mentiras, con su sinsentido. Con palabras del propio personaje:

“Non somigliava (Manuela) ad Angela, non aveva la stessa forza? E tutte e due, non erano forse il suo unico vero rimorso?” (p.1247)

La elección de una mujer u otra creemos que tiene también relación con el giro que el autor da a cada uno de los textos. Las dos obras se cierran con un volver a empezar otra vez con la misma historia por parte del protagonista: se trata de la vuelta a la misma vida que llevaba antes, a la misma rutina, a su relación sin amor con su mujer, a su precaria relación con su hijo, a su juego cansino de ser escritor, ‘el escritor’: a una vida que no tenía antes sentido y que menos lo tendrá ahora que es plenamente consciente de ello. Tanto en el relato como en la obra de teatro, Roberto se permite fantasear sobre cómo será su vida a partir de ese momento. En el relato:

“Vedrò la vita sotto un angolo di maggiore saggezza. Viaggerò, lascerò correre gli affari, ritroverò gli amici di un tempo, probabilmente comincerò a dipingere. Da giovane volevo fare il pittore. O forse, concluse, continuerò a fare la stessa vita.” (p.1246)

En la obra de teatro:

“Dovrei dimagrire, mettermi a un regime, osservare un orario, oppure studiare il tedesco. Quante cose si possono fare, volendo. E perché? Inutilità. (...) seguirò come prima, ormai la fine la conosco.” (p.157)

(17) Esta idea de mujer-maravilla aparece en otras obras de Flaiano, especialmente en su única novela *Tempo di uccidere*, en la figura de Mariam.

Los dos, a pesar de la primera euforia, están convencidos de que, en el fondo, las cosas no van a cambiar en absoluto. Pero hay una diferencia clara en el desenlace de uno y otro texto. En el narrativo, Manuela, la amante de Roberto, está viva y le quiere, por lo que ese nuevo comienzo se ve difícil pero con ciertas esperanzas porque está ella ahí para darle sentido a la vida:

“La risata di Manuela era un’assoluzione insperata, tutto ridiventava semplice come durante quel volo, e tutto vero, normale, anche il suo denaro riprendeva valore e la sua vita non gli sembrava così inutile.” (p.1247)

“Volare tenendo per mano Angela ¹⁸ e Manuela, sopra la spiaggia del suo paese, nell’Adriatico inferiore, tra le canne, il fosso, la riva, o sull’acqua calma, col sole che si riflette su fondo?” (p.1248)

En el caso del texto dramático la esperanza ya no existe.

“Io hò sempre avuto questa certezza: che rappresentavo la stessa cosa per te. Cioè, che in questa faccenda dei simboli, c’era una certa reciprocità. (...) Angela, ti preferisco nei miei ricordi. (...) È un’occasione ottima per chiarire. (...) È assolutamente necessario, vitale per me. Vediamoci, ti scongiuro. Pronto? Rispondi. Pronto? Vecchia puttana.” (pp.160-162)

Al Roberto Papaleo del teatro se le ha quitado todo, hasta la ilusión de un recuerdo.

“Senza quel sogno (que él significara para Angela lo que ella significa para él), partivo via, nudo, tabula rasa, come se non fossi mai nato.” (p.156)

La muerte se ha llevado todo consigo, hasta ha borrado los recuerdos, las ilusiones en las que se había refugiado tanto tiempo. Nada tiene sentido para Roberto. Mientras que Manuela supone la vida, la esperanza, el rayito de luz en la oscuridad, Angela es la muerte absoluta.

(18) Hay que tener en cuenta que en el relato Angela es tan sólo un recuerdo que no entra en contraposición con la realidad, por lo que sí supone una esperanza.

Todo este contenido profundamente trágico se trata con una gran dosis de humor en los dos textos. Pero será en *Il caso Papaleo* donde se hará más evidente. En esta obra Flaiano introduce algunos episodios que no aparecen en el relato. El primero es el de la llamada equivocada: es la primera llamada de teléfono y no la hace él. Alguien se ha equivocado de número. La conversación que Roberto mantiene con los guardianes aparece aumentada y modificada en la versión dramática y se introduce un tema tan querido por Flaiano, el de la burocracia exasperante: una apostilla burlesca en un momento profundamente trágico, el despertar de la muerte.

En el texto dramático nos aparece el personaje de Roberto bastante más grotesco que en el relato. En la obra narrativa éste se presenta casi como un ser normal, en una situación ciertamente extraña e imposible, pero con reacciones muy cotidianas y cercanas a la realidad. En la obra dramática hay momentos en que Flaiano pinta a Roberto casi como un fantoche, un personaje que, además, de estar muerto está ridículo con su traje estrecho y descosido, con su pretensión de que un amor de adolescentes dé sentido a una vida que no lo tiene. Es un personaje tipo de la farsa trágica de Flaiano.

También la lectura de los periódicos es mucho más humorística en el texto dramático, especialmente cuando lee los otros titulares: "Le vernici prolungano l'esistenza. Uccide la moglie scambiata per la suocera. Un maiale cade dal terzo piano e accoppa un idraulico. Gli inglesi si annoiano." (p.156) junto a los anuncios y a la crónica de su muerte acompañada de una fotografía ("la peggiore, naturalmente" p.156): "Improvvisa scomparsa dello scrittore Papaleo" (p.156).

Otro elemento que refuerza al farsa trágica lo encontramos en la acotación en la que Flaiano nos presenta a Angela: "Distesa su un piano di marmo c'è Angela, invecchiata, anzi morta. Ha una parrucca rossa ed è vestita di nero. Sta leggendo." (p.157)

“Il gusto dell’assurdo va di pari passo in Flaiano con le piccole realtà quotidiane,”¹⁹, afirma Poesio acerca de la obra de Flaiano. Y, efectivamente, en los dos textos que estamos analizando encontramos continuos saltos de la realidad más cotidiana, de los momentos más intrascendentes del día a día de un hombre medio²⁰ a la irrealidad más absoluta, al mundo de la fantasía, de los sueños, de los juegos imposibles.

Este continuo ir y venir tan de Flaiano lo encontramos tanto en sus relatos como en su producción teatral. En el caso que nos ocupa es evidente. Tanto en *Il caso Papaleo* como en *Prima versione di un caso* nos encontramos con saltos al mundo de los sueños y de la fantasía: el sueño con que se abren las dos obras y el hecho del que se parte, la vuelta a la vida del protagonista.

En la obra teatral hay que subrayar que ese salto a la irrealidad es muy superior al del relato —tanto en extensión, como en intensidad— y, además, se añaden algunos hechos más, entre los que destaca el coloquio que Roberto —muerto y resucitado— mantiene con Angela —también ella muerta—, cada uno en su capilla funeraria.

Por lo que se refiere a la apelación a las pequeñas realidades cotidianas, nos encontramos con que en la obra teatral hay un mayor número de datos que aportan información sobre la realidad de estos personajes.

(19) POESIO, Paolo Emilio, “Flaiano e le sue farse”, en *Il teatro di Flaiano*, Edgars, Pescara, 1995, p.40.

(20) Sobre este particular Maria Corti habla de la tendencia de Flaiano a la “focalizzazione del reale”. El autor “volge lo sguardo inquieto e cauto a una serie di particolari, di piccole cose, a ciò che magari non è nulla per gli altri, ma che lui cresce e si organizza in un sistema mentale di lucida interpretazione della realtà. Perciò gli è dall’inizio funzionale il genere del diario o taccuino di appunti.” en *Introduzione*, op.cit., p.XXVI.

Esta oposición realidad-irrealidad está mucho más marcada en *Il caso Papaleo* que en *Prima versione di un caso*, al igual que el uso de técnicas humorísticas: el humor aparece mucho más solapado en el relato.

También el contenido trágico subyace a los dos textos: la condición absurda de la vida; la muerte vista no tan sólo como el final de la vida biológica, sino también como el final de las ilusiones, de las esperanzas; la muerte como la única realidad de la vida.

El mensaje del escritor, como afirma Giovanni Antonucci, es el mismo en las dos obras. En ellas Flaiano “esprimeva il risentimento morale dello scrittore di fronte a una società che andava sempre più perdendo ogni valore morale e perfino il ricordo dei propri sentimenti”²¹, aunque la carga crítica sea mayor en la obra dramática.

La combinación de todos estos elementos —absurdo, cotidianidad, tragedia y humor— llevados al extremo en la obra teatral—, unido a la representación en vivo hace que la farsa trágica en el teatro sea muy superior y más eficaz que la del relato, a pesar de que los temas, personajes y trama sean los mismos. El texto dramático es, y en esto estamos completamente de acuerdo con Sandro De Feo, más ‘flamíneo’:

“Il primo racconto può apparire dunque più semplice, diretto e reale. Eppure il secondo è più di Flaiano. Perché l’epigramma a due facce di Flaiano, la sua ironia in controtipo, la sua arte del malinteso, nella quale oggi non teme rivali, trovano il pieno sfogo in certi salti e scarti di irrealtà come sono il sogno di Papaleo e il suo colloquio telefonico con la morta.”²²

MILAGRO MARTÍN CLAVIJO
Universidad de Oviedo

(21) ANTONUCCI, Giovanni, “Flaiano e il teatro”, en *Flaiano vent’anni dopo*, op.cit., p.136.

(22) DE FEO, Sandro, citado en ANTONUCCI, Giovanni, “Ennio Flaiano e la commedia di costume”, en *Flaiano e ‘Oggi e Domani’*, op.cit., p.185.