

Entre el ser y el parecer: La dualidad de los personajes dramáticos en *Saverio el cruel*

Ma. Teresa Sanhueza

El escritor argentino Roberto Arlt¹ ofrece al estudioso de la literatura la imagen de un autor que, a pesar de haber desaparecido hace más de medio siglo, continúa en plena vigencia.² Ampliamente conocido por sus artículos diarios publicados en el periódico *El Mundo* bajo el título de *Aguafuertes*, su ingreso en la escena argentina coincidió con el período de renovación teatral empezado por los teatros independientes a principios de los años treinta. Arlt se identificó plenamente con las nuevas formulaciones artísticas propuestas por el Teatro del Pueblo, fundado por Leónidas Barletta en 1930, en cuya declaración de principios se formulaba la intención de “realizar experiencias de teatro moderno para salvar al envilecido arte teatral y llevar a las masas el arte general, con el objeto de propender a la elevación espiritual de nuestro pueblo” (Citado en Goloboff 89). De esta manera, el Teatro del Pueblo se constituyó en una propuesta teatral alternativa dentro de la escena nacional, que ofrecía un espacio de divulgación para los nuevos dramaturgos argentinos y para las obras extranjeras clásicas y modernas. Invitado por Barletta a unirse a esta compañía teatral y carente de prejuicios formales, Arlt fue audaz, innovando y experimentando para ofrecer una nueva clase de teatro al público,³ obras que se opondrían a las piezas comerciales tan en boga en esa época.

Es así como el 4 de septiembre de 1936, el Teatro del Pueblo estrena *Saverio el cruel*, denominada “farsa trágica” en consonancia con la actitud burlona y trascendente del autor. Estructuralmente, la obra se divide en tres actos que se ordenan a su vez en escenas. A nivel de la acción, la obra presenta el desarrollo de una burla. Un grupo de jóvenes ricos y ociosos, aprovechando que están solos por el fin de semana y con un plan urdido por la líder del grupo, Susana, planean burlarse del proveedor de manteca. Cuando el mantequero (mantequillero) Saverio llega a la hacienda a entregar su producto,

los jóvenes le hacen creer que Susana se ha vuelto loca a consecuencia de la lectura de muchos libros que le han secado el cerebro. Los amigos de Susana convencen a Saverio de que para sanarla de su aparente locura, hay que rodearla de un mundo de ficción en el cual él debe actuar el papel del coronel que le ha usurpado el trono.⁴ En un principio, Saverio duda pero, finalmente, es convencido de participar en la representación. Ese es el punto de partida de una farsa que, por medio de un final sorprendente, se transforma en una horrorosa tragedia de la cual Saverio resulta la víctima.

Así, desde el punto de vista de la acción, la obra presenta distintos niveles de realidad claramente diferenciables al comienzo, que se complican entrelazándose y fusionándose a medida de que avanza la trama:

- a) Espacio de la realidad que se produce en el nivel enmarcante (con personajes como Susana, Saverio y amigos). Este mundo real se ordena de acuerdo a cánones y convenciones sociales – clase social y ocupación.
- b) Espacio de la ficción que se manifiesta en el nivel enmarcado por medio del procedimiento de “teatro dentro del teatro,”⁵ es decir, la representación teatral de la farsa (Reina Bragatiana, Coronel, duque y pastores). El mundo de la ficción está organizado conforme a elementos literarios tomados de la tradición europea y del contexto histórico social – Hitler, Mussolini y Primera Guerra Mundial – llegando a presentarse, en última instancia, como un mundo terrorífico.
- c) Espacio de la ambivalencia en el cual la ficción se convierte en realidad, eliminando los límites entre una y otra. Se presenta tanto en el nivel enmarcado como en el enmarcante. De este modo se produce una inversión de planos porque la ficción pasa a ser realidad y viceversa, convirtiéndose en un nivel en el cual coexisten, con la misma fuerza y validez, la ficción y la realidad.

En cada uno de estos espacios se desarrolla un conflicto:

- a) En el de la realidad existe el proyecto de burlarse de Saverio, representado por los personajes Susana y sus amigos. A este deseo se opone Julia, la hermana de Susana, creándose así una relación tensional. El propósito de Susana permanece a lo largo de todo el texto sufriendo una variación al final que se traduce en un desenlace inesperado.
- b) En el de la ficción también existe un proyecto: eliminar al Coronel que ha usurpado el poder del reino de la reina Bragatiana. La fuerza contraria está representada por Saverio-Coronel, que se niega a participar en la representación luego de enterarse de la verdad a través de Julia y, en menor medida, por la criada de su pensión, Simona, que funciona como

un elemento premonitorio dentro del desarrollo de la trama. Al final de la obra el propósito tiene éxito cuando la Reina Bragatiana logra eliminar al Coronel asesinándolo.

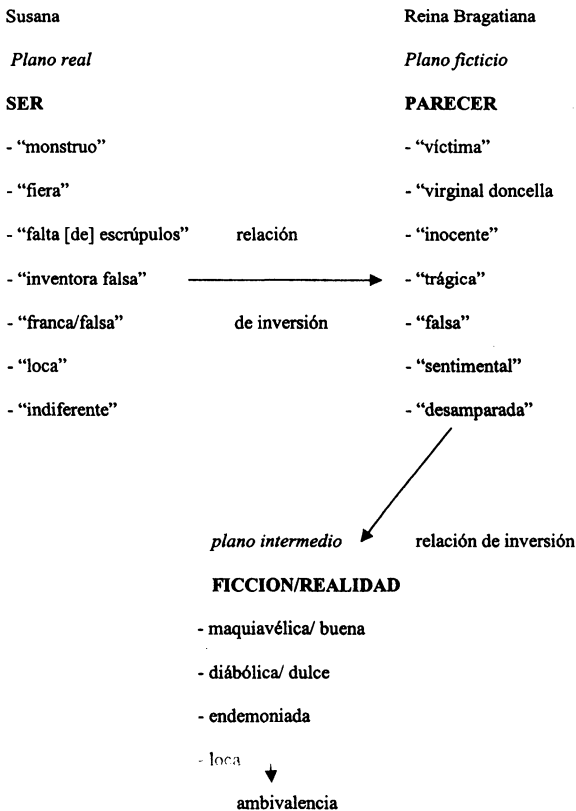
Como signo teatral, el personaje dramático es complejo y polisémico, puesto que funciona como unidad de la acción y como elemento individualizado con valor semántico. Es una unidad coherentemente trazada mediante una pluralidad de elementos recurrentes e intervenciones. Por medio del nombre y de las acciones de los *dramatis personae* y a través de los diálogos, el texto dramático crea un universo de ficción literaria, unos personajes con características físicas y morales determinadas, y los sitúa en tiempos y espacios concretos para que vivan un conflicto de acciones y tensiones. El diálogo es quien ayuda a crear y definir al personaje en su propio idiolecto, en su competencia cultural, en sus acciones morales. A medida que el diálogo avanza, el personaje se va construyendo mediante datos que provienen de tres fuentes: sus palabras, sus acciones y lo que los demás personajes dicen de él. Al final de la obra la etiqueta semántica del personaje se completa en varios niveles y aspectos: el personaje considerado en sí mismo, en su figura física, en su modo de ser y de estar, en sus relaciones familiares o profesionales con los demás y en su participación en el conjunto del cuadro agencial.

La construcción de los personajes se estructura tradicionalmente en base a dos principios fundamentales: discrecionalidad y unidad. El principio de unidad obliga a la construcción de personajes coherentes, y así las etiquetas semánticas que en principio se ofrecen en blanco se van llenando con predicaciones y adjetivaciones, con verbos de acción o de situación que no deberían ser contradictorios entre sí. Bajo este principio, un personaje no debería presentar características contrarias extremas, por ejemplo, ser fiel e infiel a la vez, agradable y desagradable, bueno y malo. Saverio como personaje presenta rasgos opuestos, pero para mantener el principio de unidad, Arlt introduce la representación teatral de la farsa del reino de Bragatiana dentro de la obra. Así, estas características negativas opuestas pueden existir porque no son “verdaderas” sino parte de una farsa, de una representación teatral de un mundo irreal dentro del mundo real.

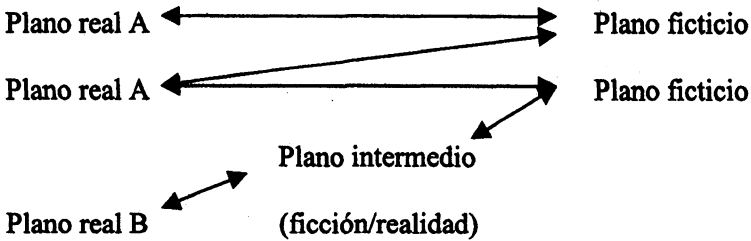
Para caracterizar a los personajes procederé, en primer lugar, al análisis de los atributos de Saverio y Susana en su calidad de personajes principales.⁶

- 1) Susana pasa del plano real, en el cual es una mujer decidida, calculadora, capaz de inventar una farsa “atroz” para reírse de un pobre mantequero, a un plano ficticio – donde asume la identidad de reina Bragatiana – a

través de una relación de inversión. Allí se presenta como desamparada, angelical e inocente siguiendo los postulados de la comedia clásica española y ofrece un grado de intertextualidad que hace explícito el nivel ficticio de la escena. Luego se produce una segunda inversión al pasar a un tercer plano que denominaré "intermedio" ya que el personaje se mueve en la ambivalencia. El paso a este nivel intermedio se produce invirtiendo las características del personaje, que pasa de desamparada a diabólica. Finalmente, hay un nuevo paso a la realidad, pero esta vez a una "nueva realidad" en la cual Susana se revela como loca. De este modo, se relativizan todos los niveles y vemos que, a partir de la perspectiva de lo verosímil de la obra, lo que el lector/espectador cree que era el plano real pasa a ser ficticio, produciéndose la gran inversión final del texto.



Debemos señalar que de acuerdo a esta trayectoria, Susana es el único personaje que se mueve en tres planos:



- 2) Saverio se desplaza en dos planos claramente delimitados, el real y el de la ficción, y pasa de uno a otro también como resultado de una relación de inversión. En el nivel de la realidad, Saverio es un hombre común y corriente perteneciente a la clase trabajadora que vende mantequilla, sin mayores expectativas ni ambiciones que realizar bien su trabajo. Al igual que Susana, y mediante una relación de inversión, pasa a convertirse en el tirano Saverio en el plano de la ficción. Esto le lleva a un cambio radical de personalidad y comportamiento. El Saverio antimilitarista, en su papel de Coronel se transforma en un dictador militar déspota y poderoso que desea mantener su poder por medio de todos los recursos posibles, siendo el más típico la imposición de la fuerza (por ejemplo, cuando se manda a hacer una guillotina para cortar la cabeza de sus enemigos). Finalmente, en el tercer acto Saverio vuelve al plano de la realidad, una realidad (B) distinta a la primera, en la cual es finalmente asesinado por Susana-reina Bragatiana, al negarse a continuar con la farsa.

Saverio

*Plano real***SER**

- “derrotado”

- “infeliz”

- “expresión de perro
que busca simpatía”

- tímido

- “indeciso”

- “antimilitarista”

- “ángel”

- mal vestido

- “Saverio el mantequero”

relación



de inversión

Coronel

*Plano de la ficción***PARECER**

- “vencedor”

- “poderoso”

- “usurpador”

- “decidido-cruel”

- “militarista”

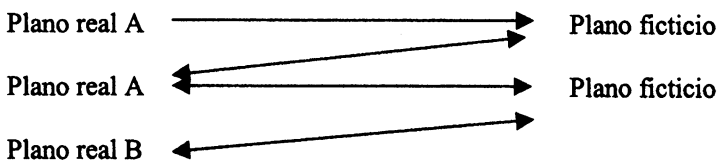
- “déspota”

- “dictador”

- “elegantísimo”

- “Saverio el cruel”

Su trayectoria puede ser ilustrada de la siguiente manera:

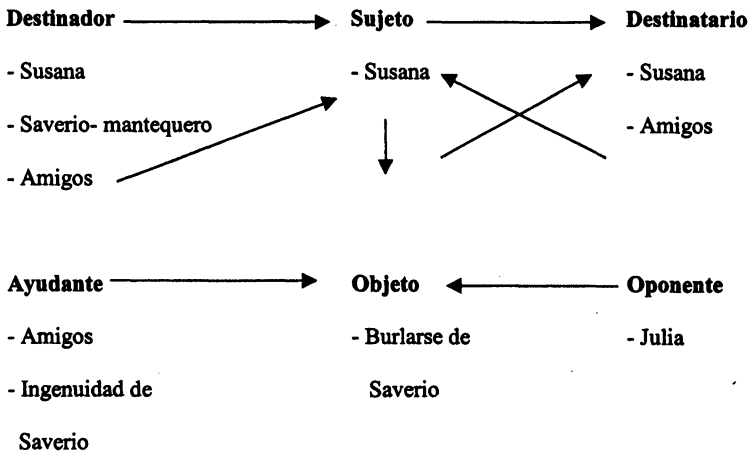


El paso de un nivel al otro se produce mediante un cambio de roles y de identidad de los personajes que se revela en el texto sólo como enmascaramiento y produce un distanciamiento del “yo.”⁷ La transformación de los personajes, particularmente la inversión de Saverio, permite ver el carácter convencional, arbitrario de los roles que representan. Se trata de juegos cuyas reglas al ser cambiadas hacen variar también a los personajes y como resultado, a la acción dramática. Arlt crea las condiciones literarias lógicas para que los niveles de la realidad y la fantasía se confundan, introduciendo al personaje loco, es decir, aquel personaje que emite un discurso que no distingue entre un nivel y otro y que lleva finalmente a una delimitación confusa de cada uno de ellos, creándose una nueva categoría espacial en la cual se funden la cordura y la locura, el espacio de la ambivalencia.

Esta caracterización de los atributos de los personajes puede complementarse con el análisis del estrato agencial o modelo actancial,⁸ puesto que permite calificar a los personajes en detalle al percibir claramente los roles, sus cambios e interrelaciones además de visualizar las fuerzas principales del drama y su papel en la acción. Ayuda también al esclarecimiento de las relaciones físicas que se establecen entre ellos. Tomaré en cuenta las modificaciones que Anne Ubersfeld y Fernando de Toro hacen al modelo actancial de Greimas para adaptarlo así específicamente a las obras dramáticas.

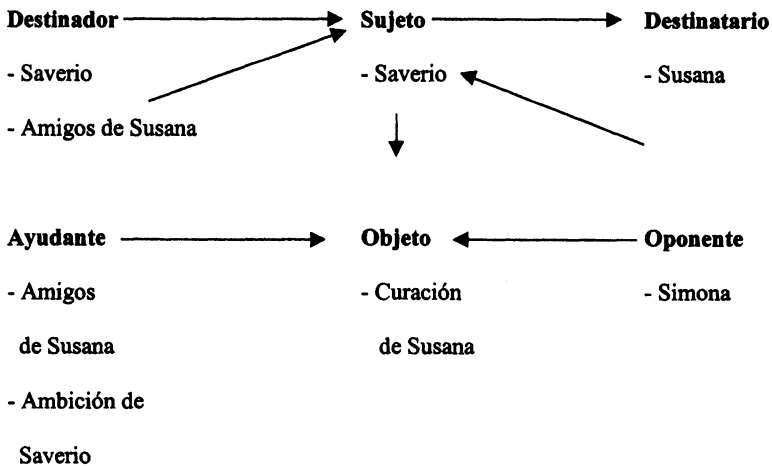
Plano de la realidad:

Desde el punto de vista de Susana:



Las relaciones en este esquema pueden percibirse claramente. Susana es el sujeto que persigue un objeto: burlarse de Saverio. El destinador, es decir, quien posee o puede conseguir el objeto está representado por Susana y sus amigos, quienes también serán los que se beneficiarán con la obtención de éste. Esto corresponde a lo que Ubersfeld denomina triángulo ideológico. Saverio-mantequero es también uno de los elementos que posee la capacidad de hacer posible la consecución del objeto al hacerse parte de la farsa. La categoría del ayudante está representada por los amigos de Susana que se prestan a participar y, por supuesto, a la ingenuidad de Saverio. La ayuda es doble, dirigida a Susana y a la obtención de su objeto. Esto ejemplifica uno de los triángulos activos distinguidos por De Toro, en el cual la ayuda es del sujeto en relación con el objeto. La función del oponente a la burla está representada por Julia, la hermana de Susana, quien se refiere a la tomadura de pelo como “broma canallesca,” “procedimiento detestable,” “farsa mal intencionada” y “asunto indecoroso” (95-7). Su función es también doble y corresponde a otro de los triángulos distinguidos por De Toro, en el cual el oponente, en este caso Julia, se enfrenta tanto al sujeto como al objeto – a Susana y a su burla.

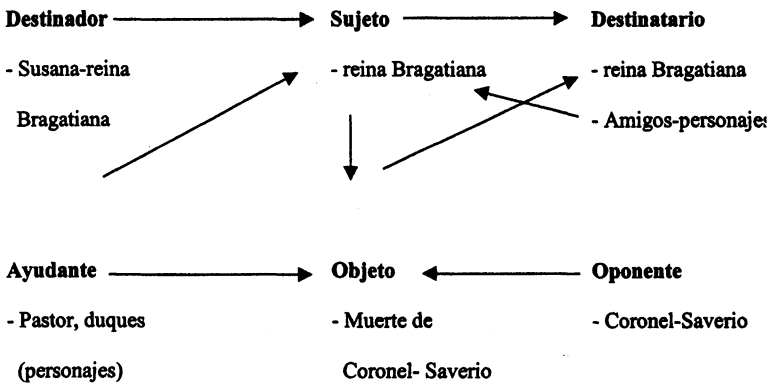
Desde el punto de vista de Saverio:



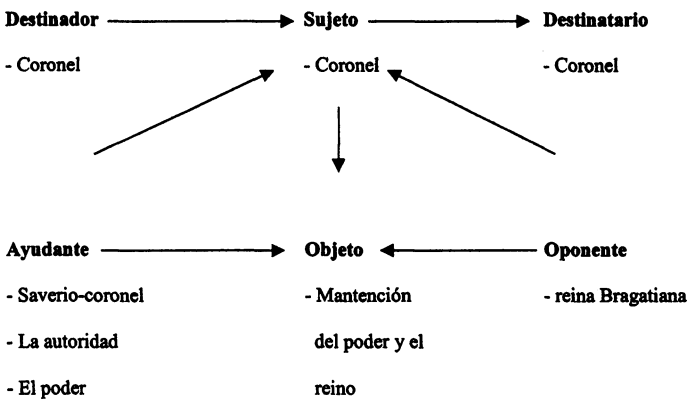
La oposición de Simona es unilateral, por esto la flecha es interrumpida hacia el sujeto. Ella esta en contra de que Saverio participe en la farsa, pero no está en contra de Saverio. Esto corresponde a otro de los triángulos activos distinguidos por Ubersfeld en el cual el oponente lo es al deseo del sujeto en relación indirecta con el objeto.

Plano de la ficción:

Desde el punto de vista de la reina Bragatiana:

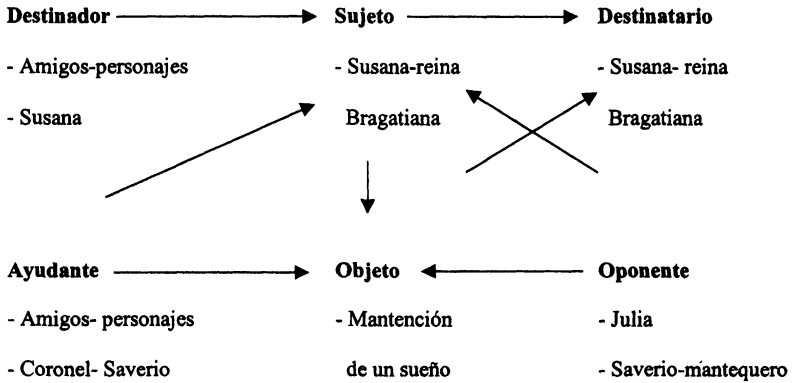


Desde el punto de vista del Coronel:

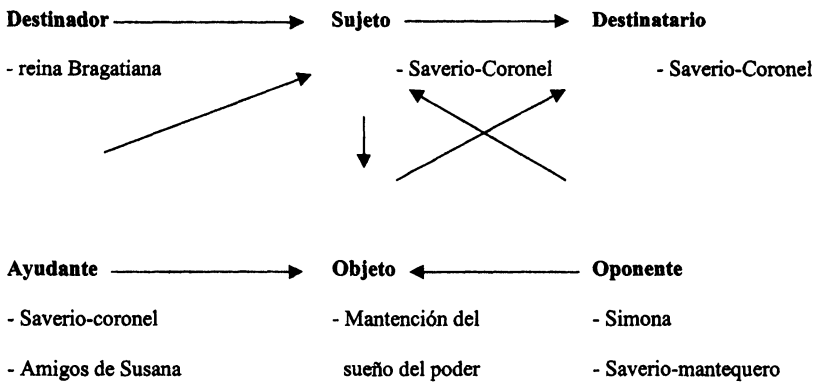


Es posible resumir los roles de cada uno de los personajes principales en la realidad como en la farsa, y así realizar el estrato agencial del plano que engloba ambos espacios o niveles.

Personaje Susana- reina Bragatiana:



Personaje Saverio- Coronel:



En este nivel se produce una cierta ambigüedad representada por el personaje Saverio que como Coronel pertenece a una de las fuerzas, pero como mantequero se identifica con la fuerza contraria.

Como todo signo literario, el personaje dramático no es un ente acabado sino que tiene un dinamismo que procede de las relaciones en que se le sitúa en el momento de la lectura textual o escénica. Descifrar el significado de personajes como Susana y Saverio es un fenómeno complejo porque al configurarlos Arlt ha jugado con las diferentes posibilidades de relación y de expresión semántica para desconcertar al lector-espectador.⁹ El concepto tradicional de personaje ha cambiado. El teatro, que en el nacimiento de la tragedia griega dio paso de lo general, de lo mitológico a lo individual y personal, al hombre con un nombre y unas circunstancias propias, ha dado en el siglo XX, debido a una revolución social y al descubrimiento del psicoanálisis, otro gran salto que consiste fundamentalmente en situar en un primer plano al hombre corriente cuya tragedia no se perfila por grandes hechos, sino por un vivir cotidiano lleno de pequeños problemas y vicisitudes. De este modo, Arlt ha desconstruido la noción heterodoxa de personaje basada en una correspondencia unívoca y universal del exterior con el interior de la persona en la realidad y del personaje en el mundo de ficción. Ahora, el personaje es conocido sólo por su cara exterior, llegando un momento en que él mismo no se reconoce a sí mismo, ni por sus acciones ni por su interior. Es por ello que Susana y sus amigos pueden convencer a Saverio de participar en la farsa, porque éste posee una personalidad que connota una disposición inherente para soñar esa “otra” realidad puesto que su naturaleza no le permitía soñar grandes sueños. Como él mismo señala:

SAVERIO: Cuando yo tenía la cabeza llena de nubes, creía que un fantasma gracioso suplía una tosca realidad. Ahora he descubierto que cien fantasmas no valen un hombre.... Cuando ustedes me invitaron a participar de la farsa, como mi naturaleza estaba virgen de sueños espléndidos, la farsa se transformó en mi sensibilidad en una realidad violenta, que hora por hora modificaba la arquitectura de mi vida (142).

¿Pero, qué pretende Arlt presentar a través de estos personajes? ¿qué situaciones y problemas indican? La obra pone de manifiesto tres cuestiones fundamentales a las cuales el lector-espectador accede a través del “teatro en el teatro.” Estos tres tópicos aparecen ligados y entrelazados: problemática sueño/realidad, dictaduras y poder, y clasismo, que apuntan a la interacción

entre psicología y sociedad, y que, en última instancia, nos refieren al contexto histórico mundial y al social de la Argentina de la época.

Arlt presenta a través de Saverio su clásico estilo de enfrentamiento entre los sueños y la realidad más cruda, tema obsesivo a lo largo de su escritura. Los sueños de Saverio son representaciones de sus deseos, de sus ilusiones de grandeza. Esta es una de las características esenciales de la dramaturgia arltiana: la transformación de una realidad convencional – no aceptada – por medio de las ilusiones, la fantasía, lo grotesco, para poder así crear/acceder a un mundo nuevo.¹⁰ El dramaturgo ha levantado la cuarta pared del escenario de la mente humana y ha soltado en el espacio seres como Saverio y Susana, que sueñan fantasías supuestamente inofensivas pero con consecuencias trágicas. Al final, esos sueños resultan ser maléficos, porque al final las leyes del universo “real” se imponen forzando el desastre y reimplantando a ambos personajes en la realidad de una manera violenta.

Los sueños son los que le han dado a Saverio la oportunidad de vivir otra realidad. A través de ellos se ha liberado de su pobre vida cotidiana en la cual no es más que un hombre común y ha accedido a otro orden de cosas, a un mundo en el cual él fija las reglas y en el que puede actuar de manera diferente. Hasta antes de la farsa, se consideraba un hombre satisfecho, resignado a su vida. Sin embargo, la participación en la farsa ha desarrollado en él un proceso psicológico nuevo y angustiante:

SAVERIO: ...Escúcheme, Susana: Antes de conocerlos a ustedes era un hombre feliz.... Por la noche llegaba a mi cuarto enormemente cansado. Hay que lidiar mucho con los clientes, son incomprensivos. Unos encuentran la manteca demasiado salada, otros demasiado dulce. Sin embargo, estaba satisfecho. El trabajo de mi caletre, de mis piernas, se había trocado en sustento de mi vida. (142)

Después de conocida la verdad, Saverio se lamenta de su ingenuidad y reflexiona delante de Susana diciendo: “Mi drama es haber comprendido... que no sirvo ni para coronel de una farsa... No he valorado mi capacidad real, para vivir lo irreal” (142-3). Esa es la gran tragedia de su vida – no haberse conocido lo suficiente para conocer la magnitud de sus sueños, puesto que como él mismo asevera, “Para ganarme la vida tenía que realizar tales esfuerzos, que inevitablemente terminé sobreestimando mi personalidad” (141). La sociedad ha reducido a Saverio a esclavo de su trabajo, y éste por carencia de ideales se ha extraviado en los laberintos del subconsciente y de los sueños. Saverio ha tratado de imponer leyes paralelas para escapar de su

auténtica condición de existencia física; ha intentado volar siendo al final forzado a asumir su derrota.

Junto con el tema de los sueños, la pieza muestra una penetrante caracterización del nacimiento del fascismo en Argentina y en el mundo, y esto se ve plasmado en la situación argumental. La historia y la crítica han denominado este período político, la “década infame.”¹¹ El 6 de septiembre de 1930 se produce en Argentina un golpe de estado que derroca al gobierno constitucional de Hipólito Irigoyen, interrumpiendo de esta manera la vida institucional. Liquidado el radicalismo con 70 años de estabilidad constitucional, Argentina se embarca en un estado de crisis política permanente, inquietud social, auge del militarismo, inflación económica y de alienación y angustia de la clase media baja. No es una simple casualidad que en 1936 Arlt elabore la caracterización negativa de un gobierno despótico. La alusión es muy interesante en cuanto es un militar, como el entonces presidente de Argentina, general Agustín P. Justo, el que ha destronado a la reina Bragatiana y ha desatado el terror en el país. Las alusiones políticas no se dan sólo en el plano argumentativo sino que también en la estructura parabólica de la pieza. Encontramos así comentarios incisivos de los personajes sobre el estado de crisis; como por ejemplo, “Los tiempos no están para tocar la zampoña” (Juan, 103).

En el segundo acto Arlt extiende su crítica a la situación mundial. Saverio ensaya su papel de Coronel en la pensión en que vive y sus acciones despliegan las múltiples facetas que el militarismo asume en el poder. Da órdenes de fusilamiento, imagina acuerdos con fabricantes de armas, tratos con ministros y cardenales y galanteos con damas de la nobleza. Sus modelos son Hitler y Mussolini. Todo esto contrasta con la descripción del lugar en el que sucede la acción

Modesto cuarto de pensión. Saverio, uniformado al estilo de fantástico coronel de republiqueta centroamericana, frente a la cama deshecha. Sobre la mesa, una silla. El conjunto de mesa y silla cubiertas de sábanas y una colcha escarlata.... (115)

Las acciones de Saverio en este escenario aparecen como ridículas. El personaje despliega, además, una gran gestualidad de acuerdo al tono abiertamente farsesco de la representación que demanda una forma de actuar en la que se acentúa la caracterización caricaturesca de un dictador. Saverio como personaje podría leerse entonces como una imagen caricaturizada del general Justo, incluyendo hasta sus francas simpatías fascistas.¹² La reacción del lector-espectador es prevista: se sorprende y se ríe sin presentir lo que

viene, aunque en el fondo intuye que existe algo extraño en el desarrollo del proceso psicológico de Saverio.

El tema político se complementa con el social que empieza a aparecer en el texto desde el primer acto. Es fácil percibir que existen elementos simbolistas que están dados en la personificación de fuerzas sociales determinadas a través de individuos concretos. Es a través de la farsa orquestada por Susana que se muestra el desprecio que la alta burguesía siente por alguien de la condición de Saverio. Aunque Saverio se toma en serio su papel de Coronel porque posee una disposición inherente a soñar, al principio, cuando es invitado a participar en ésta, no es fácil convencerlo. Los jóvenes burgueses tienen que recordarle sutilmente su dependencia económica de la familia de Susana para que finalmente acepte su papel en la representación.

JUAN: No olvide que la familia de mi prima es en cierto modo benefactora suya.

LUISA: Nosotros hace ya una buena temporada que le compramos manteca (112)

Más aún, los epítetos utilizados por Susana y sus amigos a lo largo de la obra siempre describen al mantequero como un “pobre diablo.” Ello se complementa con la descripción física de Saverio. La acotación que lo introduce en el texto señala que “... *físicamente es un derrotado. Corbata torcida, camisa rojiza, expresión de perro que busca simpatía...*” (99).¹³ Desde el primer momento Arlt apunta a las diferencias sociales existentes entre Saverio y Susana.

Saverio, por su parte, quien al principio se muestra respetuoso, sumiso y abnegado, asumiendo su condición social delante de los jóvenes ricos; en el segundo acto, y ya posesionado de su papel de Coronel, revela sus verdaderos sentimientos

SAVERIO: Que gentecilla miserable. Cómo han descubierto la envidia pequeño-burguesa. No hay nada que hacer, les falta el sentido aristocrático de la carnicería.... (129)

El desenlace de la obra se produce en el tercer acto y comienza con la revelación, fuera de escena, que le hace Julia a Saverio de la verdad. Es en ese momento que un Saverio desilusionado acusa abiertamente al grupo de jóvenes ociosos

SAVERIO: ...¿Hay acaso actitud más feroz, que esa indiferenciaconsciente con que se mofan de un pobre diablo?....

SAVERIO: ...Usted [a Susana] saldrá de esta aventura y se embarcará en otra porque su falta de escrúpulos es maravillosa.... Lo único que le interesa es la satisfacción de sus caprichos. Yo, en cambio, termino la fiesta agotado para siempre. (144)

Llegando finalmente a la acusación social descarnada y explícita de “ustedes son la barredura de la vida. Usted y sus amigas...” (144).

Con la muerte de Saverio a manos de Susana se llega a un final perfectamente delimitado que posee tal grado de efectividad dramática y de sorpresa que provoca la reflexión del lector-espectador, quien intuye que no sólo se trata de la locura de Susana sino que hay algo más. El mensaje social es claro. Hitler en Alemania, representante de la pequeña burguesía, obliga a la gran burguesía a que le entregue el poder, y ésta no tiene más remedio que hacerlo. En Argentina con el golpe militar de Uriburu se entroniza la oligarquía agro-exportadora, dejando atrás la estela radicalista que favoreció a la pequeña burguesía urbana en períodos anteriores. El acto criminal de Susana se puede leer como una alegoría de las decisiones excluyentes de poder que la oligarquía le ha destinado a la clase media argentina. De esta forma, Arlt disecciona los procedimientos clasistas de entonces para prevenir y aleccionar a sus contemporáneos, puesto que con el asesinato de Saverio a manos de Susana se cierra el capítulo dado en la realidad político-social argentina. El corolario de la obra demostraría que el sueño del pequeño burgués de escalar socialmente no se puede realizar, porque cuando tiene la posibilidad de demostrarse como realmente es, la alta burguesía se percató de que constituye un peligro y, de algún modo, le trunca sus anhelos de poder, quedando la ambivalencia planteada en la figura de Susana-reina Bragatiana.

Arlt usa el tono de farsa en *Saverio el cruel* porque es el más adecuado para presentar el juego de contrarios sueño/realidad, verdad y mentira, pero también es el que más fácilmente le permite criticar formas de vida que enajenan y frustran al hombre. La técnica de “teatro en el teatro” utilizada es el otro elemento que le permite a Arlt objetivar su mensaje y es así como a partir de la remisión de espacios y diálogos, el lector-espectador puede percibir la relación entre texto y contexto político-social. Al presentar personajes que participan en una representación dentro de la obra mostrando la teatralidad de su mundo, hace que el lector-espectador se pregunte por la teatralidad de la vida en general y experimenta con una obra teatral que, estructural y temáticamente, innova dentro de la concepción teatral de la época. Desarrolla una acción que pone la atención en la naturaleza ficticia y la dualidad de los personajes. Con ello fuerza al lector-espectador no sólo a meditar sobre lo

socio-político sino también a considerar la posibilidad de la ficción en la realidad en su propia vida. Las etiquetas semánticas de los personajes se han completado, cargándose de todas las connotaciones presentadas a través de la interacción de los distintos elementos y estratos del texto y su relación con el contexto histórico-social. Mirta Arlt señala que cuando a su padre se le preguntaba por qué escribía teatro, él siempre contestaba que era su modo de plantearle problemas a la humanidad. Es por ello que Roberto Arlt crea un drama como éste, en el cual comunica la idea de que la vida y el hombre no son fijos ni clasificables. En *Saverio el cruel*, el dramaturgo toma y observa al individuo en la sociedad para desembocar en el drama psicológico-social, mostrándonos lo que los seres humanos tienen de bueno y malo; en sus propias palabras “lo que el hombre tiene de ángel y diablo.” De esa manera presenta comentarios descarnados sobre hechos históricos pero también sobre la vida, la arbitrariedad de la existencia humana y la condición de los hombres como individuos.

Wake Forest University

Notas

¹ Roberto Arlt nació en Buenos Aires en 1900 y murió en 1942. Este año [2000] se celebra el centenario de su nacimiento, acontecimiento largamente recordado durante la Feria del Libro de Buenos Aires. Ha coincidido también con el lanzamiento al mercado de una nueva biografía sobre el autor escrita por Sylvia Sáfta, quien revela importantes datos inéditos sobre el escritor.

² Roberto Arlt representa el caso de un escritor que llega al teatro después de pasar por la narrativa y el ensayo. No existe una brusca ruptura entre narrativa y teatro en lo que dice relación con la temática o con los personajes, lo único que cambia es el discurso. La seguridad que Arlt había demostrado en sus novelas, le permitió llegar a la dramaturgia sin problemas técnicos excesivos y estrenar obras innovadoras desde 1930 hasta su muerte.

³ A comienzos de siglo se produjo en el mundo un proceso de cambio y evolución, en todos los ámbitos de la vida, que influyó decisivamente en todas las manifestaciones artísticas. Así, en los años veinte se originó en el teatro hispanoamericano un proceso de desarrollo que coincidió con la evolución político-social del continente. La renovación teatral afectó a la totalidad del teatro hispanoamericano, pero la Ciudad de México y Buenos Aires fueron los centros en los cuales más temprano y con mayor éxito se dio el llamado “movimiento vanguardista.” Para mayor información sobre esta etapa de evolución del teatro argentino y el papel de los teatros experimentales, véase Dauster y Neglia.

⁴ La intertextualidad de *Saverio el cruel* con *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* es obvia. Especialmente con la parte en la cual el Barbero y el Cura urden un plan para llevar a Don Quijote de regreso a La Mancha desde Sierra Morena y, para ello, recurren a la ayuda de Dorotea. Ella representando el papel de Princesa Micomicona, le pide a Don Quijote que le acompañe a su reino para dar muerte a un gigante cruel que le ha usurpado el trono (Primera Parte,

capítulos XXVI a XXX). Para un análisis de la influencia cervantina en *Saverio el cruel*, véase Troiano y Sanhueza.

⁵ Forma de duplicación interior que al mostrar un mundo dentro de otro, simboliza el carácter reversible de la realidad y de la imaginación en un espacio cuyos elementos son permutables entre sí. Esta técnica surge a partir del siglo XVI y se vincula a una visión barroca del teatro, según la cual “el mundo es una escena y todos los seres humanos no son más que actores.” La utilización de esta forma responde a las necesidades más diversas, pero siempre implica una reflexión y una manipulación de la ilusión, puesto que al mostrar en escena actores representando la comedia, el dramaturgo induce al espectador “externo” en un rol de espectador de la obra interna y reestablece la de la situación real (estar en el teatro asistiendo a una ficción). Es fácil percibir que no se trata sólo de un artificio sino que es un medio de expresión artística de una interpretación particular de la realidad en la cual los elementos componentes del cosmos (individuo/universo, arte/vida, realidad/fantasia) son considerados permutables e intercambiables (Pavis 490-1).

⁶ Las características explícitas en el texto aparecerán entre comillas; los atributos inferidos por el lector se mostrarán sin comillas.

⁷ La noción de personaje se conecta con el concepto de identidad. Propone una definición de máscara (enmascaramiento) desde un género dramático que, según los contemporáneos y la historia literaria actual se denomina “teatro del grotesco,” proviene de los postulados de la “comedia del arte” y se origina en Italia a partir de la problemática del ser y el parecer. Es dentro de este marco de “teatro del grotesco,” y a través de lo verosímil, que se desarrollan las condiciones dramáticas para que una figura que es de una determinada manera, mediante su “máscara” se presente bajo otra apariencia (física y/o moral). De esta manera se configura una imagen de una figura que reduce la permanencia del rol y propone algo cambiante.

⁸ Luis Muñoz distingue cuatro estratos diferentes en una obra dramática. Para establecerlos hace aplicación de los modelos propuestos para la narrativa por el estructuralismo literario francés. Así, estima factible la determinación del estrato de las acciones, agencial, indicial y dramático, siendo este último el específico del género teatral, dada la naturaleza de la obra dramática. Muñoz señala que el estrato actancial está constituido por “las funciones de los personajes: lo que hacen por su estatus dramático: el que envía, el que busca, el enviado, el buscado, etc., es decir, como participantes o agentes de acciones que les son propias” (194). La finalidad del modelo agencial es “visualizar las fuerzas principales del drama y su papel en la acción” (Pavis 13). Apunta a los rasgos psicológicos y morales aportando así claves para el esclarecimiento de la situación dramática, su dinámica, y la resolución del conflicto.

⁹ En el prólogo de *Los lanzallamas*, Arlt describe su estética creadora y la finalidad de su escritura en una definición pugilista de la tarea del escritor. Señala que “Crearemos nuestra literatura no conversando continuamente de literatura, sino escribiendo en orgullosa soledad, libros que encierran la violencia de un ‘cross a la mandíbula’ [del lector]” (12).

¹⁰ Luis Ordaz señala: “El teatro de Roberto Arlt se hallaba colmado de aciertos y de encuentros maravillosos e insospechados. Todo él es un exponente de lo que un autor de talento es capaz de realizar sobre los temas más dispares. Desde luego, el tono de Arlt era el de la farsa, en donde podía mezclar en forma certera lo real con lo onírico, lo posible con lo imposible. Casi todos sus personajes más importantes se hallaban al borde de esa línea que marca el límite de lo común y de lo extraordinario. Una simple inclinación servía para ubicar el balanceo, el contraste en el que se mostraba tan hábil. El teatro de Roberto Arlt podría calificarse como el teatro de los sueños desatados. Sueños que se escapaban de sus personajes y adquirían tanta fuerza y tal carácter, que llegaban a ser personajes ellos mismos” (230-1).

¹¹ Para mayor información sobre este período de la historia Argentina y su relación con la literatura, véase Raúl Castagnino, *Literatura dramática argentina 1917-1967* (Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1968), Peter Snow, *Radicalismo argentino* (Buenos Aires: Editorial Francisco

de Aguirre, 1972) y Mabel Moraña. *Literatura y cultura nacional en hispanoamérica (1910-1940)* (Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1984).

¹² Simpatías que se fueron acentuando hasta terminar con el golpe militar del 4 de junio de 1943.

¹³ Entendemos las acotaciones como mecanismos de concretización de indicios en función de la concepción ideológica y valórica del autor.

Referencias bibliográficas

- Arlt, Mirta. *Prólogos a la obra de mi padre*. Buenos Aires: Torres Agüero Editor, 1985.
- Arlt, Roberto. *Saverio el cruel. Tres dramaturgos rioplatenses*. Volumen IV. Canadá: Publicaciones Girol Books, 1983.
- _____. *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora S.A., 1968.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Semiología de la obra dramática*. Madrid: Arco/Libros, S.L., Segunda edición, 1997.
- Bogatyrev, Petr. "Les signes du théâtre." *Poétique* 8 (1971): 517-530.
- Castagnino, Raúl. *El teatro de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Nova, 1970.
- _____. *Literatura dramática argentina 1917-1967*. Buenos Aires: Editorial Pleamar, 1968.
- Dauster, Frank. "An Overview of Spanish American Theater." *Hispania* L. 4 (1967): 990-1015.
- De Marinis, Marco. *Comprender el teatro. Lineamientos de una nueva teatrología*. Buenos Aires: Editorial Galerna, 1997.
- De Toro, Fernando. *Semiótica del teatro*. Buenos Aires: Editorial Galerna. Segunda edición, 1989.
- Fischer-Lichte, Erika. *Semiótica del teatro*. Madrid: Arco/Libros, S.L., 1999.
- Giordano, Enrique. *La teatralización de la obra dramática*. México: Premiá Editora de libros S.A., 1982.
- Goloboff, Mario. *Genio y figura de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Universitaria, 1988.
- Gostautas, Stasys. *Buenos Aires y Arlt: (Dostoievsky, Martínez Estrada y Escalabrini Ortiz)*. Madrid: Insula, 1977.
- Greimas, Julien Argildas. *Semántica estructural*. Madrid: Gredos, 1976.
- Ingarden, Roman. "Les fonctions du langage au théâtre." *Poétique* 8 (1971): 531-538.

- Jitrik, Noé. "La presencia y vigencia de Roberto Arlt." *Antología*. México: Siglo XXI Editores, 1980: 7-33.
- Kowzan, Tadeuz. "Le signe au théâtre. Introduction à la sémiologie de l'art du spectacle." *Diógenes* 61 (1968): 59-90.
- Larra, Raúl. *Roberto Arlt, el torturado*. Buenos Aires: Editorial Quetzal, 3a. ed, 1962.
- Moraña, Mabel. *Literatura y cultura nacional en hispanoamérica (1910-1940)*. Minneapolis: Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1984.
- Muñoz, Luis. "El drama: una descripción formal." *Estudios Filológicos* 11 (1976): 191-196.
- Neglia, Erminio. "Una recapitulación de la renovación teatral en Hispanoamérica." *Latin American Theatre Review* 8.1 (1974): 57-65.
- Ordaz, Luis. *El teatro en el Río de la Plata*. Buenos Aires: Editorial Futuro, 1958.
- Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia, estética, semiología*. Buenos Aires: Ediciones Paidós, 1983.
- Russi, David. "Metatheatre: Roberto Arlt's Vehicle toward the Public's Awareness of an Art Form." *Latin American Theatre Review* 24.1 (1990): 65-75.
- Sáitta, Sylvia. *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 2000.
- Sanhueza, María Teresa. "La influencia cervantina en *Saverio el cruel* de Roberto Arlt." *Acta Literaria* 18 (1993): 161-170.
- Snow, Peter. *Radicalismo argentino*. Buenos Aires: Editorial Francisco de Aguirre, 1972.
- Sarlo, Beatriz. *Una modernidad periférica: Buenos Aires 1920 y 1930*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión, 1988.
- Troiano, James. "Cervantism in two plays by Roberto Arlt: *Saverio el cruel* and *El desierto entra en la ciudad*." *The American Hispanist* 29 (1978): 20-22.
- Ubersfeld, Anne. *Lire le théâtre*. Paris: Editions Sociales, 1977.
- Vaisman, Luis. "La obra dramática: un concepto operacional para su análisis e interpretación en el texto." *Revista Chilena de Literatura* 14 (1979): 5-22.
- Woodyard, George. "Roberto Arlt." *Tres dramaturgos rioplatenses*. Volumen IV. Canadá: Publicaciones Girol Books, 1983: 87-92.