

## Lo carnavalesco en *Saverio el Cruel*

María del Carmen Sillato de Gómez

"El carnaval es completo. Únicamente faltan las serpentinatas."<sup>1</sup>

Este comentario, al parecer sin trascendencia, hecho por uno de los personajes al comenzar el tercer acto de *Saverio el Cruel* de Roberto Arlt, descubre, sin embargo, un elemento importante en la composición de la obra: lo carnavalesco integrado a las teatralizaciones que se realizan dentro de la pieza teatral. Ya en el segundo acto, la criada Simona había expresado algo similar al presenciar la transformación y representación de Saverio: "Dejar lo seguro por lo dudoso, la manteca por una carnestolenda" (60).

Estos datos han conducido a profundizar en los elementos carnavalescos presentes en la obra. Las referencias directas al carnaval a través de los dos personajes arriba citados no son casuales sino que revelan la intención del autor de valerse de un motivo de tradición tan antigua para poner al descubierto el tema de la frustración de los sueños irrealizables, de la lucha entre el ser y el parecer, en una sociedad que aliena al individuo. Lo carnavalesco se manifiesta claramente a través de la forma del "teatro dentro del teatro"; pero, además, la totalidad de la obra reedita algunas características propias de antiguas festividades paganas que derivaron en la Edad Media en lo que hoy conocemos como carnaval.

Se intentará, pues, fundamentar a continuación el punto de vista sobre la carnavalización en esta pieza teatral, con los datos obtenidos de la investigación sobre los orígenes y el desarrollo de la fiesta de carnaval. Llama la atención, en primer lugar, la coincidencia entre ciertas situaciones claves en *Saverio* y algunos de los motivos y características de las Saturnalia romanas, consideradas como la ascendencia más remota del carnaval. Es importante introducir en este punto algunas apreciaciones sobre la fiesta de carnaval y su relación con la literatura.

Las Saturnalia eran festividades en honor a Saturno, dios de la agricultura y de la abundancia, que se celebraban en la antigua Roma en el mes de diciembre y duraban alrededor de siete días. Estas fiestas se caracterizaban principalmente por la inversión del orden establecido. En conmemoración al reinado de Saturno, época en que todos los hombres eran iguales, durante esos días se intercambiaban roles entre amos y esclavos y se les daba a estos últimos la autoridad total. Dice el destacado investigador español Julio Caro Baroja: "Esta supresión [de la distinción entre libres y esclavos] y una inversión del orden social comunmente admitido es la que dio mayor carácter a las Saturnales según se advierte, la que producía el efecto cómico superior."<sup>2</sup> Era parte de los festejos la elección de un rey y de cónsules y tribunos, todos ellos simulados, quienes ejercían su autoridad a su capricho en el breve período de las fiestas. Según investigaciones realizadas por Franz Cumont al redactar las actas del martirio de San Dasio, ese rey falso era sacrificado en el altar de Saturno al final de las fiestas (Caro Baroja 189). Este rito sangriento fue, al parecer, común a otros pueblos de la Antigüedad (Caro Baroja 300).

El comienzo del carnaval propiamente dicho se remonta a fechas desconocidas de la Edad Media, pero es posible reconocer la herencia recibida de las Saturnalia romanas en su carácter pagano, alegre y festivo, así como también en esa inversión del orden social y de determinados valores, que daban al individuo la posibilidad de cambiar de identidad. La definición dada por Sebastián de Covarrubias a las fiestas de carnaval pone de manifiesto esa herencia:

. . . tienen un poco de resabio de la gentilidad y uso antiguo de las fiestas que llamaban Saturnales, porque se combidavan unos a otros y se cambiavan presentes, haciendo máscaras y disfraces, tomando la gente noble el traje vil de los esclavos, y los esclavos por ciertos días eran libres y no reconocían señor.<sup>3</sup>

Gracias a investigaciones llevadas a cabo por conocidos antropólogos y folcloristas de todo el mundo, se cuenta hoy con una serie de elementos que permiten conocer el origen, desarrollo y características del carnaval como fenómeno histórico-social revelador de la conciencia colectiva de los pueblos.<sup>4</sup> Por su parte, Mikhail Bakhtin, con sus teorías acerca de lo cómico y de las manifestaciones y formas de humor en la literatura, dará el salto hacia el ámbito de lo artístico-literario estudiando el carnaval como un fenómeno que está en los límites del arte y de la vida: "It belongs to the borderline between art and life. In reality, it is life itself, but shaped according to a certain pattern of play."<sup>5</sup> Según el autor, no sería posible la comprensión de muchas de las obras humorísticas de la Edad Media y del Renacimiento si no se tuviera en cuenta la influencia que lo carnalesco tuvo en las sociedades de aquella época. Sostiene, además, que las formas propias del protocolo y los rituales carnalescos ofrecían un aspecto totalmente diferente del mundo y de las

relaciones humanas y constituían "a second world and a second life outside officialdom, a world in which all medieval people participated more or less, in which they lived during a given time of the year (Bakhtin 6)."

En su estudio sobre la poética dostoevskana, Bakhtin describe al carnaval como "a syncretic pageant form of a ritual nature. [ . . . ]. Carnival is a pageant without a stage, without a division into performers and spectators."<sup>6</sup> Destaca como aspectos propios del carnaval su carácter serio-cómico y su naturaleza de parodia, y recuerda que una de las principales ceremonias era la coronación de un rey del carnaval y su posterior destrono a modo de juego dialéctico entre causa y consecuencia:

The idea of immanent discrowning is contained already in the crowning: it is ambivalent from the very beginning. The antipode of a real king--a slave or a jester--is crowned, and this seems to reveal and sanctify the inside-out world of the carnival (Bakhtin *Dostoevsky* 88).

Bakhtin considera que el carnaval como fuente directa de carnavalización cesa casi completamente hacia la segunda mitad del siglo XVII y la carnavalización pasa a ser, entonces, parte de la tradición literaria de los géneros.

Hasta aquí las consideraciones acerca de la evolución histórico-social del carnaval y su influencia en el ámbito artístico-literario. Se verá, ahora, de qué manera estos elementos juegan un papel de relevancia en la temática y presentación de *Saverio*. La obra contiene en sí la esencia misma del carnaval, es decir, la posibilidad temporaria que el individuo tiene de dejar de ser lo que es para actuar lo que desea ser, o sea, actuar en el ámbito del parecer. Al respecto ha dicho Caro Baroja:

El tiempo de Carnaval [ . . . ] está cargado de intenciones no solamente sociales, sino también psicológicas. El hecho fundamental de poder enmascararse le ha permitido al ser humano, hombre o mujer, cambiar de carácter durante unos días o unas horas . . . , a veces hasta cambiar de sexo (27).

Esta característica peculiar de la fiesta de carnaval es introducida en la obra a través de la mal intencionada burla pensada para Saverio. Si se tiene en cuenta que, de acuerdo con las investigaciones realizadas por Caro Baroja, "las bromas, los agravios, con frecuencia se dirijan a personas determinadas, desvalidas" (95) durante el período carnavalesco, en *Saverio* la elección del objeto de burla ha sido cuidadosamente planeada. El repartidor de manteca es considerado un infeliz y, por lo tanto, el blanco perfecto para que la "burla brutal" (42) resulte. Pese a la resistencia que Saverio opone al principio a participar en la farsa, finalmente acepta, en parte por la presión de los otros,

y en parte por la seducción que la idea de "ser" y "hacer" algo diferente empieza a ejercer en él. Así, la elección del rey simulado, en este caso el "coronel usurpador," se cumple, y Saverio abandona la casa de Susana convencido de su nuevo rol. A este elemento carnavalesco de la elección de un rey falso, Arlt le suma el efecto psicológico que tal metamorfosis en el plano de la personalidad puede producir en un individuo. En el segundo acto, Saverio, oculto tras la máscara de coronel, comienza a actuar, y a vivir, en el plano del parecer. Él le llama a este cambio "una oportunidad" (60), mientras que visto desde afuera es considerado "una locura": "Simona.--Como desvaría. Esta completamente fuera de sus cabales" (60).

De esta manera Saverio conoce las ventajas del poder, y esa imagen de hombre bueno, de infeliz para Susana y sus amigos, se transforma violentamente ante el espectador en la de un coronel despótico y cruel que ejerce su autoridad a su capricho. En el plano del "ser," Saverio es un derrotado, un hombre sin mayores ambiciones, estancado en un *status quo* sin posibilidades de cambio. En el plano del "parecer" Saverio se ve a sí mismo como un tirano, "un conductor de pueblos," un Hitler, un "Mussolini" (61). Su inmersión en el mundo del parecer lo abstrae de la realidad y lo hace vivir en la absurda irrealidad de las apariencias. De ahí que, si bien la primera farsa de dictador es introducida en el segundo acto a modo de sueño ["(Luz baja) . . . Durante un minuto Saverio permanece en la actitud de un hombre que sueña" (61)], hacia el final de este acto se rompen las barreras entre realidad y fantasía y Saverio se sumerge, despierto ahora, en el mundo que su delirio construye ["Súbitamente se deja oír la voz de varios altoparlantes eléctricos, que hablan por turno y con voces distintas. Saverio escucha atento y mueve la cabeza asintiendo" (71)]. El sueño, primero, y el soñar despierto después, revelan las ilusiones utópicas que se juegan en la mente alucinada del personaje.

Este cambio de identidad en Saverio sólo sería admitido por la sociedad dentro de los límites de las festividades carnavalescas. De otra manera, se lo considera una forma de locura. Simona manifiesta claramente con sus comentarios esa opinión generalizada. No obstante, Arlt le da a Saverio la posibilidad de la auto-conciencia de la farsa haciéndolo reaccionar y reflexionar más realísticamente: "Yo iba a dejar el corretaje de manteca, pero ahora conservaré mi puesto" (73). Este contacto con la realidad le permitirá, más tarde, reconocer su posición de víctima de la locura de los otros, y su regreso a la realidad provocará en él un desequilibrio emocional casi irreversible: la realidad del "ser" es más difícil de aceptar que la realidad del "parecer":

**Saverio:** No sea ingenua. Mi drama es haber comprendido, haber comprendido . . . que no sirvo ni para coronel de una farsa . . . ¿No es horrible esto? El decorado ya no me puede engañar. Yo que soñé

ser semejante a un Hitler, a un Mussolini, comprendo que todas estas escenas sólo pueden engañar a un imbécil [ . . . ] No he valorado mi capacidad real, para vivir lo irreal . . . (84)

El tercer acto, en su totalidad, introduce una variedad de elementos carnalescos. Considérese nuevamente el comentario de Luisa: "El carnaval es completo. Únicamente faltan las serpentinas" (75). ¿Qué le sugiere a Luisa la idea del carnaval? En primer lugar, el hecho de que todos los presentes, sin excepción, participan de la farsa, no como espectadores sino como actores, usando disfraces y máscaras. Al respecto ha dicho Bakhtin: "In the carnival everyone is an active participant, everyone communes in the carnival act. Carnival is not contemplated, it is, strictly speaking, not even played out; its participants *live* in it, they live according to its laws, as long as those laws are in force . . ." (Bakhtin *Dostoevsky* 100). En este tercer acto de *Saverio*, cada cual vive un rol en la farsa y viste de acuerdo a ese rol asignado o elegido. Es llamativo el hecho de que no haya uniformidad en los disfraces: Saverio aparece en el segundo acto "uniformado al estilo de fantástico coronel de tragedia antigua" (75), mientras que los invitados están "caracterizados con trajes del siglo XVIII" (74). Esta diversidad de disfraces, al tiempo que recuerda el carnaval por esa posibilidad de elegir lo que se quiere ser, parece indicar la conjunción de diferentes épocas y lugares ligadas por la representación carnalesca y la ruptura con la realidad. A la manera de la antigua Saturnalia, Susana representa la autoridad desjerarquizada, tal como ella lo ha expresado en el primer acto: "No todos los días, a vuelta del monte, tropieza un cabrero con una reina destronada" (48). Saverio, a su vez, simboliza al esclavo-rey por un día, que goza de las veleidades del poder: "Saverio.--Simona, tengo el tratamiento de Excelencia" (59). La comedia dramática llevada a cabo por Susana y Saverio refleja la típica ruptura del orden social establecido, propia de aquellas festividades antiguas y desarrollada aquí dentro del plano de la ficción. Para recuperar ese orden perdido temporariamente (traducido en la obra como una pérdida del orden psíquico de Susana) es necesario el sacrificio humano del usurpador: la cabeza cortada del coronel devolverá la cordura a Susana, pondrá las cosas nuevamente en su sitio.

Lo trágicamente irónico de esta obra es que, lo que se había programado como una forma de divertirse "buenamente" (41), cumple paso a paso el rito carnalesco, a la manera de los rituales antiguos, y el simulacro de sacrificio se transforma aquí en un sacrificio real. El mundo de la irrealidad se impone a la realidad misma y la comedia se convierte en drama. El elemento trágico que el autor incorpora a la cómica elección del rey del carnaval y su destrono, es que esta realidad representada se lleva adelante hasta sus últimas consecuencias. El "burlador" Susana, no se burla, en realidad, de nadie, porque la supuesta burla es la vida misma en su locura. Los otros burladores

que alimentaron y acompañaron la farsa, se sienten más burlados aún que Saverio: "Juan.--Nos ha engañado a todos, Saverio" (88). Esta situación final de "burladores burlados" se había anticipado ya al comienzo del tercer acto cuando Juan trae a colación el episodio de los duques de *Don Quijote*: "Juan.--¿Saben lo que me recuerda esta escena? El capítulo del *Quijote* en que Sancho Panza hace de gobernador de la ínsula Barataria. Demetrio.--Es cierto . . . Y nosotros . . . el de duques locos" (77). Lo trágico radica en el hecho de que este rey-coronel simulado, elegido para actante burlado de una farsa cómica, se convierte al final en víctima propiciatoria del pecado colectivo de quienes pretendieron invertir el orden establecido. Todos han sido engañados y burlados, pero el sacrificio de Saverio, real y no simulado, es lo que les permite la toma de conciencia.

El subtítulo de la obra, "Comedia dramática en tres actos," nos predispone hacia los elementos serios y cómicos contenidos en la misma. A través de su carácter serio-cómico, *Saverio* revela uno de los aspectos propios del carnaval. Bakhtin inscribe a las obras que poseen este carácter dentro de los que él llama "géneros serio-cómicos," cuyas características principales son una actitud carnalesca hacia el mundo, su poder de transformación, y un cambio radical en la estructura del tiempo y de los valores en la imagen artística.<sup>7</sup> Así, los héroes y mitos históricos se contemporizan deliberadamente, "they act and speak in familiar contact with the unfinalized present" (Bakhtin *Dostoevsky* 88). En *Saverio*, la Antigüedad clásica, el siglo XVIII, e incluso el elemento mítico-histórico de la crueldad del despotismo, se conjugan en el presente de las representaciones realizadas en la obra según el recurso del "teatro dentro del teatro." El elemento cómico está condicionado aquí por el serio-dramático que se impone desde el principio, al conocer el espectador el carácter de la burla mal intencionada, preparada para Saverio, predominando el tono de "farsa trágica" como lo llama Mirta Arlt:

Este género--farsa trágica--de fusión entre dos formas de expresión dramáticas antagónicas, hace posible al autor apelar por un lado a lo grotesco y a procedimientos casi mecánicos para provocar la risa, y por otro deja traslucir una concepción del universo.<sup>8</sup>

Atendiendo a la estructura de la obra, observamos tres niveles de representación: el de la comedia dramática en sí ante los espectadores; el de la actuación fingida de los amigos de Susana para convencer a Saverio, quien es, en este caso, un espectador inconsciente; y por último, el de las representaciones a modo de "teatro dentro del teatro," contenidas en cada uno de los actos. Cada acto tiene lugar en diferentes escenarios: "antecámara mixta de biblioteca y vestíbulo," el primero; "modesto cuarto de pensión," el segundo, y "salón," el tercero. El decorado de los dos primeros escenarios es sencillo y contrasta con el lujo del último, que representa una sala de palacio. El decorado escénico se va modificando de acuerdo a las necesidades de las

diferentes representaciones. En el primer acto, las escenas se desarrollan en una de las habitaciones de la casa de Susana, incluso aquella en que la joven juega el doble papel de enferma y reina destronada. Es curioso observar que, aunque no hay cambio de decorado para esta representación intercalada, el escenario se va modificando verbalmente a través de la imaginación de Susana que ve árboles barbudos" o "pajaritos" (44) donde no los hay. El único elemento real que se añade a este escenario imaginado es el redoble del tambor. En el segundo acto se presenta un escenario dentro de otro escenario: el cuarto de Saverio es, a la vez, el trono del coronel usurpador. Este acto es el de mayor riqueza en cuanto a la utilización de técnicas y recursos teatrales, entre los que se distinguen el del sueño y soñar despierto, teatro dentro del teatro, aparición de un personaje de ficción, cambio de luces y uso de altoparlantes. En el tercer acto se repite el recurso de un escenario dentro de otro. El "salón de rojo profundo" (74) es, al mismo tiempo, el salón del trono. Estos escenarios dentro de escenarios acompañan la representación de una obra dentro de otra obra.

Es preciso retornar, por último, a la importancia del uso de máscaras y disfraces en relación a los cambios de identidad, típico de las festividades carnalescas. A propósito dice Eduardo Cirlot en su *Diccionario de Símbolos*:

Todas las transformaciones que se oponen en los seres humanos tienen algo de profundamente misterioso y vergonzoso a la vez, puesto que lo equívoco y ambiguo se produce en el momento en que algo se modifica lo bastante para ser ya "otra cosa" pero aún sigue siendo lo que era. Por ello, las metamorfosis tienen que ocultarse, de ahí las máscaras. La ocultación tiende a la transfiguración, a facilitar el traspaso de lo que se quiere ser; éste es el sentido de la máscara teatral.<sup>9</sup>

El interés se centra, aquí, en el proceso de transfiguración de Saverio, quien oculto tras la máscara de coronel libera de sí una crueldad insospechada, un ansia de poder nunca antes imaginado, que le permite el acceso ficticio al mundo de los poderosos. El estímulo para esta transformación ha sido la oportunidad de participar en una farsa carnalesca, oportunidad que él interpreta como la de probarse a sí mismo en su capacidad de "conductor de masas." Al igual que en el carnaval, la adquisición de un disfraz y la disposición de un escenario propicio conceden a Saverio el privilegio de cambiar de personalidad, de obtener una máscara que lo conduzca hacia formas de ser totalmente opuestas a su forma de ser. Durante el segundo acto, Saverio actúa compenetrado con su nueva personalidad. Incluso, durante la visita de Pedro y las jóvenes, es notable el cambio en su conducta que lo coloca más allá de las palabras irónicas de Luisa y Ernestina, quienes comienzan a dudar de su cordura. Julia será el elemento introducido en la

obra para destruir esa máscara, tan finamente elaborada por Saverio. Si bien Susana, amparada en su locura, es la ejecutora física del sacrificio final que conlleva en sí la usurpación temporaria del poder (la coronación y el destrono son dos caras de una misma moneda en la tradición carnavalesca), es Julia quien simboliza el orden establecido y sacrifica los sueños de Saverio en aras del reintegro a la normalidad. Esa destrucción de la máscara, entendida por Julia como un acto de bien, produce en el personaje un quiebre irreversible al ser devuelto a su soledad, a su condición de "mero existente, cosa-entre-cosas," según palabras de Mirta Arlt (35), con el agravante de haber probado los atractivos del poder. Es en ese momento, aunque es sólo una mención en la obra ["Saverio.-- . . . El otro día vino a verme su hermana Julia. Me informé de la burla que usted había organizado con sus amigas . . ." (81)], cuando se produce el verdadero "destrono" de Saverio. El carnaval había finalizado para él antes que la fiesta misma. El sacrificio real llega cuando Saverio, consciente ya de la inutilidad de los sueños, ha abandonado la máscara y ha regresado a la dolorosa realidad:

**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. [ . . . ]. ¡Qué triste es analizar un sueño muerto! Entonces mis alas de hormiga me parecían de buitres. Aspiraba encontrarme dentro de la piel de un tirano. [ . . . ] ¿Comprende mi drama? (83)

Para finalizar, es oportuno añadir que la incorporación de elementos carnavalescos a la trama, inscriben a esta obra en los registros de una tradición literaria de carácter universal.

## Notas

1. Roberto Arlt, *Teatro completo*, 2 vol. (Buenos Aires: Schapire, 1968) 75. Todas las citas de aquí en adelante pertenecen a esta edición.

2. Julio Caro Baroja, *El carnaval* (Madrid: Taurus, 1979) 299.

3. Sebastián de Covarrubias, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Ed. Martín de Riquer (Barcelona, 1943) 126.

4. Cabe señalar, como ejemplo, que las investigaciones realizadas por James George Frazer y publicadas en su obra *The Golden Bough*, fueron un valioso aporte en el campo de la antropología y permitieron ubicar con mayor precisión los orígenes remotos de las festividades carnavalescas. La edición consultada de la obra de Frazer corresponde a la 9na. ed. (New York: McMillan, 1963).

5. Mikhail Bakhtin, *Rabelais and His World*, trans. Ivorchestvo Fransua Rable (Cambridge: Massachusetts Institute of Technology Press, 1965) 7.
6. Mikhail Bakhtin, *Dostoevsky's Poetics*, trans. R.W. Ratsel (USA: Ardis, 1973) 100.
7. Sobre los géneros serio-cómicos consultar Bakhtin *Dostoevsky*, 88-89.
8. Mirta Arlt, Introducción, *Teatro completo*, Roberto Arlt, 2 vols. (Buenos Aires: Schapire, 1968) 2: 31.
9. Eduardo Cirlot, *Diccionario de símbolos* (Barcelona: Labor, 1973) 299.

## La Escuela Municipal de Arte Dramática (Buenos Aires)

La Escuela Municipal de Arte Dramática concurreció recientemente al VII Festival Internacional de Teatro de Caracas, para participar del Encuentro sobre Funcionalidad Social de la Formación Teatral que, organizado por CELCIT, se desarrolló en el marco del citado evento. Su participación tuvo dos aspectos: la presentación de una ponencia pedagógica; y la representación de *1, 2, 3... Val'*, espectáculo dirigido por Eduardo Gondell, que se ofreció como ejemplo de trabajo surgido de su propuesta docente, y que además se integró al resto de los espectáculos que componían el festival. La Escuela Municipal de Arte Dramática, además del Conservatorio de Arte Dramático de París, el Grupo Cuarta Pared de España, el Grupo Actoral 80 y el Taller Nacional de Teatro (ambos de Venezuela), fueron los únicos cuatro institutos dedicados a la enseñanza teatral que fueron invitados a participar en el Encuentro.