

Ursaverio: nunca confundas un mentecato con un vendedor de manteca

Mauro Solé López¹

Estudiante de Letras,
 Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación
 Universidad de la República Oriental del Uruguay, Uruguay
maurosolelopez@gmail.com

Recibido el 1 de agosto de 2024, aprobado el 20 de octubre de 2024

Resumen: el presente artículo se centra en el análisis de la obra teatral inédita *Ursaverio* (2023) de Roberto Arlt y explora su intertextualidad con *Saverio el cruel* y los temas recurrentes en su producción, como la farsa, la locura, la metateatralidad y el grotesco criollo. Se analizará cómo, a través de la obra, Arlt aborda la crítica a las instituciones y a la idiosincrasia capitalista, reflejando la lucha de los personajes marginales por medrar. El análisis se enfoca en cómo el autor retrata la lucha de estos personajes, quienes, a pesar de sus esfuerzos, terminan por ser víctimas de la modernidad. Esta dinámica se manifiesta en la representación de la vida como una farsa, en donde las apariencias y las ilusiones juegan un papel crucial. Asimismo, se establece una comparación entre las nociones antes descritas y *El arcoíris del deseo* (2022) de Augusto Boal. En última instancia, este artículo busca contribuir a una comprensión más profunda del legado de Arlt en el contexto del teatro argentino y su relevancia en la contemporaneidad.

Palabras claves: farsa, locura, metateatralidad, grotesco criollo.

Ursaverio: Never Confuse a Fool with a Butter Seller

Abstract: This article focuses on the analysis of the unpublished play *Ursaverio* (2023) by Roberto Arlt, exploring its intertextuality with *Saverio el cruel* and the recurring themes in his production, such as farce, madness, metatheatricality and the *grotesco criollo*. We will analyze how, through the play, Arlt addresses the critique of institutions and capitalist idiosyncrasy, reflecting the marginal characters' struggle to thrive. The analysis focuses on how Arlt portrays the struggle of these marginal characters, who, despite their efforts, end up becoming victims of modernity. This dynamic is manifested in the representation of life as a farce, where appearances and illusions play a crucial role. Likewise, a comparison is established between the notions described above and *The Rainbow of Desire* (2022) by Augusto Boal. Ultimately, this article seeks to contribute to a deeper understanding of Arlt's legacy in the context of Argentine theater and its relevance in contemporaneity.

Keywords: farce, madness, metatheatricality, *grotesco criollo*.

¹ Con aval del Mag. Luis Augusto Moreira, Universidad de la República Oriental del Uruguay, Uruguay.

A modo de introducción

En el siguiente trabajo, nos enfocaremos en el teatro de Roberto Arlt, por lo que dejaremos de lado su narrativa y abordaremos, particularmente, su obra inédita, *Ursaverio* (2023). Nos proponemos definir algunos de los conceptos asociados a su teatro, tales como la *farsa*, el *grotesco* y la *máscara* para luego analizarlos en relación con su obra. Para ejemplificar algunas de estas ideas, utilizaremos segmentos del libro de Augusto Boal, *El arcoíris del deseo* (2022). La investigación se centrará, principalmente, en los personajes arltianos para tratar de definirlos y plantear respuestas a preguntas como: ¿quiénes son?, ¿cómo están contruidos?, ¿qué caracteriza al personaje arltiano? y ¿qué problemática plantean? Intentaremos demostrar cómo, a través de la metateatralidad y la representación de personajes infelices, Arlt invita al espectador a cuestionar su propio rol en la farsa de la vida y cómo la búsqueda de refugio en mundos fantásticos por parte de los personajes revela la imposibilidad de realizar sus ilusiones. También, contextualizaremos su teatro vinculándolo con el grupo de Boedo y la figura de Leónidas Barletta, con el fin de aproximarnos a la sensibilidad de la época. Reflexionaremos, también, sobre cuestiones como la función del arte, si es que tiene alguna, y la relación entre teatro y vida, para evidenciar que estas dos dimensiones están indisolublemente unidas y que la vida no es más que mera teatralidad.

Recorrido por el teatro de Roberto Arlt

Leónidas Barletta fundó el Teatro del Pueblo en 1930, se trataba del primer teatro de índole independiente. Arlt ingresó a este grupo en 1932 y no lo abandonó sino hasta el día de su muerte en 1942. Luego de su primera experiencia en aquel teatro, dijo lo siguiente:

La impresión que recibí fue pésima. Era invierno, el salón destartalado con montones de reboque [sic] caído por los rincones, el escenario desmantelado, la compañía tiritando en banquitos de madera, todo hacía creer en la proximidad del fracaso ... un éxito por cien fracasos. (Arlt, 1942, p. 16)

Estas observaciones parecerían ser acertadas aunque algo tajantes, lo que le valió ciertas críticas y algunos comentarios: uno que Arlt recuerda con cierta

gracia decía que se desayunaba con limón. Sin embargo, más adelante se vale de estos señalamientos para reconocer el voluntarismo de los integrantes de aquel teatro independiente. La fuerza de voluntad es lo que hará que aquel teatro carente de dinero y de *profesionalismo* salga adelante y forme lo que tanto Barletta como Arlt deseaban: un teatro nacional y popular que desplazara al comercial. Para este fin, Barletta (1967), quien parecía dirigir de forma autoritaria aquella empresa, retomará las ideas provenientes del grupo de Boedo, es decir, fundará un teatro didáctico y popular de bajo costo en donde ninguno de los miembros será más que otro, ya que, según sus palabras, “no admitirá servidumbre de ningún tipo” (p. 78). El mismo Barletta se parará en la calle haciendo sonar una campana incentivando al público a ingresar al teatro. Estas ideas serán los pilares del Teatro del Pueblo.

En el siguiente análisis nos proponemos examinar la obra de teatro *Ursaverio*. Jamás fue llevada al teatro y según Ignacio Gutiérrez y Oscar Brando (2023) se debe, principalmente, a que, para Leónidas Barletta, *Ursaverio* era una obra que tenía sus fallas a la hora de interpelar al público y de alguna forma era algo intrincada. Uno de los elementos que Barletta propone modificar es el espacio dramático y sugiere a Arlt que cambie el hospital psiquiátrico, el cual debía de resultar ajeno al público, por una casa de la burguesía. El personaje de Saverio también es transformado; de forma abreviada, se podría decir que el primer Saverio (*Ursaverio*) es un demente, mientras que el segundo (*Saverio el cruel*) es un trabajador. Profundizaremos en estas transformaciones más adelante, pero por ahora nos servirán para formar una idea del funcionamiento del Teatro del Pueblo y también para comprender de qué manera la palabra de Barletta tenía un gran peso sobre todos los miembros de la agrupación. Para Mirta Arlt, hija del autor, Barletta somete a “Saverio a la falta de escrúpulos de un grupo de burguesitos” (como se citó en Puga, 2011, p. 38). Sin embargo, parecería que Roberto Arlt no siente aversión a sus consideraciones con respecto de la obra. Para el escritor, Barletta posee la voluntad y el optimismo que el teatro argentino necesita:

Yo le veo una relación [compara a Barletta con Hernán Cortez]: conciencia de lo que uno se propone, voluntad de agrupamiento, falta de dinero, vacío... oh sí... la historia antigua le enseña a uno muchas cosas, y entre las cosas que le enseña, la más formidable es esta: ¡Cuidado con un hombre de voluntad...! (Arlt, 1942, p. 16)

Si bien fue escrita en la primera mitad de 1934, *Ursaverio* no verá la luz sino hasta el 2023 (este es el año en que se publica oficialmente a través de la editorial uruguaya Estuario). Como se dijo anteriormente, esta obra probablemente fue descartada y transformada debido a los comentarios que Barletta hizo con respecto —quizá— a la complejidad de la primera, a la falta de un espacio dramático que interpelara de forma más directa al espectador.

Antes de que se tuviera conciencia de la existencia de esta obra, los críticos consideraban que el boceto teatral *Escenas de un grotesco* (1934) era el antecedente de *Saverio el cruel*. Este es el caso de Grisby Ogás Puga (2011), quien considera que también lo era de *La cabeza separada del tronco* (1964). Con la aparición reciente de *Ursaverio* se comprende que esta es la obra precedente y no *Escenas de un grotesco*. La respuesta a la pregunta “¿por qué Arlt decide publicar aquel boceto en *La gaceta de Buenos Aires*?” se nos escapa. Quizá se deba, como bien sugieren Gutiérrez y Brando, a una publicación en respuesta al rechazo que sufre la obra a manos de Barletta. Entonces, si trazamos la genealogía de estos cuatro *Saverios*, nos quedaría algo así: en 1934 Arlt escribe *Ursaverio* y ciertas escenas de esta obra son publicadas con el nombre *Escenas de un grotesco*, boceto teatral; luego, dos años después, se estrena *Saverio el cruel* (1936), distinta a su antecesora a pesar de contener dentro de ella la gran mayoría de los elementos más representativos de aquella otra. Esta obra será, tal vez, la más lograda de Roberto Arlt; por último, aparece *La cabeza separada del tronco*, y producto de la dirección y los arreglos de Barletta no logra su cometido y termina siendo un fracaso teatral que no supera la primera función.

A continuación, comentaremos brevemente algunos aspectos generales del teatro arltiano, inscriptos en la tradición del grotesco. Según Bajtín (1974), el grotesco se divide en dos: el grotesco de la Edad Media y Renacimiento y el grotesco romántico. Este último, a diferencia del anterior, es una “especie de carnaval que el individuo representa en soledad, con la conciencia agudizada de su aislamiento” (Bajtín, 1974, p. 35). La risa de este grotesco toma la forma del humor, de la ironía, y deja de ser una risa sanadora; ya no es festiva, es consciente de que aquella otra se perdió. Para Bajtín continuará siendo regeneradora, pero dejará de ser jocosa o alegre. El tema de la locura es un elemento primordial del grotesco y según el crítico, en el Romanticismo, la locura adquiere tonos sombríos y trágicos. Otro de los elementos principales del grotesco es la máscara: si en el grotesco del Renacimiento está asociada a la transformación consciente y festiva, en el grotesco romántico ha perdido su característica popular y unificadora; ahora es aislante e individual. La máscara está indisolublemente adherida al rostro, al que encubre, con el que

engaña a los otros, pero, principalmente, a sí mismo. Según Kaiser-Lenoir (1977):

El grotesco reposa sobre el juego máscara-rostro; la máscara, es lo social, lo impuesto, el poder, la ideología oficial, sus mitos, su lenguaje, sus ideales, su propaganda, su falso optimismo; el rostro es el hombre, lo individual interno, que se asfixia y no es abarcado por lo social. (p. 166)

El grotesco criollo es una renovación del grotesco italiano, cuyo máximo exponente es Pirandello. Para Kaiser-Lenoir, el criollo presenta una visión degradada de una sociedad igualmente degradada y focaliza en la figura del inmigrante. El individuo es víctima y cómplice del sistema que lo oprime y, al mismo tiempo, lo satisface. Esta visión acerca del individuo en la sociedad es trágica y no reconoce escapatoria, de ahí que la risa nunca sea *alegre* sino más bien insuficiente. Arlt se alimenta de Pirandello, de quien toma esta noción acerca del tema: “en el mundo artificial de la comedia pirandelliana, la burla, la bufonada, la fantochada, son máscaras a través de las cuales se adivina el profundo dolor de la tragedia. Risa y llanto entremezclándose” (López Chuhurra, 1967, p. 536). El teatro de Arlt no solo se ve influenciado por la risa pirandelliana, sino también por la noción de metateatro, de la que se valdrá en casi todas sus obras como un recurso capaz de interpelar al espectador al hacer que este forme parte de la farsa, poniendo más capas a la realidad, al mismo tiempo que la desnuda y nos permite ver que nosotros también somos actores en el mundo *real*, que la teatralidad no es un elemento exclusivo del teatro sino también de la vida misma. Esta relación entre Pirandello y Arlt no es necesariamente directa. Si nos basamos en la palabra de Arlt diríamos que su teatro no está encuadrado dentro del de Pirandello, sino más bien en autores como Flaubert y Cervantes, quienes, sin lugar a dudas, también ejercen una clara influencia:

Posiblemente, algún crítico excesivamente avisado sitúe mi creación dentro de la técnica pirandelliana; yo creo que nace de la lectura de Flaubert, en su novela *Las tentaciones de San Antonio*, y de *Thais*, de Anatole France. Los espantables personajes que animan el drama son

una reminiscencia de mi recorrido por los museos españoles, Goya, Durero, Brueghel el viejo, quienes con sus farsas de la Locura y de la Muerte, reactivaron en mi sentido teatral la afición a lo maravilloso que hoy insisto, nuevamente, se atribuye con excesiva ligereza a la influencia de Pirandello. (Arlt, 1968, pp. 114-115)

En conclusión, la risa, la máscara y la locura son las piezas que componen el cuerpo de todo grotesco. Bajtín las analiza con respecto al grotesco romántico, Pirandello las utiliza en su grotesco italiano y Armando Discépolo dispone de ellas en el grotesco criollo. Aparecerán en el teatro de Arlt y serán su herramienta para expresar aquel sentimiento de agotamiento, de extravío, aquella actitud aparentemente nihilista y teatral propia de la modernidad.

En las once obras de teatro escritas por Roberto Arlt, siempre hay al menos un personaje que no es lo que dice ser; si quisiéramos enlazarlo directamente con el grotesco, podríamos decir que ese personaje encarna las nociones antes exploradas en torno a la *máscara*. En *Trescientos millones* (1932), los fantasmas acompañan la fantasía de la Sirvienta, a pesar de que en el fondo la detestan. En *Prueba de amor* (1932), el personaje de Guinter simula prender fuego todo su dinero. En *La juerga de los polichinelas* (1934), el Marido no es más que un lunático que persigue parejas y simula haber sido engañado ante el hombre de la relación. En *Un hombre sensible* (1934), el personaje del Rentista le juega una broma a su *amigo* Rosma en su trabajo. En *Saverio el cruel* (1936), todos los personajes participan de una obra de teatro con el fin de rescatar a Susana de su *supuesta* locura, a pesar de que al final descubrimos que, verdaderamente, está loca. En *El fabricante de fantasmas* (1936), el personaje de Pedro es autor y personaje al mismo tiempo y se mueve entre el mundo de la realidad y el de los sueños, o como lo expresa Pedro, entre el mundo de los sueños y el de los no-sueños. En *La isla desierta* (1937), los personajes se colocan la máscara de la indiferencia frente a un trabajo que los explota y a un mundo exterior lleno de barcos que los invitan a soñar, pleno de historias que los trasladan a lo desconocido. En *África* (1938), si bien los personajes no pertenecen a la dramaturgia clásica de Roberto Arlt, igualmente hay algunos que simulan ser lo que no son, como Mockri que se hace pasar por ciego o Hussein que finge ser cojo. En *La fiesta de hierro* (1940), todos los personajes forman parte de una farsa en la que cada uno pugna por sus intereses en un mundo controlado por Baal Moloc, protector

de la fábrica de instrumentos de muerte. En *El desierto entra a la ciudad* (1942), César hace que sus seguidores ejecuten farsa tras farsa para alimentar su inacabable apetito. Por último, en *Ursaverio* (1932) se plantea el mismo conflicto que en *Saverio el cruel* con la diferencia de que esta especie de *mamushka metateatral* es considerablemente más compleja que la anterior.²

La metateatralidad en *Ursaverio*

La obra de teatro *Ursaverio* cuenta la historia de un grupo de dementes que, a pedido del Director, hacen una farsa para festejar la fundación del Instituto de Enfermos Mentales. Desde un principio se nos avisa que la obra será de índole metateatral, de modo que el público de la obra se confunda y se transforme en personaje, de manera tal que deje de ser un espectador *pasivo* y pase a formar parte, en algún sentido, del público que se encuentra en el manicomio. La obra, dirigida por uno de los enfermos, Hutten, es en sí misma otro espectáculo metateatral. Esta segunda historia, que está enmarcada dentro de la primera, nos cuenta acerca de un demente que cree ser un rey que ha sido despojado de su trono por el Coronel Usurpador (este papel es el que interpreta Saverio). De la misma forma que sucede en *Saverio el cruel*, los personajes que rodean a Hutten (quien comparte muchas similitudes con el personaje de Susana) tratarán de rescatarlo de su demencia. Los personajes participarán de la farsa y el juego con la finalidad de conseguir que Hutten recupere el trono y con ello, su cordura. Sin embargo, al igual que sucede en *Saverio el cruel*, lo que empieza como una comedia termina como una tragedia. Si bien Hutten recupera su trono, el cual solo existe dentro de su imaginación, no recupera su cordura, sino más bien sucede lo opuesto; su demencia se acentúa a punto tal que termina cortando la cabeza de Saverio y mostrándola al público.

Como fue dicho con anterioridad, esta obra nos presenta una metateatralidad algo engorrosa que, sin embargo, la dota de una gran potencia. Debido a este carácter, los personajes pueden ser comprendidos en varias claves. Por ejemplo, en el caso de Saverio, tendremos cuatro voces: la primera corresponde al Coronel Usurpador (Saverio dictador); la segunda, a Saverio mantequero; la tercera, a Saverio demente; la cuarta, al verdadero actor, al de carne y hueso. Este último sería algo así: es el actor que interpreta al actor que interpreta al actor que interpreta al Coronel Usurpador. Visto esto, se podría decir que hay, para cada momento de la obra, al menos

² No añado a esta lista los esbozos teatrales: *Escenas de un grotresco* y *Separación feroz* (1938). Como tampoco añado *La cabeza separada del tronco*.

cuatro voces por cada personaje. La diferencia con *Saverio el cruel* es que se quita uno de estos niveles, lo que facilita la comprensión. En *Ursaverio* la metateatralidad parecería multiplicarse infinitamente y esto, si bien puede resultar interesante, también puede resultar innecesariamente complejo. Por lo tanto, es difícil determinar el verdadero sentido de la obra que trata tanto del golpe a Hipólito Yrigoyen en 1930 como de la locura y la literatura. Aunque se hace una crítica a las figuras de los dictadores que parecería ser el argumento principal de la obra (crítica encarnada en el personaje del coronel y, en un nivel superior, en la Institución y sus agentes), Roberto Arlt también juega con las contradicciones del ser humano, las cuales por su misma condición humana, son irresolubles. Así, el personaje del Coronel Usurpador muere a manos de Hutten y, sin embargo, quien en realidad muere es Saverio el mantequero que a su vez es Saverio el demente. ¿Quién muere, entonces?: ¿el dictador, el mantequero o el demente? La respuesta más lógica sería decir que muere Saverio demente, ya que forma parte del nivel más alto dentro de la metateatralidad de la obra. Si se pensara así, se podría decir que la obra es una crítica en contra de las instituciones. Si bien esta lectura sería válida, no deja de ser cierto que, en otro nivel, muere el personaje de Saverio dictador, por lo cual, también se podría interpretar que la obra contiene un discurso revolucionario que invita al público a tomar las armas y recuperar el poder (en el caso de Argentina, podría entenderse como una invitación a recuperar la democracia). De modo que ubicar la verdadera voz del autor no solo se vuelve algo intrincado sino imposible. A pesar de esto hay algo que es cierto: la polisemia que produce lo metateatral en *Ursaverio* es una de sus características más ricas y profundas.

Los personajes arltianos forman parte de un mundo violento e individualista en el que son, al mismo tiempo, víctimas y victimarios. Anhelan el poder y el dinero por encima de todo y son capaces de cualquier cosa para satisfacer sus deseos. El sacrificio, que aparece repetidas veces en la obra de Arlt, es una de las herramientas con la que los personajes alcanzan sus metas. Se nos presenta como elemento retribuidor, incluso capaz de curar heridas. La única consecuencia del sacrificio es el precio que los personajes deben pagar. En *Ursaverio* es la decapitación la que le brinda la felicidad a Hutten; en *La fiesta del hierro*, la muerte del niño a manos del Baal Moloch; en *África*, la pierna de Hussein a cambio de la de Mahomet. De esta forma, Arlt desnuda la crueldad abominable del siglo XX y se cuestiona qué vale más, si el poder o la vida humana. La violencia suele aparecer representada de una forma grosera, exagerada, ridícula. Un ejemplo de ello es cuando el Vendedor de armamentos aparece en escena (esto sucede tanto en *Ursaverio* como en

Saverio el cruel); este personaje representa la escalada belicista que en ese momento está ocurriendo en Europa. Esta clase de personajes, portadores de armamentos exuberantes y ridículos, se repite en otras obras como *La juerga de los polichinelas*, en las figuras del Criado y del Marido; también aparece en *La fiesta del hierro* a través de la fábrica de cañones y del Baal Moloch. En los tres casos no se ve una simple pistola, sino más bien elementos de destrucción masiva propios de una guerra. Esta clase de referencias deriva, quizá, de una crítica a la Primera Guerra Mundial, pero también anticipa lo que será la Segunda Guerra.³

Breve comparación entre *Ursaverio* y *El arcoíris del deseo*

En esta sección, comentaremos algunos pasajes del libro de Augusto Boal, *El arcoíris del deseo*, que se relaciona de forma pertinente con este análisis, y nos detendremos, particularmente, en dos de sus relatos. En el primero narra la historia de un grupo de campesinos que acuden a una de sus obras de carácter político. Al final de la obra, exhortando a los campesinos a tomar las armas, los actores gritan, con el fusil en la mano: “derramemos nuestra sangre por la libertad” (Boal, 2022, p. 8). En eso, Virgilio (uno de los campesinos) emerge de entre el tumulto y los felicita por aquellas palabras. Aquel hombre, emocionado por la representación de la obra, los invita a tomar las armas y enfrentar al coronel. En ese momento, Boal y sus compañeros habían logrado su cometido: incentivar a los campesinos a rebelarse en contra de los poderosos. Sin embargo, el campesino, quien había confundido la farsa con la realidad, les dice que lo acompañen en su campaña. Boal le explica que, si bien ellos son personas auténticas, sus fusiles son falsos, por lo que no podrían tomar parte en aquella lucha. A esto, Virgilio les responde:

Si los fusiles son falsos los tiramos y se acabó, pero ustedes son personas auténticas, los he visto cantar que teníamos que derramar nuestra sangre, soy testigo. Son gente auténtica, así que venid con nosotros de todas formas, porque, lo que es fusiles, tenemos para todo el mundo. (Boal, 2022, p. 9)

Boal y sus compañeros insisten en explicarle que aquello que vio no era más que una farsa, que de acompañarlos no serían más que una carga,

³ *La fiesta del hierro* no anticipa la guerra porque fue estrenada en 1940.

por lo que Virgilio les da la siguiente respuesta: “ahora sí que he entendido vuestra sinceridad estética: la sangre que según ustedes debe derramarse es la nuestra, y no la suya, ¿no es eso?” (Boal, 2022, p. 10). La respuesta de Virgilio no solo cuestiona la veracidad de su discurso, sino que al mismo tiempo pone en duda los límites entre el teatro y la realidad. El público se vuelve en contra del autor para demostrarle que lo que predica es simplemente una farsa y, sin embargo, aquello que Boal y sus compañeros representan no deja de ser una forma de levantarse en armas y luchar por la libertad. En esto podemos observar la fina línea que divide al teatro de la vida y, al mismo tiempo, la gran distancia que hay entre actuar y hacer.

Más adelante, Boal cuenta una experiencia que le sucedió en un hospital psiquiátrico. Durante una jornada, él y su compañera Annick prepararon un ejercicio grupal para que las personas internadas participaran. La propuesta era muy sencilla: ellos les preguntaron a los jóvenes qué querían hacer, a lo que les respondieron que no deseaban hacer nada. A partir de ese momento, comienzan a jugar con esta idea, hasta que deciden hacer lo siguiente:

El principio era simple: al coger una cámara, real o ficticia, el individuo se convertía en el protagonista de una acción; un sujeto activo y no un objeto. Coger una cámara, aunque fuera ficticia, significaba tomar la decisión de elegir qué filmar. Aunque decidiéramos filmar nada. Aunque fuera un sueño. Empuñar la cámara —¡que para nosotros funcionaba!— obligaba al que la cogía a hacer; a buscar el ángulo, la imagen. (Boal, 2022, p. 56)

Uno de los participantes (Georges) toma la cámara y se dispone a participar del ejercicio, y poco a poco el resto de sus compañeros intervienen en el juego. La cámara con la que se desenvuelven no es más que un trozo de madera. A pesar de esto, los participantes hacen de cuenta que es real, fingen y toman parte en la farsa e imaginan que realmente están grabando una situación. Al terminar la jornada, Boal comenta a Annick:

¿Sabes, Annick?, lo que más me ha impresionado ha sido ver que son inteligentes y que hasta pueden ser buenos cámaras. Sobre todo Georges, tan inteligente, tan creativo: no tenía ninguna pinta de

deficiente. –¡Claro que no! –me dijo Annick riendo–, ¡él es mi ayudante!
(Boal, 2022, p. 56)

Si bien el final de esta anécdota resulta algo jocoso, también resulta muy ilustrativo a la hora de compararlo con el segmento final de *Saverio el cruel*, en el que Susana le dice a Saverio: “ha sido inútil, Coronel, que te disfrazaras de vendedor de manteca” (Arlt, 1997, p. 173). Bajo la mirada de Susana, Saverio se hace pasar por vendedor de manteca y para Augusto Boal, Georges es uno de los jóvenes del hospital psiquiátrico. En ambos casos se devela la farsa: la vida es revelada como teatro. Saverio tiene una doble condición, la de mantequero y la de coronel. Cuando Saverio se enfrenta a Susana, se libra una extraña batalla, la de ella contra el monstruo, y Saverio la mira combatir con una imagen que no reconoce suya –parafraseo del diálogo entre Teseo y el Minotauro de *Los Reyes* de Cortázar (1970)–. El mundo se revela como un escenario en donde la vida misma no es otra cosa que una farsa, en la que algunos representan reyes y otros mantequeros. Con todo esto, se podría decir que Arlt, de alguna manera, advierte al lector que tenga cuidado, que no cometa la imprudencia de confundir al mentecato con un vendedor de manteca, que podría estar actuando.

La representación grotesca de la farsa

“Give him a chance” (Arlt, 2023, p. 93) le dice Saverio a su esposa. Esta consigna norteamericana reafirma la cuestión de la meritocracia. “Yo seré un rey” dice luego, a lo que la esposa le responde: “rey de cartón” (p. 93). Luego, Saverio ejemplifica la consigna con Mussolini y Hitler, quienes, viniendo de abajo, se volvieron poderosos. Este Saverio de orígenes marginales discurre de forma no explícita en un tema que sigue en discusión el día de hoy: la meritocracia. Ambos *Saverios* expresan el mismo conflicto, el que también se repite en el resto de las obras de Arlt: la búsqueda fracasada por medrar. Lo que el autor pareciera decir es que el ascenso social no depende de la meritocracia, sino de otros factores externos que intervienen en la vida humana. Esta idea se desprende de la mayoría de los finales de sus obras, en las que los protagonistas terminan muertos, víctimas de los poderosos o de una superestructura invisible que los aplasta.

En la escena doce de *Ursaverio*, el personaje del portero reafirma la idiosincrasia capitalista mediante el siguiente discurso: “primero es el dinero, y quién no adora el dinero es un imbécil o un loco” (Arlt, 2023, p. 98), por lo

que Saverio reconoce en él a un buen político. Luego Saverio dice: “sufro la indescriptible tristeza de la larva que tiene conciencia de convertirse en mariposa” (Arlt, 2023, p. 100). La mariposa es la máscara, Saverio reconoce que jamás dejará de ser larva, que, por mucho que cambie, él siempre será el mismo hombre desgraciado. Aquí aparece nuevamente el personaje grotesco que no posee control sobre su destino, víctima inconsolable de la modernidad. Los sueños de Saverio se ven constantemente amenazados por la realidad, la realidad del hombre que se desvive día a día por un trabajo que no lo satisface. La esposa le dice: “habla más despacio que vas a despertar al nene” (Arlt, 2023, p. 102). Esta clase de intervenciones hacen que Saverio descienda a la realidad, sin embargo, esta realidad es tan insoportable al punto de que solamente puede vivir de su sueño, de la misma forma que sucede en *Trescientos millones* con la Sirvienta. El destino de estos personajes es inevitablemente trágico, como señala René Dumesnil (2005) en su análisis de *Madame Bovary*: “el triste destino de la criatura que cree liberarse de la humana miseria tomando su sueño por una realidad” (p. 53).

Ursaverio mantiene una relación ineludible con *Don Quijote de la Mancha*. Más allá de que la novela de Cervantes es comentada por uno de los personajes, la relación que se establece en Arlt podría servir para constituir una línea de lectura tomando a ciertos personajes no solo como víctimas de su condición, sino también como soñadores románticos al estilo de Don Quijote. El vínculo entre Hutten y Catón recuerda especialmente al de Don Quijote y Sancho. De hecho, los personajes tienen personalidades muy parecidas y poseen un vínculo amo-criado. Hutten señala: “-¿Oyes Catón?” (Igual al llamado a la aventura de *Don Quijote de la Mancha*). Y Catón responde: “-Sí, los zumbidos que da el hambre en mi estómago” (Arlt, 2023, p. 56). Una respuesta cómica, grotesca, que perfectamente podría salir de la boca de Sancho. También se podría establecer un paralelismo entre el médico y el cura del *Quijote*. El médico le recomienda a Catón⁴ leer obras (Arlt, 2023, p. 62) para que se familiarice con el delirio de Hutten. Al igual que en el caso de Don Quijote, la locura proviene de un imaginario que deviene de la lectura.

En esta escena se presenta un desplazamiento de la farsa de un nivel a otro: Arlt trabaja sobre los niveles de la metateatralidad y los disloca constantemente. En este caso, la crítica de Catón con respecto al Médico, al que llama *matasanos*, se traslada al nivel más alto dentro de esta *mamushka*, cuestionando el funcionamiento de la psiquiatría en el mundo *real*. “Las farsas de Arlt se distinguen por su inestable oscilación entre verosimilitud y delirio, entre realismo y fantasía” (Prieto, 2010, p. 55). La farsa siempre se

⁴ No especifica las obras, sin embargo, se podría pensar que se refiere a las obras griegas.

quiebra, no es sostenible, por eso los personajes deambulan de un lado a otro, se hamacan entre dos mundos. Hutten declara: “-No me llames Rey, que he perdido el hilo de la farsa. Mi entendimiento se extravía, no sé si estoy en un manicomio o en un bosque” (Arlt, 2023, p. 114). A través de esta ruptura, los personajes desnudan los malos tratos y la crueldad de la que son víctimas. Sin embargo, solo dentro del mundo imaginario son capaces de rebelarse contra la estructura que los domina y de vencerla. Es decir, en el único plano en que Hutten es capaz de derrotar a la autoridad es cuando asesina a Saverio. Según Prieto (2010), si en *Saverio el cruel* la salida del papel teatral implica la rebelión contra el poder, en *Ursaverio* es el ingreso al papel teatral el que les otorga a los personajes el sueño de liberarse del tirano.

Luego de que Hutten pierde el control, Ifigenia se rebela en contra de él, su creador, y se descorre de la farsa: “estamos aquí en el fondo de una cloaca con nombre de manicomio, y vos aparecés con tus historias de dioses y reyes” (Arlt, 2023, p. 119). “Tenés algo de monstruo”, le dice Ifigenia. Esta escena en la que el personaje se rebela podría interpretarse como una crítica a las obras de arte que crean imaginarios que ni siquiera ocurren “en el mismo cielo” (p. 119). El conflicto no es del creador con su criatura sino más bien del creador con su público.

En la búsqueda de un teatro comprometido con su historia, este discurso encaja a la perfección, al mismo tiempo que deja ver una poética del discurso: “podías haber denunciado los sufrimientos que padecemos entre las manos de estos enfermeros brutales” (Arlt, 2023, p. 120). Asimismo, estos parlamentos son contradictorios: los personajes no pueden vivir sin sueños, sin imaginarios *inalcanzables*. Sin embargo, en la obra de Roberto Arlt, vemos que cuando el sueño se vuelve la única fuente de alimento de un mejor porvenir, los personajes son incapaces de continuar con su vida y mueren, como la Sirvienta en *Trescientos millones*. Según Julio Prieto (2010):

En el agónico enfrentamiento entre la figura autorial de Hutten y su personaje Ifigenia la pugna deviene personal, a la vez que metaliteraria, y a través de ella Arlt responde a una doble crítica que asedia su escritura desde frentes antagónicos, desde dos paradigmas de legibilidad enemistados: la crítica, por un lado, de no hacer una literatura suficientemente politizada, que le lanzan desde la izquierda los vanguardistas del círculo de Boedo, y por otro lado, la que le plantean

los vanguardistas del grupo de Florida desde posiciones políticamente conservadoras, de hacer una literatura demasiado influenciada por modelos del realismo social. (p. 63)

El diálogo entre el grupo de Boedo y el grupo de Florida en *Ursaverio*

La escritura de Arlt se forma a través de la pugna de estas dos escuelas, la del grupo de Boedo y la del grupo de Florida. Parecería que la visión de Roberto Arlt con respecto a los sueños no es romántica, sino más bien naturalista. Por lo que se podría pensar que su teatro comparte más puntos con el discurso de Ifigenia que con el de Hutten. Es inevitable que personajes como la Sirvienta o Saverio vivan de los sueños y no son los sueños los encargados de que mueran, sino la crueldad del mundo en el que viven; en realidad no son soñadores sino infelices. Ifigenia encarna, en algún sentido, la voz de Arlt al cuestionar el *deber* del escritor. El autor se descarga a través de la voz de este personaje juzgando a los escritores no comprometidos. Ifigenia declara: “-¡Imbécil! Necesitabas lucirte en el papel del escritor. ¡Del genio manicomiable! ¡Te hubieras deshonrado si escribías sobre miseria! Véanlo al aristócrata: necesita codearse con dioses y reyes. Otra sociedad no le cuadra” (Arlt, 2023, p. 120). A lo que Hutten le responde que él estaba solo, que para tener la certeza de que aún le quedaba cerebro, pobló la soledad de *fantoques*. El personaje de Hutten se parece en mucho al de Pedro (*El fabricante de fantasmas*). Ambos necesitan de los fantasmas para vivir, pero sus fantasmas se rebelan en contra de su creador para luego asesinarlo. En el primer caso lo logran, ya que, producto de sus fantasmas, Pedro se suicida. En los *Saverios* sucede lo contrario. Susana y Hutten asesinan a las creaciones de su farsa. Se parece, en algún sentido, a la historia de Prometeo; los hombres lo crean, depositan en él valores y virtudes, hacen de aquel titán su amigo y luego lo castigan para la eternidad. En esta misma escena, Arlt hace un señalamiento de la censura que ejerce la autoridad, en este caso encarnada bajo los enfermeros y el Director del Instituto, sobre la voz del escritor: “¿cómo escribir sobre los enfermeros que nos traen la comida revuelta con basura? Me asesinan” (Arlt, 2023, p. 121). En la escena siguiente, el Apuntador reafirmará esta idea.

A modo de final

En relación con lo antes expuesto, se podría decir que en las obras de Arlt se repite el esquema del hombre infeliz que, producto de su inevitable desgracia,

se refugia en sus sueños y en el camino es devorado por ellos. Como se dijo anteriormente, su visión no es romántica sino más bien naturalista; sus personajes se ven empujados a sostener la vida mediante sueños que jamás podrán cumplir. Y esta verdad es la que termina por matarlos. Arlt propone una dialéctica en la que enfrenta las ideas de naturalismo e idealismo y al grupo de Boedo con el de Florida. Parecería que se decanta por la visión naturalista y comprometida socialmente. Sin embargo, los sueños existen, pueblan el imaginario de sus personajes, por lo que no sería cierto decir que Arlt está totalmente alineado con esas ideas.

En definitiva, los personajes arltianos son incapaces de vivir en el mundo real. Como alternativa, buscan refugio en el mundo del ensueño, donde persisten en su infelicidad. Esos lugares fantásticos, que parecen seguros, acaban revelándose como traicioneros y falsos. El grotesco arltiano se basa en estas ideas y expone este gran conflicto sin solución. Sin embargo, esta perspectiva, que a primera vista puede parecer nihilista, podría tener como objetivo despertar al espectador y obligarlo a tomar conciencia de su propia condición. Por esta razón, las obras de Arlt emplean la metateatralidad e invitan al público a cuestionar su rol y su papel en la farsa. Si los personajes carecen de caminos, podríamos interpretar que la obra de Arlt ofrece al espectador la oportunidad de abrir los ojos y actuar en consecuencia.

Referencias

- Arlt, R. (1942). Pequeña historia del Teatro del Pueblo. *Conjunto*, 65, 143.
- Arlt, R. (1968). *Teatro completo: Prueba de amor. Trescientos millones. El fabricante de fantasmas. África*. (1). Editorial Schapire.
- Arlt, R. (1997). Roberto Arlt. *Teatro Completo*. (D. Viñas, Ed.). Losada.
- Arlt, R. (2023). *Ursaverio* (I. Gutiérrez Muiño & O. Brando, Eds.). Estuario editora.
- Bajtín, M. M., Forcat, J., y Conroy, C. (1974). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (Vol. 14). Barral Editores.
- Barletta, L. (1967). *Boedo y Florida: Una versión distinta*. Ediciones Metrópolis.
- Boal, A. (2022). *El arcoíris del deseo*. Interzona.
- Cortázar, R. (1970). *Los Reyes*. Editorial Sudamérica. Buenos Aires.
- Kaiser-Lenoir, C. (1977). *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. Casa de las Américas.
- López Chuhurra, O. (1967). Máscaras y rostro de Luigi Pirandello. *Cuadernos Hispanoamericanos*, 216, 521-537.
- Flaubert, G. (2005). *Madame Bovary* (Ed. G. Palacios). Cátedra.

- Prieto, J. (2010). Los dos Saverios: delirio, poder y espectáculo en Roberto Arlt. *Iberoamericana* (2001), 49-68.
- Puga, G. O. (2011). Pilares de la escena independiente argentina. Roberto Arlt en el teatro del pueblo. *Stichomythia: Revista de teatro español contemporáneo*, (11), 3-14.