

Julio Prieto*

◉ Los dos *Saverios*: delirio, poder y espectáculo en Roberto Arlt**

Resumen: Este ensayo examina la noción de teatralidad –especialmente en su variante experimental o vanguardista– en la escritura de Roberto Arlt, tomando como eje la primera versión de *Saverio el cruel*, obra inédita y no leída críticamente hasta la fecha a pesar de diferir notablemente de la versión publicada. La primera parte del ensayo rastrea las continuidades entre la producción teatral y novelística de Arlt a partir de una matriz de conceptos –ficción, delirio, poder, teatralidad– que apuntan a una crítica de la representación afín a las teorías de Guy Debord sobre la “sociedad del espectáculo”. La segunda parte ofrece una lectura comparada de las dos versiones de *Saverio el cruel*, que se detiene en sus distintos parámetros de legibilidad dramática, en los modos en que negocian la inscripción del contexto histórico y literario, y en cómo articulan una marca autorial cifrada en la propuesta de una “mala” escritura.

Palabras clave: Roberto Arlt; Teatralidad; “Mala” escritura; Argentina; Siglo xx.

Abstract: This article examines the notion of theatricality – particularly in its experimental forms – in Roberto Arlt’s writing, focusing on the first version of *Saverio el cruel* – an unpublished work that remains critically unexamined to this date, despite the fact that it significantly differs from the published version. The article’s first part addresses the continuities between Arlt’s theatrical and novelistic production, exploring a cluster of themes – fiction, delirium, power, theatricality – that point toward a critique of representation akin to Guy Debord’s theory on the “society of spectacle”. The second part offers a reading of both versions of *Saverio el cruel* that interrogates their different dramatic parameters, the ways they inscribe literary tradition and historical context, as well as their articulation of an authorial rubric that hinges on a discourse of “bad” writing.

Keywords: Roberto Arlt, Theatricality, “Bad” writing; Argentina; 20th Century.

1. Introducción

Estrenada en el Teatro del Pueblo de Buenos Aires en 1936 y publicada póstumamente en 1950, *Saverio el cruel* es una obra de especial interés para el estudio de la

* Julio Prieto es investigador del Instituto de Romanística de la Universidad de Potsdam. Es autor de numerosos ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana y de los libros *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata (2002)* y *De la sombrología: seis comienzos en busca de Macedonio Fernández (de próxima publicación)*.

** Este ensayo se incardina en el proyecto de investigación “‘Malas’ escrituras: ilegibilidad y políticas del estilo en Latinoamérica”, desarrollado con el apoyo de la Fundación Alexander von Humboldt y el Instituto Ibero-Americano, Berlín.

escritura de Roberto Arlt por el hecho de que se han conservado dos versiones sensiblemente distintas. Además de la obra incluida en el *Teatro completo* (1968), existe una versión anterior, que se conserva en un manuscrito inédito en el Instituto Ibero-Americano de Berlín. Es importante señalar que esta versión no es un borrador de la versión “definitiva” sino que –en esto radicaría su mayor interés– representa una versión terminada que fue posteriormente reescrita por diversas razones.¹ El manuscrito, mecanografiado y con abundantes correcciones a lápiz del autor, presenta algunas enmiendas ortográficas atribuibles a su hija, Mirta Arlt, y a Leónidas Barletta, fundador del Teatro del Pueblo y miembro del grupo de Boedo, que hacia 1930 aglutinaba las tendencias socialistas de la vanguardia bonaerense.² La figura de Barletta es importante en la trayectoria de Arlt por algo más que estas enmiendas: según todos los indicios desempeñó un papel clave en la decisión de Arlt de abandonar la novela y dedicarse al teatro, y de hecho es el principal responsable de que hoy existan dos versiones de *Saverio el cruel*. En efecto, la explicación más verosímil para la reescritura de la primera versión podría resumirse en el hecho de que Barletta la habría juzgado irrepresentable –ilegible en términos ideológicos y de puesta en escena–.³

El intervalo entre las dos versiones de *Saverio el cruel* –el arco tensado entre lo ilegible y lo no leído– nos sitúa en el umbral del campo discursivo de las vanguardias. De entre los varios sentidos que es posible atribuir a este término –tradición de la ruptura, frenesí de lo nuevo, puesta en crisis de la autonomía estética, etc.⁴–, el caso de los dos *Saverios* permite acotar uno que quisiera destacar aquí: “vanguardista” sería aquel texto que pone en juego una ilegibilidad, aquel que pone en quiebra los códigos de lectura de una determinada época, aquel cuya legibilidad se quiere utópica o futura. Vanguardista, en este sentido, sería todo texto que no quiere ser leído “en presente”: un texto cuyas condiciones de lectura se darían en nuestro mundo *si no fuera como es*. Mi hipótesis es que, más allá de las diferencias ideológicas entre Arlt y Barletta, la primera versión de *Saverio el cruel* sería un texto que plantea este tipo de legibilidad utópica o futura: un texto ilegible en el Buenos Aires de 1934, cuya coherencia es más aparente hoy, leído desde Artaud y Brecht, desde la neovanguardia teatral de los años sesenta (desde Grotowski, Augusto Boal y Peter Weiss) o incluso desde el cine “nuevo” de Godard y Glauber Rocha. De hecho, la única representación conocida del primer *Saverio* tuvo que

¹ De hecho esta versión no es del todo inédita: en agosto de 1934 se publicaron en el número 2 de la *Gaceta de Buenos Aires* unos fragmentos con el título *Escenas de un grotesco*, lo que sugiere su carácter relativamente autónomo en cuanto a la segunda versión y el valor literario que Arlt le otorgaba. Posteriormente esos fragmentos fueron reeditados en la revista *Proa*, n° 30 (julio-agosto de 1997), en una edición al cuidado de Jorge Dubatti. Para una descripción de *Escenas de un grotesco*, véase Castagnino (1964: 41) y Borré (1996: 191).

² El Teatro del Pueblo, una de las primeras compañías de teatro independiente de Latinoamérica, está estrechamente ligado a la labor de Leónidas Barletta, que fue su director desde 1931 hasta su muerte en 1976. Barletta atrajo a numerosos poetas y narradores –además de Arlt, Álvaro Yunque, Nicolás Olivari y Raúl González Tuñón, entre otros– a un proyecto de modernización escénica que quería ofrecer alternativas al teatro comercial a la vez que estimular la conciencia política de las clases populares.

³ En cuanto a la influencia de Barletta en la versión corregida de *Saverio el cruel*, véase Mirta Arlt (2000: 26) y Pellettieri (2000: 44-47).

⁴ Me remito a algunas de las teorías de la vanguardia más difundidas: véase Paz (1974), Bürger (1984), Perloff (1986) y Calinescu (1987).

esperar 30 años: con el título *La cabeza separada del tronco* fue puesta en escena en 1964 en el mismo Teatro del Pueblo en que se estrenara la versión enmendada a instancias de Barletta, y aun entonces no pasó de una única función. La noción de ilegibilidad puede ser útil para abordar una serie de problemas relacionados con la obra de Arlt, empezando por la tensión entre vanguardia y mercado –entre transgresión y pertenencia– que en definitiva explica que fuera la versión menos vanguardista de *Saverio el cruel* la que quedara incluida en el *corpus* arltiano. Aquí me voy a concentrar en la noción de teatralidad en su escritura –y especialmente en lo que podríamos llamar teatralidad experimental o vanguardista– y en el papel que desempeña en ella la práctica de un escribir “mal”, deseo de “hablar en un holandés espantoso”⁵, como lo expresa uno de los personajes del primer *Saverio*.

2. “En busca del drama”: teatralidad y “mala” escritura

Una parte de la crítica ha tendido a ver el abandono de la novela y la dedicación prioritaria al teatro a partir de 1932 como un parteaguas en la obra de Roberto Arlt, que determinaría dos épocas marcadas por una distinta concepción artística y, a menudo, signadas por una drástica pérdida o ganancia de valor literario. La lectura de Julio Cortázar, quien admite “conocer mal” (1981: III) el teatro de Arlt, ve en esta etapa final un decaimiento de la fuerza creativa de una “mala” escritura idealmente plasmada en sus novelas, fenómeno paradójicamente ligado a una “depuración” de su estilo que resultaría en “una escritura prácticamente libre de defectos formales” (VII). Cortázar apunta una línea de análisis en la que se sitúan lecturas como la de Alicia Zaina, que ve en el proyecto teatral de Arlt una “disolución de la materialidad literaria”, de la “escritura a contrapelo” y el “famoso ‘escribir mal’” de la narrativa arltiana y el paso a “una instancia significativa diferente” (1990: 49), o como la de Nira Etchenique, que invirtiendo el sentido axiológico del recorte cortazariano estima que el teatro de Arlt supone la plenitud de su escritura, su “realización definitiva en cuanto a calidad temática y comunicación expresiva” (s. f.: 42). Análogamente Adolfo Prieto, en un estudio pionero de lo fantástico en la obra de Arlt, sugiere un progreso de su escritura desde el proyecto realista de las novelas, donde lo fantástico se daría en estado latente o reprimido, hacia el libre cultivo de la fantasía y de “ejercicios de estilo habitualmente vedados al cronista y al testigo de la opaca realidad” (1963: 12) en su producción teatral. Ahora bien, la idea de que las farsas teatrales de Arlt supondrían un progreso estilístico o bien la puesta en juego de un estilo ausente en las novelas, cuya voluntad de verismo excluiría los “ejercicios de estilo”, es difícilmente compartible. No hay más “estilo” en la vertiente fantástica de la escritura arltiana que en la realista –suponiendo que tales vertientes existan por separado, asociadas respectivamente a su obra teatral (y a los relatos tardíos) y a su obra novelística–. Esa idea desatiende el hecho de que el estilo de Arlt, tanto en su teatro como en sus novelas, se fragua en la aberrante fricción de realismo y delirio. En otras palabras, no sería una falta de estilo lo que hace posible el “verismo desgarrador” de *Los siete locos* –o el consisten-

⁵ Aquí y en lo sucesivo las referencias a la primera versión de *Saverio el cruel* remiten al manuscrito inédito que se conserva en la biblioteca del Instituto Ibero-Americano de Berlín; aquí Ms., p. 60.

temente sórdido de *El amor brujo*— sino, al contrario, la puesta en juego de un *estilo de la falta*, su modulación estratégica, lo que lo hace literariamente plausible. Lo que de hecho se observa al yuxtaponer la escritura teatral y novelística de Arlt no es una fractura sino una notable continuidad estilística y conceptual —lo que resulta más evidente cuando se lee esta obra desde la estética y la política discursiva de “mala” escritura que propugna su autor—.⁶

De hecho, no pocos críticos han comentado el carácter marcadamente teatral de las novelas de Arlt. *El amor brujo* se abre con un capítulo titulado “Balder va en busca del drama” (1980: 9), y lo mismo podría decirse de Arlt, cuyas novelas y piezas teatrales se dirían unidas por análogas estrategias de escritura espectacular —su escritura no va de la novela al teatro, sino continuamente, en novela y teatro, hacia el drama—.⁷ Como señala David Viñas, “novela y teatro a través de sus especificidades en economía y sintaxis no eran más que dos tácticas de escritura segregadas por una misma estrategia” (1973: 25). En este sentido, el desenlace de la primera versión de *Saverio el cruel* continúa la reflexión de la narrativa arltiana sobre el trenzamiento de política y ficción en la moderna “sociedad del espectáculo”.⁸ Si la reflexión sobre el poder siniestro del espectáculo recorre *Los siete locos/Los lanzallamas*,⁹ la primera versión de *Saverio el cruel* propone una escena final donde la deconstrucción del espectáculo teatral y la irrupción del habla callejera revelan el espectáculo del poder engranado en la visibilidad automatizada de los medios de comunicación masivos:

Fotógrafo. (*saltando a e[s]cena y enfocándolo a Hutten*) —Quedate quieto, nene.
Periodista. —Sacá todas las fotografías que puedas... (Ms., p. 79).

La primera versión de *Saverio el cruel* termina con un salto inter-medial —del teatro al reportaje fotográfico y a la crónica periodística— como el díptico novelesco *Los siete locos/Los lanzallamas* desemboca en la crónica periodística —“Macanudo. Mañana tiramos cincuenta mil ejemplares más” (Arlt 1995: 277)— y en el cine —en la versión cinematográfica del “drama de Temperley” (280) protagonizada por Barsut—. En cierto modo,

⁶ En la que tal vez sea la más célebre de sus metáforas de la escritura —la escritura como heterodoxia pugilística o boxeo “agramatical”— Arlt esboza un gesto autorial que liga sus más notorias declaraciones programáticas. En el aguafuerte “El idioma de los argentinos” (1930) reivindica una escritura que “se le escapa por una tangente a la escolástica gramatical del boxeo” (1998: 162). En el prólogo a *Los lanzallamas* (1931), a la acusación de “escribir mal” —lo que no tiene inconveniente en conceder: “Se dice de mí que escribo mal. Es posible...” (1996: 7)—, contrapone su propósito de escribir “libros que encierran la violencia de un ‘cross’ a la mandíbula” (8).

⁷ En cuanto a la cualidad teatral de las novelas arltianas, véase Masotta (1965: 24), Gnutzmann (1996: 134), González (1996: 35) y Rosenberg (2006: 62).

⁸ La noción de “sociedad del espectáculo” fue introducida por el escritor, teórico y cineasta situacionista Guy Debord en su seminal ensayo *La Société du spectacle* (1967).

⁹ Como puede apreciarse en el discurso del Astrólogo sobre los usos del cine como medio de control de masas: “¿Se imagina usted la impresión que causará al populacho el espectáculo del dios pálido resucitando a un muerto, el de los lavaderos de oro con un arcángel como Gabriel custodiando las barcas de metal y prostitutas deliciosamente ataviadas dispuestas a ser las esposas del primer desdichado que llegue?” (Arlt 1995: 126). A propósito de este díptico novelesco Wolfgang Bongers observa congruentemente que el cine no es sólo un tema de la reflexión social de Arlt sino un “parámetro discursivo” que impregna su estilo (2007: 58).

en el paso de la novela al teatro lo significativo no sería el abandono de la novela o la decantación por el teatro sino el gesto de desplazamiento a otro género, a otro medio: el gesto de *salida* –de la ficción, de la representación, de la propiedad de un discurso– que ya está prefigurado en el tropiezo con que concluye su primera novela, *El juguete rabioso* (1926): “Y su mano estrechó fuertemente la mía. Tropecé con una silla... y salí” (1985: 239). Arlt funda una escritura en el gesto de tropezar y salir –en la nerviosa movilidad que la lleva de un lugar a otro, de un medio a otro: de la novela al teatro, del teatro a la crónica periodística, de la novela al cine, del teatro a la fotografía, etc. Arlt trabaja en la inquietud de lo inter-medial, de lo in-apropiado: su escritura, para citar una falta de ortografía sintomática y recurrente en el manuscrito de Berlín, podría verse como una sucesión de “excenas” –de salidas de escena, de discursos sacados de quicio, atraídos por su afuera, a partir de lo que Alan Pauls llama una “estética de la exterioridad” (1989: 319)–. La inter-medialidad de la escritura arltiana pone en juego una “poética del movimiento”, para tomar prestada una productiva noción de Ottmar Ette (2001).¹⁰ De ahí que la cuestión a dilucidar no sea el paso de la novela al teatro, ni aun lo que José Bianco llamara el “carácter histriónico” (1961: 53) de sus novelas, sino más bien lo que Bernal Herrera denomina a propósito de *El amor brujo* –del modo en que en esa novela se abandonan los parámetros genéricos de la novela sentimental– la “comedia del texto” arltiano (1997: 97), esto es, la textualidad histriónica de Arlt, su mercurial disposición –tanto en su narrativa como en su teatro– al cambio de voz, de rol, de medio o de género, de sentido. Así, los múltiples vaivenes y cambios de dirección –de la cordura a la locura, de la realidad a la ficción, de la comedia a la farsa, de la farsa a la tragedia– que experimentan los protagonistas de *Saverio el cruel* se dirían nítidamente prefigurados en la “Nota del comentador” que aparece en el capítulo de *Los siete locos* justamente titulado “La farsa”: “Más tarde se comprobó que el Mayor no era un jefe apócrifo, sino auténtico, y que mintió al decir que estaba representando una comedia” (1995: 140). La invención arltiana, en términos genéricos e ideológicos, continuamente se desdice: continuamente se “excribe”, con una falta de corrección –con una falta de ortografía– que en cierto modo es la huella de una trepidación, del desplazamiento del discurso a otro territorio.

La isotopía de lo teatral que impregna la escritura arltiana apunta, por otra parte, a uno de sus temas cardinales: lo que podríamos llamar (si la redundancia fuera tolerable) la “tragedia de la teatralidad”. La narrativa arltiana apela con frecuencia no sólo a recursos dramáticos sino a un discurso de lo teatral que se podría describir como una suerte de antropología tragicómica, que cifra las relaciones sociales en términos de actuación alienada. Alberto Giordano expresa con nitidez este tema cuando se refiere, a propósito del protagonista de *El amor brujo*, al “noviazgo como relación social, es decir, como representación, como ‘comedia’: el enamorado tiene que ‘hacer el novio’, representar su papel de acuerdo con los rituales que prescribe la moral burguesa” (1999: 52). El proyecto teatral y novelístico de Arlt es notablemente concordante por esta vertiente con el “teatro pobre” de Grotowski y su concepción del teatro como “lugar de provocación” que se propone como objetivo “desenmascarar el disfraz vital” (1970: 16). En este sentido, lo que tienen en común tanto las novelas como las obras teatrales de Arlt es el deseo de

¹⁰ En cuanto al análisis de lo inter-medial en el contexto hispanoamericano véase Felten/Torres (2007), así como Bongers (2007) para el caso específico de Arlt.

salirse de la representación –la lucha contra el destino, contra lo prescrito, contra el drama de lo consabido– que suele desembocar en trágicos desenlaces –el suicidio de Erdosáin, la decapitación o asesinato (según la versión) de Saverio, el suicidio de la Sirvienta en *Trescientos millones* (1932) o de Pedro en *El fabricante de fantasmas* (1936)–. En la medida en que actualiza textualmente esa lucha contra lo prescrito, la “mala” escritura arltiana tiene algo de prometeico: propone un mito moderno de rebeldía que va más allá de adscripciones ideológicas puntuales, y no obstante (o justamente por ello) es esencialmente político. La “mala” escritura de Arlt sería así un procedimiento al servicio no tanto de la representación cuanto de la “presentización” de un destino, del drama histórico de una determinada época.¹¹ En efecto, por una vertiente en la que es notoria la continuidad entre *Los siete locos/Los lanzallamas* y piezas teatrales como *La fiesta del hierro* (1940) o *Saverio el cruel*, lo que Horacio González llama la “teatralización del sujeto” (2000: 27) se solapa en Arlt con una reflexión sobre la dramaturgia del poder y la teatralización de la esfera pública, que reverbera largamente en la historia moderna de Argentina. Desde una perspectiva histórica –desde una perspectiva que incluiría el largo período de regímenes totalitarios y militarización del discurso político, que va desde la “década infame” de los generales Uriburu y Justo hasta la “guerra sucia” de los años ochenta, pasando por las escenografías populistas del peronismo¹²– la afirmación de Saverio: “Organizaremos el terror. Vaya si lo organizaremos” (Arlt 1968: 71) no es menos escalofriante que la del Astrólogo en *Los siete locos*: “Voy a poner en movimiento un mundo de títeres” (1995: 130).

“Salirse de la representación” como modo de hacer presente, en un sentido a la vez metafísico y político, una determinada realidad histórica es un procedimiento que la escritura arltiana ensaya de diversas maneras. La fluctuación genérica observable tanto en sus novelas como en sus piezas teatrales es una de sus manifestaciones más frecuentes, que podemos relacionar con una “mala” escritura tanto del género novela como de los géneros dramáticos (especialmente en sus versiones realistas). Si la “inaptitud” o “enloquecimiento” de la novela arltiana, como sugieren, respectivamente, Óscar Masotta (1965) y Horacio González (1996), puede asociarse a su cruzamiento con un modo de escritura espectacular que bebe en los géneros teatrales (o en otras formas de cultura popular como el folletín o el cine), la tendencia a la confusión genérica –la vigencia de lo que Mirta Arlt llama “dialéctica del traslado” (1968: 12) en su presentación de *La isla desierta* (1937)– es igualmente observable en sus obras de teatro. En este sentido, cabe señalar que si la forma a la que tiende el teatro arltiano –la farsa– es de por sí una forma baja o menor del arte dramático, que se presta a efectos alejados de la “buena” literatura en su acepción clásica –consistencia psicológica de los personajes, coherencia diegética,

¹¹ Walter Benjamin propone la noción de “presentización” (*Vergegenwärtigung*) como expresión misteriosa de una experiencia histórica –la presentización, afirma, es “un acto de magia” (2007b: 110)– que se opondría a su representación por medios convencionales.

¹² *Saverio el cruel* –en su segunda versión– se estrena seis años después del golpe de estado del general Uriburu, que inaugura un ciclo de dictaduras militares y violencia política conocido como la “década infame” (1930-1943), que desembocará en el acceso al poder del general Perón, y durante el gobierno del general Agustín P. Justo (1932-1938), en un clima político “enrarecido por la proscripción de partidos y el fraude electoral” (Saitta 2000: 70). En cuanto a las estrategias de teatralización del espacio público asociadas al terror totalitario durante la “guerra sucia” (1976-1983), véase el excelente estudio de Diana Taylor (1997).

efecto de “real”–, el modo en que Arlt pone en juego el género, injertándolo con elementos de metateatralidad pirandelliana, del grotesco criollo, de la tragedia, del drama realista o la comedia de costumbres, responde a la manera mezclada que recorre toda su escritura –escritura de *bricoleur* (Pagni 2001: 159)–.¹³ La primera versión de *Saverio el cruel*, en uno de sus frecuentes comentarios metateatrales, apunta justamente a una concepción de la farsa como género proclive a las combinaciones: “Como en las farsas teatrales, combinaremos los sucesos” (Ms., p. 20), lo que viene a ser, en *Los siete locos*, un procedimiento equivalente al ejercitado por Erdosáin, cuya imaginación “compaginaba desastres” (1995: 23).¹⁴ Así entendida, la farsa supondría una continuidad con una concepción de la novela moderna a la que se puede asociar la obra novelística de Arlt: la novela como género “cajón de sastre”, cuya productividad, desde el *Quijote* hasta el *Ulysses*, estaría en el desvío genérico –en su capacidad de asimilar otros géneros o discursos–. La irregularidad genérica de las farsas arltianas resulta particularmente notoria si se las compara con otras versiones contemporáneas vinculables al radio de acción de las vanguardias –farsas como *En la luna* (1934) de Vicente Huidobro, *Cimbelina en 1900 y pico* o *Polixena y la cocinera* (1932) de Alfonsina Storni–, que se caracterizan por su consistencia y uniformidad dentro del absurdo o de la parodia.¹⁵ Por el contrario, las farsas de Arlt –como en gran medida sus novelas– se distinguen por su inestable oscilación entre verosimilitud y delirio, entre realismo y fantasía.

La inestabilidad genérica del teatro arltiano, el salto improvisado y como por “improptu” de un género a otro, es comparable a la deriva y descarrilamiento discursivo que promueve el escribir “mal y pobre” de Macedonio Fernández (1987: 54).¹⁶ Antes que a la irónica alquimia de géneros, al erudito ludismo intertextual de Borges, que opera según un paradójico principio de consistencia textual inscrita en un universo inconsistente, la escritura de Arlt es afín a la de Macedonio Fernández, que opera según un principio de coherencia fallida que prolonga la errática consistencia del mundo –lo que se podría resumir en las palabras del Rufián Melancólico de *Los siete locos*: “Ya que la vida no tiene ningún sentido, es igual seguir cualquier corriente” (Arlt 1995: 42)–. La literatura de Borges postula un hiato abismal entre texto y mundo, un vertiginoso bucle de Moebius que los enlaza y separa eternamente; la de Arlt, como en cierto modo la de Macedonio Fernández, tiende a achicar esa brecha y a darse como ahondamiento en la insomne, delirante materia del mundo, como tentáculo o esquirra del mundo a la deriva. “Otras veces me parece que caigo en un pozo. Pasan ante mí trozos de vida alargados y borrosos como esas fotografías mal sacadas” (Ms., pp. 42-43), reflexiona un personaje en la primera versión de *Saverio el cruel*, y en esa visión se diría que está resumida una poética de la escritura arltiana –escritura “ilegible”, borrosa, que como esas fotografías movidas o “mal sacadas” se ajusta a una percepción de la experiencia en zozobra–.

¹³ Para un análisis de la práctica teatral de Arlt a partir de la figura del *bricoleur*, véase Nelle (2001: 134-136).

¹⁴ En cuanto a la mezcla genérica en el teatro de Arlt, y particularmente en *Saverio el cruel*, véase Golluscio de Montoya (1998). Para una introducción al grotesco criollo y su relación con la obra de Arlt, véanse, respectivamente, Pellettieri (1991a) y Mattalía (2004: 236-237).

¹⁵ Para un examen detallado de las “farsas pirotécnicas” de Storni en el contexto de las vanguardias históricas, véase Prieto (1998).

¹⁶ Para un análisis comparado de la “mala” escritura de Macedonio Fernández y Arlt, véase Prieto (2002: 230-257).

3. Los dos *Saverios*: entre lo ilegible y lo no leído

Entre la poética textual y la visión del mundo arltiana existe, así pues, una relación íntima, que puede asociarse con la cuestión de la irregularidad genérica y el procedimiento de “salida de la representación” como puente entre su escritura teatral y novelística. Por esa vertiente se esboza un núcleo temático ligado a la puesta en juego de una “mala” escritura en el cruce de géneros narrativos y dramáticos: lo que podríamos llamar la confabulación de poder, ficción, espectáculo y delirio. Si el teatro de Arlt explora de diversos modos un núcleo temático que impregna su narrativa (especialmente *Los siete locos/Los lanzallamas*), en ninguna obra se plasma de manera tan intensa como en *Saverio el cruel*. O mejor dicho: como en las dos versiones de *Saverio el cruel*, pues es entre los dos *Saverios*, en los distintos niveles de composición que propone la reescritura –en el revés del tapiz, por así decir– donde estas cuestiones –“mala” escritura, espectáculo, ilegibilidad, delirio– hilvanan su trama de forma más reveladora.

El argumento del más público y conocido de los dos *Saverios* –el segundo *Saverio*– puede resumirse así: un grupo de amigos de la alta burguesía liderados por la imaginativa Susana conciben una elaborada broma cuya víctima es Saverio, un vulgar vendedor de manteca. La idea es montar una farsa “curativa” en torno a la fingida locura de Susana, que se creería (y haría el papel de) reina desposeída de su legítimo reino por un coronel usurpador, cuyo derrocamiento y fingida decapitación supuestamente habría de devolverla a su sano juicio. Los amigos convencen a Saverio de que haga el papel de coronel, con el que llega a compenetrarse de tal modo que es tomado por un loco peligroso, cuya violencia fuera de control amenaza aguarles la fiesta a los partícipes en la farsa. Al final se invierten los papeles: la locura de Saverio se revela fingida y la supuesta locura de Susana, en un sorprendente desenlace, deviene real. Cuando finalmente Saverio le revela a Susana que siempre fue consciente de la broma, Susana, tras fracasar en un nuevo intento de seducción, queda atrapada en su propia farsa y mata al “tirano” Saverio de un disparo con estas palabras: “Ha sido inútil, Coronel, que te disfrazaras de vendedor de manteca” (1968: 87).

El *Saverio* menos conocido –el primer *Saverio*– presenta notables diferencias argumentales y de concepción teatral en cuanto a su más frecuentado mellizo.¹⁷ El primer *Saverio* enmarca la farsa “curativa” de forma que enfatiza el efecto de “teatro dentro del teatro”: la farsa se presenta como una obra de teatro escrita, montada e interpretada por los internos de un manicomio como parte de un experimento psiquiátrico, ante el director de la institución y un grupo de periodistas sentados entre el público. Hutten, el autor de la farsa y el enfermo a curar, es un loco “de los más cuerdos”, que como Susana en *SII* hace el papel de rey destronado por un tiránico usurpador. Como en *SII*, Saverio, único personaje que conserva el mismo nombre en las dos versiones, hace el papel de tirano en la farsa, pero también (y ésta es una de las diferencias argumentales más llamativas) el de conspirador revolucionario en el nivel primario de la representación (es decir, en el nivel que atañe al círculo social del manicomio donde se monta la farsa). Además, como en el caso de Hutten, el papel que interpreta en la farsa está directamente ligado a su

¹⁷ En lo sucesivo me referiré a la primera y segunda versión de *Saverio el cruel* con las abreviaturas *SI* y *SII*.

locura –si Hutten es un demente cuya obra reproduce la “egolatría” de su “delirio de persecuciones” (Ms., p. 4), Saverio es un obrero en una fábrica de manteca que sufre de delirios de grandeza y su manía conspirativa-revolucionaria es lo que le lleva al delito (un desfalco, lo que sugiere la cercanía del primer Saverio al Erdosáin de *Los siete locos*) y al encierro en el manicomio–. En un truculento desenlace, Saverio es “realmente” decapitado por Hutten, de modo que aquél expía en el nivel primario de la representación (i. e. como interno del manicomio y actor de la farsa) la usurpación del poder que representa en el nivel secundario (i. e. como personaje de la farsa “terapéutica”), lo que se sintetiza en la frase de Hutten a modo de moraleja: “Este es el final de los atrevidos que toman el poder contra la voluntad del pueblo” (Ms., p. 78).

Así, ambas versiones coinciden en escenificar el castigo a una transgresión política –una suerte de tiranicidio implícito, simbólicamente diluido en el trueque de planos de representación–, pero en *SI* el sentido ideológico del castigo es más ambivalente, pues lo que se castiga es a la vez la usurpación tiránica (en el nivel imaginario de la farsa) y el intento revolucionario de asalto al poder (en el nivel “real” del manicomio en que se escenifica aquélla). Es decir, lo que muestra *SI* es un tiranicidio a la vez que la represión brutal de un intento de revolución: su desenlace es a la vez políticamente pesimista y explosivamente revolucionario. Bien es cierto que en *SII* también es posible ver el castigo de Saverio como aniquilación del “sueño de poder” del subalterno, en la medida en que la relación Saverio-Susana está marcada por la tensión de la diferencia de clase¹⁸, pero en *SII* el tema de la represión no ya de una clase social sino de su articulación política –de una posible vía de acceso al poder a través de la “organización de un partido” y de un complot revolucionario– se desarrolla de forma más indirecta y soterrada. En ambas versiones, la estrategia de involucramiento detectable en la representación del tiranicidio podría explicarse teniendo en cuenta el contexto político inmediato: se diría destinada a atenuar el ataque al régimen del general Urriburu (que usurpó el poder por medio de un golpe de estado en 1930) o bien a la presidencia fraudulenta de su sucesor, el general Agustín P. Justo, durante cuyo mandato se estrenó la obra, de modo que la sátira política conserve su carga crítica sin llegar a la provocación abierta. La frase final de *SI*, o este parlamento de Hutten: “No te fíes de los militares. Confía en el pueblo. Cuanto más bajo mejor” (Ms., p. 72), podrían interpretarse en uno u otro sentido; la alusión al coronel “disfrazado” con la que se cierra *SII*, o la que en *SI* se pone en boca de Saverio, en traje de civil –“Me [h]arta este disfraz grotesco... Es vergonzoso que un hombre de mi calidad se preste a tales fantochadas” (Ms., p. 47)– parecerían apuntar al fraudulento “disfraz” democrático del general Justo. En este sentido, se diría que la segunda versión es políticamente más cautelosa: evita la espectacularidad explosiva del desenlace de *SI* –inquietantemente acentuada por el derrumbamiento de la cuarta pared, que lleva el ambiente de algarada cruenta al mismo espacio físico y político del público que asiste a la función– y recupera la actualidad histórica de modo menos enfático, situando la sátira en un contexto relativamente moderno en el nivel imaginario de la farsa. En efecto, si la farsa de Hutten en *SI* transcurre en una remota y políticamente aséptica Antigüedad clásica

¹⁸ La diferencia de clase informa también la conspiración revolucionaria de Saverio y la crítica de los tramoyistas al director del manicomio en *SI*: “Quiere que los locos trabajen. ¿Te das cuenta? [...] Se enferman los gobernantes buscando trabajo a los cuerdos, porque ya no hay ocupación para nadie y este chiflado quiere hacer trabajar a los que están mal de la cabeza” (Ms., p. 5).

sica, y la decapitación se asocia en principio al culto sacrificial de la diosa Artemisa, la de Susana en *SII* transcurre en el siglo XVIII y la escenografía asociada al “tirano” Saverio incluye una guillotina y una alusión al terror revolucionario en la frase ya citada: “Organizaremos el terror. Vaya si lo organizaremos” (Arlt 1968: 71).

El hecho de que en *SII* la sátira política esté más contenida, y tienda a difuminarse el solapamiento de tiranía y revolución que espectacularmente propone el desenlace de *SI*, podría interpretarse como un intento de focalizar y hacer dramáticamente más legible su contenido ideológico según directrices más acordes con el ideario progresista propugnado por Barletta. Ahora bien, que *SII*, como *SI*, pueda leerse como un alegato contra el totalitarismo o contra un régimen específico, no implica que su carga crítica se limite a la inmediatez de la denuncia política. Al fin y al cabo, en el desenlace de los dos *Saverios* la figura que representa la crueldad y un acto de poder criminal no es Saverio sino Susana/Hutten, figuras asociadas a lo largo de ambas versiones a la autoría y a la invención literaria. En los dos *Saverios* la crítica de la tiranía se amplía a otras instancias de poder, a los modos en que se imbrican literatura y política, ficción y poder, delirio y espectáculo, y se somete a juicio la literatura como discurso de poder asociado a una determinada clase social a la vez que se explora la micropolítica de las relaciones interpersonales y afectivas. Ambas versiones proponen, en otras palabras, una teoría de la locura del poder de múltiple irradiación política, social, sexual y estética.

En los dos *Saverios* compiten una locura *autorial* y paranoica (que no carece de anclajes políticos) representada por la figura de Hutten/Susana y una locura *autoritaria* como delirio de grandeza (que no carece de vetas de invención y creatividad) encarnada en la figura de Saverio. En gran medida esa confrontación dialéctica se codifica en términos de clase y de registros de habla. Así, la obra “elegante” y refinada del burgués (Hutten o Susana) compite, en términos a la vez literarios e ideológicos, con la obra rompedora y chirriante del subalterno Saverio. Cuando en *SII* Susana se entrega al vuelo de la fantasía política estetizante —“Donde ayer florecían rosas, hoy rechina hierro homicida”— Saverio le espeta un cortante: “¿Está haciendo literatura, Majestad?” (Arlt 1968: 80). En este sentido, el hecho de que *SII* introduzca una tensión sexual en esa dialéctica —el hecho de que en la segunda versión esa confrontación de “locuras” se presente como una pugna entre un hombre y una mujer planteada en términos de deseo— es un hallazgo que contribuye al dinamismo dramático y hace posible el memorable *tour de force* estético-erótico-ideológico de su tramo final. En los dos *Saverios* el discurso autoritario y el discurso de la autoría “se desean” —pero se diría que ese deseo adquiere una formulación dramática más legible en la segunda versión—. En ambas versiones hay un uso calculado de la dicción y el registro lingüístico para denotar el cambio de planos de representación, para marcar el paso de la “realidad” a la farsa o de la cordura a la locura. Esto es especialmente notorio en el trabajo de corrección que puede observarse en el manuscrito de Berlín, donde son frecuentes los ajustes en el manejo del voseo y el tuteo o de formas verbales asociadas a las variantes porteña y peninsular del castellano (así, en el uso coloquial del pretérito y el pretérito perfecto, por ejemplo) para indicar, respectivamente, el nivel de realidad del habla local y el nivel de fantasía de la farsa o de la “locura”, asociado al español clásico y a los códigos retóricos de la dicción elevada o literaria. Así, se corrige “se me llenan los ojos de lágrimas”, sustituyéndolo por un fraseo retóricamente más ampuloso: “dos arroyos de lágrimas corren por mis mejillas”; y “aun soñando me veo” se convierte en “ni la fatiga mientras duermo dispersa el recuerdo de la atroz realidad cuando me veo” (Ms., p. 7).

En la medida en que *SII* tematiza la locura como un “ser captado” por un papel o por un discurso, podemos leer en ella una parodia del discurso literario elevado (o bien del discurso literario como tal), que estaría en la línea de una tradición que iría desde *La Celestina* y el *Quijote* hasta *Madame Bovary*: como Calisto, Alonso Quijano o Emma Bovary, Susana es captada por la escena imaginaria –y el discurso artificioso a ella asociado– a que se entrega. En esa tradición, la pareja Susana-Saverio inscribe un desvío significativo: a la pareja amo-criado marcada, respectivamente, por la locura literaria y la cordura o el principio de realidad (según el modelo Calisto-Sempronio o Quijote-Sancho, explícitamente aludido en el acto tercero¹⁹), Arlt opone una pareja doblemente atravesada por los ejes locura-cordura y realidad-ficción, de modo que lo que se pone en juego es un doble enloquecimiento discursivo –el discurso literario o autorial y el discurso autoritario asociado a la violencia política y a una determinada circunstancia socioeconómica– del que ambas figuras participan de uno u otro modo. Es decir, en Susana se ridiculiza la locura de un “hablar como”: a la manera del Otro, de una determinada instancia cultural o simbólica, en vez de “naturalmente”, como “ella misma”. En términos de estilo ese “hablar como”, asociado a la exquisitez estética que en la tradición hispánica denotaría el modernismo, se ve interrumpido por el vulgar realismo y la violenta inscripción política de las “palabras duras” de Saverio. A su vez, el maximalismo visionario de éste se revela como otro modo de delirante captación por un discurso, un modo de delirio político. Así, Susana, en cuanto “inventora de la tragedia y de la más descomunal tomadura de pelo” (Arlt 1968: 75), imagina su obra en términos del esteticismo decadente del modernismo, y específicamente la escena de la decapitación recuerda un motivo predilecto de la literatura post-romántica de fin de siglo, el baile de Salomé y la decapitación del Bautista:

En el Palacio festejaremos el coronelicidio. Si me parece verlo. Tú avanzas por el camino de rosas... la velluda cabeza del Coronel, chorreando sangre espesa, en brillante bandeja de oro. ¿Te imaginas, pastor, la belleza de ese conjunto? Las más hermosas de mis damas corren a tu encuentro. Suenan los violines y cien heraldos con trompetas de plata anuncian: ha llegado el Conde del Árbol Florido. Trae la cabeza del Coronel desafortado. ¿Te imaginas la belleza plástica de ese conjunto? (50)

El modelo estético que propone Susana será interrumpido por el ideal de belleza “brutal” que propone Saverio, que reintroduce el discurso político en la hiperestetizada escena del tiranicidio tal como lo imagina Susana: en términos benjaminianos, a la reaccionaria o pseudofascista “estetización de la política” de Susana, Saverio opondría una revolucionaria “politización del arte” (Benjamin 2007a: 413). De hecho, el signo de su “locura”, desde el punto de vista de Susana y sus amigos, será su desvío de los parámetros estéticos y el específico modo de dicción elegante de la obra que le proponen, cuyo registro retórico en principio se muestra dispuesto a remedar, al menos durante los ensayos que hace de su papel de tirano:

¹⁹ “Juan. –[...] ¿Saben lo que me recuerda esta escena? El capítulo del *Quijote* en que Sancho Panza hace de gobernador de la insula de Barataria” (Arlt 1968: 77). En *SI* esta crucial referencia literaria se introduce en una de las adiciones a lápiz: “[a Hutten] le ocurrirá lo que a don Quijote, que en un molino de viento veía un gigante” (Ms., p. 21).

Saverio. –Ahora es una conversación que yo mantengo durante el baile, en un palacio imperial, con una dama esquivada. Le digo: ‘Marquesa, el gobernante es coronel, el coronel es hombre y el hombre la ama a usted’.

Luisa. –Divino, Saverio, divino.

Ernestina. –Precioso Saverio. Me recuerda ese verso de la marquesa Eulalia, que escribió Rubén Darío (Arlt 1968: 67).

Ahora bien, la interrupción del pastiche modernista asociado al discurso de la autoría literaria no se produce aquí desde el principio de realidad o desde un sentido común “sanchopancesco”, sino a partir de otro discurso: el discurso autoritario asociado a la violencia política (indistintamente totalitaria o revolucionaria) que compite con aquél en delirio. Si el desvío de Saverio del “ideal” estético que se le propone es visto por los cómplices de Susana como una señal de barbarie o de locura –“Santísima Virgen, qué bárbaro es este hombre” (70)–, el discurso autoritario en que se manifiesta ese desvío es presentado como un alejamiento de la realidad equiparable al discurso literario de la autoría, a través del personaje (este sí, sanchopancesco) de la criada Simona, que descrece de las quijotescas palabras del “señor” Saverio:

Saverio. –Convéncete, Simona, tu fuerte no es la sensibilidad política (*grave*), ese siniestro sentido de la oportunidad, que convierte a un desconocido, de la mañana a la noche, en el hombre de Estado indispensable. [...]

Simona. –Baje la cresta, señor Saverio. Acuérdense de sus primeros tiempos...

Saverio. (*irritado*) –¡Oh, menestrala timorata! De escuchar tus consejos, Mussolini estaría todavía pavimentando carreteras de Suiza, Hitler borroneando pastorelas en las cervecerías de Munich (61).

Aunque en *SI* la interrupción de la “obra elegante” de Hutten también se produce en parte a través de la figura de Saverio –“Están echando a perder una obra elegante. Disculpese, Saverio” (Ms., p. 19)–, esa interrupción no se asocia a la “locura” de un discurso rival sino a la irrupción de lo real que representa la cordura política de Saverio, como personaje que dice la verdad:

Saverio. –Ninguno de los que estamos encerrados en este manicomio...

Daniela. (*retrocediendo despavorida*) –¿Usted dice que estamos encerrados en un manicomio?

Saverio. –No pretenderá que este es un club de la Asociación Cristiana [...]

Fernando. –Cállese bárbaro... (16/17).

La figura de Saverio en *SI* se asocia a una lucidez revolucionaria que a lo largo de la obra dará voz a la circunstancia real de los internos del manicomio como clase oprimida, pero de hecho su intervención no es lo único que “echa a perder” la farsa de Hutten. A lo largo de *SI* dicha farsa –y por ende la entera función teatral a la que asistimos– sufre constantes crisis o salidas de la representación, que llevan a los personajes a salirse de sus papeles y a desarrollar una reflexión metateatral, política y metafísica; meditaciones, por ejemplo, sobre la relación entre teatralidad y locura, como este parlamento de Hutten: “Estar loco es como hallarse al otro lado de la pared. Sentís que te movés, pero al mismo tiempo tenés la sensación de ser un monigote de madera, lleno de aserrín por den-

tro” (41-42). Por esta vertiente el primer *Saverio* sería una obra más próxima al teatro de Pirandello²⁰ o a experimentos literarios más o menos contemporáneos como el *Museo de la Novela de la Eterna* de Macedonio Fernández o *Niebla* de Unamuno, y en particular, habida cuenta de que esas salidas de la representación sirven para poner en escena una reflexión política y un conato de revolución, conectaría con las técnicas de distanciamiento (*Verfremdungseffekt*) del teatro de Bertolt Brecht²¹ y con la neovanguardia teatral de los sesenta: el “teatro del oprimido” de Augusto Boal, el “teatro pobre” de Grotowski, y especialmente una obra como *Marat-Sade* (1963) de Peter Weiss, donde una suerte de desquiciamiento metateatral igualmente se asocia a una reflexión sobre la revolución. Por esta vertiente de crítica de la representación, la primera versión de *Saverio el cruel* anticipa elementos de una de las más prominentes líneas de experimentación del teatro contemporáneo, desde Tadeusz Kantor y Heiner Müller a los dramaturgos argentinos Ricardo Bartís y Daniel Veronese.²²

En la más notable de esas puestas en crisis de la representación se produce una confrontación entre el autor Hutten y su personaje Ifigenia, que le echa en cara la falta de sensibilidad y conciencia política –la falta de realismo– de su obra:

Ifigenia. –Estamos aquí en el fondo de una cloaca con nombre de manicomio y vos aparecés con tus historias de dioses y reyes. Decime si no es para matarte.

Hutten. –Callate, por favor. Estamos dando un espectáculo.

Ifigenia. –Pudiste haber escrito algo más real. Más verdadero (Ms., p. 44).

De hecho, esta crítica desemboca en la escena siguiente en una abierta denuncia política por parte del apuntador, en una nueva salida de papel (y transgresión del espacio diégetico) concordante con el alzamiento revolucionario que planea Saverio, provocando un tumulto que el autor Hutten, aliado con las autoridades del manicomio (que asisten a la función desde el palco), se apresura a sofocar: “Callate, energúmeno, callate. (*Dirigiéndose a los espectadores.*) No le hagan caso... no es cierto... está loco...” (45). En otras palabras, donde *SII* escenifica una dialéctica de discursos delirantes –farsa literaria vs. farsa autoritaria-revolucionaria– incorporada en el desarrollo de la diégesis, en *SI* la farsa hiperliteraria es arruinada a través de una estrategia metateatral de salida de la representación, que hace visible en términos escénicos –intolerablemente visible, diríamos– la idea de revolución, sugiriendo sistemáticamente un “salir del papel teatral” como salida de una posición social dictada por un sistema de poder.²³ En *SII*, inversamente, es la

²⁰ Para un análisis de la huella de Pirandello en el teatro de Arlt, véase Pellettieri (1991b).

²¹ Arlt comenta elogiosamente la versión de la *Dreigroschenoper* (1928) filmada por Pabst en un aguafuerte de 1937, según apunta Juan José Sebreli (2007: 21), quien sostiene que tanto la versión filmica como la pieza teatral habrían influenciado la literatura de Arlt.

²² En un reciente análisis de la “actitud anti-representacional” del teatro contemporáneo, Óscar Cornago se refiere a su dimensión política en cuanto “‘maquinaria de guerra’ que atraviesa los espacios organizados por los sistemas de poder” (2006: 75), lo que bien podría aplicarse a la “máquina literaria” arltiana –la “Máquina Polifacética de Arlt” (1998: 42), como él mismo la denomina en un aguafuerte de 1929–. Véase también Berg (2001), para un examen del teatro de Arlt en relación con el “teatro de la crueldad” de Artaud.

²³ En su tratamiento escénico de la cuestión del poder, el primer *Saverio* se anticipa en tres décadas a *Marat-Sade* de Peter Weiss, obra estrenada en el Teatro Schiller de Berlín en 1964 (es curiosa la coincidencia de la fecha de estreno de ambas). El cruce de una instancia autorial aliada con el poder y una ins-

entrada en un papel, la apropiación indebida de una fantasía, la interpretación aberrante o “traicionera” de un personaje imaginado por otro(s), lo que abre el camino a un discurso revolucionario.

4. La escenografía del poder y el poder de la escenografía

La inmediatez política de un decirle la verdad al poder está recorrida en la escritura de Arlt por un deseo de decir la verdad *sobre* el poder que desestabiliza la teleología de la proyección ideológica. En el primer *Saverio* el entrelazamiento de los dos gestos –decirle la verdad al poder, decir la verdad sobre el poder– es particularmente complejo. La imagen de flagrante falsedad del autor teatral al servicio del poder que encarna la figura de Hutten se yuxtapone a la desafortada sinceridad de un auto-análisis de su posición autorial, que sintetiza dramáticamente las tensiones ideológicas y estéticas en que se juega la escritura de Arlt. La rebeldía crítica de Ifigenia no sólo desencadena un conato de revolución contra un determinado sistema de poder –y contra la farsa literaria como aparato disciplinario de ese sistema– sino también una defensa de la literatura como salida imaginaria y expresión de una singularidad humana, como acto de poder bizarro, que antepone la lógica de la aficción a las razones de la ideología:

Hutten. –[...] Qué querías que escribiera si estaba solo [...] Para no matarme, para tener la certeza de que aún me quedaba cerebro, poblé la soledad de fantoches. Yo sabía que todo eso era mentira. Pero me repetía en vo[z] alta: “Soy un ser humano. Soy un ser humano. Soy un ser humano.” [...] Para convencerme [de] que mi cerebro funcionaba ponía un fantasma allá, otro aquí. Cuando se resistían a moverse, les pegaba una patada en la barriga. ¡Los hubieras visto! [...]

Ifigenia. –Es horrible...

Hutten. –¿Horrible? Esa es una palabra. Es cosa de [ma]tarse. (*Con voz persuasiva*) Cómo podía escribir entonces sobre los piojos que le comen el cuero cabelludo a los enfermos, o la sarna que los pone hidrófobos. Cómo escribir sobre los enfermeros que nos traen la comida revuelta con basuras [...] Si hablara de este infierno, la gente se horrorizaría... (Ms., pp. 44-45).

Este parlamento de Hutten se completa con una frase añadida a lápiz, que denota la singular mezcla de candor y astucia con que Arlt pone en escena sus fantasmas político-literarios: “Si hablara de este infierno, la gente se horrorizaría... los críticos teatrales dirían que estaba influenciado por Andreiev” (45). El *pathos* de esta escena dramatiza la pregunta sobre el estilo –¿cómo escribir?– como cuestión de vida o muerte, cosa de matarse. La rabia con que se plantea la pregunta deja traslucir una fuerte inscripción autobiográfica: en

tancia dramática subversiva, que se pone en evidencia en el trueque de planos de representación, sigue un patrón de descubrimiento de las instancias dramáticas –autor, escenógrafo, público, poder institucional que legitima la función– similar al que vehicula la pareja Sade-Coulmier en la obra del dramaturgo alemán. Así como en el primer *Saverio* el autor es interrumpido por su personaje para echarle en cara su corrupta ideología, en *Marat-Sade* el director del manicomio, como representante del *status quo*, interrumpe con frecuencia los excesos revolucionarios del autor Sade, a cuya obra asistimos, con llamadas “trans-escénicas” al orden y a la invención “edificante” (Weiss 1964: 35).

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 (o suficientemente ortodoxa), 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 (posición que Arlt parece asociar aquí a la figura de Andreiev).²⁴ Que el estilo de Arlt se resiste a atenerse a cualquier de esos modelos de legibilidad, que su respuesta a esa doble crítica consiste en proponer un estilo de “mala” escritura que se mueve en un ambiguo límite entre el rechazo y el compromiso entre esos modelos, lo evidencia no sólo el pasaje citado sino también la tendencia a la contradicción ideológica en la figura de Saverio, en cuyas dos versiones –aunque con distintos medios teatrales– se solapan la redención política y el abuso de poder, la acción revolucionaria y la conspiración totalitaria, el discurso autoritario y el discurso de la autoría.

“Mi fantasía relampaguea” (21), se lee en una adición a lápiz de *SI*, que aproxima a Saverio al ámbito tormentoso de la invención. En la escena que cierra el primer acto asistimos a un salto al futuro en que dos jóvenes visitan el humilde conventillo en que vivió Saverio, ahora convertido en museo, y el ordenanza exclama: “Allí durmió el genio” (34). La confusión del genio literario con el genio político-militar –asociado a la insurrección revolucionaria o al complot fascista: los nombres de Mussolini, Trotsky, Stalin y el “f[üh]rer Hitler” se barajan indistintamente como aliados en la misma causa– se hace explícita más adelante en la declaración de Saverio: “Un golpe de estado es tan difícil de organizar como una buena pieza de teatro [...] ¡Con razón que Carlos Marx decía que la insurrección es un arte! Para triunfar desparramaremos por todo el país pequeños destacamentos de asalto, una tropa fría, técnica, perfectamente entrenada en la táctica insurreccional” (49). El solapamiento de la invención autorial con el poder dictatorial y el terror revolucionario es particularmente vívida en una escena donde el uso delirante de la guillotina introduce la noción de originalidad:

Ignacio. –¿Cuál es el objeto de la pena de muerte? Aterrorizar. Pues guillotinando a domicilio, produciremos terror en gran escala. Imagínese, excelencia. Un señor está almorzando en compañía de su respetable familia, llegamos nosotros, lo retiramos de la mesa, en la calle, en presencia de [sus vecinos] le cortamos la cabeza, y luego [colocamos] nuevamente en su silla del comedor el cuerpo sin cabeza. Como efecto, excelencia, sería magnífico. Claro está, habría que organizar equipos volantes de guillotinas, para que el servicio [fuera] rápido, eficiente y económico.

²⁴ De hecho, el narrador y dramaturgo ruso Leónidas Andreiev (1871-1919), cuya novela *Los siete ahorcados* (1908) bien pudiera haberle sido mencionada a Arlt como antecedente de *Los siete locos* por sus elementos expresionistas, sería un modelo ligeramente aberrante de realismo social: un modelo de desvío del realismo social, que reflejaría la trayectoria a la que tiende la propia escritura de Arlt. En “Nombre falso” (1988) Ricardo Piglia se servirá de esta afinidad para armar un ingenioso juego metaficcional donde hace pasar por relato inédito de Arlt, a partir del supuesto hallazgo de un manuscrito perdido, la reescritura de un texto de Andreiev –de modo tan convincente que más de un crítico se aprestó a incluirlo en el *corpus* arltiano–. Para una ilustrativa antología de los *faux pas* suscitados por esa impostura véase Speranza (2006: 259-265).

Saverio. –Evidentemente la idea es original.

Ignacio. (*ansioso*) –Si se adopta se le podría poner mi nombre.

Saverio. –En estos tiempos de [e]standarización y tecnocracia, semejante proyecto marca un jalón. Te felicito y envidio, Ignacio. Es difícil ya inventar nada (48).

La afirmación de Saverio, un poco más adelante, de que “un movimiento revolucionario es semejante a un mecanismo de relojería” (49) sugiere un ingreso de la revolución –y de la violencia política a ella asociada– en la esfera del cálculo, lo que si por un lado la aleja de la inmediatez ética que sustentaría su legitimidad, dando lugar a la crítica puesta en boca de Ignacio: “Lo que no se me oculta es que todas las revoluciones se han hecho para sacarle el dinero a los contribuyentes y siempre en mayor cantidad que durante el régimen anterior. Excelencia, actualmente lo interesante de las revoluciones no son sus consecuencias, sino sus pretextos” (50). Por otro lado abre la vía a una revalorización heterodoxa a partir de una afirmación nietzscheana de la voluntad de poder: revolución, tiranía e ingenio literario irían de la mano por la senda de la invención, serían análogas esferas de acción del “superhombre” que se atreve a dar el paso infernal de la realización de la fantasía o, para ponerlo en términos del segundo Saverio, de valorar la “capacidad real de vivir lo irreal” (Arlt 1968: 84).

Así, se diría que los dos *Saverios* difieren en el modo en que inscriben una suerte de multiperspectivismo ideológico. Si revolución y tiranía se superponen en ambas versiones en la figura de Saverio, el modo metateatral en que se representa ese nudo paradójico en *SI*, enfrentando dos conspiraciones de signo ideológico opuesto que se articulan a través de un mismo personaje en distintos planos de representación, sugiere un efecto de *mise en abîme* de la lucha por el poder: cada revolución se desdobra en otra revolución –otra conspiración para desbancar del poder a los que lo detentan–, de modo que las ideologías vienen a funcionar como un sistema de cajas chinas o planos de representación, que apenas camuflan el eterno retorno de la voluntad de poder. En *SII* el aglutinamiento de las aporías ideológicas en un mismo plano de representación marcado por la locura como apropiación “impropia” de un papel –Saverio como tirano revolucionario dentro de la farsa aristocrática de Susana– mella las implicaciones más contraproducentes, para un discurso progresista, del planteamiento escénico de *SI*. Las aporías ideológicas no se disuelven, con todo; en el mejor de los casos se desplazan a otro nivel del texto. En última instancia, es posible argumentar que la segunda versión de *Saverio el cruel* “mejora” la legibilidad dramática de la primera; más difícil sería sostener que varíe en lo sustancial su ilegibilidad ideológica, una estrategia discursiva recurrente en la escritura de Arlt, que se podría resumir con las palabras del Astrólogo en *Los siete locos*, figura análoga en muchos sentidos a la de Saverio: “No sé si nuestra sociedad será bolchevique o fascista. A veces me inclino a creer que lo mejor que se puede hacer es preparar una ensalada rusa que ni Dios la entienda” (1995: 31).

5. Conclusión

En este ensayo hemos querido mostrar algunas de las implicaciones que una lectura crítica del manuscrito de Berlín, en el doble nivel de reescritura representa. En primer lugar, en el nivel de reescritura más explícito en el manuscrito –las tachaduras y

enmiendas hechas a lápiz sobre la copia mecanografiada de la primera versión—, parece evidente que más allá de las fantásticas faltas de ortografía que la recorren —más allá del nivel elemental de la notación, que gracias a los correctores editoriales se borra casi por completo en las versiones impresas que leemos—, la “mala” escritura de Arlt no radica tanto en una cuestión de competencia lingüística cuanto de estrategia creativa. Así parece sugerirlo la solvencia con que Arlt dosifica los registros en los citados casos de auto-corrección (y, añadiríamos, el mismo hecho de que haya un trabajo sostenido de auto-corrección), su capacidad de remedar con igual eficacia, en función de sus intereses artísticos, los códigos del decoro y el habla vulgar. En segundo lugar, en el nivel de reescritura implícito en el manuscrito de Berlín —aquél que se proyectaría desde este texto hacia su ulterior refundición en la segunda versión—, el análisis comparativo de los dos *Saverios* aquí ensayado sugiere que la propuesta arltiana de una “mala” escritura, lejos de reducirse a una cuestión de (in)corrección gramatical, tendría que ver con cierta manera de manejar y preservar un margen de ilegibilidad. En última instancia, Arlt nunca abandona su voluntad de extrañar los sistemas de lectura, de escribir en una suerte de lengua extranjera o futura, de querer “hablar en un holandés espantoso”. Si en la primera versión de *Saverio el cruel* esa “extranjería” se trabaja sobre todo en el nivel de la puesta en escena, la adecuación a parámetros escenográficos más convencionales en la segunda versión coexiste con una proliferación de nudos irresolubles, deportaciones a otro(s) código(s), en el nivel del anclaje ideológico. La reescritura de *Saverio el cruel* revela ante todo la versatilidad del ingenio arltiano, capaz de hacer visible su marca autorial —una marca asociada al extrañamiento, al margen de ilegibilidad de una “mala” escritura— aun por debajo o a pesar de las condiciones de legibilidad, que le imponen el medio teatral y el proyecto político en que se inserta en la década del treinta con su creativa colaboración en el Teatro del Pueblo.

En el epílogo de *Marat-Sade*, Peter Weiss describe el conflicto representado por la pareja que da título a la obra como “el conflicto entre el individualismo llevado hasta sus últimas consecuencias y la idea de una revolución política y social” (1964: 137; mi traducción). Es un conflicto que podemos relacionar con el origen político-militar de la noción de “vanguardia”: el conflicto entre la voluntad individual de cambio y la adscripción a un proyecto colectivo, la tensión entre el espíritu de grupo o la lealtad a un credo de los “ismos” o movimientos “oficiales” y las defecciones o apostasías de vanguardistas heterodoxos, es un aspecto conocido de la historia de las vanguardias artísticas y literarias, que en cierto modo podemos ver como un episodio en la historia de los procesos revolucionarios. En esa historia, el lugar de Arlt como escritor que bascula en un “entre” —entre Florida y Boedo, entre vanguardias políticas y estéticas, entre cultura alta y cultura popular, entre innovación artística y revolución social— es similar al de Sade tal como lo describe Peter Weiss, como figura solitaria y representante moderno del “entremedias” (1964: 137). En la obra de Weiss, Sade le dice a Marat: “para ti y para mí / sólo valen los extremos” (40). Cabe sugerir, en conclusión, que la frase sería igualmente válida para Saverio, figura amasada en el imaginario “extremista”, en que se fraguan las vanguardias, los despotismos y las revoluciones. A su autor, en cambio, le habría correspondido una tarea más inconspicua: la de explorar, en su narrativa y en su teatro, una radicalidad intersticial, un *plus ultra* entre los extremos.

Bibliografía

- Arlt, Mirta (2000): “La locura de la realidad en la ficción de Arlt”. En: Pellettieri, Osvaldo (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna, pp. 13-24.
- (1968): “La isla desierta”. En: Arlt, Roberto: *Teatro completo*. Vol. 2. Buenos Aires: Schapire, pp. 9-13.
- Arlt, Roberto (1985 [1926]): *El juguete rabioso*. Madrid: Cátedra.
- (1995 [1929]): *Los siete locos*. Buenos Aires: Losada.
- (1998 [1929]): “Yo no tengo la culpa”. En: *Aguafuertes porteñas. Obras*. Vol. 2. Buenos Aires: Losada, pp. 42-44.
- (1998 [1930]): “El idioma de los argentinos”. En: *Aguafuertes porteñas. Obras*. Vol. 2. Buenos Aires: Losada, pp. 161-64.
- (1996 [1931]): *Los lanzallamas*. Buenos Aires: Losada.
- (1980 [1932]): *El amor brujo*. Buenos Aires: Losada.
- (1968 [1932]): *Trescientos millones*. En: *Teatro completo*. Vol. 1. Buenos Aires: Schapire, pp. 49-108.
- (ca. 1934): *Saverio el cruel*. Manuscrito inédito. Instituto Ibero-Americano, Berlín. 79 p.
- (1968 [1936]): *Saverio el cruel*. En: *Teatro completo*. Vol. 2. Buenos Aires: Schapire, pp. 37-88.
- (1997 [1934]): “Escenas de un grotesco”. En: *Proa*, 30, pp. 41-49.
- (1968 [1936]): *El fabricante de fantasmas*. En: *Teatro completo*. Vol. 1. Buenos Aires: Schapire, pp. 117-187.
- (1968 [1940]): *La fiesta del hierro*. En: *Teatro completo*. Vol. 2. Buenos Aires: Schapire, pp. 95-159.
- Benjamin, Walter (2007a [1936]): “Das Kunstwerk im Zeitalter seiner technischen Reproduzierbarkeit”. En: *Aura und Reflexion. Schriften zur Ästhetik und Kunstphilosophie*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, pp. 378-413.
- (2007b [1929]): “Julien Green”. En: *Passagen. Schriften zur französischen Literatur*. Frankfurt/Main: Suhrkamp, pp. 108-113.
- Berg, Walter Bruno (2001): “Roberto Arlt ¿autor de un teatro de la crueldad?”. En: Morales Saravia, José/Schuchard, Barbara (eds.): *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Madrid/Frankfurt/Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 139-156.
- Bianco, José (1961): “En torno a Roberto Arlt”. En: *Casa de las Américas*, 1, 5, pp. 45-57.
- Boal, Augusto (1975): *Teatro do oprimido e outras poéticas políticas*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- Bongers, Wolfgang (2007): “Roberto Arlt: Zwischen Massenmedien und Immigration”. En: Martínez-Richter, Marily (ed.): *Moderne in den Metropolen: Roberto Arlt und Alfred Döblin*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp. 45-61.
- Borré, Omar (1996): *Roberto Arlt y la crítica (1926-1990)*. Buenos Aires: América Libre.
- Bürger, Peter (1984): *Theory of the Avant-Garde*. Trad. Michael Shaw. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Calinescu, Matei (1987): *Five Faces of Modernity: Modernism, Avant-Garde, Decadence, Kitsch, Postmodernism*. Durham: Duke University Press.
- Castagnino, Raúl (1964): *El teatro de Roberto Arlt*. La Plata: Universidad Nacional de La Plata.
- Cornago, Óscar (2006): “Teatro y poder: estrategias de representación en la escena contemporánea”. En: *Iberoamericana. América Latina-España-Portugal*, 21, pp. 71-90.
- Cortázar, Julio (1981): “Apuntes de relectura”. En: Arlt, Roberto: *Obra completa*. Vol. 1. Buenos Aires: Planeta-Carlos Lohé, pp. III-XI.
- Debord, Guy (1992 [1967]): *La Société du spectacle*. Paris: Gallimard.
- Etchenique, Nira [s. f.]: “Roberto Arlt: el magnífico octavo loco”. En: *Imagen*, pp. 41-42.

- Ette, Ottmar (2001): *Literatur in Bewegung. Raum und Dynamik grenzüberschreitenden Schreibens in Europa und Amerika*. Weilerswist: Velbrück Wissenschaft.
- Felten, Uta/Torres, Alejandra (eds.) (2007): *Intermedialität in Hispanoamerika. Brüche und Zwischenräume*. Tübingen: Stauffenburg.
- Fernández, Macedonio (1993): *Museo de la Novela de la Eterna*. Edición crítica de Ana María Camblong y Adolfo de Obieta. Nanterre/Madrid: ALLCA XX (Colección Archivos, 25).
- (1987): *Relato. Cuentos, poemas y misceláneas*. Buenos Aires: Corregidor.
- Giordano, Alberto (1999): *Razones de la crítica: sobre literatura, ética y política*. Buenos Aires: Colihue.
- Gnutzmann, Rita (1996): “Los siete locos y Los lanzallamas en la renovación literaria de los años veinte”. En: *Texto crítico*, 3, pp. 125-141.
- Golluscio de Montoya, Eva (1998): “Procedimientos citacionales en una farsa argentina de los años 30 (*Saverio el cruel* de Roberto Arlt)”. En: Pellettieri, Osvaldo (ed.): *El teatro y su crítica*. Buenos Aires: Galerna, pp. 235-243.
- González, Horacio (1996): *Arlt: política y locura*. Buenos Aires: Colihue.
- (2000): “Simulación y metamorfosis en el teatro de Roberto Arlt”. En: Pellettieri, Osvaldo (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna, pp. 25-42.
- Grotowski, Jerzy (1970): *Hacia un teatro pobre*. México: Siglo XXI.
- Herrera, Bernal (1997): *Arlt, Borges y Cía.: narrativa rioplatense de vanguardia*. San José: Editorial de la Universidad de Costa Rica.
- Masotta, Óscar (1965): *Sexo y traición en Roberto Arlt*. Buenos Aires: Jorge Álvarez.
- Mattalia, Sonia (2004): *Tupí or not tupí: ensayos sobre la narrativa de vanguardias en América Latina*. Mérida: El Otro el Mismo.
- Nelle, Florian (2001): “El gesto del teatro”. En: Morales Saravia, José/Schuchard, Barbara (eds.): *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Madrid/Frankfurt/Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 125-138.
- Pagni, Andrea (2001): “El cínico como periodista: Roberto Arlt, *Aguafuertes porteñas*”. En: Morales Saravia, José/Schuchard, Barbara (eds.): *Roberto Arlt. Una modernidad argentina*. Madrid/Frankfurt/Main: Iberoamericana/Vervuert, pp. 157-167.
- Pauls, Alan (1989): “Arlt: la máquina literaria”. En: Montaldo, Graciela (ed.): *Irigoyen, entre Borges y Arlt (1916-1930)*. Buenos Aires: Contrapunto, pp. 307-320.
- Paz, Octavio (1974): *Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia*. Barcelona: Seix Barral.
- Pellettieri, Osvaldo (1991a): “El grotesco criollo: peculiaridades de un género argentino”. En: *Alba de América*, 9, 16-17, pp. 237-244.
- (1991b): “El intertexto de Pirandello en el teatro de Roberto Arlt”. En: Pellettieri, Osvaldo (ed.): *Cien años de teatro argentino. Del Moreira a Teatro Abierto*. Buenos Aires: Galerna, pp. 123-127.
- (2000): “El Teatro del Pueblo y sus puestas de los textos de Roberto Arlt”. En: Pellettieri, Osvaldo (ed.): *Roberto Arlt: dramaturgia y teatro independiente*. Buenos Aires: Galerna, pp. 43-55.
- Perloff, Marjorie (1986): *The Futurist Moment: Avant-Garde, Avant Guerre, and the Language of Rupture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Piglia, Ricardo (1988): “Nombre falso”. En: Piglia, Ricardo: *Prisión perpetua*. Buenos Aires: Sudamericana, pp. 135-212.
- Prieto, Adolfo (1963): “La fantasía y lo fantástico en Roberto Arlt”. En: *Boletín de Literaturas Hispánicas*, 5, pp. 5-18.
- Prieto, Julio (2002): *Desencuadrados: vanguardias ex-céntricas en el Río de la Plata*. Rosario: Viterbo.
- (1998): “*Cimbelina en 1900 y pico*: las tácticas de la (re)escritura en el teatro de Alfonsina Storni”. En: *Latin American Theatre Review*, 32, 1, pp. 25-49.

- Rosenberg, Fernando (2006): *The Avant-Garde and Geopolitics in Latin America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.
- Saïtta, Sylvia (2000): *El escritor en el bosque de ladrillos. Una biografía de Roberto Arlt*. Buenos Aires: Sudamericana.
- Sebreli, Juan José (2007): “Die Stadt von Roberto Arlt und das heutige Buenos Aires”. En: Martínez-Richter, Marily (ed.): *Moderne in den Metropolen: Roberto Arlt und Alfred Döblin*. Würzburg: Königshausen & Neumann, pp.15-29.
- Speranza, Graciela (2006): *Fuera de campo. Literatura y arte argentinos después de Duchamp*. Barcelona: Anagrama.
- Taylor, Diana (1997): *Disappearing Acts: Spectacles of Gender and Nationalism in Argentina’s “Dirty War”*. Durham: Duke University Press.
- Viñas, David (1973): “19 núcleos para una primera discusión alrededor de un teatro”. En: *Ideas, letras, artes en la CRISIS*, 1, pp. 24-26.
- Weiss, Peter (1964): *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*. Frankfurt/Main: Suhrkamp.
- Zaina, Alicia (1990): “El proyecto teatral de Roberto Arlt”. En: *El juguete rabioso* 1, pp. 49-52.