**"Burguesía, inmigración, sociedad y cultura:
una perspectiva comparada de los grotescos italiano y criollo"**

by

Mariana Paula Pensa, Licenciada en Letras, M.A.

A thesis submitted to
the Faculty of Graduate Studies and Research
in partil fulfillment of
the requirements for the degree of

Doctor of Philosophy

Institute for Comparative Studies in Literature, Art and Culture:
Comparative Literary Studies

Carleton University
Ottawa, Ontario
27 July, 2002
©2002, Mariana Paula Pensa

National Library
of Canada

Acquisitions and
Bibliographic Services

395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Bibliothèque nationale
du Canada

Acquisitions et
services bibliographiques

395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-79437-7

Canada

The Undersigned recommend to
the Faculty of Graduate Studies and Research
acceptance of the thesis

**"Burguesía, inmigración, sociedad y cultura:
una perspectiva comparada de los grotescos italiano y criollo"**

submitted by

Mariana Paula Pensa, Licenciada en Letras, M.A.

in partial fulfillment of the requirements for
the degree of Doctor of Philosophy

C. Faulkner, Director

Institute for Comparative Studies
in Literature, Art and Culture

F. Loriggio (Thesis Supervisor)

G. Woodyard (External Examiner)

Carleton University
Ottawa, Ontario, Canada
27 July, 2002

ABSTRACT

Title: “Burguesía, inmigración, sociedad y cultura: una perspectiva comparada de los grotescos italiano y criollo”

Author: Mariana Paula Pensa

Degree: Doctor of Philosophy

Year: 2002

Institution: Carleton University

Supervisor: Professor Francesco Loriggio

This dissertation is a comparative study of the nature, function and cultural implications of the grotesque in Italian and Argentinian theaters of the early decades of the twentieth century. More specifically, this dissertation aims to (1) document and analyze critically the rise and unfolding of the Italian “teatro grotesco” and the Argentinian “grotesco criollo”, (2) discuss the links between the two genres and the historical, social and cultural developments in the two countries, as well as (3) review the more particular questions which pertain to the relations between Italy and Argentina and to the ideas of cultural transfer and literary interferences.

The individual chapters address each of these various aspects. The introduction describes the objectives of the thesis and then proceeds to give an overview of the theoretical debate on the grotesque and to propose a model for an approach to the “teatro grotesco” and to the “grotesco criollo”. The first chapter sketches out the backdrop to the two genres by going back to the *fin de siècle* and some of the plays that foreshadow the twentieth century manifestations of the grotesque in Italian and Argentinian theater. The second chapter looks at the emerging, initial phase of both genres, examining plays by such emblematic writers as Luigi Chiarelli, Luigi Pirandello and Armando Discépolo. Female adultery and the themes associated with immigration are dealt with here from the light of the new perspective that the grotesque provides. The third chapter concerns new and innovative approaches developed towards topics that had previously been taboo and the relation between these innovations and the expectations of the audience. The fourth

chapter situates formal innovations within the context of the early twentieth century avant-garde. The last chapter reflects on the relation between the issues that surface during the discussion of the two genres and Italian and Argentinean society and culture of the same period. Special attention is given to the differing accentuations of “high-“ or “serious-literature” and “low-“ or “popular-literature”, aspects of Italian and Argentinean culture and the role of immigration (specially Italian immigration) in creating the literary and cultural identity of post-colonial Argentina.

ACKNOWLEDGMENTS

I would like to thank my thesis supervisor, Professor Francesco Loriggio, as well as the second reader on the thesis board, Professor Francisco Hernández, for their assistance and support. I wish to thank the Universidad de Buenos Aires, my *alma mater*, and Carleton University, at which I am completing my studies: the former introduced me to the world of literature and language and provided me with the discipline and the tools to follow my road; the latter kept me on that road.

I would also like to thank the members of the Inter Library Loans Office in Carleton University for their help, and the librarians at Argentores, in Buenos Aires, for keeping the heritage of Argentinean plays alive.

I want to thank with all my heart my husband, Stephen Mulligan, my mother, Enriqueta de Pensa, and my father, Tihomir Pensa, without whom this thesis would not have been possible at all. Muchas gracias.

ÍNDICE

Introducción. Comparatística, grotesco y género teatral: bases para una propuesta

1. Bases generales de la presente tesis	1
1.1 Organización general	1
1.2 Heterogeneidad e interferencia: claves para un estudio comparativo	3
2. Grotesco, teatro y género: una aproximación a lo grotesco y a los géneros de los grotescos italiano y criollo	6
2.1 Teorías sobre lo grotesco	6
2.2 Grotesco y teatro: grotesco italiano y grotesco criollo en dos tiempos históricos	13
2.2.1 Grotesco italiano: origen y modelo de clasificación	16
2.2.2 Grotesco criollo: orígenes y modelo de clasificación	23

Capítulo 1°. Los precursores: clase social y discurso teatral

1. La comedia burguesa: educación y crítica social	33
2. Roberto Bracco y el proto-grotesco	47
3. El sainete tragicómico y la alta comedia desenmascaradora: hacia el grotesco criollo	55
4. Conclusiones	70

Capítulo 2°. Máscara social, adulterio e inmigración: una aproximación a Chiarelli, Pirandelli y Discépolo

1. El grotesco italiano realista: máscara, yo privado y yo social	73
1.1 Luigi Chiarelli y <i>La maschera e il volto</i> [<i>La máscara y el rostro</i>]	73
1.2 El primer Pirandello	78
2. El grotesco italiano y Pirandello en Argentina: europeísmo y canonización	89
3. El grotesco criollo popular realista de Armando Discépolo: patetismo, máscara de sociabilización y caída final	95
4. Conclusiones	114

Capítulo 3°. Nuevas temáticas en los grotescos italiano y criollo: cambio, doble moral y nuevas costumbres

1. Hacia una nueva visión de la institución del matrimonio en el grotesco italiano	118
2. El grotesco criollo culto y la temática tabú	135
3. El último Discépolo: generaciones enfrentadas y nueva ética	152
4. Conclusiones	158

Capítulo 4°. Sueños, metateatralidad y realidad creada: la vanguardia de los grotescos italiano y criollo

1. Grotesco italiano y cambio formal	161
1.1 Expresionismo y grotesco italiano: el espacio de los sueños y la pasión	161
1.2 Pirandellismo y grotesco italiano: autonomía artística y mascarada.....	176
2. Francisco Defilippis Novoa y la segunda fase del grotesco criollo popular.....	190
3. Conclusiones	210

Capítulo 5°. Sociedad y cultura: en búsqueda de las coordenadas de los grotescos italiano y criollo

1. Grotesco y sociedad: la representación del cambio y la ruptura social	213
2. Grotesco y cultura: la parte y el todo.....	229
3. Conclusiones	240

Conclusiones finales

1. Las relaciones entre lo grotesco y los géneros estudiados.....	243
2. El desarrollo de ambos géneros.....	244
3. Las relaciones establecidas entre los dos géneros y lo social y lo cultural.....	248
4. Las relaciones establecidas entre los dos géneros, lo social y lo cultural desde un punto de vista comparatístico	251

Obras citadas	256
---------------------	-----

INTRODUCCIÓN

COMPARATÍSTICA, GROTESCO Y GÉNERO TEATRAL: BASES PARA UNA PROPUESTA

Esta tesis es un estudio comparatístico entre dos géneros teatrales, el grotesco italiano y el grotesco criollo. Nuestro análisis se centra en el desarrollo interno de estos géneros y en la manera en que responden a sus propios momentos sociales y culturales, al mismo tiempo que toma en cuenta las relaciones literarias, sociales y culturales que se establecen entre ambos.

1. Bases generales de la presente tesis

1.1 Organización general

Esta tesis se conforma de la presente Introducción, cinco capítulos y las Conclusiones finales. En este primer apartado presentamos la organización de la tesis, así como las bases comparatísticas más generales desde donde la propuesta se realiza. En el segundo apartado, señalamos algunas de las teorías esenciales sobre lo grotesco como principio estético y literario, y la interrelación existente entre ellas. Más adelante realizamos un acercamiento a los géneros literarios que nos competen en esta tesis, tomando en cuenta su autonomía en tanto y en cuanto formas que aparecen en un momento dado del desarrollo literario. Un modelo de organización de los dos generos se presenta, siguiendo la propuesta de la división en fases de Alistair Fowler (1971).

El primer capítulo de nuestro estudio introduce textos precursores que posibilitan

la posterior aparición de los grotescos italiano y criollo. Los capítulos segundo, tercero y cuarto se centran en los grotescos italiano y criollo, y se organizan a partir de las diferentes temáticas y cambios formales que las diferentes fases desarrollan a lo largo de la formación de los dos géneros. Cada capítulo presenta simultáneamente apartados sobre grotesco italiano y criollo, porque creemos que de esta manera se pueden señalar en una forma más precisa y directa las relaciones comparatísticas que se establecen entre ambos grotescos, y en un determinado momento de su desarrollo como géneros. El capítulo segundo trata sobre los grotescos italiano y criollo paradigmáticos, que brindan las temáticas tradicionales del adulterio y la inmigración, respectivamente. El capítulo tercero versa sobre la aparición de temáticas inéditas y tabúes en el horizonte de ambos grotescos. El cuarto remite a la presencia de elementos formales de la vanguardia teatral en tales grotescos, y la manera en que las temáticas se condicionan y complejizan debido al cambio formal. Las relaciones básicamente intra-literarias que se establecen en los capítulos precedentes dejan paso, en el último capítulo, al establecimiento de las conexiones de los dos géneros con la sociedad y la cultura de su época. A través del estudio de lo extra-literario, se puede definir cómo y porqué se producen distintas interrelaciones entre el discurso literario-teatral (en nuestro caso los grotescos italiano y criollo), la sociedad y la historia que modelan ese discurso y la cultura que subsume como macroestructura a tal discurso. Temáticas como las de los cambios sociales y su manifestación en la representación teatral, los roles del escritor y de las culturas altas y populares, y la función del inmigrante en la redefinición de la sociedad y culturas argentinas, entre otras, son tratadas en este capítulo. Estas temáticas son esenciales para señalar cómo y de qué manera los grotescos italiano y criollo se insertan dentro de la

sociedad y la cultura de sus respectivos países. Finalmente, las conclusiones señalan las implicaciones finales que este estudio de los grotescos italiano y criollo aportan en relación a lo grotesco como estética, lo genérico-teatral, lo extra-literario, así como lo comparatístico.

1.2. Heterogeneidad e interferencia: claves para un estudio comparativo

Todo estudio que tenga a dos o más literaturas nacionales como su objeto, debe lidiar, irremediabilmente, con el componente de la heterogeneidad. Este componente es el producto directo del enfrentamiento entre dos o más literaturas nacionales, provenientes de distintos orígenes y frutos de experiencias disímiles. El comparatista debe mantener un delicado equilibrio entre las distintas literaturas estudiadas, porque se mueve entre lo que Claudio Guillén (1985) ha denominado como las tensiones entre “lo local” y “lo universal”:

Es obvio que especializarse en la nación o nacionalidad es para él tarea insuficiente y, en la práctica, insostenible. Y no es menos cierto que el comparatista tampoco se instala en el mundialismo, el desarraigo, la abstracción exangüe, el cosmopolitismo a ultranza --en una desdibujada visión de las cosas que no refleja ni el itinerario real de la historia literaria ni las coordenadas de la creación poética. (18).

Según la propuesta del crítico español, el estudioso comparatista es quien se niega a “consagrarse exclusivamente” a una u otra literatura, y uno de los puntos esenciales de su objetivo es el de señalar las tensiones producidas por las interrelaciones entre las literaturas que se ponen a confrontación. Estas tensiones se manifiestan en los “ecos” que recorren las diferentes literaturas, y en las múltiples relaciones que se establecen entre las mismas. De hecho, es a partir de la relación enriquecedora entre distintas

literaturas, más el propio cambio interno en cada una de ellas, que se produce el desarrollo literario. La literatura comparada no hace sino poner a la luz esas relaciones que remiten a una literatura consigo misma y con otras literaturas.

Nuestra tesis trabaja dentro de los límites mismos de la propuesta comparatística, por el hecho de analizar dos géneros que provienen de dos diferentes literaturas nacionales. Creemos que una propuesta de comparación entre ambos es necesaria para señalar, por un lado, la heterogeneidad en la conformación de esos géneros, y por otro, cómo y porqué la evolución genérico-literaria se realiza, simultáneamente, desde dentro y fuera de las fronteras de cada literatura nacional. De esta manera, y en nuestro caso particular, el estudio de lo “local” y lo “universal” (siguiendo la terminología de Guillén) debe tomarse en cuenta en tanto y en cuanto los dos géneros, especialmente el grotesco criollo, responden a esos mandatos para su propia conformación.

Un estudio como el nuestro, que enfrente crítica y analíticamente dos literaturas nacionales debe referirse, necesariamente, al concepto de influencia. Sin embargo, y debido en parte, a la naturaleza heterogénea de los géneros a estudiar, trabajamos con un concepto de influencia lo suficientemente abierto como para poder dar cuenta de las diferentes interrelaciones establecidas entre ambos géneros. De esta manera, tomamos en cuenta muy especialmente que las influencias pueden tener un significado intra y extra-literario, ya que, si por un lado las fuentes más plausibles de influencia de ambos géneros son los movimientos literarios, las ideas, temáticas comunes y/o géneros al uso en un determinado momento o la figura de tal o cual escritor-faro, es imposible dejar de pensar en el momento histórico-social como una valuable influencia extra-literaria. De hecho, muchas veces es la influencia extra-literaria la que prevalece en la constitución de ciertos

discursos literarios (como, por ejemplo, en la literatura o diarios de guerra) o ayuda a formarlos (por ejemplo en el caso de lo que denominamos más adelante el grotesco criollo popular).

Críticos como el mencionado Guillén y Itamar Even-Zohar han venido trabajando en nuevas aproximaciones críticas para el concepto de influencia. Nos interesa mencionar especialmente la realizada por Even-Zohar (1990), con la cual trabajaremos a lo largo de la tesis. Su concepto de “interferencia” supera la restricción del cual están revestidos conceptos como los de influencia y tradición:

Interferencia puede ser definida como la relación entre literaturas, en donde una cierta literatura A (una literatura-fuente) puede transformarse en una fuente de préstamos directos o indirectos de otra literatura B (una literatura-blanco). Debe enfatizarse que con “literatura”, se quiere significar la totalidad de las actividades envueltas en el sistema literario. Así, en contraposición con las visiones tradicionales, lo que se mueve, se toma prestado o es traspasado de una “literatura” a otra no es solamente un ítem del repertorio, sino también una multitud de otros rasgos/ítemes. A menudo, no es ni siquiera el repertorio, solamente, lo que se transforma en el componente más decisivo en una específica relación de interferencia.¹ (54-5).

Visto desde este punto de vista, “interferencia” se percibe como un concepto que amplía y vuelve más compleja la problemática de las influencias, abarcando diferentes campos, tanto literarios como no literarios. El acceso a un nuevo repertorio, entonces, puede realizarse desde distintos lugares, no solamente desde el prestigioso campo literario, pero no necesariamente estar limitado a éste, sino a otros campos de la comunidad-blanco:

(...) Una comunidad blanco puede acercarse a modelos políticos y económicos, tanto como a formas culturales y costumbres. Si esa situación ha sido lograda

¹ “Interference can be defined as a relation(ship) between literatures, whereby a certain literature A (a source literature) may become a source of direct or indirect loans for another literature B (a target literature). (...) It should more be emphasized that with “literature”, it is the totality of the activities involved with the literary system that is meant. Thus, in contradiction with traditional views, what may move, be borrowed, taken over from one “literature” to another is not just an item of repertoire, but also a host of other features/items. Often, it is not even the repertoire which is the most decisive component participating in a specific interference relationship.” [De aquí en más, las traducciones al español son nuestras, al menos que se indique lo contrario.]

pacíficamente o con violencia, por ejemplo, con el colonialismo, no importa desde el punto de vista de las consecuencias.² (63)

El concepto de interferencia, de esta manera, se reviste de manifestaciones que superan lo literario, e incorpora otros componentes igualmente importantes. Es en este sentido que este concepto tiene tanta utilidad para nuestra tesis, ya que en el desarrollo de nuestro estudio se toman en cuenta tanto los componentes intra-literarios como los extra-literarios. A través de una propuesta abarcativa como la nuestra, pensamos que es posible explicar el cambio y el dinamismo literario, así como señalar la complejidad que el hecho literario presenta.

2. Grotesco, teatro y género: una aproximación a lo grotesco y a los géneros de los grotescos italiano y criollo

2.1 Teorías sobre lo grotesco

Lo grotesco aparece como una estética que señala representaciones que refieren a lo humano por excelencia. En su Introducción al volumen *Literature and the Grotesque* [*La literatura y lo grotesco*], Michael J. Mayer se refiere a la “fascinación con lo grotesco”³ [sin mención de página], un concepto básico para comenzar a entender el básico elemento de la contradicción presente en lo grotesco. Si por un lado, lo grotesco se equilibra con un estado de “fascinación”, de curiosidad por una forma o situación horrible o extraña que se percibe como alejada de la norma conocida, por otro lado

² “(...) A target community may approach political and economical patterns, as well as social habits and cultural items. Whether such a situation has been achieved by peaceful channel or through violence, e.g. colonialism, does not matter from the point of view of consequences.”

³ “The fascination with the grotesque”.

horroriza, porque muestra cómo esa forma o situación es “de nuestro propio engendro”⁴ [Meyer, sin mención de página]. Tal vez es esta situación de contradicción la que hace de lo grotesco algo tan profundamente en conexión con lo humano a lo cual nos referíamos anteriormente.

Parte de la “fascinación” con lo grotesco se manifiesta en el amplio volumen de crítica aparecido, a través de los siglos, alrededor de esta estética. Tan sólo en el siglo XX, autores como Wolfgang Kayser, Mikhail Bakhtin, Frances Barasch, Philip Thomson y Geoffrey Galt Harpham, entre otros, han desarrollado distintas teorías y definiciones sobre lo grotesco. De entre estos autores, nos ocuparemos de señalar las teorías propuestas por Kayser, Bakhtin y Harpham, por considerarlas las más renovadoras en la materia, además de fructíferas para nuestro propio trabajo.

The Grotesque in Art and Literature [*Lo grotesco en el arte y la literatura*], escrito por Wolfgang Kayser en 1957⁵, es el primer libro sobre lo grotesco que inaugura la línea actual de estudios sobre esta estética. El autor señala a lo grotesco como lo monstruoso, lo siniestro, lo deforme tanto horrible como hilarante. A través del estudio del término y su significado a partir del Renacimiento, Kayser trata de ubicar su esencia:

A través de la palabra *grotesco*, el Renacimiento (que lo usó para designar un estilo específico sugerido en la antigüedad), entendió no sólo algo juguetónamente ufano y descuidadamente fantástico, sino también algo nefasto y siniestro en un mundo totalmente diferente del familiar --un mundo en donde el reino de las cosas inanimadas no está separado del de las plantas, los animales y los seres humanos.⁶ (21)

⁴ “Of our own engendering”.

⁵ Del cual usamos la edición de 1968.

⁶ “By the word *grotesco* the Renaissance, which used it to designate a specific style suggested by antiquity, understood not only something playfully gay and carelessly fantastic, but also something ominous and sinister in the face of a world totally different from the familiar one – a world in which the realm of inanimate things is no longer separated from those of plants, animals, and human beings.”

En esta cita se pueden encontrar algunas de las características esenciales de determinación de lo grotesco, especialmente en ese sentido de superposición entre lo “ufano” y “fantástico” frente a lo “nefasto” y “siniestro”, que remiten finalmente a una contradicción irresuelta. La fusión de elementos dispares entre sí crea lo que el autor denomina como un “MUNDO EXTRAÑO”⁷ (mayúsculas del autor, 185), en donde todo lo conocido desaparece de nuestra vista y el mundo adquiere nuevos contornos. Nuestro viejo mundo familiar, entonces, ha sido transformado y, de acuerdo con Kayser:

Estamos tan afectados y aterrorizados porque es nuestro mundo el que deja de ser seguro y sentimos que no podremos ser capaces de vivir en ese mundo.⁸ (5)

Este nuevo mundo es, ante todo, un mundo incomprensible, diferente, que funciona con su propia lógica. Los textos literarios estudiados por Kayser remiten a un sentido de dislocación y extrañeza (por ejemplo, en los personajes de E. T. A. Hoffmann que ríen cuando no tienen ganas, o en el narrador del poema de Bonaventura que sonríe en el ámbito de una iglesia), que conducen a un universo que se percibe como absurdo. Esta idea de lo absurdo es señalada por el autor como la última progresión en el juego grotesco, en donde el escritor vacía de libertad a sus personajes, y los arroja en un espacio que, por ser desconocido, produce terror.⁹ Sin embargo, en este espacio de lo absurdo y lo terrorífico, se observa una nueva contradicción, ya que frente a ese terror se instala

⁷ “ESTRANGED WORLD”.

⁸ “We are so strongly affected and terrified because it is our world which ceases to be reliable and we feel that we would be unable to live in this changed world.”

⁹ La relación entre absurdo y grotesco no es original de Kayser, ya que la misma aparece por primera vez en los artículos de crítica sobre lo grotesco escritos en la década del '20 por el italiano Gino Gori. Los artículos de este crítico, que a nuestro entender no han sido suficientemente tomados en cuenta por la crítica posterior, fueron recopilados casi cincuenta años más tarde de su escritura original por Paola D. Giovanelli en su volumen *Gino Gori: il grottesco e altri studi* [Gino Gori: *el grotesco y otros estudios*] (1978). La relación entre grotesco y absurdo es expuesta por Gori de la siguiente manera: “(...) el grotesco no es sólo puramente cómico, o humorístico, o caricatura, o sátira, sino todas estas cosas juntas. (...) Tiene, además, un carácter de manifiesta absurdidad, de plena *extravaganza*” (“Il grottesco, appunto perché né comico puro, né umorismo, né caricatura, né satira, ma tutte queste cose insieme (...). Avrebbe un carattere di assurdità manifesta, di palese *extravaganza*.”) (57).

“una secreta liberación”¹⁰ (188):

La oscuridad ha sido divisada, los poderes nefastos descubiertos, las fuerzas incomprensibles han sido desafiadas. Así, llegamos a la interpretación final de lo grotesco: UN INTENTO DE EXHORTAR Y SOJUZGAR LOS ASPECTOS DEMONÍACOS DEL MUNDO. [Mayúsculas en el original].¹¹ (188)

Mucho ha dicho la crítica posterior (Bakhtin, 1965; Harpham, 1982) sobre la insistencia del crítico alemán en marcar las características mas terroríficas y oscuras del grotesco, dejando de lado la capacidad festiva del mismo. En *Rabelais and his World* [*Rabelais y su contexto*], el libro escrito por Mikhail Bahktin en la década del cuarenta como tesis doctoral y posteriormente re-escrito y editado en 1965¹², el crítico dota al término de un sentido más amplio, al vincular a lo grotesco con la cultura popular de la Edad Media y Renacimiento. La crítica más relevante que el escritor ruso le hace a Kayser es que éste no menciona la influencia de lo grotesco en la cultura popular y el Carnaval. Bakhtin profundiza en el aspecto popular de lo grotesco, y señala cómo Kayser no toma en cuenta el estudio de las manifestaciones de lo grotesco tal como se presentan en la Edad Media y Renacimiento, focalizándose solamente en las manifestaciones de lo grotesco romántico:

La definición de Kayser nos sorprende por el tono lúgubre, terrible y espantoso que el autor manifiesta. En realidad, ese tono es ajeno a la evolución del grotesco anterior al Romanticismo. Hemos dicho que el grotesco medieval y renacentista, basado en el espíritu del Carnaval, libera al mundo de lo que es oscuro y terrorífico.¹³ (47)

Dentro de la cultura popular (de la cual el Carnaval es la manifestación más acentuada),

¹⁰ “A secret liberation”.

¹¹ “The darkness has been sighted, the ominous powers discovered, the incomprensible forces challenged. And thus we arrive at a final interpretation of the grotesque: AN ATTEMPT TO INVOKE AND SUBDUE THE DEMONIAN ASPECTS OF THE WORLD.”

¹² Se usa en esta tesis la edición de 1968.

¹³ “Kayser’s definitions first of all strike us by the gloomy, terrifying tone of the grotesque that the author sees. In reality gloom is completely alien to the entire development of this world up to the romantic period. We have already show that the medieval and Renaissance grotesque, filled with the spirit of carnival, liberated the world from all that is dark and terrifying.”

lo grotesco se relaciona con lo corporal, creando imágenes que tienen que ver con lo cíclico de la vida humana y que señalan lo contrario a “las imágenes clásicas del hombre completo y acabado”¹⁴ (25). Las imágenes grotescas, tal como Bakhtin las estudia dentro del marco de la cultura popular de la Edad Media y del Renacimiento, son imágenes contradictorias que muestran dos cuerpos en uno, uno naciendo y otro muriendo (26). Visto desde este punto de vista, lo grotesco corporal es, en primera instancia, pauta de imágenes positivas de fertilidad, nacimiento y crecimiento, pero, al mismo tiempo, encuentra su contraparte en las imágenes relacionadas con la muerte. Estas imágenes, que contienen en sí mismas la vida y la muerte, y la alegría y la tristeza, sintetizan lo que lo grotesco representa. Por otra parte, la básica ambivalencia de estas imágenes remiten al concepto kayseriano de la superposición de lo alegre y lo siniestro en la percepción de lo grotesco. A partir de esto se puede apreciar cómo, desde dos diferentes ópticas, los dos autores llegan al mismo punto básico y esencial de lo grotesco: el de su carácter contradictorio.

La fiesta de Carnaval, tal como es estudiada por Bakhtin dentro de la cultura popular del Renacimiento, contiene en sí misma elementos revolucionarios, ya que revierte el orden establecido, a la vez que suspende, en forma momentánea, todas las normas, prohibiciones y rangos. Es en este momento del Carnaval, por otra parte, en donde aparece un elemento que está ligado a la esencia misma de lo grotesco: el de la máscara que oculta el rostro. En la Edad Media y en el Renacimiento la máscara se percibe como un agregado festivo y material al rostro, que aparece predominantemente en la fiesta carnavalesca. A partir del Romanticismo, la máscara adquiere una forma inmaterial y psicológica de ocultamiento del rostro, y pierde todo su poder festivo. Con

¹⁴ “The classic images of the finished, completed man (...)”.

respecto a esto, señala el autor ruso:

En el grotesco romántico, la máscara se aleja de la visión unitaria del Carnaval. Se la desgarrar de su riqueza original y adquiere otros significados extraños a los de su naturaleza original; ahora la máscara oculta algo, encubre un secreto, engaña. La máscara romántica pierde casi totalmente su función regeneradora y renovadora y adquiere un matiz sombrío.¹⁵

La fiesta popular del Carnaval renacentista, por otra parte, tiene el poder de democratizar a todos sus participantes y propone la degradación y rebajamiento de los miembros de las clases dirigentes o más poderosas de esa particular sociedad. De esta manera, el rey, por ejemplo, no sólo pasa a ser un igual en el espacio del Carnaval, sino que es blanco de burlas y bromas de diferente calibre. Estas imágenes de degradación y rebajamiento están esencialmente ligadas a lo grotesco corporal:

La degradación cava una tumba corpórea para un nuevo nacimiento; no sólo tiene un aspecto destructivo y negativo, sino también uno regenerativo.¹⁶ (21)

La contradicción, como componente básico de lo grotesco, reaparece nuevamente, esta vez ligada al sentido de degradación y rebajamiento dentro de la fiesta popular.

Tanto Bakhtin como Kayser trabajan con el concepto de la contradicción como una coordenada básica de lo grotesco, pero en el caso del crítico ruso esa contradicción está a favor de la risa y el vitalismo, mientras que en el caso del crítico alemán a favor de lo siniestro y lo horroroso.

El libro de Harpham, *On the Grotesque* [*Sobre lo grotesco*], de 1982, propone una lectura crítica de los dos textos anteriores, señalando la limitación en el campo de estudio de Kayser, pero también de la idea bahktiniana de lo grotesco medieval y renacentista

¹⁵ "In its Romantic form the mask is torn away from the oneness of the folk carnival concept. It is stripped of its original richness and acquires other meanings alien to its primitive nature, now the mask hides something, keeps a secret, deceives. The romantic mask loses almost entirely its regenerating element and a somber hue".

¹⁶ "Degradation digs a bodily grave for a new birth; it has not only a destructive, negative aspect, but also a regenerating one."

como algo puramente de inspiración festiva y relacionado con la risa franca del Carnaval. La idea bakhtiniana de lo grotesco, por la cual, según la lectura de Harpham “podemos recobrar la plenitud del significado, la pureza del ser, la inocencia natural, al situarnos cara a cara con el cosmos y con nuestro prójimo”¹⁷ (72) es puesta en duda por este nuevo crítico, quien considera la visión festiva y gozosa de lo grotesco tan limitada como la visión terrorífica de Kayser. Harpham realiza una reevaluación de la visión festiva principalmente a través de los conceptos de Charles Baudelaire sobre el origen satánico de la risa. En el artículo “Esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas”, Baudelaire afirma lo siguiente:

Para demostrar que lo cómico es uno de los más claros signos satánicos del hombre y una de las numerosas pepitas de la manzana simbólica, bastaría el acuerdo unánime de los fisiólogos de la risa acerca de la razón primera de este monstruoso fenómeno. (...) La risa --dicen estos-- proviene de la superioridad. No me extrañaría que el fisiólogo, pensando en su propia superioridad, se echara a reír ante su descubrimiento. Habría que decir: la risa proviene de la idea de la propia superioridad. ¡Idea satánica como hay pocas! ¡Orgullo y aberración! (1948, 102, traducción de Enrique Díez-Canedo y Manuel Granell)

Lo grotesco, de esta manera, no puede ser inocentemente ligado a la risa franca y liberadora del Carnaval, porque esa misma risa tiene orígenes ambivalentes. Lo que Harpham no menciona, sin embargo, es que esa risa franca que Bakhtin propone es una risa compleja y ambivalente que “afirma y niega, sepulta y resucita”¹⁸ (12).

El libro de Harpham retoma, también, la problemática de la recepción de lo grotesco. Ya Kayser señala como “lo grotesco se experimenta en el acto de la recepción”¹⁹ (181), percibiéndose desde la propia visión particular y conocimiento del receptor para con el objeto o sujeto propuestos. Harpham retoma esta idea, y considera a

¹⁷ “We can regain fullness of meaning, purity of being, and natural innocence, lying breast to breast with the cosmos and with our fellow creatures”.

¹⁸ “It asserts and denies, it buries and revives”.

¹⁹ “The grotesque is experienced in the act of reception”.

lo grotesco como “un evento mental”²⁰ (23), un concepto que atiende a la respuesta emocional provocada en el receptor. La idea de lo grotesco como un “evento mental” se relaciona con una de las características que Harpham marca como definitorias del grotesco, la idea del “descubrimiento”²¹ (191) del mismo según pautas y/o reglas propias. En este caso, creemos que el “descubrimiento” de lo grotesco, se da en forma individual y única en cada posible receptor y que las experiencias vitales de éste le sirven para desentrañar (o no) el material grotesco. El ejemplo clásico presentado por Kayser (“Aquellos que no estén familiarizados con la cultura de los incas considerarán algunas de sus esculturas grotescas”²² (181)) señala la flexibilidad de un concepto que descansa, en parte, en la experiencia y la mirada individual de sus receptores. Esa mirada, trata de ordenar el contradictorio y confuso universo con el cual el receptor se enfrenta, al mismo tiempo que es el medio privilegiado para observar las propias proyecciones del receptor para con ese universo, sorprendiendo a éste en el preciso acto de la percepción (Harpham, 43). Es en este proceso de recepción que el material confrontado comienza a manifestar un sentido propio y a ser decodificado en las mentes de sus receptores como “grotesco”.

2.2 Grotesco y teatro: grotesco italiano y grotesco criollo en dos tiempos históricos

Dentro del campo literario, lo grotesco remite a la contradicción humana tal vez como ninguna otra estética lo ha realizado. Lo grotesco aparece, así, como necesario para la creación literaria: si no existiera, habría que inventarlo, habría que crear una

²⁰ “A mental event”.

²¹ “Discovery”.

²² “Those who are unfamiliar with the culture of the Incas will consider many of their sculptures to be grotesque”.

estética que refleje toda la complejidad de la condición humana. Según Patrice Pavis (1983), lo grotesco aplicado al teatro, “conserva su función esencial de principio de deformación” (247, traducción de Fernando de Toro); de hecho, el artista y teórico teatral Vsevolod Meierkhold llega a señalar a lo teatral como la forma por excelencia de representación grotesca:

Lo grotesco es connatural al teatro y no solo en la obra bufa, sino también en la tragedia y en general, en todo el teatro (1986, 180, traducción de Edgar Ceballos).

Este concepto, que puede parecer extremo, tiene que ver con la idea que este artista y crítico ruso tiene sobre la función del teatro. Para Meierkhold, el teatro no es un espejo en donde los espectadores ven reflejadas sus vidas, sino un espacio para la confrontación de la audiencia, en donde se muestran los límites humanos en conflicto y en lucha. Lo grotesco teatral, entonces, teniendo como su misma base epistemológica a la contradicción, puede (re)presentar esos conflictos humanos de la mejor manera, en una perspectiva que los muestre en toda su complejidad, acentuando su propia contradicción a través de la deformación grotesca.

Particularmente en su desarrollo durante el siglo XX, lo grotesco aplicado a lo teatral es una forma de señalar el caos del mundo y la imposibilidad del ser humano de lograr sus ansiadas aspiraciones espirituales. Mediante la dialéctica de la máscara y el rostro, que, como mencionamos, está tan enraizada con la estética de lo grotesco, se puede percibir las problemáticas de la inadecuación y alienación del ser humano en el nuevo siglo. A través de lo grotesco, se iluminan profundamente esas problemáticas y lo más profundo e íntimo del ser humano (el rostro) queda enfrentado a lo superficial (la máscara). De esta visión que remite últimamente a la incapacidad del sujeto de actuar positivamente frente a su momento histórico a un teatro de lo absurdo hay “sólo un paso,

rápidamente franqueable en el teatro contemporáneo”²³ (Pavis, 248). La estética de lo grotesco, entonces, es definitoria dentro del teatro del siglo XX porque inicia e introduce lentamente ese trayecto hacia la absurdidad, especialmente con las manifestaciones históricas de los géneros de los grotescos italiano y criollo. Es por esto que es tan importante referirse, dentro del panorama del teatro de principios del siglo XX, a estos dos géneros, porque, a partir de ellos, se prepara el camino para el teatro posterior. Es imposible, hoy por hoy, comprender el discurso vanguardístico del teatro de, por ejemplo, Eugène Ionesco sin referirse a la figura paradigmática de Luigi Pirandello y a los cambios formales que introduce en el teatro grotesco italiano. De la misma manera, en Argentina, no es posible mencionar al teatro vanguardístico de Roberto Arlt sin señalar a un precursor como Francisco Defilippis Novoa o ignorar la figura de Armando Discépolo, quien incorpora, en sus textos, una inédita dimensión grotesca como la de la “risa reflexiva” en un teatro considerado (muchas veces con un sentido peyorativo) “popular”.

Las manifestaciones teatrales de lo grotesco a las cuales nos referimos en esta tesis, los grotescos italiano y criollo, surgen en momentos históricos muy precisos, y responden, en parte, a un repertorio propio. Siguiendo el concepto de Tzvetan Todorov de que los géneros son “*clases de textos* que son percibidos como tales en el curso de la historia”²⁴ (1978, 49) es posible entender porqué los discursos históricamente orientados de los grotescos italiano y criollo se organizan como géneros individuales y autónomos. Sin embargo, aunque ambos géneros están relacionados estrechamente con su época o momento de gestación, mantienen, además, relaciones fundamentales con las bases más amplias de lo grotesco, compartiendo el sentimiento de contradicción, extrañeza y

²³ Notemos aquí como la discusión teórica de las relaciones entre grotesco y absurdo van tomando un espacio privilegiado en los estudios de teatro, a través de las ideas de Gori, Bakhtin y ahora Pavis.

²⁴ “*Classes de textes qui ont été perçues comme telles au cours de l’histoire*”.

alineación y la dialéctica de la máscara y el rostro. De esta manera, los grotescos italiano y criollo dan una indicación inmediata de la realidad (re)presentada y funcionan con un repertorio que es reconocido por el receptor, pero al mismo tiempo remiten, de una manera o de otra, al repertorio de base de la estética grotesca. Es en este sentido que vamos a referirnos, en nuestra tesis, a la manera en que aquellas bases de lo grotesco penetran en los dos géneros, al mismo tiempo que señalaremos lo que ambos géneros desarrollan como propio. De otra manera, se estarían estudiando los dos géneros desde una perspectiva unívoca, solamente como manifestaciones relacionadas con su momento histórico, y no con una estética previa de larga tradición.

2.2.1 Grotesco italiano: origen y modelo de clasificación

Es dato reconocido por la crítica italiana (Gigi Livio, 1965 y 1976; Franca Angelini, 1976; Gianni Antonucci, 1986; Franco Brioschi y Constanzo Di Girolamo, 1996), que el género teatral del grotesco italiano comienza con el estreno, el 26 de mayo de 1916, de *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*], de Luigi Chiarelli, en el teatro Argentina, de Roma. Detrás de esta afirmación, se debe tomar en cuenta los diferentes problemas por los cuales Chiarelli debe pasar para estrenar su texto, así como la respuesta negativa del público a un grotesco anteriormente escrito en 1914.

La obra de Chiarelli fue escrita hacia 1913. En un artículo escrito por Marco Praga en 1920, se señala cómo, en la génesis de su trabajo, Chiarelli considera a su texto como “un drama trágico”²⁵ (Praga, citado por Livio, 1976, 115). Sin embargo, los que tuvieron la oportunidad de leer el texto antes de su representación escénica lo

²⁵ “Un dramma tragico”.

repcionan como una comedia, situación que lleva a Chiarelli a tener que cambiar la denominación original de su texto por la de “comedia”. Otro cambio ocurre después de su estreno, ya que debido a la interpretación farsesca del actor Virginio Talli, la obra pasa a denominarse como un “grotesco”. Rebautizado por tercera vez, el texto chiarelliano obtiene un gran triunfo de crítica y público, y es percibido como una creación sumamente original dentro del teatro italiano de entre-guerra. La función de la aceptación del público en el nacimiento de este texto fundacional es muy importante ya que, como hemos dicho anteriormente, un texto eminentemente grotesco ya había sido estrenado en 1914: se trata de *La campana d'argento* [*La campana de plata*] de Enrico Cavacchioli. La recepción del público es en este caso negativa, ya que la intriga (un hombre reconoce como suyo al hijo que su mujer tiene con su amante) es vista como una inversión de la moral burguesa al uso. Estamos aquí ante una obra que presenta un nuevo “horizonte de expectativas”, pero que es representada, para su desgracia, ante un público que no puede llenar la distancia entre su previo horizonte y el nuevo²⁶. El público de 1914 no está, sin duda, preparado todavía para el inédito dilema moral propuesto por la obra, así como para la confrontación con una realidad diferente y extraña que se aparta de la propia, y que, según Jauss “que ya no es posible entender a partir de un previo horizonte de expectativas”(210).

Sin embargo, la realidad diferente y extraña que señala la obra de Cavacchioli es moneda corriente para esos mismos espectadores que, en 1916, observan la obra de Chiarelli desde el horizonte de una Italia ya en guerra (el país entra en la Primera Guerra

²⁶ El concepto de horizonte de expectativas, desarrollado por Hans Robert Jauss, determina la relación, muchas veces subjetiva, entre el receptor y los nuevos textos que marcan la evolución literaria. El autor determina que “El nuevo texto evoca para el lector (oyente) el horizonte de expectativas que le es familiar de textos anteriores y las reglas de juego que luego son variadas, modificadas o también sólo reproducidas” (1976, 171, traducción de J. Godo).

Mundial el 24 de mayo de 1915), y en plena revuelta política y social. El período que abarca los años de guerra en Italia marca un antes y un después, señalando un momento de cambio y fractura entre dos épocas, no sólo en lo que se refiere a la historia del país, sino también a su literatura. Esto último se puede apreciar particularmente en el desarrollo del género teatral del grotesco italiano, que responde con una estética exacerbada a la tragedia de la guerra.

Este teatro grotesco que aparece claramente en un período de entre-guerra, ¿cómo participa del teatro italiano anterior? Livio declara que “la comedia considerada ‘finisecular’ se inscribe inmediatamente como paradigmática del teatro del siglo XX”²⁷ (1965, V). Esta comedia de fin de siglo es la llamada comedia burguesa, que, desde el momento de la Unificación italiana (1860), produce un corpus de obras de claro contenido social. Por otra parte, esta comedia de orden social se percibe como la forma ideal para brindar una educación que conduzca a su público receptor a un sentido de unidad nacional. Después de la Unificación italiana, una comisión, encabezada por Cesare Trevisani, se crea en 1867 para trazar las líneas de lo que sería un “teatro nacional”. Esta comisión llega a la conclusión de que la comedia social, que señala una visión mucho más unificadora que la del drama histórico (que toma bandos por tal o cual partido) ayudaría a la formación de la conciencia nacional, promoviendo la educación civil y moral del pueblo. La comedia burguesa se desarrolla ampliamente como un género a lo largo de mediados y fines del siglo XIX. Tanto los receptores como los protagonistas y los autores de las obras de este género son burgueses y la temática preferida es la del adulterio femenino. El citado Marco Praga es uno de sus

²⁷ “La commedia cosiddetta ‘fine di secolo’ si iscrive immediatamente come paradigmatica al teatro del Novecento”.

representantes, con obras canónicas como *La moglie ideale* [*La mujer ideal*] (1890), *L'innamorata* [*La enamorada*] (1891) y *Il dubbio* [*La duda*] (1893).

Aunque la crítica italiana ha prestado suficiente atención a la función de las obras más representativas de la comedia burguesa como un referente esencial para la formación del grotesco italiano, creemos, sin embargo, que deja de lado la importancia de una obra que, ya hacia fines del XIX, puede asimilarse como un proto-grotesco. Nos referimos a *Don Pietro Caruso*, escrita en 1895 por Roberto Bracco. Esta obra forma parte de los textos de producción regionalista en idioma italiano y regionalista en dialecto de mediados y fines de siglo XIX. La obra de Roberto Bracco anticipa ya, en 1895, algunos de los elementos del grotesco italiano (y posteriormente criollo) tal como van a ser posteriormente utilizados. De esta manera, y años más tarde, elementos de ese proto-grotesco son recogidos por Pirandello en sus grotescos escritos en siciliano (*Lumie di Sicilia* [*Limones de Sicilia*], de 1910, *Pensaci, Giacomino!* [*Piénsalo, Jacobito*] e *Il berretto a sonagli* [*El gorro de cascabeles*], de 1916 y *La morsa* [*El torno*] y *La patente* [*La licencia*], de 1917) y en agrigentino (*Liola*, de 1916). La aceptación del teatro en dialecto de Pirandello es posible debido a la existencia de obras como la de Bracco, que presentan una perspectiva diferente a las obras más canónicas de la comedia burguesa.

Teniendo en cuenta los elementos formales y temáticos de los textos que componen el corpus de lo que se denomina, en forma general, el “grotesco italiano”, presentamos a continuación un modelo de clasificación del género, teniendo en cuenta sus diferentes fases constitutivas. Seguimos en esto a Fowler, quien considera al cambio y a la transmutación como básicos para el desarrollo genérico (205). Este autor considera que, en el desarrollo de todo género literario, se pueden encontrar tres fases que, aunque

pueden superponerse cronológicamente, remiten a tres estadios diferentes en el cambio interno del mismo:

Durante la primera fase, la complejidad del género comienza a formarse, hasta que un tipo formal aparece. (...) En la segunda fase, una versión “secundaria” del género se desarrolla, una forma que el autor basa en la primera versión. (...) Pero es posible distinguir una fase terciaria en el desarrollo de muchos géneros. Esto ocurre cuando un autor usa la forma secundaria en una forma radicalmente nueva.²⁸ (212-213)

Siguiendo la propuesta de Fowler, la obra inicial de Chiarelli inaugura la fase fundadora del grotesco italiano (primera fase), lo que denominamos el “grotesco realista”. Este grotesco presenta en una forma mimética la temática del adulterio femenino. Debido a las características propias de la estética grotesca, la conocida temática adúltera se exagera y deforma, presentándose en situaciones que adquieren una forma ridícula, extraña, risible y muchas veces absurda. A partir del uso de la temática por excelencia del anterior teatro se logra una parodia implícita de la comedia burguesa. Decimos “parodia implícita” ya que, a diferencia de la parodia explícita, que “transparenta” (Jurij Tinianov, 1968: 152) abiertamente al segundo plano parodiado, en una forma restringida, limitada y definida (152), en el caso de esta fase del grotesco italiano ese plano funciona más bien como un referente general para la crítica a la burguesía que esta fase se propone realizar. A partir de la parodia implícita, se pone de manifiesto cómo la temática privilegiada de la comedia burguesa necesita un cambio, a la vez que se advierte que ya se está pasando a otro género, en este caso el grotesco italiano. Sin embargo, ciertas características del anterior teatro todavía persisten en esta primera fase, como el espacio (el salón burgués de las anteriores comedias), y la intriga que se

²⁸ “During the first phase, the genre complex assembles, until a formal type emerges (...) In phase two, a “secondary” version of genre develops: a form that the author bases on the earlier primary version. (...) But it is also possible to distinguish a tertiary phase of development in many genres. This occurs when an author uses a secondary form in a radically new way.”

organiza a base de un teatro de situaciones. Ejemplos de esta fase, además de *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*], son los textos de la primera producción dramática de Luigi Pirandello escrita en italiano (*Se non così* [*Si no es así*] de 1915, *Così è (se vi pare)* [*Así es (si te parece)*] y *Il piacere dell' onestà* [*El placer de la honestidad*], ambas de 1917, *Il giuoco delle parti* [*El juego de los roles*] de 1918 y *Tutto per bene* [*Todo para bien*] de 1920). Hay que hacer una salvedad al introducir las obras de Pirandello escritas en dialecto y mencionadas más arriba, ya que, si bien pertenecen, por su temática y estructura, a la fase del grotesco realista, su calidad de teatro de personaje (via *Don Pietro Caruso* de Bracco) las aparta de la característica de teatro situacional propia de esta primera fase.

La segunda fase del grotesco italiano es la del “grotesco expresionista”, que produce una síntesis entre el grotesco y la vanguardia del expresionismo. En estos textos, como por ejemplo *All'uscita* [*A la salida*] de Pirandello y *Guarda alla luna* [*Mira la luna*] de Massimo Bontempelli, ambas de 1916, *L'uomo che incontrò se stesso* [*El hombre que se encontró a sí mismo*] de Luigi Antonelli y *Marionette, che passione!* [*¡Marionetas, qué pasión!*] de Rosso di San Secondo, ambas de 1918 o una obra límite entre las dos fases como *L'uccello del paradiso* [*El pájaro del paraíso*], de Enrico Cavacchioli, de 1919, se produce una superación temática y formal de los contenidos de la comedia burguesa y del grotesco de la primera fase. Estos textos presentan nuevas temáticas y una complejización de la temática del adulterio femenino, además de la progresiva desaparición del salón burgués como medio escenográfico mimético. La crítica social a la burguesía pierde un poco de la importancia central que tiene en la primera fase, porque en esta fase es más importante señalar la interioridad y las

emociones de los personajes.

La tercera fase del modelo es la del “grotesco pirandelliano”. Aquí, el grotesco italiano adquiere una estructura formal y de contenido inédita hasta el momento. Esta fase incluye aquellas obras de Luigi Pirandello que proponen una estructura experimental, esencialmente a través de un teatro metateatral, en donde desaparece la cuarta pared y la obra teatral adquiere una total autonomía artística. Por otro lado, se profundiza el concepto pirandelliano del “relativismo humano”. En textos como *Sei personaggi in cerca d'autore* [*Seis personajes en busca de autor*] (1921) y *Enrico IV* [*Enrique IV*] (1922), los personajes ejemplifican, con su profunda ambigüedad, uno de los rasgos definitorios de la modernidad teatral. El “grotesco pirandelliano” es un teatro complejo, que pone de manifiesto la multiplicidad del ser, todas sus caras y máscaras, sus fisuras y recovecos. Se trata de un teatro que revela el problema ontológico del ser humano, pero que no sólo tiene una validez filosófica, sino también artística, en cuanto a los nuevos modos de representación usados. Con las dos últimas fases del grotesco italiano, éste se coloca en las puertas mismas de la vanguardia teatral.

Parte de la crítica italiana reconoce que el grotesco no propone un cambio radical de la visión de mundo, sino que, manteniendo una ligazón formal y temática con el teatro burgués, funciona desde dentro de esos límites. El grotesco italiano, es percibido, así, como un teatro “limitado, ilusorio, irresuelto, (...) como una revolución antiburguesa hecha de burgueses”²⁹ (Mario Verdone: 1969, 67), que no tiene como objetivo final el de “sustituir al viejo y corrupto teatro burgués”³⁰ (Livio: 1976, 58). Simplificar o generalizar al grotesco italiano como un género que solamente aplica las recetas de la

²⁹ “Limitato, velleitario, irrisolto (...) come una rivoluzione antiborghese fatta da borghesi”.

³⁰ “Sostituire a quello vecchio e corrotto del teatro borghese”.

comedia burguesa en una forma implícitamente paródica es percibir al género como algo homogéneo, que no presenta ninguna ruptura temática o formal a lo largo de su desarrollo. Por el contrario, en el modelo de clasificación presentado, se puede apreciar la heterogeneidad que conforma este género, y la manera en que, especialmente en las fases segunda y tercera, se incorporan novedades formales que ayudan a renovar y/o superar el modelo tal como aparece en la primera fase.

2.2.2 Grotesco criollo: orígenes y modelo de clasificación

De la misma manera que ocurre con el grotesco italiano, uno de los elementos que se manifiestan muy claramente cuando se comienzan las investigaciones sobre el género del grotesco criollo, es la imposibilidad de considerarlo como un género uniforme y homogéneo. Pensamos que es necesario realizar una reformulación sobre lo que se entiende por grotesco criollo, ya que la crítica lo considera como un género eminentemente relacionado con el teatro popular, descendiente directo del sainete criollo de fin del siglo XIX (Blas Raúl Gallo, 1970; Claudia Kaiser-Lenoir, 1976; Luis Ordaz, 1980, 1981 y 1989; Osvaldo Pellettieri, 1989 y 1990). Esta afirmación es correcta, pero no tiene en cuenta a otra vertiente del grotesco criollo que, a nuestro entender, no ha sido suficientemente estudiada (salvo Erminio Neglia, 1970), y cuyos textos permanecen archivados en las bibliotecas teatrales argentinas. Nos estamos refiriendo al grotesco criollo culto, aquél que proviene del desarrollo interno y la movilización temática y formal del subgénero culto finisecular de la alta comedia y que presenta una relación muy cercana, en cuanto a la temática presentada, con el grotesco italiano realista. Para señalar la heterogeneidad dentro de la composición del grotesco criollo, lo estudiaremos como un

género formado por dos subgéneros constitutivos, el grotesco criollo culto y el grotesco criollo popular. Si bien ambos subgéneros se desarrollan en forma independiente, están unidos por el hecho de introducir, en un momento literario particular, la estética de lo grotesco en el teatro argentino. El estudio del grotesco criollo como una manifestación conformada de dos formas opuestas de teatro (el culto y el popular), señala en toda su magnitud la situación teatral en un período tan rico y complejo como el del teatro argentino de principios del siglo XX. A partir de una propuesta abarcativa como la nuestra, que dé cuenta de la totalidad de las partes que conforman este género, es posible comenzar a señalar “la imagen total” del teatro argentino, y no solamente partes o secciones del mismo.

Para poder comprender la aparición dentro del campo teatral argentino de la década del '20 de lo que denominamos el “subgénero culto” del grotesco criollo, debemos referirnos a su antecedente inmediato: la alta comedia. La alta comedia de fines del siglo XIX, es un subgénero que se constituye como una de las manifestaciones que conforman el género culto del “realismo finisecular” (Pellettieri, 1987: 27) o “realismo crítico” (Frank Dauster, 1993: 54). Este género se instituye como un discurso teatral que incluye textos muy variados, que forman parte de la “Época de Oro” del teatro rioplatense. Este período comprende enteramente la primera década del nuevo siglo XX, y se caracteriza por ser un momento muy rico para el teatro culto, y también para su contraparte, el teatro popular, transformando a la ciudad de Buenos Aires en un centro teatral de gran importancia. En 1910, la ciudad tiene veintiún teatros (Dauster, 43), e instituciones como la Sociedad Argentina de Autores Dramáticos y una Ley de Propiedad Literaria, que ayudan a legitimar y demarcar el campo intelectual: el teatro culto y sus

miembros en el centro del mismo, el teatro popular en las márgenes. El público, como elemento básico en la constitución de un campo teatral autónomo y dinámico, está también demarcado en su perfil. La clase media, los pequeños comerciantes y los profesionales se acercan a las comedias urbanas, con las cuales se sienten identificados, mientras que los inmigrantes y la clase popular eligen los sainetes y la clase alta concurre a las salas en donde se representan obras pertenecientes a la alta comedia. Esta marcada separación de discursos teatrales (y de público) retrata la bipartición que desde los mismos inicios marca el desarrollo del teatro nacional. Esta bipartición señala la presencia de un teatro compartamental, proveniente de una sociedad también compartamental, en donde lo “culto” y lo “popular”, no solamente en teatro sino en otras manifestaciones culturales y sociales, están muy distanciados y diferenciados³¹.

Volviendo a la alta comedia, ésta refleja, muchas veces en forma satírica, las capas sociales más altas de la sociedad. Sus autores más representativos (Gregorio de Laferrère, David Peña, José León Pagano, Roberto Gache, Alfredo Duhau, entre otros) escriben desde dentro mismo de esas capas sociales, y, por tanto, conocen detalladamente sus pormenores. La mayoría de esos autores, han hecho el obligado viaje a Europa de las clases altas argentinas, y allí entran en contacto con los discursos teatrales cultos de fin de siglo. La familiaridad de los autores de la alta comedia con los discursos europeos burgueses más novedosos ayuda a producir la movilización temática y formal a lo largo del desarrollo de este subgénero. Un elemento muy importante para el cambio temático es la incorporación de la temática del adulterio femenino. Esta temática es reformulada luego dentro de los propios parámetros del subgénero y trabaja conjuntamente con los

³¹ A esta situación de bipartición se le deber incorporar otra más: la de la separación entre “el teatro de Buenos aires”, culto o popular, y “el teatro del interior” o “teatro de las provincias”, lo que conduce a esa inicial situación de bipartición a una de partición *ad infinitum*.

elementos propios y locales. El cambio que se produce a lo largo del desarrollo de la alta comedia, tiene que ver, entonces, con el deseo de superación y modernización de su discurso, ocasionado tanto por la presencia de la interferencia con lo europeo, como por la propia renovación interna del subgénero. Esta interacción entre lo externo y lo interno va derivando en una nueva visión de mundo, tal como los textos más renovadores del subgénero señalan. Obras *Próspera* (1903) de David Peña o *Bajo la garra* (1906) de Gregorio de Laferrère, se alejan del costumbrismo del principio, presentando una visión más irónica y caústica del mundo representado. Es a partir de estos cambios que el subgénero culto del grotesco criollo comienza a desarrollarse.

La aparición dentro del campo teatral argentino de la década del '20, del segundo subgénero constitutivo del grotesco criollo, el grotesco popular, está relacionada con su antecedente inmediato, el sainete criollo de fines del siglo XIX. Este género teatral de orden popular surge principalmente como respuesta a los inmigrantes que desde mediados de ese siglo comienzan a llegar a la Argentina³². Estos inmigrantes, y más tarde sus hijos, quieren ver expresada su problemática y reconocerse en los escenarios teatrales (Centro de Estudios Teatrales Carlos Mauricio Pacheco, 1982: 48). Esto da origen a una situación muy especial, en la que “los sectores medios se erigen como voceros de conflictos que le son propios” (Centro de Estudios Teatrales Carlos Mauricio Pacheco, 48). Estos conflictos son los ocasionados, esencialmente, por la problemática del traspaso de una sociedad a otra. El sainete, por consiguiente, es uno de los textos por autonomasia de la inmigración y, según Ordáz (1989):

³² Para tener una idea de la gran afluencia de inmigrantes a la Argentina entre fines del siglo XIX y comienzos del XX, nos remitimos a Francis Korn, quien señala lo siguiente: “La población de la Argentina creció, entre 1869 y 1914, más de cinco veces. De 1.526.737 habitantes que registra el censo nacional de 1869, pasó a albergar 7.885.237, tal como lo muestra el censo nacional de 1914. Para 1869, el 12% de esos habitantes eran extranjeros, para 1914 lo era casi un tercio de la población total” (1981, 35).

Captó y reflejó, con decidido grazago popular, tiempos, espacios urbanos, y utilizó una galería de figuraciones típicas de su imperio a lo largo de las tres primeras décadas del presente siglo. (45).

El espacio por excelencia del sainete criollo es el patio del conventillo, humilde casa de renta baja en donde los inmigrantes recién llegados comparten su destino junto con los de los nativos del país. El ambiente señalado por el discurso del sainete es festivo, con cantos y dúos amorosos provenientes del sainete español. Un elemento muy importante en la composición del género es el de la lengua, que da al sainete criollo sus características más diferenciales. Se trata ésta de una lengua de mezcla, conformada por la combinación de la propia lengua madre del inmigrante, la castellana en su dialecto rioplatense y el *lunfardo* (lengua hablada por los delincuentes en las cárceles y que luego se extiende a un uso más general). Esta combinación da origen al cocoliche, una lengua de mezcla nunca antes oída en los escenarios teatrales.

Pero, ¿qué es lo que lleva a este género teatral al cambio y la renovación, hasta llegar a la conformación del subgénero popular del grotesco criollo? Pensamos que ese cambio se produce por la convergencia de dos fuerzas, una intra-teatral y otra extra-teatral, que llegan a su límite hacia mediados de la década del '10.

Con respecto a la acción de la fuerza interna, ésta comienza a movilizar el discurso repetitivo que el género del sainete alcanza debido a su estilo formulaico. De esta manera, se comienza a producir, desde la primera década del siglo XX, una proto-modernización que se propone llevar al sainete a nuevos límites artísticos. Este movimiento que se produce dentro del sainete es, al comienzo, simultáneo a la producción de sus textos más repetitivos, pero provee los elementos necesarios para que un cambio en el discurso se produzca. La proto-modernización propuesta por, entre

otros, textos como *Los disfrazados* (1906) de Carlos M. Pacheco o *Los primeros fríos* (1910) de Alberto Novión, se instituye como un esfuerzo muy importante para superar la obsolencia en que el género cae. Por otra parte, la proto-modernización tiene la importancia de comenzar a señalar los nuevos rumbos formales y temáticos que el grotesco criollo popular efectúa en la década del '20, cuando desplaza totalmente al sainete criollo.

El cambio interno dentro del género del sainete criollo se realiza por una necesidad de superar ciertos parámetros repetitivos, pero para comprender en toda su magnitud el porqué de los cambios que se producen dentro del género, es necesario remitirse a la situación social en que el país se halla hacia la década del '10. En este momento ya nada queda del proyecto liberal inmigratorio que comienza hacia 1853 con el postulado general de los gobiernos de Juan B. Alberdi y Domingo F. Sarmiento ("Gobernar es poblar"). Los inmigrantes, que no tienen suerte poblando el enorme campo argentino (debido a que la tierra, organizada en latifundios, pertenece a unos pocos dueños) se concentran en la ciudad de Buenos Aires³³. Allí, los inmigrantes se amontonan en los ya mencionados conventillos, sin un trabajo fijo, creando una situación de riesgo social que pronto estalla en la violencia legalizada en contra de los mismos. Esta situación de estallido social lleva a la promulgación de leyes represivas como las de Residencia (1902) y Defensa Social (1910). Otros acontecimientos (como la "Semana Trágica" del 6 al 13 de enero de 1919) marcan el final de lo que puede haber quedado del proyecto liberal. Ante esta situación de catástrofe social, el sainete no puede menos que

³³ Al respecto del crecimiento que la ciudad tiene entre fines del siglo XIX y principios del XX, Gladys Onega nos da esta precisa visión: "La ciudad de Buenos Aires, cuya población de 1852 de 85.000 h., pasaba del medio millón en 1889, se duplicó en menos de veinte años, alcanzó en 1909 la cifra de 1.224.000 h., absorbiendo el cincuenta por ciento del total de la inmigración que fue traída al país". (1982, 11)

señalar la suerte de esos inmigrantes que llegaron con la esperanza de “hacerse l’ América” hacia mediados y fines del siglo XIX y se encuentran con el fracaso hacia la década del ’10. Mientras que en el sainete tradicional la figura del inmigrante es cómica, y propensa a la risa fácil, en los nuevos textos esta figura se comienza a complejizar. La nueva visión del inmigrante, que comienza a verse, por ejemplo, en un texto como *Los disfrazados*, es la que luego se va a profundizar en el grotesco popular posterior, cuando todas las anteriores características cómicas del inmigrante se pierdan, y sean reemplazadas por el patetismo y la ridiculez.

A continuación se presenta un modelo de clasificación del grotesco criollo, que tiene en cuenta la especial conformación del género. De la misma manera que realizamos con el grotesco italiano, seguimos la propuesta de Fowler. Sin embargo, hay que hacer algunas salvedades en relación al modelo, debido al especial desarrollo genérico del grotesco criollo. Primero, el grotesco criollo, es, a nuestro entender, un género que queda inconcluso y que, debido a distintas circunstancias a las que haremos mención a lo largo de esta tesis, desaparece como género en medio de su propia etapa de desarrollo. Junto con esta situación, se da el hecho del desarrollo paralelo de dos subgéneros que no tienen contactos entre sí, salvo el hecho de compartir, en una forma general, las bases de la estética grotesca. Estos subgéneros, las ramas culta y la popular, funcionan independientemente, aunque son simultáneas en su aparición y manifestación. Debido al carácter inconcluso de los dos subgéneros, éstos solamente desarrollan, en el caso del grotesco popular, dos fases y en el del grotesco culto, una fase única. Creemos que el modelo de las tres fases propuesto por Fowler, presentado, en parte, *in absentia*, es lo suficientemente gráfico como para dar a entender el desarrollo bipolar de este género, así

como su carácter inconcluso.

La primera fase del grotesco criollo popular es la del “grotesco realista”. Es esta fase se señalan mayormente, a través de la mimesis realista, los problemas de las familias de inmigrantes italianos en la ciudad de Buenos Aires. El escritor canónico de esta fase es Armando Discépolo, con quien muchas veces se identifica la totalidad del género del grotesco criollo, debido a la gran circulación que sus piezas teatrales tienen y han tenido. Sus obras *Mateo* (1922), *El organito* (de 1925, escrita con su hermano Enrique Santos), *Stéfano* (1928) y *Cremona* (1932, ampliada y re-estrenada en 1971) presentan al inmigrante frustrado por el medio que le toca vivir, mientras que en *Relojero*, de 1934, el personaje central del inmigrante es reemplazado por el de un nativo. Otras obras representativas de esta fase son *Carlitos Chaplin (El actor)* (1928, de Cesar Bourel), *He visto a Dios* (1930, de Francisco Defilippis Novoa), *La juventud de Lorenzo Pastrano* (1931, de Rafael di Yorio) y *Don Chicho* (1932, de Alberto Novión). Mientras que el punto de partida del grotesco italiano de primera fase es el adulterio, es decir un motivo de orden sentimental, el motivo de estos grotescos populares son de orden monetario, ya que prestan especial atención a la situación de miseria que el inmigrante pasa en la ciudad de Buenos Aires.

Armando Discépolo es, por excelencia, el “autor-comunicador” (Centro de Estudios Teatrales Carlos Mauricio Pacheco, 48) que, emergiendo indirectamente del propio grupo inmigrante (como hijo de padre italiano) conoce toda su problemática. El suyo, entonces, es un teatro altamente popular, que pone en escena e invita a los inmigrantes a las butacas teatrales. Sin embargo, esta visión del teatro de Discépolo como “popular” es un tanto parcial si no se tiene en cuenta el hecho de que el autor

conoce muy bien el grotesco pirandelliano, del cual recoge las temáticas del relativismo, el sentimiento del contrario y el concepto de la risa reflexiva. Se puede apreciar, entonces, el particular movimiento que Discépolo realiza, al recoger elementos de un teatro considerado culto o burgués y hacerlos funcionar, en una manera propia y creativa, en el subgénero popular del grotesco criollo.

La segunda fase del grotesco criollo popular es el “grotesco realista-expresionista”, en donde se propone una parcial reformulación del realismo mimético de la primera fase. Esta fase realiza una síntesis expresiva al trabajar con algunos elementos básicos del grotesco realista de la primera fase (como la dialéctica de la máscara y el rostro, la situación de pobreza familiar, el espacio mimético y el personaje patético) y hacerlos funcionar junto con elementos propios del expresionismo. Estos elementos, especialmente el de los personajes irreales o desdoblados y el de la creación de una “segunda realidad” contribuyen al cambio formal que se aprecian en obras como *Tu honra y la mía* (1925), *El alma del hombre honrado* (1926) y *Despertáte, Cipriano* (1929) todas de Francisco Defillipis Novoa. Esta fase, que podría haberse desarrollado en una forma mucho más rica o compleja, queda, sin embargo, inconclusa, debido a la temprana muerte de Deffilipis Novoa en 1930.

Con respecto al subgénero culto del grotesco criollo, éste forma una única fase, que emerge alrededor de la figura del ya mencionado Cesar Bourel, con obras como *El amor sin nombre* y *No son todos los que están* (ambas de 1925) y *Un estornudo... dos... tres* (1926). En relación al grotesco criollo popular, la producción de este grotesco culto es exigua y muchas veces hay que investigar en los trabajos de autores que generalmente no fueron considerados autores de grotescos criollos por excelencia (como en los casos

de la dupla J. Gonzalez Castillo-E. García Velloso, Enrique Gustavino y Francisco Collazo) para descubrir textos pertenecientes a este subgénero³⁴. Se trata éste de un teatro de características burguesas, para un público también burgués, que realiza, similarmente al grotesco italiano de primera fase, una feroz demitificación de la burguesía y sus secretos más profundos. El personaje del inmigrante permanece completamente vedado en este teatro y el motivo sentimental es el estructurador del texto. Dentro de su limitada producción, este subgénero expande la temática inmigratoria del grotesco popular, y brinda nuevos temas al campo teatral.

Los subgéneros popular y culto del grotesco criollo señalan una visión complementaria: la de las diferentes clases que habitan la ciudad de Buenos Aires en las primeras décadas del nuevo siglo XX y las distintas problemáticas vitales por la que las mismas pasan. Aunque no hay puntos de relaciones temáticas entre los subgéneros, ambos producen discursos que responden, con la ambigüedad y la complejidad estética de lo grotesco, a la también ambigua y compleja situación de un momento del teatro y de la sociedad argentinos.

³⁴ En investigaciones realizadas en los archivos teatrales de la Sociedad Argentina de Autores (ARGENTORES) en Buenos Aires, rastreamos diferentes obras de estos autores, algunas de las cuales tienen un discurso eminentemente grotesco (como *Mi marido, el otro y yo* de Collazo --1924, *La santa Fulvia*, de Gustavino --1928 o *La sombra del pasado* de la dupla mencionada --1928). La biblioteca y el archivo de ARGENTORES, con su colección de revistas teatrales de la época (*El apuntador*, *ARGENTORES*, *Bambalinas*, *La escena*, *Nuestro teatro*, etc.) constituyen una fuente muy importante de información sobre la materia.

CAPITULO 1º

LOS PRECURSORES: CLASE SOCIAL Y DISCURSO TEATRAL

Los textos precursores a los grotescos italiano y criollo popular y culto pertenecen, respectivamente, a los géneros de la comedia burguesa y el sainete criollo y al subgénero de la alta comedia. De hecho, resulta imposible comprender el cambio que condujo hacia la aparición de tales grotescos de principios del siglo XX sin detenerse a analizar algunos textos claves que comienzan a aparecer a partir de fines del siglo XIX.

1. La comedia burguesa: educación y crítica social

Luego de la euforia de la Unificación de 1860, comienza la tarea de “hacer a los italianos”, tal como lo señala parte de la famosa frase acuñada por Massimo D’Azeglio¹. Uno de los debates que se forman en la nueva nación remite a la función del teatro dentro de ese nuevo esquema de unidad nacional. Los ideólogos de la Unificación hacen del teatro un instrumento más para la formación de la identidad de los italianos, a través de la divulgación de la ideología social hegemónica del momento: la de la burguesía. Este proyecto de teatro como ayuda a la formación de una conciencia identificatoria social, y catalizador de una particular ideología, tiene que ver esencialmente con la idea del teatro como práctica social. Desde dentro del programa gubernamental de “unidad e identificación por el teatro”, se instituye la búsqueda de la mejor forma dramática para representar a la ideología burguesa rectora. Ya mencionamos en la Introducción a Cesare Trevisani, quien señala a la comedia burguesa de orden social como la forma más

¹ La frase completa de D’Azeglio señala que “Hemos hecho Italia, ahora debemos hacer a los italianos”.

apropiada para un programa de “educación civil y moral”² (75) , además de ser, por su accesibilidad, la manera más directa de relación con el receptor. Un poco más adelante, en 1891, el crítico Giorgio Arcoleo señala en relación a la importancia de la comedia social:

Estamos ahora en plena comedia: la vida se ha transformado en burla: mientras que el héroe busca la corona de laureles, el pueblo se pone la gorra de dormir. A la transformación de la sociedad le sigue la transformación del arte: no se habla más de tragedia o de drama, sino de comedia³. (Citado por Siro Ferrone, 1979: 457)

A lo largo de la segunda mitad del siglo XIX la comedia burguesa se desarrolla como un género organizado en tres fases que, especialmente en el caso de la primera y la segunda, se superponen. La primera fase, remite a un teatro ideológicamente utópico, de “carácter unitario, en donde se construye la ideología social de la clase dirigente”⁴ (Angelini, 1975: 598). Este teatro divulga y sostiene la ideología de la clase burguesa dominante, sin tener en cuenta los desniveles sociales o lingüísticos del nuevo país. Textos canónicos de esta fase son *I mariti* [*Los maridos*] (1867), *Gli uomini seri* [*Los hombres serios*] (1868) y *Cause ed effetti* [*Causas y efectos*] (1871) de Paolo Ferrari, *La moglie* [*La esposa*] (1869) y *Madre* (1883) de Achille Torelli y *La trilogia di Dorina* [*La trilogía de Dorina*] (1889) de Girolamo Rovetta, que señalan los valores morales y culturales de la burguesía. Paralelamente a esta fase fundacional, se desarrolla la segunda fase de la comedia burguesa, en donde se marcan cambios y fricciones en la utópica visión unitaria del país y se comienza a mostrar a las clases menos afortunadas, aunque sus autores son todavía burgueses (de ahí su pertenencia al género de la comedia

² “Educazione civile e morale”.

³ “Siamo oramai in piena commedia: la vita si è resa beffarda: mentre l’eroe cerca la corona d’alloro, il popolo gli calca sulla testa il berretto da notte. Alle trasformazioni della società sono seguite le trasformazioni dell’arte; non si parla più di tragedia o di dramma, ma di commedia”.

⁴ “A fondo unitario, di costruzione della ideologia sociale della classe dirigente”.

burguesa). Textos canónicos de esta fase son las obras dialectales *La miserie d'Monssú travet* [*La miseria de Monssú Travet*] (1867) de Vittorio Bersezio, *Il nost Milan* [*Nuestro Milán*] (1883) de Carlo Bertolazzi y *'O mese mariano* [*El mes mariano*] (1900) de Salvatore di Giacomo y las obras escritas en italiano *Cavalleria rusticana* [*Caballería rústica*] (1884) de Giacomo Verga y *Don Pietro Caruso* (1885) de Roberto Bracco. En algunas de estas obras se aprecia un intento en señalar la temática burguesa del adulterio dentro de las clases populares, y en regiones geográficas que no son centrales. En lo que se refiere al desarrollo de la intriga, la diferencia entre las dos fases se halla en la violencia final con la cual se resuelve el adulterio (como en *Il nost Milan* [*Nuestro Milán*] y *Cavalleria rusticana* [*Caballería rústica*]), violencia que está ausente en la comedia burguesa de primera y, más tarde, tercera fases. Por otro lado, en estas obras el espacio burgués del salón es reemplazado por el espacio exterior de la plaza (en *Cavalleria rusticana* [*Caballería rústica*] o *Il nost Milan* [*Nuestro Milán*]) o la habitación pobre (en *Don Pietro Caruso*). Esta última obra es un texto modernizador dentro de la segunda fase ya que funciona con elementos que el posterior grotesco recoge.

Finalmente, la tercera fase de la comedia burguesa, remite a la problematización o profundización de la temática de la burguesía, y ejemplifica su caída en desgracia. Tal como sucede en un texto como *Don Pietro Caruso*, el uso de elementos grotescos comienza a formar, en esta tercera fase, un discurso diferenciado de la primera fase fundacional del género. Marco Praga y Giovanni Giacosa, dos autores a los cual nos referimos más adelante en este capítulo son los autores más representativos de la fase.

La situación histórica y social de la caída de la burguesía como clase hegemónica y detentora de poder, está relacionada con diferentes factores. Entre ellos, hay dos que

nos parecen esenciales para comprender la progresiva caída de esa clase. El primer factor es interno, y tiene que ver con el maluso de la riqueza, que hace perder el poder económico a la burguesía. El segundo es externo, y proviene del desarrollo de una situación que se puede denominar como el “sentimiento democratizador” de fines del siglo XIX. En Europa, se generaliza el sufragio universal, hecho que se produce en el Imperio alemán y en Francia en 1871, en Suiza en 1874, en España en 1890, en Bélgica en 1893, en Holanda en 1896, en Noruega en 1898 y tardíamente en Italia en 1912 (Carlos A. Floria y César A. García Belsunce, 1992: 257). Este cambio es esencialmente revolucionario, ya que, mediante la participación directa del pueblo, la democracia se amplía, para convertirse en un poder “legitimador de los regímenes políticos” (Floria y García Belsunce, 257), acabando con gran parte del pasado de alianzas oligárquico-burguesas. Sin embargo, la burguesía pone resistencia a esa situación de democratización y la llamada “ley de hierro de la oligarquía” (Floria y Belsunce, 257), sigue funcionando, de una u otra forma, detrás de los bastidores. De diferentes maneras, estas realidades son las que comienzan a penetrar en la comedia burguesa a lo largo de la década del '90, creando su tercera fase. Esta fase es la más radical del género, ya que demistifica completamente a la clase burguesa, señalando la ruptura con el orden tradicional que ésta representaba. En esta fase de crítica y toma de conciencia de los cambios, el consenso entre los escritores burgueses y la clase a la cual pertenecen se rompe completamente. De esta manera, esta tercera fase continúa siendo “burguesa” en su representación, pero esa misma representación se hace más distanciada, y abiertamente crítica. De este tipo de crítica demitificadora de la burguesía a la implícita parodia que el grotesco posterior realiza de la misma clase, hay solamente un paso.

La moglie ideale [*La mujer ideal*] de Marco Praga y *Come le foglie* [*Como las hojas*] de Giuseppe Giacosa, ambas de 1890, son dos de los textos más representativos de esta tercera fase del género, condensatorios de la problemática de una clase que rápidamente va cayendo, víctima de sus propias intrigas. En la primera obra, y desde el espacio de un salón amueblado elegante y lujosamente (el espacio característico por excelencia de este género y sintetizador de la dimensión social del texto), la intriga remite a la historia de un triángulo amoroso: Andrea, su esposa Giulia, y el amante de ésta, Gustavo Velati. El código pequeño-burgués de la felicidad familiar está roto, aquí, desde el mismo comienzo de la obra, ya que sabemos que Giulia y Gustavo son amantes desde hace dos años. La figura de la mujer es la privilegiada en esta fase de la comedia burguesa, ya que son ellas las que viven, lentamente, las crisis de cambio.

Particularmente en el texto que nos compete, el desarrollo del personaje de Andrea representa la ruptura del código de felicidad familiar centrado únicamente en las relaciones entre marido-esposa. De hecho, en esta obra, se introducen todos los tipos de relaciones posibles en una sociedad represiva como la italiana, según lo señala Angelini (1976). Entre marido-esposa se lleva a cabo una relación jurídica (Giulia, en su función de esposa tradicional, controla el bienestar del hogar y Andrea es proveedor de bienes), entre padre y madre una relación genética (Giulia y Andrea son los padres de Gianinno) y entre amantes una relación erótica (Gustavo comenta, en un momento del texto, como Giulia es una mujer muy apasionada). Estas tres relaciones crean una contradicción no resuelta en el personaje de Giulia, ya que si bien su código externo (el de las apariencias sociales) pertenece al viejo orden (la mujer en su función de esposa y madre, cuyo espacio por excelencia es el hogar), su código secreto pertenece al nuevo orden (la mujer

que tiene un amante). Es interesante ver como el personaje, en ningún momento, decide abandonar o privilegiar tal o cual orden:

Giulia. (*Después de un largo silencio, seducida, sin mirar a Gustavo.*) ¡Cuando pienso que en un tiempo estaba celosa de mi marido! Porque yo siempre tuve esta virtud o fortuna de no odiarlo, al contrario de casi todas las mujeres que tienen un amante, y odian al marido, no le prestan atención o lo tratan mal. Yo no. Él es bueno, honesto, me ama, es el padre de mi hijo. Pero ya no lo amo más. (...) ⁵.
(161)

En su imposibilidad de elegir entre los dos órdenes, el personaje debe vivir su vida enmascarada, actuando el rol de esposa fiel con su marido. La dialéctica de la máscara y el rostro, paradigmática del teatro grotesco posterior, aparece ya tratada aquí en toda su complejidad, ya que, para esconder su verdadero rostro de mujer adúltera, Giulia debe crear diferentes ficciones (máscaras) para que su marido no descubra que Gustavo es su amante. A diferencia de lo que ocurre en los textos grotescos posteriores que retoman el triángulo amoroso (como *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*] de Luigi Chiarelli o *Il berretto a sonagli* [*El gorro de cascabeles*] de Luigi Pirandello), el marido nunca se entera del adulterio de su mujer, y, paradójicamente, esto ocurre por el hecho de que ningún orden ha sido privilegiado. Para la moral todavía pequeño-burguesa de Giulia, abandonar a su marido es imposible, ya que tendría que ver con la ruptura total del código de las apariencias sociales que su clase se empeña en mostrar, y del cual el matrimonio es parte esencial. Una situación en donde esa moral pequeño-burguesa se observa en toda su magnitud, es en el diálogo que los esposos tienen inmediatamente luego de que el marido encuentra a su mujer en casa de Gustavo:

Andrea. (...) ¡Giulia, debías haberle pedido que venga aquí, a nuestra casa! Velati

⁵ “Giulia. (*Dopo un lungo silenzio, seduta, senza guardare Gustavo.*) Quando penso che ci fu un tempo in cui era geloso di mio marito! Perchè io ho sempre avuta questa virtù o questa fortuna, di non odiarlo, come quasi tutte le donne che hanno un amante, odiano il marito, e lo trascurano, e lo trattano male. Io no. E buono, è onesto, mi ama --lui-- è il padre del mio bambino. Non l’ho amato mai” (...).

vive solo, en el centro de la ciudad, y es nuestro amigo... (...)

Giulia. ¡Andrea! (*Se acerca afectuosa.*) Te pido perdón ahora, otra vez... Pero no insistiré más.

Andrea. Es que te quiero, Giulia, y soy celoso de tu reputación. (...) Yo hubiera querido que ayer, cuando saliste de mi brazo de aquella casa, todos los que nos conocen hubieran estado allí, para que nos vieran del brazo...⁶. (190)

Aunque es el marido quien perpetúa el orden antiguo que se basa en la idea de guardar las apariencias y cuidar la reputación de la esposa, es irónico como el amante participa también de aquél orden. De hecho, *La moglie ideale* [*La mujer ideal*] está desarrollada como la historia del fin de la relación entre los amantes, ya que Gustavo quiere incorporarse, a su vez, a la relación jurídica del matrimonio, y hacia el final de la obra abandona el orden secreto de su relación con Giulia y se compromete públicamente con otra mujer.

El personaje de Giulia, debido al propio núcleo de su conflicto (la mujer que ama a dos hombres) nunca resuelve su posición frente a la sociedad, ya que se encuentra en una posición ambigua, fronteriza, y francamente contradictoria. Por un lado, y dentro del espacio de la función jurídico-matrimonial, para su marido no es más que una mujer que no piensa en las posibles consecuencias que la visita a la casa de Gustavo pudo haber ocasionado para las apariencias sociales del matrimonio: “[tú] decididamente no reflexionas”⁷ (190) le dice su marido en un momento del diálogo ya citado, transformándola en una mujer sin pensamiento propio. Ella misma, cuando se entera que Gustavo la abandonará, le ruega al amante que salve las apariencias frente a su marido (194), perpetuando la idea del matrimonio feliz que, sin embargo, ha dejado de serlo hace

⁶ “Andrea. (...) Giulia, dovevi scrivergli che venisse qui. Invece! Velati vive solo, abita nel centro della città, lo sanno nostro amico... (...) / Giulia. Andrea! (*Gli avvicina affettuosa.*) Ti chiedo perdono ancora, un'altra volta... Ma non insistere più. / Andrea. Gli è che ti voglio bene, Giulia, gli è che sono geloso della tua riputazione. (...) Io avrei voluto che ieri, quando sei uscita al mio braccio da quella casa, tutti quelli che ti conoscono, tutta la città fosse là per vederti al mio braccio...”

⁷ “[Tu] decisamente non rifletti”.

tiempo. Sin embargo, y como mujer que tiene un amante, Giulia pertenece al orden decadente y cambiante del fin de siglo, a una sociedad caracterizada por otro personaje de la obra de la siguiente manera:

Costanzo. (...) En esta sociedad corrupta en la que vivimos, plena de vicios contagiosos, y en donde la mujer respira tentaciones, y todo conjura en contra de su honestidad, la mujer juiciosa y fiel es una excepción, es un ídolo al que se le debe construir un altar⁸. (170)

Como una mujer inscripta en un naciente y nuevo orden social, Giulia es vista por Costanzo, como una “mujer moderna que reflexiona”⁹ (187), que ha podido establecer un perfecto equilibrio entre su marido y su amante. Giulia se percibe también, en su contradicción, como una mujer moderna: aunque en su monólogo final, le pide a su amante, como hemos dicho, que cuide las apariencias frente a su esposo, le reclama por el secreto con que Gustavo ha mantenido su futuro casamiento:

Giulia. (...) Alguien que fuera un hombre verdaderamente, no un muñeco, hubiera tenido el coraje de decírmelo. Y con una mujer como yo, podrías haberlo hecho, sin miedo¹⁰. (193)

Giulia no se resuelve ni hacia un orden ni hacia otro, y esto puede ser considerado como una falta de coraje en el personaje, especialmente en relación con un personaje femenino paradigmático de la época, el de Nora de *Casa de muñecas* (Henrik Ibsen, 1879). Este personaje rompe completamente con los convencionalismos burgueses, abandonando la casa, sus hijos y su marido, en búsqueda de sí misma y de su función en la sociedad. A diferencia de Nora, Giulia no se decide todavía por un cambio total, sino que permanentemente participa de dos órdenes, el viejo y el nuevo. De esta manera,

⁸ “Costanzo. (...) In questa società corrotta in cui viviamo, piena di vizi contagiosi, e nella quale la donna respira coll'aria le tentazioni, e tutto congiura contro la sua onestà, la moglie perfettamente saggia e fedele è un'eccezione, è un idolo a cui bisogna erigere un altare”.

⁹ “Donna moderna, che ragiona”.

¹⁰ “Giulia. (...) Uno che fosse un uomo veramente, non un fantoccio, avrebbe trovato il coraggio di dirmelo. E con una donna come me avreste potuto farlo, senza paura”.

Giulia puede percibirse como un personaje de “entre-épocas”, anclado en ambos órdenes, y representante de un texto de pasaje anclado también en dos órdenes, el de la comedia burguesa y el del futuro grotesco. Debido a la temprana circulación del texto de Ibsen en toda Europa, es imposible que Praga no haya conocido esta obra, y que este autor no estuviese parcial o totalmente inclinado hacia la nueva visión del personaje femenino propuesta por el noruego, ya que en algunos momentos de Giulia se puede ver el germen de Nora, especialmente en su total lucidez frente a lo que ha elegido. Sin embargo, creemos que para la moral esencialmente tradicionalista de la sociedad italiana de fin de siglo XIX, éste es todavía un momento un poco temprano para la presentación (y la aceptación) de un personaje con las características de Nora, dentro del teatro italiano¹¹.

Come le foglie [*Como las hojas*], de Giacosa, retoma el espacio del lujoso salón burgués, que pone en contacto al receptor en una forma directa con una clase social privilegiada. En este caso se trata de un “un salón fastuoso, que se abre (...) a un comedor aún más fastuoso”¹² (309). Sin embargo, los detalles particulares de ese espacio establecen un cambio en la percepción del mismo: “la gran mesa del comedor está llena de valijas”¹³ (309). La problemática social de la obra está presentada, así, a través de la descripción del espacio: la familia del burgués Giovanni Rosani debe abandonar la casa familiar, debido a que los gastos desproporcionados de su familia lo han llevado a la

¹¹ Es interesante mencionar la recepción que *Casa de muñecas* tuvo el día de su estreno italiano en Milán, en 1891: “Todo comenzó mal. La platea y la galería estaban fastidiosamente frías. Durante las dos primeras escenas de la comedia la tos no permitía escuchar lo que se decía en el escenario. (...) Yo no creo que los espectadores hayan salido del teatro con un buen concepto de esta *Casa de muñecas* tan mediocrementemente aplaudida.” (“S’incominciò male. La platea e le gallerie erano fastidiosamente raffreddate. Durante le prime due scene della commedia il tossire continuo non permise di udire distintamente tutto quanto era detto sulla scena. (...) Io credo che di questa *Casa di bambola*, mediocrementemente applaudita, ciascuno degli spettatori abbia portato con sè fuori del teatro un grande concetto.”) (Giovanni Pozza, citado por Ferrone, 1979: 400-1).

¹² “Un salone fastoso, aperto (...) verso una fastosissima sala da pranzo”.

¹³ “La gran tavola della sala da pranzo e ingombra di sacche da viaggio”.

bancarrota¹⁴. El viaje de esta familia, por tanto, no es el típico viaje de placer de la burguesía sino que es un viaje forzado, un viaje por motivos económicos que tiene mucho de inmigración y poco de placer. Este viaje forzado por motivos económicos remite al viaje migratorio realizado por el personaje del posterior grotesco criollo popular, especialmente como se aprecia en las obras de Armando Discépolo. Aunque los personajes de Giacosa son burgueses, y los de Discépolo pertenecen a la clase baja o media baja llegada del sur de Italia, el sentido que los aúna es el la supervivencia económica en un país extraño.

En la obra de Giacosa la temática del maluso económico se introduce en una temprana escena en donde una modista viene a exigir el pago por unos vestidos que le ha confeccionado a la mujer de Giovanni, Giulia, y su hija Nennele. Este tipo de escena de choque entre la burguesía en decadencia y la clase popular en crecimiento es una de las maneras de señalar los nuevos cambios sociales que se están desarrollando y va a reaparecer en el teatro argentino culto de fin de siglo en una obra como *Próspera*, que se estudia más adelante en este capítulo.

Luego de abandonar la casa familiar, la familia Rosani se establece en Suiza, en donde Giovanni, junto con la ayuda de su sobrino Massimo, reasesta el patrimonio familiar. Dos órdenes se establecen paralelamente en la nueva casa, por un lado, el representado por Giovanni y su sobrino, dos personajes prácticos que encaran la tarea de salvar la economía familiar; por otro, el de su mujer Giulia y su hijo Tommy, que permanecen pasivos frente al cambio familiar. El hijo, así, se niega a trabajar y pierde dinero en el juego, mientras que Giulia sueña con ser pintora, gastando el poco dinero

¹⁴ Este motivo del abandono de la casa familiar debido a la bancarrota reaparece, cuatro años más tarde, en *El jardín de los cerezos*, obra del autor ruso Antón Chejov, pero en este caso el abandono se realiza al final de la obra, cuando todas las maneras de salvar el hogar familiar fracasan.

que le queda en diversas sociedades artísticas. Ellos son los representantes a ultranza de la burguesía de la forma y de las apariencias, y, al decir de Tommy, pertenecen a “una humanidad superior”¹⁵ (315). Entre estos dos órdenes, se encuentra el personaje de Nennele, quien al principio de la obra está situada en el orden de su hermano y madrastra, pero luego se incorpora al de su padre y Massimo, ya que empieza a trabajar como maestra de idiomas, y trae dinero a la casa. En todo momento Nennele tiene pleno conocimiento de la nueva situación que ocurre en su casa, y sabe que debe realizar un cambio de dirección en su vida:

Nennele. (...) He pasado de ser una jovencita toscana a una institutriz inglesa y luego [una institutriz] alemana¹⁶. (339)

El dinamismo en la visión de mundo de Nennele contrasta con la inmovilidad de su madrastra, y con su imposibilidad de adaptarse o de entender, al menos, la nueva situación:

Nennele. ¿No ves? Todo se desvanece en esta casa.
Giulia. ¿Qué cosa? ¿Qué cosa se desvanece? ¡¿Me lo puedes decir?!
Giovanni. [A Nennele.] Cállate la boca.
Giulia. Si vivieramos tranquilos... yo trabajo... ¡se desvanece!¹⁷ (353)

La movilidad social descendente de esta familia puede entenderse como un cambio vital que, según las circunstancias de cada uno de los miembros de la familia, es o no es aceptado por los mismos. Sea esta circunstancia aceptada o no, lo que es claro es que nada se puede hacer para evitarla:

¹⁵ “Una umanità superiore”.

¹⁶ “Nennele. (...) Sono passata da una bambinaia toscana a una governante inglese e da questa a una tedesca”.

¹⁷ “Nennele. (...) Non vedi? Tutto si dissolve in questa casa. / Giulia. Ma che è? Ma che si dissolve? Ma si può dire! / Giovanni. Sta' zitta. / Giulia. Si viveva tranquilli... io lavoro... si dissolve!”

Massino. [A Nennele.] ¿Quieres rebelarte en contra de las hojas que el viento dispersa? Trata de hacerlo, si puedes. [Las hojas] Tienen tanta gracia y elegancia, y no saben donde van a parar. (...) ¹⁸ (368)

La fuerza de los cambios sociales, según Massino, es imparable, y muchas veces quien ha ocupado (como la familia Rosani) un lugar prominente en un determinado momento, corre el riesgo de perderlo todo. De esta manera, de la utopía de la burguesía como clase que educa y forma con su ejemplo a las nuevas generaciones de la Italia unida que se puede observar en, por ejemplo, *I mariti* [*Los maridos*] de Achille Torelli (1867), una obra de la primera fase de la comedia burguesa, se pasa a esta visión desenmascaradora de una clase que no supo mantenerse en la posición privilegiada en donde el dinero y el poder la colocaron.

En *Come le foglie* [*Como las hojas*] las referencias al dinero son casi infinitas.

Aunque el dinero se halla ausente de la escena (los intercambios monetarios se hacen en la extra-escena), está puesto en boca de cada uno de los personajes:

Giovanni. El *deficit* es de ochocientos mil liras. Yo dejo esta casa que ya tiene una oferta de trescientos setenta liras. (326)

Massimo. Encontramos la casa [en Suiza]. (...) Mi asistente la ha empeñado, por seiscientos liras al año. (326)

Tommy. [Refiriéndose el dinero que Nennele cobra como maestra.] (...) Tres liras por lección, dos lecciones a la semana, son seis liras por semana: venticuatro liras al mes. Casi el salario de una cocinera. (340)

Giulia. (...) Solamente la inscripción al Círculo Artístico me cuesta unas cien liras. Le podría haber pedido a tu padre, porque de todas maneras no entro [al Círculo] por mi propia voluntad. (...) (345)

Nennele. La última semana me han desaparecido treinta liras ¹⁹. (360)

¹⁸ “Massimo. Vuoi ribellarti contro le foglie che il vento disperde? Trattienile, se puoi. Hanna tanta grazia e tanta eleganza, e non sai dove vanno finire.

¹⁹ “Giovanni. Il deficit è di ottocentomila lire. Io abbandono questa casa che ha già un’offerta di trecentosettantamila lire. / Massimo. La casa è trovata. (...). Il mio assistente l’ha mezzo impegnata, per seicento lire l’anno. (...) / Tommy. (...) Tre lire per lezione, due lezioni la settimana, sono sei lire la settimana: ventiquattro lire il mese. Quasi il salario di una cuoca. / Giulia. (...) La sola tassa di buon ingresso al Circolo artistico mi costa centottanta lire. Avrei potuto domandarle a tuo padre, perché in fin dei conti no ci sono entrata per mio gusto. (...) / Nennele. L’altra settimana mi son mancate trenta lire”.

En esta comedia, lo económico reemplaza a lo sentimental como el motivo estructurador. Esto señala una gran diferencia con textos anteriores de la comedia burguesa, cuyo motivo estructurador es lo sentimental. Aunque en este texto hay dos intrigas sentimentales (el posible adulterio de Giulia con un artista y la naciente relación entre Nennele y Massimo), éstas nunca adquieren un plano protagónico, y, en los dos casos, quedan irresueltas. El protagonismo lo adquiere el dinero, que es un bien esencial para la supervivencia de la familia, y, especialmente para Giulia y Tommy, un elemento que los atan a un pasado de riqueza que ya no existe. El deseo de conseguir, robar o ganar dinero, toma el lugar que en otros textos del género ocupa el deseo amoroso. Ésta es la herencia de una sociedad de fin de siglo en pleno cambio, que poco a poco se va convirtiendo en mercantil-capitalista. Si el nuevo capitalismo de fin del siglo XIX trae consigo “nuevas prácticas y una nueva mentalidad” (Felix Luna, 1997: 167), el teatro no tarda en reflejar los cambios que acaban lentamente con la anterior visión de mundo. El golpe final para esta visión del mundo, se da, magistralmente, al final del texto. En una “noche de luna” en donde el horizonte de expectativas del receptor se inclina hacia un encuentro amoroso entre Massimo y Nennele, no asistimos a eso, sino a una confesión del padre a su hija:

Giovanni. No he trabajado nunca para Massimo.

Nennele. ¿Cómo?

Giovanni. [Massimo] Me ha atrapado realizando una traición, tengo que confesarlo. Era un trabajo complementario que yo hacía. Veía que el dinero no bastaba... he conocido a cierta gente honesta...²⁰ (382)

²⁰ “Giovanni. Non lavoro mica per Massimo. / Nennele. Come? / Giovanni. Mi hai colto a tradimento, bisogna confessare. È un lavoro in di più che ho preso. Vedevo che lo stipendo non basta... ho trovato della brava gente...”

El motivo económico prevalece, otra vez, sobre el sentimental, y dota a la “noche de luna” de un nuevo significado, menos romántico y más mercantilista.

A lo largo del texto, el personaje de Nennele ha sufrido un cambio en su visión de mundo y en la manera en que participa de ese mundo, reemplazando un pasado burgués de “niña rica”, con el actual estado de mujer trabajadora. Nennele, junto con la Giulia del texto de Praga, ejemplifican la importancia de los personajes femeninos en el teatro italiano de fines de siglo. Si se quiere advertir el cambio y el dinamismo en el desarrollo de un género y su traspaso hacia otro nuevo, se debe prestar atención a aquellos elementos que son nuevos en relación con lo anterior. El hecho de que las mujeres sean protagonistas de las obras que estamos analizando tiene que ver con los cambios sociales propios de la época y con la preponderante importancia que la mujer comienza a tomar en la nueva sociedad del nuevo siglo XX. La mujer pasiva, que no conoce la situación en la que se halla, del cual un claro ejemplo es el personaje de la ingenua que se casa por conveniencia en una obra de la primera fase de la comedia burguesa como *Cause ed effetti* [*Causas y efectos*], deja paso a una mujer mucho más activa como Nennele o la Giulia de la obra de Praga. Estos personajes trabajan, tienen amantes, es decir, se separan del orden anterior de la mujer pasiva. Creemos que es imposible adentrarse en el posterior grotesco sin mencionar los cambios que, de una u otra manera, estos personajes realizan en la percepción de lo que se puede llamar lo activo-femenino. Estos personajes son los que preparan para algunos de los personajes femeninos del grotesco posterior, que ya no ocultan su adulterio o abandonan la casa familiar. Ese trecho que va desde, por ejemplo, el personaje de la ingenua de *Cause ed effetti* [*Causas y efectos*] a la mujer adúltera que abandona el hogar en un texto grotesco como *L'uccello del paradiso* [*El*

pájaro del paraíso] debe ser completado con obras como las que hemos analizado, que señalan el momento mismo en que esos nuevos personajes aparecen en el campo teatral.

2. Roberto Bracco y el proto-grotesco

La segunda fase de conformación de la comedia burguesa es muy importante para entender el desarrollo de un género teatral que tome en cuenta a la totalidad de los italianos que viven en las diferentes regiones del nuevo país. Sin embargo, las intenciones unitarias y de orientación burguesa del programa de gobierno inmediatamente posterior a la Unificación, ponen trabas para el desarrollo de esta fase de la comedia burguesa, por considerarla de características anti-unitarias. Luigi Capuana, en 1872, describe el alcance de esta fase de la siguiente manera:

Inferior por los medios que usa, inferior por su contenido que no puede más que emerger de una cierta clase social, inferior por las intenciones artísticas que se encuentran en el segundo, en el tercer lugar de la mente del escritor (...) ²¹ (XXX)

Al respecto de la situación de manifiesta marginalidad de esta segunda fase, es de observar cómo la mayoría de las obras pertenecientes a la misma no alcanzan fama nacional (lo que significaba la puesta en escena en ciudades centrales como Roma o Milán), ya que nunca se estrenan fuera de los teatros regionales. Dos excepciones a esta situación se producen con *Cavalleria rusticana* [*Caballería rústica*] de Giovanni Verga y *O'mese mariano* [*El mes mariano*] de Salvatore Di Giacomo que, estrenadas

²¹ “Inferiore pei mezzi che usa, inferiori pel suo contenuto che non esce e non può affatto uscire da una certa classe sociale, inferiore per le intenzioni artistiche che son messe al secondo, al terzo, all’ultimo posto nelle mente dello scrittore”.

respectivamente en Turín y en Nápoles, son transformadas en óperas y conocen el éxito fuera de las fronteras regionales²².

Hacia fines del siglo XIX y principios del XX, la visión unitaria de un país que de ninguna manera lo es, comienza a cambiar, debido a diferentes hechos que se van sucediendo en esa época. Entre estos hechos, cabe destacar el creciente interés en los estudios de la cultura popular y los dialectos de las diversas regiones italianas, y, por otro lado, la problemática de la pobreza y la inmigración en el sur, que comienza a percibirse fuera de los límites regionales y como un problema nacional. Estas situaciones reorganizan la visión, un tanto simplista, de un teatro burgués que pretende representar a todos los italianos solamente a partir de la clase burguesa, a la vez que promueven que se preste más atención a los discursos teatrales que señalan a otras clases sociales. Es interesante, al respecto de esta situación, observar como la visión negativa que Capuana presenta en 1872, cambia totalmente en 1911:

¡Como si los personajes venecianos, florentinos, napolitanos, sicilianos no fueran tan *italianos* [itálicas del autor] como los del teatro que no es dialectal, y aún más sinceros, y a la par de los actores que los representan!²³ (2)

Uno de los representantes de la segunda fase de la comedia burguesa es Roberto Bracco, un innovador que se encamina hacia los límites mismos del grotesco. Su obra *Don Pietro Caruso* (1895) se instituye como un texto clave de pasaje hacia el grotesco italiano.

²² Es de destacar que la obra de Verga fue representada (en los primeros años que siguieron a su debut), en Firenze y Milán, pero nunca en la capital teatral por excelencia, Roma. La obra llega al teatro alemán inmediatamente luego de su estreno italiano y se representa en el “Teatro Libre” de Antonin Antoine en 1888. Con respecto a *O'mese mariano* [*El mes mariano*], las versiones venecianas y milanesas proyectadas por el autor, nunca tomaron forma, aunque si, como hemos mencionado, una versión lírica en 1910.

²³ “Come se i personaggi veneziani, fiorentini, napoletani, siciliani non fossero più *italiani* di quelli del teatro non dialettale, perché più sinceri, ai pari degli attori che li rappresentano!”.

A diferencia del lujoso espacio en donde la comedia burguesa generalmente se desarrolla, en *Don Pietro Caruso* la acción se sitúa en una “habitación muy pobremente amueblada”²⁴ (87). El motivo sentimental del texto lo liga con la comedia burguesa de primera y tercera fases, pero en este caso este motivo no es un fin en sí mismo, sino que tiene como objeto el de señalar una problemática ligada a lo grotesco: la dialéctica entre la máscara y el rostro. En la manifestación popular del carnaval, tal como Bakhtin la estudia, la máscara adquiere un especial significado en tanto “júbilo debido al cambio y la reencarnación”²⁵ (40) y contenedora de “los elementos juguetones de la vida”²⁶ (40), pero tal como aparece en el texto de Bracco se trata de una máscara inmaterial que esconde y tapa el verdadero rostro de los personajes, proyectando uno que es pura invención. Este tipo de máscara se conecta con la máscara característica de lo que el mismo Bakhtin ha denominado lo “grotesco romántico”, es decir, aquél que cambia radicalmente su forma en relación con lo grotesco medieval y renacentista. En esta forma de grotesco, la risa permanece, pero se hace más irónica y sarcástica, alejándose de su primigenio sentido carnavalesco y jocoso.

El sentido grotesco del ocultamiento o enmascaramiento, está representado en este texto en la forma de una relación ilícita (para los modelos de la época) entre el conde Fabrizio, y Margherita, la hija de Pietro, que éste último ignora completamente. La máscara de Margherita como hija modelo y virgen, por tanto, contiene un secreto que produce un vacío de información en su padre. Sin embargo, ese vacío de información es compartido también por Margherita, que no entiende porqué, si el conde la ama, como dice hacerlo, va a abandonarla:

²⁴ “Una stanzetta poveramente ammobigliata”.

²⁵ “Joy of change and reincarnation”.

²⁶ “The playful elements of life”.

Fabrizio. No entiendes nada. Yo siento por ti, hoy, lo mismo que sentía ayer, lo mismo que sentía hace un mes.²⁷ (90)

El contraste entre el fin de la escena I (el fin de la relación entre Margherita y el conde) y el comienzo de la II (la entrada de Pietro) marca un tono tragicómico que remite a una oposición básica de la estética grotesca. Frente a la joven que se seca las lágrimas, entra su padre cantando un aria, ridículamente vestido:

Pietro. *Rompe el ritmo [del aria]. Cierra la puerta con candado y avanza con pasos graves, cómicamente solemne. El largo y viejo abrigo con el cuello alzado, su sombrero goteando agua. Igualmente llenos de agua están sus pantalones con un borde de color rosa y sus zapatos rotos.*²⁸ (95)

Este tipo de comicidad producida por las características físicas y/o gestuales de los personajes es otro de los elementos esenciales en lo precursor de este texto, y, más tarde, reaparece en los textos de Luigi Pirandello y Armando Discépolo.

En el texto de Bracco, el uso de la máscara como forma de encubrimiento no solamente compete a los personajes de Margherita y el conde, sino que abarca también al de Pietro. Éste, aparentemente, es un hombre decente, pero su verdadero rostro es el de ladrón, ya que ha jugado y perdido los fondos que el conde le da para organizar su campaña electoral:

Pietro. (...) Reconozco que he calculado mal. Lo reconozco... pero mi plan tenía su precio. Luego de la operación bancaria de empeño, yo... he pensado: "en vez de esperar la cena con estas pocas liras en la mano, vamos a multiplicarlas". El capital ocioso, mi querida, es una inmoralidad²⁹. (98)

Pietro reconoce el maluso que le da a ese dinero, así como también que se viste mal

²⁷ "Fabrizio. Non capisci niente, ti dico. Io sento per te, oggi, ciò che sentivo ieri, ciò che sentivo un mese addietro."

²⁸ "Pietro. Spezza la cadenza. Richiude la porta col lucchetto, e si avanza a passi gravi, comicamente solenne. Il lungo e frusto stoffelius con bavero alzato e unto cappello a tuba grondano acqua. Parimente inzuppati sono i calzoni dagli orli rosi e le scarpe scalagnate."

²⁹ "Pietro. (...) Riconosco che ho sbagliato. Lo riconosco... Ma il mio piano aveva i suoi pregi. Perché, vedi, dopo l'operazione bancaria del pignoramento, io ho... ragionato: "piuttosto che aspettare l'ora del pranzo con queste poche lire in mano, mettiamole a profitto e facciamole moltiplicare". "Il capitale ozioso, mia cara, è un'immoralità."

(aunque, como sucede con los posteriores personajes de Discépolo, no tiene idea de su ridiculez), pero no sabe que su hija ya no es virgen. Esta situación patetiza al personaje cuando, frente a su hija, señala:

¿Eres honesta? ¿Qué te importan los demás? Piensa en tu situación. Una joven que no va de paseo no encuentra marido³⁰. (101)

La risa irónica a la cual Bakhtin se refiere con respecto a lo “grotesco romántico” no puede menos que aparecer luego de esta réplica, ya que Margherita no necesita “ir de paseo” para conseguir marido, porque tiene ya un amante, al cual ha conocido en su propia casa, cuando éste llegaba a ver a su padre.

Otro de los elementos esenciales del grotesco posterior, y que este texto introduce, es la de la caída de la máscara, es decir ese momento climático en donde los personajes finalmente *reconocen* la situación en la que se encuentran. Cuando en la escena III los tres personajes están finalmente reunidos en escena, se produce la caída de la máscara de honorabilidad de Margherita:

Margherita. (*Gritando.*) ¡No debes, no debes aceptarlo! [El dinero que el conde le da a Pietro.]
 Pietro. (*Dilatando las pupilas.*) ¿No debo aceptarlo? (*Inmediatamente invadido de una duda atroz.*) ¿Porqué?... ¿Pero porqué? ¿Porqué no debo aceptar su dinero?
 Margherita. ¿No lo has comprendido? Bueno, ¡lo sabrás de mí!
 Pietro. ¡Habla!
 Fabrizio. ¡Cállate, Margherita!
 Margherita. (*Violentemente.*) Porque esto [el dinero] es el precio de mi culpa...
 Pietro. (*Con un espantoso grito de terror, tirando el dinero al piso.*) ¡No!
 Margherita. ¡Porque esto es el precio de mi honor!
 Pietro. ¡No! ¡No!³¹ (112-3)

³⁰ “Sei una ragazza onesta tu? E che te importa degli altri? Pensa ai casi tuoi. Una ragazza che non va a spasso non trova marito.”

³¹ “Margherita. (*Gridando.*) Non devi, non devi accettarlo! / Pietro. (*Dilatando le pupille.*) Non devo accettarlo? (*È repentinamente invaso da un dubbio atroce*) Ma perché? ...Ma perché? Perché non devo accettare il suo danaro? / Margherita. Non lo hai ancora compreso?! Ebbene, lo saprai da me! / Pietro. Parla subito! / Margherita. (*Prorompendo.*) Perché esso è il prezzo della mia colpa... / Pietro. (*Con uno spaventoso urlo di raccapriccio, gettando via il danaro.*) No! / Fabrizio. Tacete, Margherita! / Margherita. Perché esso è il prezzo del mio onore... / Pietro. No! No!”

El reconocimiento produce un tremendo horror en Pietro, pero la comicidad más grotesca aparece nuevamente, cuando el conde y Pietro quieren estar solos, y Pietro pide a su hija que no salga a la calle, por estar llena de “peligros” (113). Nuevamente estamos en presencia de la risa irónica que Bakhtin señala.

En la próxima escena, una más en la serie de desenmascaramientos que se producen hacia el final del texto, el conde Fabrizio le deja ver a Pietro la *verdadera razón* por la cual abandona a Margherita:

Fabrizio. La circunstancia más importante, la circunstancia que excluye toda la esperanza, todas las discusiones y cavilaciones, es que...

Pietro. (*Intuyendo.*) ¡Cállete, por caridad!

Fabrizio. (*Energicamente.*) ... ¡que ella es *su* hija!

Pietro. (*Como si hubiera sido golpeado en la cabeza --aniquilado-- no puede pronunciar ni una sílaba.*)

(...)

Fabrizio. Entre estos muros, que me acogían en secreto, yo he visto las cosas más extrañas y equívocas. Venía cuando quería. Encontraba a una muchachita sola, siempre sola, abatida por el aburrimiento y la melancolía, inútilmente deseosa de una vida activa y provechosa, abandonada a sí misma...

Pietro. (*Como si delante de sus ojos muy abiertos e intensos pudiera hacerse la triste imagen.*) ¡Es cierto!³² (118-9)

Este es el momento climático de reconocimiento de Pietro, que pone al descubierto su rostro de padre desinteresado, y su posición de inconsciente victimario de su hija. Luego de esto, Pietro ya no puede volver atrás, y como a algunos personajes grotescos posteriores (como el de Stéfano de la obra homónima de Armando Discépolo) no le queda otra cosa más que la muerte reparadora:

³² “Fabrizio. La circostanza più importante, la circostanza che esclude le speranze, le discussioni e i cavilli, don Pietro, è che essa è... / Pietro. (*Intuyendo.*) Zitto, per carità! / Fabrizio. (*Vibramente.*) ...è che essa è *vostra* figlia! / Pietro. (*Comme percosso al capo --annichilito-- non può articolare una sillaba.*) (...) / Fabrizio. Fra queste medesime mura, che mi accoglievano di nascosto, io ho visto le cose più strane e più equivoche. Venivo qui quando volevo. Trovavo una fanciulla, sola, sempre sola, disfatta dalla noia e dalla malinconia, inutilmente desiderosa di una vita attiva o proficua, abbandonata a sé stessa... / Pietro. (Quasi che davanti ai suoi occhi spalancati e intenti si componesse al vivo il triste quadro.) È vero!”

Pietro. (*Se oprime contra el pecho los brazos, como debido a una sensación de frío. (...) Después, temblando, abre un cajón del escritorio, y saca un arma. Esconde el arma en el abrigo*).³³ (121)

La escena final entre padre e hija refuerza el patetismo del personaje, que hace escribir a su hija una carta aceptando el dinero del conde, y se ofrece a llevarla a su casa. Una última vuelta de tuerca es realizada por Margherita, que increpa al padre sobre la ridiculez de la ropa con la cual piensa ir a la casa del conde:

Margherita. ¿Con ese abrigo, papá?

Pietro. ¿Ah?... (*Extrañamente turbado.*) ¿Con este abrigo? No. (*Se aleja y busca un pretexto para escapar de la atención de Margherita.*) Mira si llueve, Margherita.

*Mientras ella va a la ventana, la abre y la cierra, don Pietro, con circunspección y rapidez, saca el revólver de su cartuchera y lo pone en un bolsillo del abrigo.*³⁴ (125-6)

Con la carta de su hija en la mano, Pietro sale de escena cantando la misma aria del principio, con el objetivo de encontrarse con el conde, y también con su propia muerte.

La crítica teatral italiana no reconoce suficientemente la importancia de este texto en el grotesco posterior, ya que su visión en relación con la comedia burguesa es, a nuestro entender, un tanto limitada. Aunque generalmente se considera a la comedia burguesa como un género que introduce algunas de las novedades que el grotesco profundiza y complejiza (Livio, 1965 y 1976; Angelini, 1976; Brioschi y Di Girolano, 1996), cuando se menciona al género sólo se nombran los textos hegemónicos de Praga, Torelli o Giacosa, que remiten a una realidad de referencia exclusivamente burguesa. Si se nombra a Bracco (como en Angelini, 1976: 598 y 604) se presta atención a obras más

³³ "Pietro. (Si preme al petto le braccia incrociate, come per una sensazione di freddo. (...) Poi, guardingo, tremando, apre un cassetto della scrivania, ne cava una rivoltella. Nasconde l'arma nella giacca)."

³⁴ "Margherita. Con questa giacca esci, babbo? / Pietro. Ah?... (*Stranamente imbarazzato.*) Con questa giacca? No. (*Se la toglie e cerca un pretesto per sottrarsi all'attenzione di Margherita.*) Guarda un po', Margherita, se piove ancora. / Mentre ella va alla finestra e l'apre e la richiude, don Pietro, con molta circospezione e agile sveltezza, cava la rivoltella dalla tasca e la ficca in una tasca dello stoffelius."

estereotipadas, como por ejemplo *Infedele* [*Infiel*], que remite a la temática del adulterio femenino dentro de un ambiente burgués. La omisión de una obra como *Don Pietro Caruso*, tiene que ver con la particular perspectiva que la crítica teatral italiana tiene en relación con la comedia burguesa. La comedia burguesa es apreciada como un género que señala solamente lo hegemónico burgués, y que no presenta ninguna fisura en su desarrollo como género. Desde nuestro punto de vista, la comedia burguesa retrata, en general, la experiencia burguesa a través de los ojos burgueses de sus autores, pero no se focaliza *enteramente* en eso (cf. con los demás textos de la segunda fase del género). Por ejemplo, en el texto de Bracco, y como hemos dicho anteriormente, se señala la relación entre burguesía y clase popular, a la vez que un nuevo tipo de personaje comienza a desarrollarse. A partir de una visión más abierta sobre lo que es y representa la comedia burguesa se puede entender mejor el trecho que va desde ésta al posterior grotesco, así como los diferentes frentes desde donde la estética de lo grotesco comienza a aparecer en el teatro italiano de fin de siglo. Cuando se omite un texto como *Don Pietro Caruso* se hace imposible comprender enteramente el pasaje de la comedia burguesa al grotesco, a la vez que se tiende a representar a ese género como una homogeneidad, sin ningún tipo de cambios a lo largo de su desarrollo. Sin mencionar lo nuevo, o lo que se desvía de un modelo anterior, creemos que es imposible entender cómo y porqué el cambio se produce.

Don Pietro Caruso se constituye como un texto-faro para futuros textos pertenecientes a los grotescos italiano y criollo popular. La tradición de lo grotesco a la cual el texto remite, lo coloca en el centro mismo de los nuevos discursos teatrales de comienzo de siglo, y como una obra precursora para textos posteriores. En su uso de la

dialéctica de la máscara y el rostro, esta obra introduce un elemento novedoso en el teatro italiano de la época (recordemos que otra obra que señala esta dialéctica, *La moglie ideale* [*La mujer ideal*], aparece solamente cinco años antes). Por otra parte, este texto no se estructura como *teatro de situaciones*, una forma tan característica de la comedia burguesa, sino como *teatro de personaje*. Este tipo de teatro, que desarrolla una tradición en algunos de los grotescos de Pirandello y en la totalidad de los de Discépolo, se centra casi exclusivamente en el personaje protagonista y hace testigos a los espectadores de sus padecimientos y caída final.

3. El sainete tragicómico y la alta comedia desenmascaradora: hacia el grotesco criollo

De la misma manera que sucede con el discurso teatral italiano de fines de siglo XIX, el discurso teatral argentino que comprende los albores del nuevo siglo XX, comienza a ver tambalear sus contenidos. En Italia esto ha ocurrido por el reconocimiento de que las utopías de la burguesía y la unidad italiana eran imposibles de mantener. En Argentina, otra utopía comienza a desvanecerse, en este caso la del país liberalista y abierto a la inmigración de mediados del siglo XIX. La percepción del inmigrante, antes visto como una adición en ayuda a la formación de la riqueza del país, comienza a complejizarse. Desde el punto de vista de la clase media nativa del país, éste se convierte en un ser que viene a aprovecharse de esas riquezas y a quitar puestos de trabajo y oportunidades, mientras que, para las clases altas, es un ser peligroso que pretende superar las barreras del poder otorgadas por tal o cual apellido tradicional, para penetrar, mediante su trabajo en el “recinto mismo de la distinción y el prestigio social”

(Onega, 42) que aquella clase pretende solo para sí. Por otra parte, y desde la visión de una gran mayoría de los inmigrantes, la idea de una vida edénica en el rico campo argentino no pasa de ser una utopía: el 50 por ciento de los inmigrantes se concentra en la ciudad de Buenos Aires, y vive pobremente en casa de inquilinatos. La gran ciudad, que los recién llegados comparten con los nativos, se transforma en una agresiva torre de Babel, en la que todo vale: la especulación, los negociados, el enriquecimiento ilícito (Onega, 18). La ciudad se transforma en una gran urbe anónima, con ausencia de espíritu y con sus valores amenazados.

Como parte integrante de esa sociedad, el teatro no puede dejar de señalar esa situación de cambio en la que el país se encuentra. Así, y desde dentro de los discursos que fueron, al principio, portavoces de la utopía del inmigrante (el sainete criollo), o manifestaciones de la vida burguesa (la alta comedia), se observan, hacia fines del siglo XIX y principios del XX, la aparición de diferentes textos que profundizan esos discursos, y los ponen a las puertas mismas del grotesco criollo. De esta manera, y como señalamos en el capítulo anterior, lo teatral responde a su propio entorno de crisis, reorganización y reformulación por la cual la sociedad del momento está pasando, a la vez que señala su propio cambio y desarrollo internos.

El sainete tiene una larga tradición en el teatro argentino, y ya está presente en un texto fundacional como *El amor de la estanciera* (anónimo, c. 1793). Esta tradición se concreta como género hacia las dos últimas décadas del siglo XIX, debido, entre otros, a la necesidad del nuevo público inmigrante de ver en escena un espectáculo de su vida en el país y al estímulo externo del “género chico” español de la época (Pellettieri, 1990: 27). El sainete criollo, en su principio, es solamente la transposición “criolla” de textos

españoles como *La Gran Vía* o *La verbena de la Paloma*, que gozan de gran popularidad en los escenarios de Buenos Aires. Como género, el sainete desarrolla tres fases, que señalan tres formas del desarrollo sainetesco; debido a la gran producción de textos, estas fases son simultáneas. La primera fase de formación del género, que denominamos el “sainete musical”, nace como respuesta nacional al “zarzuelismo” o “género chico” español, y refleja con humorismo los diferentes tipos que habitan los barrios bajos porteños. Ya mencionamos que, en su comienzo, el sainete es la transposición de textos españoles, con una estructura de “revista musical de actualidad” y duetos y coros musicales al estilo de la zarzuela española. Estas características se pueden observar en obras tempranas como *De paseo por Buenos aires* (1890) de Justo López de Gomara, *Justicia criolla* (1897), de Ezequiel Soria, *Ensalada criolla* de Enrique de María y *Gabino el mayoral* (ambas de 1898), de Enrique García Velloso.

Casi en forma paralela a esta fase de fundación del género, se forman estructuras más originales, y el género comienza a perder todo lo que tiene de expresión grupal, y que se manifiesta principalmente a través de la música. La segunda fase, que llamamos “sainete canónico”, porque sus obras son las que tienden a representar al género, elabora en mayor medida lo argumental, y abandona poco a poco lo musical, pero continúa con la comicidad plana, y no hace ninguna mención a la situación social del inmigrante. La figura del inmigrante está presentada, muchas veces, en función de la risa que su lenguaje *cocoliche* puede provocar, ya que el objetivo de este sainete es todavía el de divertir y entretener a los espectadores. Los autores representativos de esta fase de afianzamiento nacional del sainete son el primer Armando Discépolo, Alberto Vacarezza, Enrique García Velloso, Ezequiel Soria, Carlos María Pacheco y Pedro E. Pico. Las obras

de esta fase varían en su calidad, ya que incluyen desde obras de valor artístico como *El movimiento continuo* (1916, de Discépolo, De Rosa y Folco), *Mustafá* (1921, de Armando Discépolo) o *Tu cuna fue un conventillo* (1920, de Vacarezza) hasta productos denominados como “abominables” (Ordaz, 1980: III). La tercera fase del género es descrita por Ordaz como de “fuerte sentido dramático” (1981, 28) y denominada “sainete tragicómico” (Pellettieri, 1990: 28). Esta fase descubre los verdaderos conflictos que se esconden detrás de la risa y lo festivo. Carlos María Pacheco (uno de los representantes de esta fase) reconoce al respecto de este nuevo tipo de representación lo siguiente:

La trágica sensación de la vida inquieta y desbordada de fiebre de conquista, en pasiones renovadoras que agitan al inmigrante básico, invade nuestra escena y un hálito de drama quiebra el pintoresco trazo cómico. (Citado por Ordaz, 1981: 28-9)

Los textos que comienzan a desarrollarse en esta fase, señalan el desequilibrio en la relación entre los inmigrantes y su nuevo medio, y como en el caso de la obra que analizamos más adelante, *Los disfrazados*, las máscaras sociales de supervivencia que los personajes deben colocarse. La ligazón de esta fase con las otras dos está dada, esencialmente, por la presencia del espacio exterior (el patio del conventillo) y de tipos característicos (como el “italiano” o el “guapo”), aunque estos mismos tipos comienzan a profundizarse y a señalar ya toda su complejidad. Textos como *Canillita*³⁵ (escrito por Florencio Sánchez en 1902), el mencionado *Los disfrazados* (1906, de Carlos M. Pacheco), *Música criolla* (1906, de Carlos Pacheco y Pedro E. Pico), *Los primeros fríos* (1910 de Alberto Novion), *Pájaros de presa* (1910, de Pacheco) o *Las mujeres lindas* (1916, de Nemesio Trejo), producen una proto-modernización dentro del discurso del

³⁵ Uno de los primeros sainetes criollos en donde el patio exterior se reemplaza por la interioridad de una habitación pobre, que luego se transformará en el espacio característico del grotesco criollo popular.

sainete criollo. Esta proto-modernización conduce, más tarde, al desplazamiento y el posterior reemplazo del sainete por un nuevo género (el grotesco criollo en su subgénero popular).

El caso de *Los disfrazados* es ejemplar para señalar el sentido de movilización y evolución dentro del sainete criollo. A la manera del Pietro de la obra de Bracco, el personaje homónimo de esta obra es ridículo, y esconde la amargura que el comportamiento adúltero de su mujer le produce en una expresión patética, de “dolorosa indiferencia” (77), que se manifiesta externamente en el acto de fumar incansablemente una pipa.

El ambiente exterior de *Los disfrazados* tiene como referencia, todavía, el típico ambiente festivo del sainete de fin de siglo, pero en este texto, sin embargo, la festividad propia de la época de Carnaval no hace más que contrastar con la infelicidad padecida por Pietro. Si el Pietro de la obra de Bracco por lo menos puede expresarse, el de Pacheco es un ser que vive alienado por su mismo medio:

Vasco. ¿Es casada?

Machin. Con un italiano infeliz que anda por el patio, como zonzo...

Vasco. ¿Y no manya ni medio?

Machin. ¡Tas fresco! Hace rato que lo sabe y lo ve... pero es un infeliz... (83)

En este texto, el concepto de máscara es introducido de dos formas. La primera forma tiene que ver con el concepto tradicional de máscara, es decir como un dispositivo físico que se usa en distintas celebraciones, preponderantemente en Carnaval. Como hemos dicho, este texto transcurre durante esa celebración, y esto da paso al contenido humorístico y celebratorio del primer sainete, especialmente en la figura del personaje del italiano Pellagatti, cuya lengua *cocoliche* produce la risa festiva. La segunda forma en que la máscara se introduce es a través de la máscara implícita, es decir la máscara como

dispositivo mental con la cual se esconde el verdadero rostro. Dentro de la particular problemática de esta obra, la del juego del fingimiento humano, una y otra formas de introducción de la máscara participan de ese juego:

Andrés. ¡El Carnaval! ¿Y para qué, estando la vida?... Los vivos de tontos, los pícaros de honestos, los míseros de generosos, los ignorantes de sabios, los doloridos de alegres... ¡Caretas... siempre caretas!³⁶ (91)

La idea de que “todos vivimos disfrazados” se repite constantemente en la obra, y muy especialmente en boca del personaje de Andrés, que, desde la visión privilegiada de un observador objetivo (ya que en el pasado fue periodista), puede señalar lúcidamente la máscara de pasividad de Pietro:

Andrés. Todos vivimos disfrazados, mi estimado amigo. Un hombre gasta muchas caretas al fin del año... (*Sale don Pietro y se sienta en igual postura a la anterior. Viéndolo Malatesta.*)

Malatesta. (*A don Andrés.*) Diga ¿y ese?

Andrés. Todos, amigo, todos... (*Malatesta acercándose a don Pietro le toca el hombro.*)

Malatesta. ¿Es cierto eso, don Pietro?

Pietro. ¡Eh! Miro l'humo... (81)

Esta máscara de pasividad de Pietro muy pronto cae, y da paso al verdadero rostro del personaje, cuando éste mata al amante de su mujer, Machín. La escena final entre Pietro y Machín lo revela como un personaje en plena transformación, entre el ser pacífico que observa sentado a su mujer paseando delante de él del brazo de su amante y el hombre con una “fiera actitud” (101), que rechaza el bofetón de Machín, se tira sobre él y lo mata

³⁶ Este concepto de la sociedad como un espacio en donde todos adquieren una máscara, y los “buenos” y “males” se intercambian fácilmente vuelve a resurgir en el tango de Enrique Santos Discépolo, “Cambalache” (1935), para mostrar, en toda su síntesis lírica, el estado moral de la sociedad del momento: “Hoy resulta que es lo mismo ser derecho que traidor... / ignorante, sabio o chorro, generoso o estafador... / todo es igual... nada es mejor... / lo mismo un burro que un gran profesor. / No hay aplazaos, ni escalafón... / los inmorales nos han igualao... / si uno vive en la impostura / y si otro roba en su ambición... / da lo mismo que sea cura, colchonero, / rey de bastos, caradura o polizón (...).” (306) En: *Letras de tango. Antología de tangos* (1997).

de un cuchillazo. Sin embargo, la total alienación del personaje de Pietro lo lleva a rechazar inmediatamente lo que ha hecho, y a retomar su antigua imagen pasiva:

Malatesta. (*Acercándose a don Pietro.*) ¿Qué ha hecho, don Pietro?
Pietro. (*Tirando el cuchillo.*) Eh! Miro l'humo...(102)

Sin embargo, no hay vuelta atrás para Pietro, que ahora es un hombre que ha matado a otro hombre.

Los disfrazados es una obra representante de una fase de proto-modernización, porque señala y representa un discurso límite. Si bien trabaja con algunos de los elementos básicos del sainete (el espacio exterior, el ambiente de fiesta y el motivo sentimental) introduce las temáticas de la máscara y el rostro y de la farsa humana. En este sentido, este texto recorre el mismo camino que el de Bracco, ya que, trabajando con el motivo sentimental, produce una superación del mismo, para internarse en la problemática del fingimiento y las máscaras humanas. Aunque lo sentimental está presente en los dos textos, éste ya no es un fin en sí mismo, sino un medio para referirse a otras problemáticas. Este cambio de lo que se puede llamar lo “sentimental-puro” a lo “sentimental-interesado” es muy importante para el desarrollo del futuro grotesco criollo (especialmente el popular), en donde el motivo de lo sentimental desaparece y es reemplazado por otros motivos.

En otro lugar del campo teatral, en este caso desde dentro del subgénero de la alta comedia, también se está produciendo el mismo pasaje de movilización y evolución en los discursos, que va a derivar posteriormente en el otro subgénero constitutivo del grotesco criollo, el grotesco criollo culto. La alta comedia se estructura y desarrolla en tres fases que, como ocurre con el sainete criollo, son simultáneas. Los textos que forman la primera fase del subgénero, lo que denominamos la “alta comedia

fundacional”, señalan, en forma de comedia costumbrista, la vida de la clase alta porteña de principios de siglo XX. De la misma manera que sucede con la utópica comedia burguesa italiana de la primera fase, el rasgo social y las problemáticas de la clase alta aún no están presentes, aunque una incipiente crítica a las costumbres burguesas ya aparece en los textos fundacionales. *¡Jettatore!...* (1904) y *Las de Barranco* (1908) de Gregorio de Laferrère, *Nuestras dueñas* (1916) de Roberto Gache y *El sobrino de Malbrán* (1918) de José León Pagano, son algunas de las obras canónicas de esta primera fase. La segunda fase infunde a las obras de un contenido de orden político y social, a la vez que sitúa a la burguesía en relación con un entorno más amplio que el propio. Llamamos a esta fase la “alta comedia política”, con textos representativos como *Próspera* (1903) de David Peña, y *El halcón* (1915) y *El secreto de los otros* (1917), ambas de José León Pagano, que señalan una visión más profunda de la burguesía. La tercera fase de la alta comedia, que denominamos la “alta comedia desenmascaradora”, produce la demitificación de la clase alta porteña, y descubre su trama de murmuraciones y apariencias. La crítica se hace aquí muy fuerte, ya que nada queda de la muchas veces utópica y plana visión de la burguesía propuesta por la primera fase. Un autor como Gregorio de Laferrère produce ese salto de la utopía al desenmascaramiento en obras como *Locos de verano* (1905) y especialmente *Bajo la garra* (1906). Para señalar el desenmascaramiento de la clase, la tercera fase recurre, como sucede en la tercera fase del sainete criollo, a elementos y formas provenientes de la tradición de lo grotesco. Tanto el sainete criollo como la alta comedia, entonces, movilizan sus discursos hacia las formas grotescas, ya que éstas son la mejor manera de señalar todos los recovecos y ocultamientos de las sociedades de la época.

De entre los textos que se mencionan anteriormente, analizamos en particular *Próspera* (1903, de Peña) y *Bajo la garra* (1906, de Laferrère) por ser obras que señalan, a la manera de una obra italiana como *Come la foglie* [*Como las hojas*], el pasaje desde una visión utópica de la burguesía hasta su caída en desgracia, visión que el posterior grotesco criollo culto va a recoger y profundizar.

Próspera, en la primera obra, es una viuda rica que no sabe que está cayendo en la pobreza, ya que sus parientes y amigos construyen un cerco de protección alrededor de ella, y no le dejan ver que su fortuna se ha derrochado gracias a la mala administración. Frente a la pobreza de Próspera, hay dos actitudes: una, la de sus parientes, que, aunque no le dicen nada sobre su situación, tratan de ayudarle a revertir su suerte, y otra, la de las amistades, que todavía esperan favores de ella, aunque saben que está arruinada. Esta última actitud señala el enmascaramiento del círculo de amigos del personaje, que guardan en todo momento las apariencias frente a Próspera. Así, en una gran fiesta que Próspera da en su casa, la presencia de sus invitados que hablan *sotto voce* de su pobreza se contrapone con la publicidad dada a un nombramiento realizado con su ayuda:

Próspera. Médico. Venga usted acá. Venga usted acá. (...) ¡Le tengo buenas noticias!

Médico. ¡Al fin tuyas!

Próspera. ¡Adulón! ¡La cátedra está asegurada!

Médico. ¡Qué feliz me hace usted!

Próspera. Como suena. Me lo acaba de confirmar el Ministro. (45)

La máscara de adulación del Médico es interesada e inmoral, y tiene que ver con el interés en la adquisición de un nombramiento. Mientras que en *Los disfrazados* la máscara de Pietro sirve como un escudo protector frente a una sociedad alienante, en este texto la misma está revestida de tonos más oscuros, ya que sirve para encubrir, conseguir dinero o figuración y disimular los rostros de inmoralidad. En este caso, y dentro del

espacio de la fiesta ofrecida por Próspera, es de mencionar al personaje de un diputado que protesta públicamente contra el juego pero al mismo tiempo accede a jugar una partida de naipes y reconoce haber tomado parte en corruptelas e ilegalidades de voto.

De la misma manera que Andrés en *Los disfrazados*, el personaje de Pedro Antonio (el cuñado de Próspera) es lúcido de lo que, a lo largo de la obra, llama la “farsa humana”³⁷. Esta farsa, que tiene mucho de artificial y prefabricada, se relaciona con las convenciones de la clase burguesa argentina, que, según Juan José Sebrelli (1968) forman:

Un extraño conjunto de tradiciones, prejuicios, convenciones, aprendizajes, glosarios, modas, entusiasmos efímeros, tics, que permiten el reconocimiento mutuo de los distintos miembros de la “alta sociedad” y la diferenciación con el resto de la humanidad. (111)

La “alta sociedad” argentina vive, según esta visión, separada de las otras clases, en un círculo prefabricado de códigos, y en donde la intromisión de los “otros” es casi imposible. Sebrelli ha estudiado esta situación, señalando la diferencia básica entre las burguesías argentina y europea. En Europa, “la burguesía (...) se ofrece despreocupadamente en espectáculo a todo el mundo” (110), mientras que la argentina vive oculta a los demás:

En nuestros bares sofisticados, espesas cortinas impiden ver lo que pasa en el interior, se conversa a media voz, y las mesas están separadas como islas, creándose una atmósfera rarificada que recuerda, según sugirió un modista porteño, a “la sala de espera de un médico de moda” (110).

Este aislamiento de la burguesía argentina está representado especialmente en los textos de la primera fase del subgénero, por la ausencia de toda referencia a la inmigración, o las clases media o popular. Esta situación, sin embargo, cambia en el texto de Peña. Los

³⁷ En un momento del texto, un personaje que observa desde afuera y objetivamente a de este tipo de sociedad (por ser un noble italiano) se refiere a la misma como “un po’strana (...) una *mescolanza*.” [Itálicas en el original.] (51).

inmigrantes penetran en el texto, primero, a través de la visión pintoresca de un miembro de la clase alta que los visita con un objetivo casi antropológico:

Florencio. (...) Me metí en una de esas sucursales de Génova, edificadas de derecha a izquierda, en que las colonias se dividen por distritos y que dan más renta que el ferrocarril del sur (...) Se me apareció una italiana, con más ropa que *New England*, redondita de las caderas, pero vieja. Cuando habló le divisé un diente. (*Imitando.*) Voi siete, signore, voi siete il signore padrone... Que siete, ni que siete, le digo yo, creyendo que la italiana hacía retruécanos (...) (52).

Esta visión cómica del que es diferente se revierte completamente hacia el comienzo del acto segundo, cuando un grupo de obreros y estudiantes penetran en el espacio del salón burgués, y, dueños de la escena, se manifiestan al hijo de Pedro Antonio, Joaquín:

Obrero 1°. Dígalo usted a los demás compañeros, don Joaquín. Nosotros no somos sino una pequeña parte de los muchos obreros que lo esperan. Vea, créame: ya no podemos más. Vivimos en la mayor miseria, defendiendo centavo por centavo (...)

Joaquín. Por desgracia es verdad cuanto usted dice. Su grito de usted parece el eco de una reivindicación.

Obrero 1°. Dé usted forma a nuestro reclamo. ¡Lo queremos! (55)

Frente a la corruptela del gobierno y a sus máscaras de disimulos, el pueblo aparece como un factor importante en la ruptura de ese orden corrupto. La crítica al abuso del poder tiene una gran importancia hacia el final del texto: la caída de la máscara de Próspera, al conocer finalmente que su administrador ha abusado de su dinero, ocurre al mismo tiempo que una columna de obreros y estudiantes se encaminan hacia la casa de gobierno para demandar sus derechos. El texto señala, entonces, una nueva visión frente a lo unívoco de otros textos de la alta comedia, y se auto-critica desde sus propios miembros:

Joaquín. La excitación popular aumenta. No esperaban este despertar los hombres del gobierno. De sus esperanzas de eternizarse en el poder, ya nada queda; han sido aventadas como aristas. El recurso de la componenda no les ha dado resultado. Se van... se van, a pesar de su calidad de corcho.

Don Pedro Antonio. ¡Que los lleve la corriente! ¡Para eso han abusado tantos años de las sensualidades del poder! ¡He aquí el epitafio que yo grabaría en sus tumbas!: “¡Ellos ricos... el país pobre!” (75)

Cuando el pueblo entra finalmente en el cerrado círculo de poder de la burguesía, poniendo en tela de juicio sus abusos, uno de sus miembros (Próspera, ahora pobre) penetra en el pueblo. En el final de la obra, las réplicas de Pedro Antonio (“¡El presidente ha renunciado!” (80)), y de Joaquín (“¡Ah! ¡Hombres nuevos! ¡Moral nueva!” (80)), reclaman una apertura en la reflexión de la burguesía sobre su función y objetivos frente a la nueva realidad.

Gregorio de Laferrère, el autor de *Bajo la garra* (1900), es el escritor paradigmático de la alta comedia. Nacido en una familia de hacendados de sólida fortuna, es un escritor que escribe desde la burguesía, y para ella. Su postura dentro del campo teatral lo sitúa como lo que Noé Jitrik denomina un “escritor oficial” (1967: 48), entendiendo por esto a los escritores que piensan sus obras “para las [clases] privilegiadas, las que tienen tiempo libre, la cultura a su disposición, los instrumentos de producción en las manos.” (48). Sin embargo, Laferrère introduce, en algunas de sus obras, una superación a la mera crítica de costumbres, para señalar, por medio de la ironía y la parodia implícita, los encubrimientos de su misma clase de pertenencia. Dentro de su producción teatral, *Bajo la garra* es un texto de renovación, que trabaja con la incipiente tradición de lo grotesco en el teatro argentino culto de principios de siglo XX.

En el primer acto de esta obra, un grupo de socios de un club aristocrático, pasan una aburrida tarde comentando sobre el adulterio de la mujer de uno de los miembros. La temática del adulterio femenino tiene como punto de referencia directa a la tradición teatral burguesa italiana, que actúa en este texto como una fuente prestigiosa para el préstamo cultural. Sin embargo, en *bajo la garra* nunca se ve a los adúlteros en escena (como sucede, por ejemplo, en *La moglie ideale* [*La mujer ideal*]) sino que el acto de

adulterio es recreado por el discurso de los mismos miembros:

Pedro. Pero, ¿quién es Luisa?

Carlos. La mujer de Ernesto...

Manuel. Y tiene la manía de querer saberlo todo. Ernesto no acepta que puede ocurrir nada de lo que él no este informado.

Carlos. (*Con intención.*) Entonces sabrá lo que hace Luisa.

Pedro. (*Riendo.*) Hay que preguntárselo a Alberto.

Manuel (*Riendo*). ¡Es inútil! Porque parece que Ernesto es el único que no sabe (166).

Jorge. Si vieras lo que pasa...

Manuel. ¿Qué?

Jorge. ¡Una cosa barbara!... La mujer de Enrique tenía cita esta noche con Alberto... y en el punto donde debían encontrarse, no se sabe si por sospechas o por qué, estaba también Enrique... Parece que un aviso providencial evitó la catástrofe, salvándose la pareja por una puerta falsa...

Manuel. ¿Qué me dices?... ¡Carlos!

Jorge. Y lo peor del caso es que todo el mundo está enterado. (176)

Las máscaras de “caballeros” o “compañeros de club” de estos personajes pronto dejan ver sus verdaderos rostros de malintencionados que destruyen reputaciones ajenas sin tener datos muy precisos. De hecho, el primer adulterio entre Luisa y Alberto es cierto, pero el que envuelve al mismo Alberto y a Elena, no lo es, aunque Elena sufra las consecuencias en el ámbito público.

El poder del chisme masculino creado en las paredes del club, sobrepasa ese ámbito privado-masculino, y, penetra, en el segundo acto, en el ámbito público de la casa familiar. Es allí, especialmente en una escena en donde los personajes femeninos se reúnen para tomar el ritual té de la tarde, en donde encuentra su mayor desarrollo. Los diferentes rituales de la burguesía tienen sus reglas y su formas prefijadas de conducta (Sebrelli, 111), y Elena, ahora como “adúltera”, es despreciada y desairada por otras mujeres, que la consideran como alguien que no comparte ya las mismas reglas al uso:

Anita. (*Sale precipitada a su encuentro.*) ¡Elena!... (*Se besan con mucho cariño. Movimiento de sorpresa de los presentes.*)

Luisa. (*Con rabia.*) ¡Ella!...

Carmen, Eugenia, Leonor y Rosario. (*Con voz apagada.*) Elena...
 Teresa. (*Precipitadamente.*) Vamos, Irene, vamos... (*Se saludan con apuro y vanse al foro.*)
 Elena. (*A Teresa y a Irene afectuosamente, intenta detenerlas.*)
 ¡Señora!... ¡Irene!... ¿Desde cuándo?
 (...)
 Elena. (*Va al grupo de señoras, con cara todavía sonriente, sin darse cuenta exacta del desaire.*) Pero, ¿qué le pasa a misia Teresa?... ¡Qué extraño!
 Carmen (*Confusa.*) No... es que se iba... (196-7)

Mientras Elena sufre las consecuencias por algo que no ha cometido, Luisa, la verdadera adúltera, nunca es descubierta, y permanece a lo largo del texto con una máscara de “buena esposa”. El poder del chisme crea, ahora en el ámbito de lo femenino, una historia falsa, que pronto toma vida propia. Las máscaras de Luisa (máscara de esposa inocente) y de Elena (máscara de esposa adúltera) son partes constitutivas de ese juego irresponsable de habladurías, que, como forma de diversión, nació como un pasatiempo ocioso del club masculino. Este juego, por otra parte, recoge todas las características de la sociedad en donde se forma (falsedad, disimulo, aburrimiento, etc.).

El último acto de la obra transcurre en la casa de Enrique y Elena. En el hogar familiar, donde no hay juegos sociales ni disimulos o figuraciones, la pareja ve su privacidad, también, tambalear: el mayordomo, continuamente, trae anónimos que incriminan a Elena. El juego ha penetrado ahora en el hogar, y amenaza el futuro de la pareja, haciendo de Enrique un marido “engañado”. En una sociedad que considera el adulterio masculino como parte de la norma, el femenino es visto como una ruptura de la misma:

Enrique. (*Con acento doloroso.*) (...) Yo te conozco... Pero el mundo te acusa... Para los demás eres una esposa infiel y yo un marido engañado (...) ¿Tú sabes lo que es eso?... Es el deshonor... el ridículo... ¡es la vergüenza!
 (...)
 Enrique. (*Con amargura.*) (...) Porque para la sociedad en que vivo, ya no soy sino un pobre hombre a quien su mujer lo engaña... Y eso... eso (*Con angustia.*)

(...) ¡Tú no sabes lo que quiere decir eso! (201)

Las características de ridiculez angustiosa y patética de Enrique lo transforman en un personaje muy cercano a la estética grotesca. Esta percepción se agudiza y exaspera en el momento climático de la obra, cuando Elena le dice a su marido que va a tener un hijo, ya que Enrique siente, ahora, que ese hijo es la prueba concluyente, para la sociedad, de la “falta” cometida por su mujer:

Enrique. ¡Ese primer hijo, después de tres años de casados, sería una desgracia!
¡Sería una maldición! (...) ¡Sería para todos la encarnación de la falta! (209)

El chisme, finalmente, toma vida propia, y penetra en la mente de Enrique, que finaliza la obra en pleno desvarío mental, sintiéndose perseguido por una imaginaria sociedad:

Enrique. (*Con desvarío.*) Los veo... ya vienen... son muchos... son muchos... ¡no quiero!... ¡no puedo! (*Retrocede hacia el sofá y Elena lo sigue.*) ¡Qué cierren las puertas!...

(...)

Enrique. (*Con expresión de terror y mirando hacia el público y por sobre los hombros de Elena.*) ¡Ya están!... ¡ya están!... ¡Y hasta el americano con el sombrero blanco!... (*Se deja caer sentado en el sofá.*)

Elena. (...) ¡Mi pobre Enrique! (...) (209)

La visión de clase que propone esta obra es la de una clase que destruye a sus propios miembros, en este caso a través de una historia creada por murmuraciones, que ni siquiera es cierta³⁸. Cuando lo privado (en este caso el posible adulterio de uno de los miembros del club) abandona sus barreras como tal, y se hace público, esas murmuraciones comienzan a tomar vida propia, y luego es imposible saber el desarrollo que éstas van a tomar. En este caso, tal como el final de la obra señala, ese chisme acaba

³⁸ Esta temática de la maledicencia desde dentro de la propia clase aparentemente refleja muy de cerca a la burguesía porteña de la época, ya que el autor retira la obra de cartel a poco del estreno, aunque la misma apuntaba a un éxito seguro (María Angélica Scotti, 1974: 17). Luego de esta obra, hay que esperar dos años más para que Laferrère estrene otra comedia, en este caso la más tradicional *Las de Barranco*. Tal vez el autor, como miembro de la misma sociedad que critica, realiza un mecanismo de auto-censura para mantener su posición dentro de esa sociedad.

produciendo la locura de un inocente. A partir de este final, y viéndolo desde un punto de vista comparatístico, se puede decir que esta obra señala problemáticas que *La moglie ideale* [*La mujer ideal*] deja intactas: ¿qué pasa cuando algo privado como el adulterio (real o no) se hace público?, ¿cuáles son las consecuencias que esto trae para la pareja? El adulterio, tal como se lo presenta en la mayoría de las obras pertenecientes a la comedia burguesa italiana, siempre permanece en el nivel de lo privado, de lo secreto. Cuando este texto de Laferrère, descubre el secreto, y lo hace público, crea una visión de lo que sucede “luego de”, pero, lo que es más importante, se hace cargo de las consecuencias del mismo. Estamos frente a un texto, entonces, que al descubrir lo “secreto”, da paso a una nueva representación de la realidad. Cuando algo secreto como el adulterio se hace público, se penetra en un mundo diferente, en donde hay nuevas leyes y en donde la representación se hace más exasperada, porque señala un mundo que ya no es inocente y en donde la institución del matrimonio está completamente en crisis. Si el teatro popular recurre a la muerte como resolución del adulterio (cf. con *Los disfrazados*), esta obra de Laferrère da cuenta de una situación casi tan trágica como la muerte: la locura. El camino hacia la desmitificación y el desenmascaramiento del posterior grotesco criollo ya está muy cerca.

4. Conclusiones

A través de la profundización que sus temáticas y motivos estructuradores realizan con respecto a textos anteriores, y a la incipiente renovación que proponen, las obras analizadas en este capítulo señalan el espíritu de una época tan compleja como la del fin de siglo XIX y comienzo del XX. Cuando hablamos del “espíritu de una época”

nos referimos al conjunto, entre otros, de las problemáticas comunes que son compartidas por una sociedad en un momento dado. La caída de las utopías (de la inmigración, del poder económico y social de la burguesía, de la idea de una Italia unida, de la Argentina rica y liberal, etc.) es, a nuestro entender, una de las que problemáticas más definitorias de la sociedad italiana y argentina de la época. Las obras que hemos analizado anteriormente, funcionan con ese espíritu de “estar al fin del camino”, enfrentadas a nuevas situaciones que están emergiendo. De esta manera, estas obras crean una línea de separación entre lo que consideramos un teatro utópico (la comedia burguesa de primera fase, la alta comedia y el sainete criollo de primera fase) y uno que profundiza y debate esa visión utópica (las obras analizadas). Por su conciencia crítica y desenmascaradora, estos textos ejemplifican, en diferentes niveles, una situación de cambio. Por un lado, son textos que, internamente, producen una evolución dentro de sus propios límites como géneros o subgéneros, produciendo un avance al nivel intra-teatral. Por otro, son documentos privilegiados que se instituyen como testigos de un momento social de cambio, que subsumen en sí las problemáticas finiseculares (el comienzo del problema de la inmigración, la emergencia de nuevas clases, la caída de la burguesía como detentora del poder), a la vez que comienzan a anunciar el caos del siglo XX (la Primera Guerra Mundial, la pérdida de los valores humanos, la completa destrucción de la utopía inmigratoria, las crisis políticas, etc.).

Teniendo en cuenta esta particular situación del teatro de entre siglos, las relaciones de interferencia que se establecen entre los textos estudiados tienen que ver con lo que anteriormente denominamos el “espíritu de la época”. Si bien los textos que hemos vistos establecen relaciones a nivel de préstamos de repertorios de una literatura a

otra (por ejemplo la temática del adulterio de la comedia burguesa en la alta comedia o el personaje patético de Don Pietro en el teatro popular criollo), parte de esa relación de interferencia está regida por los presupuestos más generales de la época. Lo que queremos decir es que, si bien cada literatura nacional se desarrolla, en general, por las intersecciones de las fuerzas internas y las externas (en la forma de varios tipos de interferencias o préstamos culturales), hay ciertas problemáticas, estéticas y formas que remiten a superestructuras universales. Hacia el final del siglo XIX estas superestructuras remiten a un mundo en pleno cambio, a una sociedad que comienza a mostrar toda su ridiculez, maledicencia y ocultamientos. Dentro de este horizonte, la reaparición de la estética de lo grotesco en las primeras décadas del nuevo siglo XX funciona como una macroestructura necesaria para señalar esas características, porque esta estética es la que mejor puede describir un mundo en donde la percepción puede ser muy diferente que la realidad. Esta complejización de la percepción es una problemática característica del siglo XX, que el teatro grotesco posterior va a señalar, pero que ya comienza a percibirse en estos textos precursores.

CAPÍTULO 2º

MÁSCARA SOCIAL, ADULTERIO E INMIGRACIÓN: UNA APROXIMACIÓN A CHIARELLI, PIRANDELLO Y DISCÉPOLO

En la primera fase de formación genérica, los grotescos italiano y criollo popular comienzan con la tarea de desmontar los mitos de una sociedad en pleno proceso de cambio y renovación. En su explícita inmediatez, los discursos producidos señalan los profundos cambios que marcan la llegada del nuevo siglo XX, poniendo esos cambios en directa relación con el receptor.

1. El grotesco italiano realista: máscara, yo privado y yo social

1.1 Luigi Chiarelli y *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*]

Trabajando desde las coordenadas generales de la comedia burguesa, es decir, desde un teatro eminentemente de situaciones y en donde el motivo estructural es lo sentimental, Luigi Chiarelli propone un discurso en donde la tradicional temática del adulterio femenino toma nuevos rumbos. En su obra *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*] (1916), el autor presenta una visión irónica e implícitamente paródica de la temática del adulterio, a la vez que remite a un mundo autónomo que actúa con sus propias leyes. En esta obra paradigmática del primer grotesco italiano, la dialéctica de la máscara y el rostro aparece como la manifestación de lo que es el aspecto esencial del teatro grotesco: el desdoblamiento del sujeto. Si, al decir de Kaiser-Lenoir “[en los textos grotescos] el principio de la unidad de la personalidad ya no existe” (35), la máscara se

constituye como un disfraz inmaterial que los personajes se colocan (consciente o inconscientemente) en una sociedad que muchas veces no pueden entender, y que les parece extraña y alienante.

El protagonista de este texto de Chiarelli, el conde Paolo Grazia, finge haber matado a su mujer, Savina, cuando se entera de su infidelidad, y así se lo comunica a sus amigos. La máscara del conde es aceptada por una sociedad con reglas absurdas (como la de transformar en héroe al marido que asesina por su honor) y es en ese sentido que esa máscara, a la vez que esconde la verdad, señala una hipocresía doblemente social y cultural. Frente a esta máscara que oculta persiste todavía el rostro del conde, que remite a su *yo verdadero*, el del hombre enamorado de su mujer e incapaz de matarla:

Savina. Si me amas, sí...

Paolo. ¡Te mostraré cómo te amo!...

*(La toma de la garganta. Savina no reacciona, empalidece, pronuncia un pequeño grito... Ambos permanecen en silencio, mirándose agarrados. Paolo tiene la clara sensación de no pudo, no podrá cometer el delito.)*¹ (53-4)

Es en ese momento de elección entre matar o perdonar que el rostro verdadero del personaje desaparece, y Paolo se ve en la situación de tener que elegir entre el honor restituido o el ridículo social de ser un marido engañado. Luego de la desaparición de su rostro, en el preciso momento en que Paolo no puede matar a su mujer, nace, por un lado, la confabulación entre ambos (Savina parte al exilio y es dada por muerta) y por otro, la máscara del personaje:

Luciano. ¿Ya se fueron todos?... ¿Y Marta?

Paolo. *(Se construye una máscara trágica, y va al encuentro de Luciano.)* Ah, ¡el cielo te manda!

Luciano. ¿Qué pasa?

¹ “Savina. Se mi hai amata, se... / Paolo. Ah, ecco come ti amo!... / *(L'afferra alla gola, e stringe. Savina non reagisce; impallidisce, getta un piccolo grido... Entrambi restano in silenzio, di fronte, a guardarsi smarrati. Paolo ha la chiara sensazione che non può, non potrà mai commettere il delitto.)*”

Paolo. ¡Maté a mi mujer!² (62-3)

De ahora en más, el conde lleva esta máscara de asesino hasta sus últimas consecuencias, primero, yendo a juicio y luego, por un corto período, a la cárcel por un crimen que no ha cometido. Hacia el comienzo del segundo acto (cuando Paolo regresa de la cárcel), su casa, llena de flores de bienvenida, se asemeja al camerino de un actor. Vida y teatro se confunden, porque Paolo las ha confundido; él puede, entonces, ser visto como un gran actor trágico, aunque no se dé cuenta totalmente de eso:

Paolo. Me gustaría saber que hace toda esa muchedumbre delante del portón.
Parece una muchedumbre que espera que se abra la puerta de la galería.
Marta. ¡Para ver a un gran actor trágico que vuelve luego de una larga ausencia...!³ (105)

La máscara coloca a Paolo en una situación social aceptable (marido vengado, marido honorable) y le sirve para esconder y negar su verdadero rostro de marido enamorado. Sin embargo, la llegada inesperada de su esposa hace caer la máscara de asesino, porque al personaje ya no le importa el escándalo o el ridículo, frente a la posibilidad de volverse a encontrar con su mujer. La pregunta ante esta situación es: ¿cuál es la respuesta de la sociedad?

Es aquí en donde la crítica social y la ironía del texto se hacen penetrantes. La sociedad (representada en este caso por la figura jurídica de los Tribunales) perdona al marido asesino, y ahora, por haber mentido sobre ese crimen que nunca cometió, lo arresta y encarcela. La ridiculez se establece, por tanto, en la sociedad, ya que matar por honor no es considerado un crimen, pero si se miente se va a la cárcel por más tiempo. El personaje de Paolo, lúcido ya en su verdadero rostro, entiende y reconoce esa absurdidad:

² “Luciano. Sono andati tutti via?... E Marta?... / Paolo. (*Facendosi una maschera tragica, e andandogli incontro.*) Ah, è il cielo che ti manda! / Luciano. Che cosa accade?... / Paolo. Ho ucciso mia moglie!”

³ “Paolo. Vorrei sapere che cosa fa tutta quella gente davanti al cancello. Sembra una folla che aspetti che s’apra la porta del loggione. / Marta. Per rivedere un grande attore tragico che torna fra noi dopo una lunga assenza...!”

Paolo. (...) Pero cómo es posible: la mato y me absuelven... no la mato y me llevan a la cárcel... ¡ah, es absurdo!⁴ (166)

Es de notar la utilización del vocablo “absurdo”, ya que, según Pavis, “De lo grotesco tragicómico al absurdo hay solo un paso, rápidamente franqueable en el teatro contemporáneo” (248).

Cuando la máscara cae, Paolo no tiene otra posición que la de huir al exilio junto con su mujer, y elegir el instinto por sobre las convenciones sociales, tomando un nuevo nombre, pero manteniendo su rostro, libre ya de todo condicionamiento social. La importancia del instinto es definitoria en este texto, ya que señala la nueva posición que los personajes del primer grotesco italiano toman frente a la sociedad: en vez de asimilarse a ella, y seguir sus reglas (como sucede, por ejemplo con el personaje de Giulia en *La moglie ideale* [*La mujer ideal*]), ellos actúan a contrapelo de la misma, creando sus propias reglas:

Paolo. (...) Yo no quiero nunca más rendir cuentas de mi vida a la sociedad, a los amigos, a las leyes, basta, quiero transformarme...⁵ (175)

La relación entre el *yo privado* y el *yo público* (resuelta en el personaje de Paolo por su elección final) es la que guía los parámetros de una relación como la del individuo y la sociedad. Paolo, al vivir en una sociedad con ciertas y determinadas leyes, debe construirse una determinada máscara para vivir y/o sobrevivir en ella. Sin embargo, cuando el personaje rechaza a esa sociedad y sus pautas, debe separarse de la misma, porque Paolo se transforma, entonces, en un paria. En algunos de los textos posteriores de los grotescos italiano o criollo popular, los personajes no tienen esta posibilidad de

⁴ “Paolo. (...) Ma comme: l’ho ammanzzata e mi assolvono... non l’ho ammanzata e mi mandano in galera... ah, ma è assurdo!”

⁵ “Paolo. (...) Io non voglio più rendere conto a nessuno della mia vita, alla società, agli amici, alla legge, basta, voglio diventare...”.

rechazar la sociedad en la que viven, y se auto-inmolan (cf. con *Stéfano* de Discépolo) o eligen la locura que los separa permanentemente de la sociedad (cf. con *Enrico IV* [*Enrique IV*] de Pirandello). Este grotesco fundacional, sin embargo, no lleva todavía a una total exasperación o deformación la relación entre individuo y sociedad, ya que la obra termina con un “final feliz”, que no es el caso con otros grotescos.

Como personaje grotesco, Paolo recurre a la máscara como método de socialización y aceptación de su adulterio, ya que al colocarse la máscara de asesino, cumple con las reglas de su clase y se constituye en héroe. Contraponiéndose a este personaje tan fuertemente determinado, al principio, por su deber frente a una determinada sociedad, nos encontramos con el personaje de Cirillo, quien conoce los amoríos de su mujer y los acepta, ya que ha resuelto los problemas de las reglas y convenciones de la sociedad, manteniéndose al margen de ellas. Cirillo funciona como un comentarista de las situaciones que le toca vivir y presenciar, a la vez que actúa como el canal que ayuda a Paolo a desprenderse de su forzada máscara:

Cirillo. A tí te falta la fuerza, te falta el coraje de superar tu terror al ridículo. Tú has matado debido al terror de ser un marido ridículo... (97)
(...)

Cirillo. ¡Yo entiendo! ¡Tu empiezas a ver todo lo absurdo de nuestras convenciones! ¡Pero prepárate para llegar al estado de ánimo más claro y tormentoso!⁶ (98)

Hacia el final del texto, y a través de la ayuda de Cirillo y su amor hacia Savina, el personaje de Paolo retoma su propia lucidez, percibiendo la vida tal y como es: “Aún es los momentos más trágicos estamos perseguidos por el ridículo”⁷ (170). Es en ese

⁶ “Cirillo. A te manca la forza, manca il coraggio di superare il terrore del ridicolo. Tu hai ucciso pel timore di essere un marito ridicolo... (...) / Cirillo. Eh capisco! Tu cominci a vedere tutto l’assurdo che è nelle nostre convenzioni! Ma preparati a subire degli stati d’animo più sottili e più tormentosi!”

⁷ “Anche nei momenti più tragici siamo perseguitati dal ridicolo” .

juego grotesco de superposición entre lo trágico y lo ridículo que ha transcurrido la historia de Paolo, y solo al entender esto, el personaje puede empezar de nuevo. Un fallo en este entendimiento, significa la destrucción total, tal como aparece en otros personajes grotescos, alejados de la suerte de Paolo.

1.2 El primer Pirandello

Los textos pirandellianos que forman parte de la primera fase del grotesco italiano, funcionan también con la temática burguesa del adulterio femenino, presente en obras que van desde las dialectales *Pensaci, Giacomino!* [*¡Piénsalo, Jacobito!*] e *Il berretto a sonagli* [*El gorro de cascabeles*] de 1916 hasta *Tutto per bene* [*Todo para bien*] de 1920. Estas obras ponen un énfasis en lo doméstico, y especialmente se centran en la institución del matrimonio y en la contraposición entre lo público y lo privado, tal como ocurre en *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*]. Hacia 1920, la obra de Pirandello cambia de rumbo y abandona esa calidad de domesticidad que tiene hasta entonces⁸. Sin embargo, sus textos van a seguir funcionando alrededor de varias ideas que ya están desarrolladas en sus primeras obras. Susan Basnett-Mc Guire llama a estas ideas “leit-motivs [que] se repiten y se mezclan, a veces en forma discernible y otras veces sumergidos”⁹ (1983, 72). Estos leit-motivs, o, a nuestro entender, los *estructuradores* de la visión de mundo pirandelliana tienen que ver esencialmente con la idea de lo movable de la vida humana, y de su sentido de flujo permanentemente cambiante. La vida, para este escritor italiano, es un constante cambio, pero el hombre se

⁸ El año de 1920 es el momento en que el matrimonio de Pirandello colapsa, ya que su mujer debe entrar a un manicomio. La fe que el autor depositó en la institución del matrimonio desaparece para siempre, y este cambio en la mentalidad del autor se puede apreciar en sus trabajos posteriores.

⁹ “Leit-motivs [that] recur and mingle throughout, at times discernible and at other times submerged”.

las ingenias para fijarla en determinadas formas. De entre ellas, la máscara es la forma clave con la cual se adoptan diferentes apariencias para “poder darle consistencia a la vida” (Neglia, 11). A partir de la máscara, los personajes pueden “crearse”, “formarse” a sí mismos (tal el concepto detrás del término “construirse” usado repetidamente por Pirandello). Este proceso de construcción, por tanto, proviene de la necesidad de cubrir las incongruencias vitales del ser humano que el autor trata de exponer.

El teatro pirandelliano da cuenta de una dimensión ontológica a través de la temática del relativismo, es decir, la imposibilidad de una exacta definición del sujeto y de la experiencia humana, debido a la forma cambiante y compleja de la misma. Esta complejidad en la constitución literaria del sujeto, y en su capacidad para estructurarse como una unidad, se empieza a percibir en los comienzos del nuevo siglo, y tiene que ver, entre otras situaciones, con el eco que la literatura hace de la crisis y con el resquebrajamiento de la concepción del sujeto en el mundo contemporáneo. Según Delfina Muschietti (1985) la situación crítica del concepto literario de sujeto viene precedida por tres factores que encuentran su clímax en las primeras décadas del siglo XX: la disgregación de la materia (a través de la difusión, en 1905, de la teoría de la relatividad de Albert Einstein), la disgregación del sujeto (presente en los dos textos psicoanalíticos capitales de Sigmund Freud, *Estudios sobre la histeria* de 1895 y *La interpretación de los sueños* de 1900) y la disolución de la vida (la muerte y la violencia que marcan el desarrollo de la Primera Guerra Mundial, desde 1914 a 1919). Pirandello señala esta situación de complejidad y crisis del sujeto en su ensayo *L'umorismo* [*El humorismo*] (1908):

La vida es un flujo continuo que nosotros buscamos detener. [Que buscamos] fijar

de una manera estable y determinada, dentro y fuera de nosotros, porque nosotros ya somos formas fijas, formas que se mueven en medio de otras cosas que se mueven; en consecuencia, seguimos el flujo de la vida, hasta que, enfriándose, el movimiento empieza a cesar. (...) Pero dentro de nosotros mismos, en lo que llamamos el alma, el flujo continúa, indistinto. (...) ¹⁰ (151)

Es por esta situación de movimiento constante que toda posibilidad de querer definir la experiencia humana se hace imposible, ya que no solamente el que percibe está permanentemente cambiando, sino también la cosa percibida y los medios por los cuales se realiza esa percepción (Basnett-Mc Guire, 1983: 29).

La crítica a la sociedad burguesa, con su inconsistencia psicológica, prejuicios y máscaras, recorre, de una u otra manera, la gran mayoría de la obra pirandelliana, pero es en la primera etapa de esa producción que remite particularmente a dos temáticas ya mencionadas inicialmente: la de la institución del matrimonio y la de los conflictos entre lo público y lo privado. A través de estas temáticas el autor comienza su trabajo de demitificación total de la sociedad burguesa de la época, llevando a la comedia burguesa del siglo XIX a un espacio en donde la risa, el llanto y lo ridículo se aúnan: el espacio contradictoriamente humano del grotesco del siglo XX.

De entre la temprana producción pirandelliana vamos a referirnos a dos obras en particular: *Pensaci, Giacomino!* [*¡Piénsalo, Jacobito!*] y *Il berretto a sonagli* [*El gorro de cascabeles*] (ambas de 1916), originalmente escritas en siciliano, y luego con versiones en italiano.

¹⁰ “La vita è un flusso continuo che noi cerchiamo d’arrestare. Di fissare in forme stabili e determinanti, dentro e fuori di noi, perché noi già siamo forme fissate, forme che si muovono in mezzo ad altre immobili, e che però possono seguire il flusso della vita, fino a tanto che, irrigidendosi man mano, il movimento, già a poco, a poco rallentano non cessi. (...) Ma dentro di noi stessi, in ciò che noi chiamiamo anima, e che è la vita di noi, il flusso continua, indistinto. (...)”

Pensaci, Giacomino! [*¡Piénsalo, Jacobito!*] es una obra que ejemplifica la temática de la tensión entre la moral pública y la elección privada. Giacomino Delisi, un profesor de escuela de setenta años, se casa con una joven mujer, Lillina, para que ella, una vez que el profesor muera, pueda cobrar su pensión. En una implícita parodia a la temática del adulterio y del deshonor tal como aparece en la comedia burguesa, (en donde el esposo nunca conoce el adulterio de la mujer), en esta obra Giacomino se casa con la joven sabiendo que ella tiene un amante (Agostino) y un hijo con él. Una vez casados, el profesor acepta abiertamente las visitas del amante de su mujer.

La moral pública que considera a Lillina una adúltera, ve esta situación como una abominación a las costumbres morales, pero Giacomino, como un alma buena que solamente quiere ayudar a la joven a cobrar su pensión, ve esa intromisión de lo público en lo privado como un atentado a su propia vida, y a la forma en que desea vivirla. Como ocurre con el personaje de Paolo, en *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*], es a través de la confrontación entre las elecciones privadas y las costumbres públicas que deriva la propia *tragicomedia* del personaje. Su tragedia consiste en enfrentar a la sociedad en el ámbito público, su comedia, por otra parte, es la ridícula situación en que se encuentra por esa elección “diferente” y “extraña” que ha realizado (aceptar abiertamente a la mujer adúltera).

La sociedad burguesa (representada por los padres de Lillina y el pueblo en general) ven las acciones de Giacomino como un acto “vergonzoso”(313). El profesor, por el contrario, las ve como un acto de amor y ayuda en donde todas las partes alcanzan la felicidad. La máscara llena de prejuicios de los padres de Lillina, se contrapone con el rostro puro de Giacomino, que no es comprendido en una sociedad todavía tan cerrada y

prejuiciosa como la siciliana de principios de siglo XX. En esa sociedad, Giacomino se atreve a vivir como quiere, y a revertir las reglas al uso. Esta idea de una pareja viviendo su adulterio frente a las mismas narices del marido, y aceptado por él, es, generalmente, percibida como cómica en relación con el marido engañado (cf. con Pietro en *Los disfrazados*), pero en este texto tiene una función implícitamente paródica. El texto no juzga esta situación, ni la señala como pauta para un futuro cambio en las reglas y costumbres al uso: esencialmente, y como texto grotesco, presenta una situación pero se abstiene de presentar soluciones.

Pensaci, Giacomino! [*¡Piénsalo, Jacobito!*], retomando la forma estructural de *Don Pietro Caruso*, se organiza como teatro de personaje, centrado sobre el personaje ridículo y patético, pero al mismo tiempo profundamente humano, del profesor Giacomino Delisi. En esta obra Pirandello resalta la ridiculez del personaje en aspectos de su comportamiento y físico, tal como Bracco realiza en *Don Pietro Caruso*:

Toti. (*Llegando de la clase. Es un viejo de setenta años, que se mantiene difícilmente de pie. Lleva un par de bufandas, en la cabeza un bonete de terciopelo negro, y, alrededor del cuello [lleva] una larga bufanda verde que le cae hacia adelante y hacia los costados de su cuerpo.*) Puedo asegurarle, señor director, que aquél joven no era de la clase.

Director. ¿Y quién era entonces? ¿Cómo es que se encontraba en su clase?
(...)

Toti. (*Plácido y tranquilo.*) ¿Qué quiere que le responda, señor Director? No lo sé. Con la cara hacia el muro – el pizarrón, propiamente – sí, escribía familias, especies y sub-especies de monos.

Los estudiantes, adentro, comienzan a reirse; y entonces [Toti], con un cómico acceso de furia, [grita] a la puerta:

¡Cállense, maleducados, al menos mientras hablo con el señor Director!¹¹ (272)

El rol de profesor está visto aquí desde lo paródico, en una forma contraria al estereotípico rol que la sociedad le ha otorgado. De la misma manera, el rol de marido engañado está también revertido. Cuando Giacomino va a buscar al amante de su mujer, para rogarle que vuelva con ella, todas las costumbres sociales caen, y lo que queda es una gran parodia, llena de patetismo, de la figura del “marido deshonorado”:

Toti. (...) Lilia es joven, pero es honesta, ¡por Dios! ¡Y tú lo sabes! ¡Nadie mejor que tú puede saberlo! ¡Aquí, aquí está su mal! (*Se golpea fuerte el pelo.*) (...) ¿Crees que puede ir de uno a otro? ¡Es la madre de este niño, que tú bien sabes de quién es! (...) *[Toti] rompe en un llanto desesperado, cayendo en el sofá y abrazando al niño, el cual, escuchándolo llorar, se alerta de su presencia.* ¡Ah, pobre mi Niní! ¡Pobre mi pequeñito! ¡Qué desastre! ¡Qué ruina! ¡Qué será de la mamita ahora!¹² (327)

En el momento en que Giacomino decide volver con Lillina, el profesor “ríe, llora, y como un loco, grita”¹³ (328), rompiendo con las últimas convenciones de la sociedad: él ha elegido el interés privado de Lillina y su pequeño hijo por sobre las reglas públicas de esa misma sociedad. En el final de la obra, marido y amante dejan la casa de este último, entre el escándalo de los habitantes de la misma:

Rosaria. No, no, Giacomino, ¿qué haces? ¿Qué haces? ¿Así te dejas arrastras?

¹¹ “Toti (*Venendo fuori dal gabinetto. È un vecchietto di settant’anni, che si regge a stento sulle gambe. Porta un pajo di scarpe di panno; in capo una papalina di velluto nero, e rigirita attorno al collo una lunga sciarpa verde che gli pende coi pèneri davanti e dietro.*) Posso assicurarle, signor Direttore, che quel giovine non era della classe. / Direttore. E chi era allora? Come si trovava alla sua lezione? (...) / Toti (*Placido e sorridente.*) E che vuole che le risponda, signor Direttore? Non saprei. Con la faccia al muro – cioè alla lavagna, propriamente-- ecco, lei può vederlo qua: scrivevo famiglie, specie e sottospecie di scimmie. Gli alunmi, dall’interno scoppiano a ridere; e allora lui, in un comico scatto di furore, dalla soglia: E fate silenzio, maleducati, almeno mentre parlo col signor Direttore!”

¹² “Toti. (...) È giovane Lillina; ma é onesta, perdio! E tu la sai! Nessuno meglio di te lo può sapere! È qua! È qua, il suo male! (...) Ah credi che possa passare dall’uno all’altro, così come niente? Madre di questo bambino, che tu sai bene di chi è! / *Rompe in un pianto disperato, cadendo a sedere sul divano e abbracciando forte il bambino, il quale, sentendolo piangere, sarà accorso a lui.* / Ah, povero Nini mio! Povero piccino mio! Che sciagura! Che rovina! E che ne sarà della mammina ora?

¹³ “Ride, piange, comme impazzito, grida”.

Padre Landolina. ¿Con violencia? ¿Es inaudito? ¡Pecado mortal, Giacomino!
 Giacomino. (*A Rosaria.*) ¡Suélteme, Rosaria! ¡Déjeme ir!
 (...)
 Padre Landolina. (*Corriendo, gritando.*) Giacomino, yo creo...
 Toti. (*De pronto, sobresaliendo por sobre las otras voces.*) ¿Qué cosa cree?
 ¡Usted ni siquiera cree en Cristo!
 Telón¹⁴ (328-9)

Giacomino acaba, de esta manera, su plan maestro, aquél que lo pone en contra de una sociedad que no comprende su sentido de la bondad privada.

En *Il berretto a sonagli* [*El gorro de cascabeles*], el adulterio entre Nina, la esposa de Ciampa y el marido de Beatrice (un personaje sin nombre que nunca aparece en escena), es descubierto y hecho público por esta última, que los hace arrestar. Para una sociedad tradicionalista como la siciliana, este hecho se constituye en un escándalo, y para un marido también tradicionalista como Ciampa (“Mujer, sardina y anchoas: éstas en aceite y salmuera, la mujer, bajo llave”¹⁵, dice en un momento), se trata de un deshonor que, a primera vista, solo puede ser remediado socialmente con la muerte de ambos amantes. Esta presentación de la intriga se asemeja a la de *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*] en el sentido de que señala lo que la sociedad *espera* de la situación de adulterio. Pero, en el teatro grotesco, lo que se espera, no es lo que sucede, porque las obras funcionan con un universo de reglas propias. En este texto, la respuesta que se presenta a esa situación de adulterio es el fingimiento de la locura del marido, que, de esta manera, podrá matar a su mujer y no ir a la cárcel. Según Ciampa, hay tres

¹⁴ “Rosaria. No, no, Giacomino, che fai? Che fai? Così ti lasci trascinare? / Padre Landolina. Di violenza? È inaudito? Peccato mortale, Giacomino! / Filomena. Misericordia! Misericordia! / Giacomino. (*A Rosaria.*) Non posso piú sciogliermi, Rosaria! Lasciami andare! (...) / Padre Landolina (*Accorrendo, gridando.*) Giacomino, io credo... / Toti (*Subito, dandogli sulle voce.*) Che crede? Lei neanche a Cristo crede! / TELA.”

¹⁵ “Moglie, sardine ed acciughe: queste, sott’olio, la moglie, sotto chiave”.

“manecillas de reloj” en la cabeza de cada ser humano, tres enmascaramientos

conscientes que se realizan en la sociedad, para poder convivir con los otros y sobrevivir:

Debe saber que todos tenemos tres manecillas de reloj en la cabeza. (...) La seria, la civil y la de la locura. Sobre todo, debiendo vivir en sociedad, se usa la civil, que está aquí, en el medio de la frente. (...) Doy una vuelta así a la manecilla civil y la veo delante con la cara sonriente, la mano extendida: --*Me es muy grato verlo, señor Fifi*--. (...) Si soy capaz de dar vuelta a otra manecilla, ¡jagarro, señora, la manecilla loca, pierdo el control y no sé lo que hago!¹⁶ (370-1)

La máscara de asesino de Ciampa es, entonces, una máscara social, tal como la que Paolo se coloca en *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*]. De hecho, el personaje de Ciampa, como el de Paolo, ama a su mujer y no puede matarla para recuperar el honor perdido:

Ciampa. (...) Ah, señora --Ahora hablo... no de mí... --hablo en general...-- Qué puede saber la señora, porqué una persona, muchas veces, roba, muchas veces, mata; porqué una persona, tantas veces --digamos una persona fea, vieja, pobre-- por el amor de una mujer que nos tiene el corazón torturado (...) puede someterse hasta el punto de compartir el amor de aquella mujer con otro hombre¹⁷ (399)

El mandato de una sociedad que necesita una reparación de lo ocurrido no desaparece, sin embargo, con la imposibilidad de Ciampa de matar a su mujer. En una nueva mascarada, la máscara de locura de Ciampa se traspasa a Beatrice, que, de esta manera, puede demostrar que la denuncia de adulterio fue una mentira de su mente celosamente enferma:

¹⁶ “(...) Deve sapere che abbiamo tutti come tre corde d’orologio in testa. (...) La seria. La civile, la pazza. Sopra tutto, dovendo vivere in società, ci serve la civile; per cui sta qua, in mezzo alla fronte. (...) Do una giratina così alla corda civil e gli vado innanzi con cera sorridente, la mano protesa: -“*Oh quanto m’è grato vedervi, caro il signor Fifi!*”- . (...) Che se poi non mi riesce in nessun modo, sferro, signora, la corda pazza, perdo la vista degli occhi e non so più quello che faccio!”

¹⁷ “Ciampa. (...) Ah signora --Io ora parlo... non per me... --parlo in generale...-- E che può saper la signora, perché uno, tante volta, ruba; perché uno, tante volte, ammazza; perché uno, tante volte --poniamo, brutto, vecchio, povero- per l’amore d’una donna che gli tieni il cuore stretto come una morsa (...) fino al punto di spartirsi l’amore di quella donna con un altro uomo (...).”

Ciampa. (...) Se dice: --¡Está loca!-- y no se habla más. ¡Se explica todo! -- ¡Loca, loca para que la encierren y la amarren!-- ¡Y solamente así yo me puedo vengar! Digo: “¡Está loca! ¿Puedo fiarme de una loca?” (...) ¹⁸ (403)

Los mismos miembros de la familia de Beatrice aprueban la máscara de locura, y la consideran como el mejor “remedio” para la situación. Por otro lado, esa locura debe ser mostrada públicamente “delante de todos” ¹⁹ (403) para que sea creíble. Nuevamente, y como en *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*], las convenciones sociales con respecto al adulterio han llevado a la creación de una mascarada para subsanar el efecto social de éste.

Hacia el final del texto, Beatrice está completamente envuelta en su máscara de locura, y responde en forma automática a los mandatos de Ciampa. Frente a Beatrice, Ciampa baila y bate las manos, mientras los vecinos entran en la casa, conmocionados por los gritos de la mujer:

Ciampa. [*A Beatrice.*] ¡Coraje! ¡En la cara! Dése cuenta, señora, que solamente si está loca puede darse el placer de gritarme en la cara “¡Beee!”

Beatrice. Sí: “¡Beee!”... se le grita en la cara, sí: ¡beee! ¡beee!

Fifi (*Tratando de detenerla.*) ¡Beatrice!

Spano. (*Tratando de detenerla.*) ¡Señora! (...)

Ciampa. (*Mientras todos tratan de retirar a Beatrice, que sigue gritando como si de verdad estuviera loca*) ¡Está loca! --Aquí está la prueba; ¡está loca! ¡Oh, que belleza! Quiero encerrarla.

Baila de la felicidad, batiendo las manos. Momento de gran confusión, ya que debido a los gritos llegan los vecinos (...) con caras de sorpresa (...). Ciampa, en el colmo de la felicidad, les responde a unos y otros.

¹⁸ “Ciampa. (...) Si dice: --È pazza!-- e non se ne parla più. Si spiega tutto!-- Pazza, pazza da chiudere e da legare!-- E solo così io non ho più niente da vendicare! Mi disarmo. Dico: “E pazza! Posso più farmene d’una pazza?” (...)”

¹⁹ “Davanti a tutto il paese”.

¡Está loca! ¡Está loca!... ¡Se la llevan al manicomio! ¡Está loca!²⁰ (404-5)

La figura patética de Ciampa, al final del texto, tiene como punto de referencia a la de Giacomino de la obra anterior, en su ridiculez y deformación grotescas casi inhumanas, pero en este caso hay algo de perversidad en su risa final:

[Ciampa] *se sienta sobre una silla en medio del escenario y suelta una horrible risa de rabia, de salvaje placer y de desesperación, todo al mismo tiempo.*
Telón²¹ (405)

La risa final del personaje emerge, además, como una risa reflexiva, parte de lo que Pirandello, en *L'umorismo* [*El humorismo*], denomina “el sentimiento de lo contrario”²² (127). Vista desde este punto de vista, la risa no remite solamente a la pura percepción de lo cómico, en tal o cual situación o forma, sino que conlleva a una percepción más profunda de esa situación o forma. En su ensayo, Pirandello ilustra la noción de humorismo presentando el ejemplo de una vieja dama maquillada y vestida como una joven:

Veo una señora vieja, con el pelo teñido, untado de algo que parece una horrible manteca, maquillada en forma torpe y vestida como una joven. Comienzo a reirme. *Advierto* [las itálicas siguientes son del autor] que esa señora vieja es *lo contrario* de lo que una vieja señora respetable debe ser (...). Lo cómico me ha hecho notar *la percepción de lo contrario*. Ahora interviene en mí la reflexión, y me sugiere que a aquella vieja señora no le da ningún placer presentarse como un papagayo, sino que lo ha hecho porque piadosamente se engaña, porque trata de mantener el amor de un marido más joven. (...) La reflexión, trabajando en mí, me ha hecho ver más allá de esa primera percepción, o mejor dicho, [me ha hecho

²⁰ “Ciampa. Forza! In faccia a me! E si persuada, signora, che solamente da pazza lei poteva pigliarsi il piacere di gridarmi in faccia “Bèèè!” / Beatrice. E allora, sí: “Bèèè!”... ve lo grido in faccia, sí: bèèè! bèèè! / Fifi. (*Cercando di trattenerla.*) Beatrice! / Spanò. (*Cercando di trattenerla.*) Signora! (...) / Ciampa. (*Mentre tutti fanno per portar via Beatrice, che sèguita a gridare come se fosse impazzita davvero.*) É pazza! --Ecco la prova: è pazza! Oh che bellezza! Bisogna chiuderla (...) / Balla dalla contentezza, battendo le mani. Momento di gran confusione, anche perchè alle grida sopravvengono i vicini (...) con facce sbalordite (...). Ciampa (...) al colmo della gioja, e rispondendo ora all'una, ora all'altro. / É pazza! É pazza!... Se la portano al manicomio! É pazza!”

²¹ “Si butta a sedere su una seggiola in mezzo alla scena, scoppiando in un'orribile risata, di rabbia, di selvaggio piacere e di disperazione a un tempo. / TELA”

²² “Il sentimento del contrario”.

ver] más profundo: esa primera *percepción de lo contrario* me ha hecho pasar al *sentimiento de lo contrario*.²³ (127)

La reflexión sobre la situación de la vieja dama produce la superación de la risa inicial, para pasar a incluir, posteriormente, un sentimiento contrario que sin duda va a incluir el llanto. Algo similar ocurre con la percepción de Ciampa riéndose de la locura de Beatrice. Aunque nos reímos de la ridiculez del desenlace de la obra, y de la visión de Beatrice balando como una oveja, pronto esa risa va abandonándonos, porque nosotros podemos percibir que Beatrice no está en realidad loca, pero sin embargo va a ser llevada al maniconio. Al darnos cuenta de esta situación, (al reflexionar sobre la misma), entramos en contacto con aquel “sentimiento de lo contrario” al cual Pirandello se refiere, y nuestra risa tal vez comparta esa característica de “desesperación” de la risa de Ciampa, o conlleve sentimientos muy cercanos al terror, si se piensa en la adjetivación de “horrible” que el autor le ha dado a parte de la entonación de la risa final de Ciampa. Es dentro de este universo ambivalente que el final propuesto por Pirandello adquiere un sentido grotesco.

La parodia implícita que Chiarelli y el primer Pirandello realizan contra la temática de adulterio es un tipo de parodia que se realiza desde las mismas coordenadas de una sociedad y un teatro burgués en pleno cambio. Partiendo desde una sociedad de entre-guerra, en donde la inocencia y la utopía están comenzando a perderse, este

²³ “Vedo una vecchia signora, coi capelli ritinti, tutti unti nono si sa di quale orribile manteca, e poi tutta goffamente imbellettata e parata d’abiti giovanili. Mi metto a ridere. *Avverto* que quella vecchia signora è *il contrario* di ciò che una vecchia rispetabile signora dovrebbe essere. (...) Il comico è appunto un *avvertimento del contrario*. Me se ora interviene in me la riflessione, e mi suggerisce che quella signora non prova nessun piacere a pararsi così come un pappagallo, ma forse che soffre e lo fa soltanto perché pietosamente s’inganna che, parata così le rughe e la canizie, riesca a trattenere a sé l’amore del marito molto più giovane di lei. (...) La riflessione, lavorando in me, mi ha fatto andar oltre a quel primo avvertimento, o piuttosto, più addentro: da quel primo *avvertimento del contrario* mi ha fatto passare a questo *sentimento del contrario*.”

incipiente nuevo teatro muestra una sociedad que, poco a poco, está cayendo (como los personajes de Beatrice, Ciampa y Giacomino) en una absurdidad, ridiculez y/o desequilibrio que no pueden dejar de provocar sino una risa que a veces es irónica y sarcástica y otras veces reflexiva. A diferencia de los textos representantes de la comedia burguesa, en donde no existe una visión de la sociedad fuera de los límites de la casa burguesa, y el adulterio es secreto, en la manifestación de estos primeros grotescos italianos, ni la sociedad ni el adulterio están ocultos a los ojos de los personajes de las obras o del propio receptor. Ahora, todos son testigos de lo que acontece y son las consecuencias de esa visión que no esconde nada lo que estas obras señalan. La sociedad penetra en el espacio privado y muestra sus reglas y convencionalismos, pero los personajes de estas obras no aceptan pacientemente esas reglas, sino que responden con la libertad de quienes han decidido mantenerse al margen de esas reglas. Sin embargo, esa libertad que los personajes muestran, debe pagarse con el choque que los mismos sufren con esa sociedad. De ese choque entre personaje y sociedad, surge este primer teatro grotesco italiano, que señala la distancia existente entre privacidad y sociedad o entre el yo privado (la cara) y el yo social (la máscara).

2. El grotesco italiano y Pirandello en Argentina: europeísmo y canonización

Mientras que durante la década del '20 el grotesco italiano se desarrolla como un nuevo género teatral en Italia, el teatro argentino está viviendo una crisis. Ésta se desarrolla lentamente a lo largo de la década del '20, y alcanza su pico en la década del '30. La misma tiene que ver, en parte, con el estancamiento y el comercialismo en que el sainete criollo cae, y con la repetición a ultranza de sus estructuras, tipos y contenidos. A

esto se le suma, la importancia del “capo-comicato”, es decir las compañías teatrales centradas sobre una figura cómica de gran popularidad, al cual se le escriben obras por encargo y a medida. Gallo señala al respecto de esto:

La fiebre del capo-comicato alcanzó cifras inusitadas por el año de la muerte de [Carlos M.] Pacheco [1924]. Sobre trece compañías de la temporada precedente, entraban en actividad cinco más. “Nos vamos extendiendo demasiado...”. (287)

El mismo engranaje que el sainete crea produce una demanda casi semanal de obras nuevas, que, aunque significan un mercado estable para el escritor, funcionan en detrimento de la calidad. La suerte final del sainete está decidida cuando el público comienza a retirarse de las salas teatrales, y busca otros tipos de entretenimiento, como el fútbol, la radio o el cine. La crisis en la que el teatro popular cae, es, antes que nada, una crisis de contenidos y estructuras, que luego deriva en la crisis de público. Frente a esta situación, adquiere una gran importancia la presencia de las compañías teatrales europeas, especialmente las italianas, que introducen al público y demás miembros del campo teatral los nuevos rumbos que el teatro europeo está tomando.

Las compañías teatrales italianas comienzan a llegar a la Argentina desde 1869, cuando la compañía de la actriz Adelaida Risco se presenta por primera vez en Buenos Aires. Desde ese momento, las compañías italianas sobrepasan en número a las españolas y las francesas, ya que éstas cuentan, esencialmente, con el agregado de un gran público de inmigrantes italianos. Para las compañías italianas, su llegada al país implica la posibilidad de mostrar su repertorio fuera de las fronteras italianas, mientras que para la escena nacional, significa la posibilidad de tomar contacto con textos hegemónicos del teatro europeo clásico y contemporáneo, como Shakespeare, Ibsen, D'Annunzio, Giacosa o Bataille. Cuando estas compañías regresan a la Argentina luego

de la obligada pausa debido a la Primera Guerra Mundial, comienzan a dar a conocer textos de autores como Roberto Bracco y Luigi Pirandello. La “novedad” que estas compañías acercan al campo teatral argentino no pasa desapercibida, y transforman a Pirandello en un importante autor-faro para el desarrollo del posterior grotesco criollo, especialmente el popular.

Pirandello es representado por primera vez en la ciudad de Buenos Aires en 1922, con una puesta en italiano de *Sei personaggi in cerca d'autore* [*Seis personajes en busca de autor*], seguida por la primera puesta en escena en castellano: la de *La patente*, que sube a las tablas en 1923 con traducción de Joaquín de Vedia. Estos primeros estrenos ya configuran el interés de autores, actores y directores argentinos, en la figura del escritor italiano y en el prestigio de sus textos. Desde 1922 hasta 1926, se producen los primeros estrenos de Pirandello en el medio teatral, aquellos que introducen al autor y lo ponen en contacto con su público potencial. Este público, por su parte, aprende a recepcionar esos textos desde un nuevo horizonte de expectativas, aquél que la categoría estética de “lo nuevo” trae consigo. Lo nuevo no se conforma solamente como categoría “que se agota en los factores de la innovación, sorpresa, sobrepajamiento, reagrupación, alineación (...)” (Jauss, 194), sino también como una categoría histórica, que remite a la pregunta de “cuáles son propiamente los momentos históricos que convierten en nuevo lo nuevo de un fenómeno literario” (194). Con respecto a esto último, la década del '20 es el mejor momento para la introducción de un autor como Pirandello, debido a la necesidad de una apertura formal que ayude a superar la crisis teatral.

La década del '20 señala un lento cambio interno para el teatro nacional, debido en parte al enfrentamiento con la crisis teatral, pero al mismo tiempo es una época de

acceso a un novísimo repertorio de obras europeas contemporáneas. Esta situación de “prontitud cultural”²⁴ (Even-Zohar, 93) ocurrida dentro de los límites del campo teatral del momento, tiene que ver con el hecho de darse cuenta de que un nuevo repertorio (ligado a lo prestigioso por llegar de Europa) está disponible tanto para su estreno en traducción castellana como para su presentación a un público deseoso de conocer esas nuevas manifestaciones. Esta situación de prontitud cultural puede apreciarse en los estrenos europeos que se realizan en Buenos Aires entre 1922 y 1929²⁵:

Año:	Obra:	Autor:
1922	Don Pietro Caruso	R. Bracco
	Noche de nieve	R. Bracco
1923	La patente	L. Pirandello
	Así es, si te parece	L. Pirandello
	Anfissa	L. Andreiev
	Maternidad	R. Bracco
1924	La vida del hombre	L. Andreiev
1925	Con armas cortas	R. Bracco
	El delirio del hostelero Bassa	R. di San secondo
	El hombre, la bestia y la virtud	L. Pirandello
1926	La noche trágica de Rasputín	A.P. Antoine
	La tragedia del silencio	O. Strinberg
	Vestir al desnudo	L. Pirandello
	Santa Juana	B. Shaw
1927	No es cosa seria	L. Pirandello
	Seis personajes en busca de un autor	L. Pirandello
	Piénsalo, Jacobito	L. Pirandello
1928	El pato silvestre	E. Ibsen
	La comedia de la felicidad	N. Evreinoff
1929	El enemigo del pueblo	E. Ibsen
	La silla roja	L. Fodor
	El proceso de Mary Dugan	B. Veiller
	Topacio	M. Pagnol

²⁴ “Cultural promptness”.

²⁵ Los datos que aportamos a continuación son parte de un trabajo de relevo de estrenos europeos del teatro culto desde 1922 a 1929 que realizamos revisando los programas de mano que se encuentran archivados en la Biblioteca de ARGENTORES (Sociedad Argentina de Autores) en Buenos Aires. En cada caso, el título en castellano implica que la obra es puesta en escena por una compañía teatral nacional. No existen archivos de programas anteriores al '22.

Estos estrenos dan cuenta de la preponderancia de los autores italianos del naciente grotesco italiano, y reafirman la importancia de los trabajos extranjeros que introducen innovaciones en el campo teatral nacional.

Cuando Pirandello llega a Buenos Aires en su primera visita de junio de 1927, sus textos teatrales son ya ampliamente conocidos, debidos a los estrenos nacionales que se vienen produciendo en esa década. Durante los dos meses de su visita a Buenos Aires (que incluye dos breves viajes de trabajo a las ciudades de Bahía Blanca y Rosario), las obras del autor son representadas incansablemente. Casi la totalidad de las obras escritas por el autor hasta ese momento se ponen en escena, incluyendo *Sei personaggi in cerca d'autori* [*Seis personajes en busca de autor*], *Il berretto a sonagli* [*El gorro de cascabeles*], *Diana e la Tuda* [*Diana y Tuda*], *Ma non è cosa seria* [*No es una cosa seria*], *Il piacere dell'onestà* [*El placer de la honestidad*], *La signora Morli, una e due* [*La señora Morli, una y dos*], *L'amica delle mogli* [*La amiga de las esposas*], *Il gioco delle parti* [*El juego de los roles*], *La donna del mare* [*La mujer del mar*], *Enrico IV* [*Enrique IV*], *Vestire gli ignudi* [*Vestir al desnudo*], *La vita che ti diedi* [*La vida que te di*] y *Come prima, meglio di prima* [*Como antes, mejor que antes*]. Pirandello se canoniza en el teatro nacional a través de lo que Even-Zohar denomina la canonización “dinámica”, es decir aquella en donde son los modelos generales y no un “santificado” texto canónico los que se incorporan o interfieren, de una u otra manera, en el repertorio de la literatura-blanco (Even-Zohar, 19). Si la canonización de un autor se concreta, principalmente, debido a su posición privilegiada dentro del campo intelectual, y su legitimación y consagración dentro del mismo, Pirandello ocupa durante las décadas del

'20 y del '30 un lugar central en ese campo²⁶.

La segunda visita de Pirandello a Buenos Aires se realiza del primero al 25 de septiembre de 1933, y su principal objetivo es el estreno mundial de su obra *Quando si è qualcuno*. Pirandello va a dirigir la obra, aunque en realidad, cuando llega a Buenos Aires, toma las funciones directivas que ya Antonio Cunill Cabanellas ha estado realizando con el grupo teatral nacional. Finalmente, y con la traducción de Homero Guglielmini, la obra se estrena el 20 de septiembre con el título de *Cuando se es alguien*²⁷. Este estreno reafirma la presencia central de Pirandello en el teatro nacional, y da paso a la reflexión de la recurrente necesidad, en el teatro, y en general, en la cultura argentina, de un modelo europeo a seguir.

La presencia central de Pirandello en el campo teatral argentino de los '20 y los '30 señala de una manera particular el europeísmo del campo teatral de la época, y su visión de Europa como un espacio de lo consagrado, de donde proviene lo que va a ser dominante durante un período determinado. Sin embargo, esta situación de europeísmo es un tanto ambigua en relación con el desarrollo del posterior grotesco criollo, ya que no transforma a éste en una mera copia del grotesco italiano, sino que crea un discurso original que, aunque recoge lo canonizado-europeo del discurso de Pirandello, también

²⁶ Solamente en el mismo año de 1927, y luego de la maratón de estrenos pirandellianos, se estrenan dos versiones locales de *Sei personaggi...* y *Pensaci, Giacomino!*. La primera se trata de *Seis personajes en busca de un autor*, con traducción de Donato Chiachio y dirección de Enrique de Rosa. *Piénsalo, Jacobito*, es la segunda puesta, que, con la traducción de Goicoechea y Cordone, se puso en escena el 3 de noviembre, también con la dirección de Enrique de Rosa.

²⁷ Es de señalar que a partir del estreno de esta obra en traducción, ya no se registran más estrenos de Pirandello en italiano. En esa década del '30 se estrenan *El gorro de cascabeles* y *Limonas de Sicilia* (en 1933 y 1934 con traducción de Marcos Bronemberg) y *Esta noche se recita improvisando* y *La nueva colonia* (1935 y 1937 con traducción de Armando Discépolo). Estamos de acuerdo, junto con Beatriz Trastoy, que “los descendientes de los inmigrantes llegados hacia 1880 ya no comprendían la lengua (o el dialecto) de sus mayores (...) y, por otro lado, (...) el castellano se vuelve el factor aglutinante, apto para captar públicos provenientes de sectores de distintos orígenes étnicos” (1997, 52).

funciona con lo periférico-nacional y la propia necesidad interna del teatro nacional de superar la crisis por medio de una refuncionalización de lo existente. Even-Zohar señala como los nuevos repertorios “reemplazan a los que son viejos o están establecidos, y ya no son efectivos”²⁸ (47), pero en el caso de la formación del grotesco criollo (tanto el culto como el popular) los nuevos elementos no reemplazan completamente a los “viejos” sino que trabajan conjuntamente con algunas remanencias del sainete y la alta comedia y con los propios aspectos locales, creando una síntesis creativa. En todo caso, lo que la canonización de Pirandello y la interferencia de algunos de sus elementos definitorios brindan al teatro nacional es la posibilidad de tomar contacto con lo canonizado-europeo como *una* parte de la solución, no *la* solución total a la crisis por la que el teatro nacional está pasando.

3. El grotesco criollo popular realista de Armando Discépolo: patetismo, máscara de sociabilización y caída final

Armando Discépolo presenta la figura del inmigrante frustrado, que ve sus sueños utópicos de “hacerse l’ América” destruidos por el choque con la realidad, a través de cuatro grotescos escritos entre 1923 y 1932²⁹. Estos grotescos, como ya mencionamos anteriormente, son *Mateo* (1923), *El organito* (1925, escrito junto con su hermano Enrique Santos), *Stéfano* (1928) y *Cremona* (1932), y constituyen los núcleos fundacionales de la primera fase del grotesco criollo popular. Frente a la situación que el teatro nacional está padeciendo en las décadas del ’20 y del ’30, los grotescos criollos de

²⁸ “Replace the old and established ones that are no longer effective”.

²⁹ El último grotesco de Discépolo, *Relojero* (1934), no trabaja con la problemática del inmigrante sino con la del enfrentamiento entre las generaciones. Es analizado en el próximo capítulo de esta tesis.

Discépolo son un importante aporte para tratar de superar la crisis, a la vez que abren las puertas a una necesaria modernización del teatro nacional.

Los grotescos discepolianos señalan las problemáticas de la vida del inmigrante y de su familia en la ciudad de Buenos Aires, centrándose especialmente en los inmigrantes italianos que eligen el sector urbano de la ciudad-puerto³⁰. En este sentido, estos textos no hacen más que reflejar la situación de la creciente importancia que, en detrimento del interior del país, la ciudad de Buenos Aires está tomando hacia principios del siglo XIX.

El grotesco criollo popular de Discépolo da interpretación y manifestación escénica a los inmigrantes, en los mismos escenarios que vieron la representación de incontables sainetes (como el teatro “El Nacional”), y con sus mismos actores y similares recursos monetarios (Pellettieri, 1989: 175). Los espectadores de estas obras son, en su mayoría, aquellos inmigrantes italianos que desean verse representados, entretenidos e identificados en la escena nacional. Esta situación, en donde los inmigrantes funcionan como una comunidad en la búsqueda de un teatro que los exprese, y que sea espejo de sus necesidades, conforma un movimiento muy activo por parte de los mismos inmigrantes. Este movimiento del inmigrante señala la necesidad de crear o formar un teatro que los muestre como “los otros” dentro de la sociedad argentina. La comunidad inmigrante, entonces, provee la materia, que luego es reelaborada por distintos autores. Como integrante de esa misma comunidad, Discépolo es el autor canónico de esta primera fase del grotesco criollo, ya que, como hijo de inmigrantes y argentino de primera generación,

³⁰ Es de señalar el vacío que se produce, dentro del teatro argentino, en la presentación de las historias de, por ejemplo, las poblaciones de inmigrantes ingleses o alemanes en la región de la Patagonia o las de israelitas en la Mesopotamia argentina. Sin embargo, y con respecto a esta última comunidad, hay una detallada crónica de su historia en la novela *Los gauchos judíos* (1910), de Alberto Gerchunoff, y algunos textos dramáticos de las experiencias de los inmigrantes israelitas en la ciudad de Buenos Aires, como por ejemplo en *El judío Aaron* y *Nadie la conoció nunca* (ambas de 1926) de Samuel Eichelbaum.

conoce la problemática por las cuales la misma está transitando. Los textos de Discépolo funcionan como una crónica inmediata escrita por un argentino de primera generación, que señala creativamente lo que está pasando, en un momento dado, en la comunidad italiana de la ciudad de Buenos Aires. El descalabro de las familias de los personajes de Miguel (en *Mateo*), Stéfano (de la obra homónima) o Saverio (de *El organito*) es el descalabro de esos inmigrantes que sueñan esperanzadamente con la utopía, pero que chocan, en cambio, con la realidad. En el inmigrante de los textos de Discépolo se perciben las características de apego al país natal que “a menudo hacen al individuo indiferente a los valores y características de la nueva cultura”³¹ (Abdul J. Janmohamed, 1993: 101). De esta manera, el espacio entre la propia cultura y la nueva no se puede llenar, y es en ese limbo en donde el inmigrante de Discépolo está situado. En él, lo colectivo (la sociedad) y lo individual (la familia, el propio inmigrante) ya no coinciden, y es allí en donde tiene su origen el desajuste que circunda la realidad del inmigrante.

Discépolo, como gran conocedor y admirador del grotesco italiano, especialmente el pirandelliano, recoge de éste, en calidad de préstamo cultural, la temática de la fragmentación del sujeto y las máscaras sociales que debe colocarse en la sociedad, la comicidad reflexiva y la forma de teatro de personaje. El movimiento que Discépolo realiza con el teatro pirandelliano es esencialmente el de recoger ciertos elementos de un teatro considerado “culto” o “burgués” y hacerlos funcionar, creativamente, en la primera fase de desarrollo del subgénero popular del grotesco criollo. Debido al conocimiento que Discépolo tiene de la lengua italiana, el nuevo repertorio proveniente de la fuente

³¹ “Often makes the individual indifferent to the values and characteristics of the host culture”.

pirandelliana es recogido en forma directa, sin la necesidad de un intermediario o canal, como el de la traducción, que muchas veces imprime un tono nativo-dialectal al texto original.

La relación que Guillén menciona entre lo “local” y lo “universal” como participantes de la conformación de la obra literaria, se aprecia claramente en el discurso discepoliano. Discépolo es un escritor que responde literariamente a lo local (como ser la tradición popular del sainete criollo y la temática de la inmigración), a la vez que moviliza y complejiza su discurso a través de la interferencia con un autor-faro como Pirandello. Esta situación señala la heterogeneidad desde la cual se forman sus textos, así como también la dinámica relación que se establece entre las dos tradiciones que los constituyen: la popular (proveniente del sainete criollo) y la culta (proveniente de Pirandello).

Para el análisis de los cuatro primeros grotescos escritos por Discépolo, establecemos dos corpus de temáticas que se estudian individualmente. *Mateo* y *Stéfano* introducen la temática económica como núcleo de la acción, así como también *El organito*, que presenta la temática secundaria del abuso paterno del poder. *Cremona*, por otra parte, y a semejanza de *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*] de Chiarelli y *Pensaci*, *Giacomino* [*¡Piénsalo, Jacobito!*] y *El berretto a sonagli* [*El gorro de cascabeles*] de Pirandello, presenta la temática del adulterio femenino, aunque el motivo económico está presente como transfondo de la acción.

Mateo (1923), *El organito* (1925) y *Stéfano* (1928) son dramas de personajes, que se centran en el desarrollo de la caída final de tres jefes de familia inmigrantes: Miguel, Saverio y Stéfano. En el caso de *Mateo* y *Stéfano*, el enfrentamiento entre la sociedad y

el individuo es esencial, ya que la máscara de los dos personajes principales es, ante todo, una máscara de sociabilización que se han colocado (sin saberlo) para enfrentar el peso y las reglas de la nueva sociedad en la cual viven. Esas máscaras son sobre todo máscaras que los ayudan a sobrevivir honestamente y a cumplir (aunque sea pobremente) lo que esa misma sociedad les demanda: mantener a su familia, proveer techo y comida. Las dos obras comienzan cuando una situación límite se presenta en la vida de esas familias: el padre, con su trabajo honesto, ya no puede sostener más al núcleo familiar, y el avance de la miseria es incontrolable.

En el caso del personaje de Miguel, en *Mateo*, el apego a su anacrónico trabajo como cochero de caballos hace que, frente a la irrupción del automóvil, comience a perder el poco trabajo que antes tenía. Miguel es un personaje a contrapelo de la sociedad, ya que no sólo su trabajo lo aísla del mundo, sino su propia conducta honesta, ya que su miseria no se relaciona con sus preocupaciones morales. Miguel, por sobre todo, respeta el mandato tradicional de mantener a su familia con un trabajo decente, pero cuando se enfrenta con la sociedad, comprendemos la inadecuación de su postura, ya que es esa misma sociedad la que lo está llevando a la pobreza:

Doña Carmen. Ha trabajado poco anoche.

Carlos. La pregunta... ¿No ve como viene?

Miguel. No mucho; un viaje de ocho cuadra. Se bajaron a tomar un automóvil. Estaban apurados... e todavía me discutían el taxímetro: “¡Está descompuesto!... ¡Está descompuesto!... ¡Ladrones!” “¡El que está descompuesto soy yo”! --le ho contestado. He tenido que revolver el fierro para cobrar. (16)

En una sociedad moderna, la postura tradicional de Miguel contribuye a su problema económico, ya que, al negarse a ser un cochero de automóvil, permanece inmovilizado en una situación económica que cada vez es más precaria.

Frente a esta realidad, el texto propone cómo, en una situación de miseria, la honestidad y la moralidad ya no tienen cabida dentro de la sociedad, y deben dejarse de lado para salvar a la familia. Miguel, que no quiere ser cochero de automóvil para continuar con la tradición de su familia (“Yo voy a morir col látego a la mano e la galera puesta, como murió me padre, e como murió me abuelo”, dice en un momento), recurre al robo como última forma de salir de la pobreza. Al colocarse la máscara de ladrón, Miguel entra en el espacio de Severino, el inmigrante italiano que ha “entrado” en el juego deshonesto. Los dos personajes representan dos formas de relacionarse con la nueva sociedad, Miguel desde la tradición honesta de sus padres, Severino desde la “nueva” moral al uso:

Severino. (...) Usté está así porque quiere. Es un caprichoso usté. Tiene la cabeza llena de macana usté. Eh, e muy difichile ser honesto e pasarla bien. ¡Hay que entrare, amigo! Si yo comprendo, sería lindo tener plata e ser un galantuomo; camenare co la frente alta e tenere la familia gorda. (...) ¡Ya lo creo!... pero la vida e triste, mi querido colega, e hay que entrare o reventare. (24)

La dicotomía presentada por Severino (“Entrare o reventare”) revela la contradicción propuesta a Miguel, que es empujado a robar, a cometer un delito, para mantener a su familia. Esta situación crea la fragmentación vital de este personaje, su dislocación entre el Miguel honesto y el Miguel deshonesto a pesar suyo, y lo vuelven inmensamente ridículo y patético, ya que él aplica esa honestidad a lo delictivo:

Miguel. (...) ¿Soy un ladrón?... ¿Soy un asaltante?... ¿E possibile?... No. Non e possibile...No... ¡No!...¡¡No!!... (*Va a huir. Se toma del pescante. Recapacita.*) ¿Y Severino? No puedo hacerle esta porcaria... me ha recomendado... Me he comprometido... He dado mi palabra de honor... Sería una chanchada. Hay que entrare... ¡Hay que entrare! (32)

El posterior fracaso del robo precipita la caída de la máscara de ladrón de Miguel, y lo patetiza aún más, ya que ahora, además de no poder mantener a su familia, es perseguido por la policía. La lucidez más descarnada (el rostro desnudo) aparece en el momento de la caída de la máscara del personaje, que reconoce su fracaso vital frente a su esposa:

Miguel. U padre di figli tui è nu vile. Perdono. Ha finita la pache nostra... Io sono perduto! Io sono perduto! (...) (41).

Miguel no sólo reconoce su fracaso, sino que acepta que su hijo trabaje como conductor de automóviles. Si el Miguel de la “máscara” de sociabilización y el apego a las viejas costumbres reniega de la llegada del progreso y se rehúsa a aceptar que su hijo sea cochero de automóvil, el Miguel del “rostro” de fracaso acepta esta situación, que lo lleva a tener, por primera vez, una relación de verdadera comunicación con su hijo, marcada en la réplica: “Estoy contento de que usted pueda ya mantener a la familia” (42). Esta situación marca una trágica ironía, ya que, mientras que la aparición del automóvil significó la ruina de Miguel y su familia, ahora, a través de su hijo, es su salvación.

El desenlace de la obra recurre a la dicotomía grotesca de la risa y el llanto.

Miguel, que quiere escaparse de la policía que lo persigue, prepara su huida, pero antes se pone la abollada galera de Severino. Como sucede con los personajes de Don Pietro o Giacomino, la risa se logra al describir la apariencia física del personaje, y, en el caso de Miguel, su abollada galera es el punto focal desde donde nuestra risa proviene. Sin embargo la risa muy pronto cambia, y adquiere un tono trágico, cuando, en el momento del arresto de Miguel, éste es llevado “a tirones” (43) por la policía. Frente a la figura de Miguel siendo arrastrado a la cárcel, el concepto del “sentimiento del contrario” al cual

Pirandello se refiere nos afecta personalmente. Nos reímos de la ridícula galera del personaje, y del hecho de que ponga resistencia a la autoridad, pero muy pronto, si reflexionamos sobre el porqué de ese arresto, nos damos cuenta que Miguel solamente robó para alimentar a su familia. Entonces, un sentimiento opuesto al de la risa nos embarga, y no podemos menos que emitir algo muy cercano al llanto. Es en ese momento en donde lo grotesco manifiesta toda la profunda contradicción que lo conforma y le da vida.

El personaje de Miguel al menos sabe, desde un principio, que el enemigo que lo está llevando a la miseria es el automóvil, pero el de Stéfano, de la obra homónima, no percibe su trágica y ridícula situación de músico que toca su instrumento desafinando. Durante su juventud, en Milán, Stéfano se perfila como un gran músico, y, cuando llega a la Argentina, su sueño es escribir una gran ópera. Éste es el Stéfano del rostro de inocencia y esperanza, que pronto se quiebra con la imposición social de tener que mantener a su nueva familia con un humilde puesto de músico de orquesta³². En el momento en que la imposición social nace, la utopía de los sueños del personaje desaparece, y lo que queda es un presente de miseria que choca con sus pasadas aspiraciones:

Margarita. Ah, ¿estás ahí? ¿Qué querés comer? La Ñeca está llorando en la cocina porque no cenaste. ¿Qué mirás? ¿Terminaste la partitura? ¿Qué mirás? Stéfano. Levantáte esa media (*Ella se agacha afligida al verse tan pobre. Monologa él.*) Y yo que quería comprarte un castiyo en la Riviera! ... (60).

³² La temática de la caída de los sueños artísticos debido a la imposición social aparece también en otro grotesco criollo popular de primera fase que se estrena el mismo año que *Stéfano*: se trata de *Carlitos Chaplin (El actor)* de Cesar Bourel. En este grotesco, Guillermo, un actor español que ha llegado como inmigrante a Buenos Aires, debe renunciar, por su familia, a su sueño de estrellato como actor de teatro, y termina personificando a Chaplin en la propaganda de la película *El circo*. La réplica del personaje: “Ésta es la gloria que yo soñé” [sin mención de página] ejemplifica el desaliento del personaje, que debe abandonar sus pasados deseos de triunfo y encarar el oscuro presente.

La obra sitúa el momento de crisis cuando Stéfano es despedido de su trabajo, porque sus compañeros ya no pueden interceder más frente al director de la orquesta.

Stéfano, sin darse cuenta de la verdad, cree que su amigo Pastore le ha robado el puesto:

Stéfano. (...) Estoy acostumbrado a anidar cuervos. ¿Qué va a haber abajo? Traición, envidia, repudio. (...) Sé demasiada música yo, para que me quieran los músicos. Incomodo a lo compañero porque se sienten inferiore (...). (70)

La máscara de autoengaño con la que el personaje vive no le deja ver la realidad que, sin embargo, llega de boca de Pastore: “(...) usted, maestro, hace mucho que hace la cabra [desafina]” (71). El efecto de esta revelación es trágico para personaje, ya que deja ver al personaje su rostro desnudo, no sólo de músico que desafina, sino también de músico que ha perdido la inspiración para crear su ópera:

Stéfano. (...) ...ya no tengo qué cantar. El canto se ha perdido; se lo han yevado. Lo puse a un pan... e me lo he comido (73).

El efecto de reconocimiento de la verdad es tan devastador para Stéfano, que lo lleva a la muerte, debido a que, cuando se ve obligado a enfrentarse *con quién él realmente es*, sin la ayuda de ninguna máscara de sociabilización o de “buen padre de familia”, todo es demitificado: el amor de sus hijos, de su esposa, de sus padres y hasta la música. La lucidez lo lleva a entender porqué se ha colocado esa máscara, y porqué ha renunciado a su sueño. A diferencia del personaje de Miguel, que nunca percibe con total conciencia su condición en el mundo (Káiser-Lenoir, 73), Stéfano se reconoce, abiertamente y desgarradamente, como un fracaso. Tal vez esto ocurra porque Miguel sólo quiso mantener decentemente a su familia, mientras que Stéfano era un artista, y deseaba lograr mucho más. Las metas que Stéfano se propuso fueron muy altas, y por eso la caída es más profunda, y lo lleva a la muerte:

Stéfano. Por oírlos yorar, no me he oído. Basta. (...) (*No puede erguir la cabeza; su peso lo turba, cae de bruces, con las rodillas en el suelo. Se hace daño, adentro. No puede sacar un pie enganchado a una pata de la mesa. Sonríe.*) Yo soy una cabra. Me e e (...) Una cabra... que cosa... M'estoy muriendo (*Pone la cara en el suelo.*) Me e e... (*Muere.*) (85-6).

La muerte de Stéfano produce en el receptor, como ya ha ocurrido en *Mateo* y anteriormente en *Il berretto a sonagli* [*El gorro de cascabeles*], el efecto del “sentimiento de lo contrario”. Al principio nos reímos de la ridícula acción del personaje, con su pierna torpemente enganchada en la mesa, pero pronto nos damos cuenta de que hay algo más profundo en esa gestualidad cómica. Lo que estamos presenciando es la desgarrada caída final de Stefano, con todo el patetismo y la deformación grotescas que Discépolo les imprime: estamos viendo al otrora joven compositor de Milán muriendo patéticamente en una mísera habitación en Buenos Aires, animalizado como una cabra. La posterior reflexión sobre esta muerte nos lleva, entonces, a las puertas mismas del mundo extraño, terrorífico, que lo grotesco ejemplifica para un crítico como Kayser, y no podemos menos que cambiar, nuevamente, el rumbo de esa primera risa. Luego, en la mirada final que el receptor realiza sobre lo que ha presenciado, se comprende cómo el viaje migratorio del personaje se ha completado, y su círculo cerrado para siempre. ¿Qué más para señalar el fracaso de la inmigración en un medio que nunca le fue propicio?

En *El organito*, la máscara de su protagonista, Saverio, es también una máscara que él se ha debido poner para sobrevivir frente a una sociedad dura y fría. A diferencia de un personaje como Miguel, Saverio elige desde el comienzo el camino de la deshonestidad para establecer relaciones con su nueva sociedad. Esa sociedad es la que le da la espalda cuando el personaje llega de Italia con su familia:

Saverio. Una noche, sen comida, sen techo, a la caye, con usted (*por Nicolás*) en este brazo e Florinda al pecho de la madre, no encontramos un cristiano que creyese en Dios. La gente pasaba, corriendo sen merar me mano (...) Aqueya noche hic'el juramento: Saverio, nunca ma pida por hambre!... Saverio, ¡sacale a la gente el alma gota a gota! (502).

Ese primer momento de conocimiento del personaje, que le deja conocer como la sociedad *realmente es*, establece el tipo de relaciones que Saverio va a encarar, en el futuro, con esa misma sociedad. Saverio, por tanto, conoce desde el comienzo los parámetros de la nueva sociedad y los usa para su propio provecho. Frente a la frialdad social, la única respuesta es la deshonestidad que Saverio aprende muy temprano, y que lo hace crear la mascarada de su trabajo como limosnero, en donde se sirve de esa sociedad que una vez le da la espalda. De esta manera, Saverio explota la caridad de los extraños, y refuerza el patetismo de su ocupación tocando un organito junto a su cuñado Mama Mía, que es inválido.

La crudeza de la visión de mundo de Saverio, que éste aprende por su experiencia en la calle, se refleja en las descarnadas relaciones con su familia. Retomamos aquí una de las características esenciales de lo grotesco: la degradación. Bakhtin señala la forma positiva y cómica que la degradación adquiere en la época Medieval y Renacentista, pero en este texto la degradación (en este caso familiar) tiene características negativas. La familia, tal como aparece en *El organito* pierde toda su forma esencial de núcleo contenedor y es manejada, por Saverio, a través de reglas económicas y dictatoriales. Si en *Mateo*, los hijos llevan a Miguel al último sacrificio posible (convertirse en ladrón para poder alimentarlos), aquí son parte del negocio de Saverio:

Saverio. (*Rechazando a Nicolás.*) Mire qué hijo: vacío [de dinero]. Yo, ante que estar así, de vergüenza, he pedido limosma.

Nicolás. ¿Y que quiere de mí? ¿No le he hecho tres años el epiléptico y dos el jorobado sin ver un cobre? (501)

Saverio odia a la sociedad, y le roba dinero abiertamente, pero, debido a su alineación, no sabe como deslindar entre esa sociedad y su familia, y trata a ésta última de la misma manera que a la primera, con una total falta de afectividad. Su cinismo se aplica, entonces, a ambas relaciones:

Saverio. E se quéjano. Son señore. Eh, Anyulina; sienta. Tus hijo crén qu'el mondo e farra. Eh, señora condesa; sienta a lo viscondese. No le falta má que dar limosna. Eh, se no estuviera yo...serían chorro. (...) ¿Ustede se piensan que gano esta sucia plata dando vuelta al manubrio? La gano dando vuelta al alma. Se vive rodeado de púa e hay que curtir el cuero. (502)

En esta última línea, Saverio sintetiza su filosofía de vida, pero su lucidez sobre la naturaleza de la sociedad no se trasluce en una enseñanza positiva hacia sus hijos, sobre la mejor manera de defenderse y de adaptarse a esa sociedad, sino que ellos mismos son también los enemigos del padre. De hecho, es la alineación en que Saverio vive la que le impide darse cuenta de que sus hijos lo van a abandonar. Por el contrario, Anyulina, la mujer de Saverio, sabe que los hijos pronto tratarán de encontrar una vida mejor:

Anyulina. Cuando estén al infierno estarán mejor que aquí. Se irán. Ya comprenden todo; tienen que irse. A este aire hay un veneno terrible. (526)

Florinda. Mamá, véngase conmigo.

Anyulina. No, pobre hija; no.

(...)

Anyulina. Dío perdona a las mujeres que abandonan a su padre, nunca a las que abandonan al marido. Usté empieza, él termina; y yo con él. Para eso me ha elegido. (528)

Cuando el enfrentamiento entre Saverio y sus hijos Nicolás y Humberto finalmente ocurre, el personaje reacciona recurriendo primero a la violencia y luego al sentimentalismo patético:

Nicolás. ¡No haga más aspamento, le digo; que cuando pienso quien soy, me dan ganas de romperle el alma!
 Saverio. ¿A quién?
 Nicolás. ¡A usted! ¡A mi padre!
 Anyulina. ¡Nicolá!
 Saverio. ¡¿Todavía?!... ¡Te ahorco!
 (...)
 Nicolás. ¡Usted no nos toca más!
 Saverio. ¡Andáte!
 Nicolás. ¡No, no me voy!
 Anyulina. ¡Sí, hijos; váyanse, váyanse! (*Con alegría. Grita.*)
 Nicolás. (*Por Saverio.*) Antes nos arregla.
 Saverio. ¡Así me arránqueno los ojo! ¡Me han amenazado! ¡Dio te va a castigar!
 Nicolás. ¿Más?
 Saverio. ¡Usted no tiene entraña! ... (*Llora por primera vez.*) ¡No comprende mi dolor!... ¡Es una fiera!... ¡Te maldigo! (533)

Esta máscara patética es tan artificial como las que Saverio usa para relacionarse con la sociedad, y no es más que un intento de recuperar la mano de obra que se le está escapando. La impostura del personaje no logra su efecto, y, efectivamente, los hijos abandonan al padre. El final de la obra, condensa el sentimiento grotesco de la misma:

Saverio. (*De rodillas.*) ¡Dio!... ¿E estos son mis hijos?
 Anyulina. ¡Sí!
 Saverio. ¿Los hijo mío?
 Anyulina. ¡Sí!... (*Zamarreándolo.*) ¡E Florinda también se ha ido!
 Saverio. ¡No!...
 Anyulina. ¡Sí! (*Pone su alma en una bofetada.*)
 Saverio (*Desalentado.*) ¡No!... (*Llama.*) ¡Florinda!... ¡Nicola!... ¡Payasito!... (*Su amor de padre va a buscarlos.*) ¡Florinda!... ¡Payasito!... (*Anyulina reza. Felipe ronca. Mama Mía, ajeno a todo, vuelve. Lo preocupa el órgano, que acarica sonriendo. Toca. Es una pieza alegre. Anyulina lo mira extrañada.*)
 Mama Mía. Dejame... déjame lo sentire... (*Felipe, dormido, busca su casco, se lo pone. Acompaña.*)
 Telón Final (534)

En ese momento en que Saverio *se da cuenta* que sus hijos efectivamente se han ido, se produce el desgarró del personaje, que lo muestra, por unos segundos, como alguien humano. En ese momento final de caída de la máscara, el personaje reconoce que sus

hijos son *sus hijos* y corre a buscarlos. Paralelamente a esta situación patética, Mama Mía comienza a tocar una pieza alegre, que remite a toda la contradicción desde la cual lo grotesco se construye. La risa y el llanto, nuevamente, aparecen enlazados; ésta es la única manera en que ambos sentimientos pueden aparecer en los grotescos discepolianos.

Cremona (1932) es una obra corta alargada por el autor meses antes de fallecer, en 1971. Dos parejas constituyen la trama sentimental de la misma: por un lado, Roque y Cristina y por otro, Nicola y Cecilia. El hilo de la acción, sin embargo, es llevado por el personaje del título, una patética “alma buena”, de la cual se burlan los niños del conventillo y que, como el Giacomino de la obra de Pirandello, sólo pretende ayudar a los demás, pero tropieza, en cambio, con la maldad de sus semejantes.

Los personajes femeninos de *Cremona*, funcionando de manera similar con el modelo general del primer grotesco italiano, son infieles a sus maridos y éstos deben recurrir a diferentes máscaras sociales para poder vivir, de una manera u otra, con esta realidad. En el caso de Roque, el personaje recurre, como el don Pietro de *Los disfrazados*, al silencio frente al conocimiento del adulterio de su esposa. Roque esconde su dolor leyendo un libro que nunca parece terminar y se transforma en el prototipo del marido engañado que no quiere ver:

Antoñito. (...) Tiene un libro en la cara. Yo no comprendo. ¿No ve y se tapa? (...) Pero che, Milio, ¿cuando uno tiene mujer, se vuelve sonso? ¡No!
Emilio. (*Divertido.*) No pibe, pero como ser engañao duele mucho, el engañao se defiende: no quiere creer (112).

La máscara de Roque, en este sentido, es opuesta a la de Paolo de *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*]. En el texto italiano, Paolo se enmascara como el hombre violento salvador de su honor, mientras Roque tiene una máscara de pacífica indiferencia.

Esta situación, sin embargo, cambia completamente cuando Roque entra en contacto directo con esa verdad que no quiere ver. Esto ocurre en el momento en que el personaje ve al amante de su mujer, Emilio, saliendo de la habitación que Roque comparte con su mujer:

Emilio, en el foro --hay otra luz-- enciende un cigarillo; tira el fósforo, se va para su pieza. Sube lento. Condenado. Cristina, en su puerta, entra, coincidiendo la salida de Roque y el mutis de Emilio.

Roque. (*Como envistiendo.*) ¿Mi Cristina?... No..., no... Sí. ¡Sí! (142)

El momento de reconocimiento directo del engaño ha llegado, y, entonces, la caída de la máscara da paso al verdadero rostro del personaje. En este caso se trata de un rostro violento de asesino, ya que al comienzo de la próxima “Luz” del texto, el personaje mata a los dos amantes. Esta resolución por medio de la violencia presenta una diferencia muy marcada con respecto a los textos del grotesco italiano. En esos textos, a la mujer adúltera nunca se la mata, aunque las costumbres sociales remitan directamente al “asesinato por honor”. Es de notar, en este sentido, como el personaje de Paolo *no* mata, finalmente a su mujer, y el de Ciampa encuentra un subterfugio para, también, no tener que matarla. Pareciera que la respuesta de la muerte se produce en las clases populares, en donde se permiten más abiertamente las nociones de la violencia como salida y la “justicia por las propias manos” (cf. con el final de *Los disfrazados*). Frente a esa sociedad que permite y facilita la violencia, se destaca Cremona, quien esconde a Roque en su habitación. Cremona es la víctima de una sociedad degradada que ha transformado lo positivo del hombre, y se percibe como un ser anacrónico (como Miguel) dentro del mundo del conventillo, un espacio en donde la miseria ha anulado todas las virtudes humanas. La bondad que Cremona manifiesta al esconder a Roque pronto es

malentendida por todos: cuando la gente del conventillo los encuentra juntos, piensa que Cremona es su cómplice, mientras que Roque cree, por su parte, que este personaje lo ha traicionado. Un acto bondadoso se percibe como algo imposible dentro de esa sociedad.

Hacia el final de la obra, Roque se reconoce como un asesino (“¡Debo!, (*Sollozante.*) ¡Pago!” (153), señala). Este estado de lucidez del personaje grotesco se da, como ya manifestamos anteriormente, en presencia del rostro, ya que es allí en donde el personaje puede verse como lo que *verdaderamente es*. Este encuentro con el verdadero ser significa el exilio para el personaje de *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*] y la cárcel para Roque, pero trae consigo el reconocimiento y la aceptación del verdadero yo (Roque: “Yo maté a mi mujer y debo pagar” y Paolo: “Yo amo a mi mujer y huiré con ella”).

En contraposición con Roque, el personaje de Nicola, el encargado del conventillo en cuyo patio transcurre la acción, mantiene (a la manera del personaje del título en *Pensaci, Giacomino!* [*¡Piénsalo, Jacobito!*]) una ridícula máscara de aceptación y comprensión con su esposa y el amante, Carlito:

Nicola. [Hablando sobre su mujer.] ¡La má linda del barrio! ¡La má linda del mundo! ¡Le gustan lo má lindo vestido, lo má lindo sombrero!... (...) ¿Y yo, solo, podía dárselo? (...) A vece pienso: ¡Seríamos tan desgraciados sin este amigo en el medio! (...) A mí me costó sudore negro pescar la lógica del asunto (*Sonríe con su máscara.*) (...) Yo le pegaba mazzate y ella me decía: “¿Nicola, no puede cerrar los ojos? ¡Seríamos tan felices!” (127).

En ese momento en que Nicola, a pedido de su mujer, “cierra los ojos”, empieza la máscara de comprensión. Sin embargo, el verdadero rostro que manifiesta el odio por esa relación no tarda en manifestarse, y se diferencia a partir de ese momento del personaje

de Giacomino, que hasta el final protege la relación adúltera de su mujer. La pobreza es la fuerza que obliga a Nicola a realizar el pacto de entendimiento con su mujer y el amante, pero sin embargo, cuando él cree haber ganado la lotería, lo primero que hace es echar de su casa a Carlito y encerrar a su mujer en una habitación. El verdadero rostro de “marido agraviado y vengativo”, que contiene todo el odio que madura detrás de la máscara de “marido moderno”, se manifiesta cuando el personaje relata su encuentro con Carlito:

Nicola. (*Pone una mano crispada sobre un hombro de Compana.*) ¡Este puño!... Y le dije: ¡Carlito Chiavari, teneme miedo! ¡Dende que te conozco tengo un capricho asesino! (139)

Hacia el final de la obra, Nicola recuerda que esa semana se olvidó de jugar el billete de lotería, y su esposa, finalmente, lo abandona. El rostro (¿o tal vez fue otra máscara?) de marido vengativo cae e incluso lamenta haber echado a Carlito, ya que esto “rompe” el equilibrio que los tres mantenían en la relación. Si Roque y Paolo, a través de diferentes manifestaciones, recuperaron su verdadero rostro, Nicola retoma su máscara social de modernidad:

Nicola. [Hablando de Roque.] (*Grita como acorralado.*) ¡Hay que encerrarlo! ¡Pronto! ¡Es un atrasado, un nadatado, un antiguo! (*Concepto.*) No está volucionado, es peligroso: ¡a la jaula! (153)

La sociedad “volucionada” (evolucionada) a la cual se refiere Nicola funciona con sus propias reglas de supervivencia, y todos aquellos que no las siguen terminan transformándose en asesinos como Roque o, como Cremona, golpeados por sus vecinos en el patio del conventillo por creerlo parte del asesinato de Cristina. El espacio festivo del patio del sainete criollo se transforma en esta obra en espacio de la muerte y del sufrimiento, y en un espejo que define la suerte del inmigrante. Luego de esta obra,

Discépolo ya no escribirá más sobre el inmigrante ya que su último texto, *Relojero*, trata sobre los problemas generacionales de una familia argentina nativa. Frente a esto, sólo nos queda pensar si la última imagen que Discépolo deja del inmigrante en escena (Cremona llorando y caído al piso debido al ataque de los vecinos), no es una imagen tan frustrante y degradada de quien vino a “hacerse l’ America”, que finalmente le impide al autor continuar con la tarea de retratar a los seres de inmigración.

Los personajes de estos cuatro grotescos populares de primera fase son seres de inmigración, cuya “personalidad deteriorada” (Ordaz, 1981: 30) tiene que ver, esencialmente, con su inadaptación a una sociedad extraña y dura, mucho más frente al desbarranco político-social vivido por el país en la década del '30³³. En estos personajes se encarna, por un lado, el tremendo fracaso individual vivido por los inmigrantes, quienes se encuentran con una sociedad que no está preparada para brindarles los instrumentos necesarios para la subsistencia, y por otro, el fracaso social y político del sueño liberal de mediados del siglo XIX de “poblar y enriquecer el país”. Estos personajes son seres descolocados frente a un medio que no llegan a entender, y, debido, en parte, al desconocimiento de esa nueva realidad en la que viven, son patéticos y ridículos.

³³ La caída, en 1929, de la bolsa de Wall Street (Nueva York) se percibe como una catástrofe en la Argentina y “echó por tierra nuestra prosperidad mercantil y nuestra economía; el crédito se restringió y en muchos casos fue cortado en absoluto; los negocios paralizáronse (...)” (Carlos Ibarguren, citado por Carlos A. Floria y Cesar A. García Belsunce, 327). A la anterior situación se le debe sumar el desquicio administrativo del segundo gobierno de Hipólito Yrigoyen, que no permite hacer frente a la crisis.

A la situación de ridiculez y patetismo de los personajes, se le suma el uso del cocoliche, un lenguaje teatral de creación artificial y larga tradición en el teatro popular nacional³⁴. Este lenguaje produce un efecto de percepción doblemente trágico y cómico, ya que, si por un lado es risible por su ruptura con el uso correcto del castellano, marca un fracaso suplementario en el personaje: el de expresar “en una lengua que no conoce los dolores más grandes” (Griselda Gambaro, 1981: 42). El particular lenguaje utilizado por el personaje del grotesco criollo popular lo identifica como un ser inadecuado en su nuevo medio, mostrándolo como “el extranjero” y separándolo claramente del nativo. Lo que se está manifestando con el cocoliche es, de hecho, un sistema lingüístico propio, lo que Bruce King (1996) denomina el “inter-lenguaje”³⁵. Este concepto señala que “las expresiones verbales que realiza alguien que está aprendiendo una segunda lengua no son errores o formas desviadas, sino parte de un sistema lingüístico propio pero genuino”³⁶(67). El particular inter-lenguaje del personaje del inmigrante, que une dos lenguajes como el español y el italiano, remite a la hibridez de la que éste participa, y marca su propia calidad de ser entre dos culturas, dos idiomas, y dos países. Discépolo, al reelaborar creativamente sobre el mismo inter-lenguaje que escucha en su familia y en

³⁴ El término “cocoliche” se utiliza por primera vez en la versión teatral del folletín *Juan Moreira*, de Eduardo Gutiérrez (1884), cuando a un personaje italiano que figuraba en el libreto se le da el nombre de “Cocoliche”. En sus *Memorias de un hombre de teatro*, Enrique García Velloso rememora como el actor que representaba a ese personaje, un estudiante de medicina apellidado De Negri, lo transforma en un personaje consagrado: “[De Negri] Poseía el don de imitar la jerga bárbara en que se expresan los ingleses, franceses, alemanes e italianos que no saben castellano, realizando prodigiosos efectos fonéticos de una comicidad irresistible a la carcajada. Una noche, resolvió vestirse de mamarracho, calzando unos *tamangos* enormes con oreja, pantalón de pana metido en las medias a rayas que le llegaban casi hasta las rodillas, chaquetón ridículo (...) y sin previo aviso salió a improvisar escenas en el cuadro de la fiesta campestre. El público, tan sorprendido como los actores que ignoraban el injerto, rió de muy buen grado ante las *boutades* de aquel extraordinario personaje que decía las cosas mas arbitrariamente grotescas en una jerga criollo-apolitana”(126). El personaje había nacido para la inmortalidad en el posterior teatro popular.

³⁵ “Inter-language”.

³⁶ “The utterances of a second-language learner are not deviant forms or mistakes, but rather are part of a separate but genuine linguistic system”.

los barrios de Buenos Aires le confiere valor literario y efectividad teatral, ya que, mientras marca, por un lado, las contradicciones del inmigrante, también señala, en ese lenguaje “extraño”, una de las características propias de lo grotesco, la del distanciamiento. Sin embargo, la recepción de ese distanciamiento varía, según el receptor sea nativo o inmigrante. Para el receptor nativo, ese lenguaje de mezcla es difícil de comprender, ya que está interferido por el lenguaje italiano, que el receptor puede o no conocer, mientras que para el inmigrante ese distanciamiento no existe, ya que éste conoce, al menos, el lenguaje que Discépolo luego ha reelaborado en forma artística.

4. Conclusiones

Tanto en el grotesco italiano realista de Chiarelli y Pirandello como en el criollo popular realista de Discépolo, la percepción de estar al comienzo de un nuevo camino se constituye como el núcleo esencial de los textos producidos. Lo que Chiarelli y Pirandello realizan en torno a la demitificación de la burguesía como detentora del poder político y moral, lo realiza Discépolo con otra caída: la de las esperanzas de los inmigrantes. El grotesco italiano realista remite a un mundo burgués que el receptor ya conoce, y comienza a exacerbar y deformar la conocida temática del adulterio. De esta manera, crea situaciones que adquieren características implícitamente paródicas con respecto al referente o modelo de la comedia burguesa: en este nuevo teatro grotesco el adulterio es público en vez de secreto, el marido conoce el adulterio en vez de desconocerlo, etc. Por otro lado, el grotesco criollo popular realista de Discépolo, si bien también exagera una situación, (como por ejemplo la de las relaciones familiares), no lo

hace a través del establecimiento de una parodia a lo anterior (por ejemplo a la figura del inmigrante en el sainete criollo), sino que crea sus propias formas originales para representar el mundo del inmigrante.

Con respecto a los personajes, los de los textos discepolianos están descolocados frente a la sociedad en la cual viven, y su incorporación a esa sociedad ya no es posible, debido a la cárcel (Miguel), la muerte (Stéfano) o la alineación total (Saverio). Ellos son mucho más amargos y desesperados que un personaje del primer grotesco italiano como Paolo, que vuelve al final del texto con su mujer, y mucho más alienados que un personaje como Giacomino, que nunca acomoda su propia visión vital frente a lo que la sociedad le quiere imponer.

El grotesco italiano realista trata de resolver una situación dada por medios no-violentos, mientras que en el mundo de los textos del grotesco criollo popular realista de Discépolo la situación se resuelve en el asesinato, la cárcel o la muerte (cf. *Cremona*, *Mateo* y *Stéfano*). El mundo de este grotesco es mucho más trágico, que el de su contraparte italiano. Recordemos que, mientras que el primer grotesco italiano todavía funciona dentro del mundo burgués, con algunas de sus formas de interrelación características, el grotesco criollo popular que Discépolo ejemplifica señala un mundo de miseria, en donde las relaciones son más directas y frontales. De hecho, las mismas temáticas que desencadenan la acción en ambos discursos difieren ampliamente: mientras que en el primer grotesco italiano la temática es el adulterio, en el grotesco criollo popular realista la temática es la falta de dinero. La primera es una temática que no implica un problema de supervivencia humana, mientras que la segunda sí lo es. Es por esto que el grotesco criollo popular realista profundiza mucho más el concepto

pirandelliano del “sentimiento de lo contrario”. Mientras que, por ejemplo, podemos aplicar ese concepto al final de *Il berretto a sonagli* [*El gorro de cascabeles*] y comprender el trasfondo trágico de la risa de Ciampa, nuestra percepción de lo tragicómico es mucho más profunda al final de *Stéfano*. Ciampa ríe porque puede ocultar el adulterio de su esposa, y, dentro de lo trágico de su situación como marido engañado, ésta no afecta su supervivencia. Al final de *Stéfano*, por otra parte, nos enfrentamos con una *muerte cómica*, un hecho que nos hace profundizar mucho más nuestra visión. ¿Nos estamos riendo realmente de la *muerte* tan patética y ridícula de Stéfano? ¿Comprendemos todo el sufrimiento que está detrás de lo cómico de la gestualidad del personaje? ¿Es posible para nosotros comprender su sufrimiento?

Como ya mencionamos en el análisis particular de cada una de las obras, los personajes del grotesco criollo popular realista llevan una máscara para poder sobrevivir en la sociedad, y para cumplir los mandatos que ésta les ha legado. Esta máscara, a diferencia de la que llevan los personajes del grotesco italiano realista, que es consciente (como se puede apreciar en los personajes de Paolo, Ciampa y Giacomino), es una máscara inconsciente, que el personaje no sabe que lleva (Pellettieri, 1989: 177). Al no conocer su problema, el personaje se vuelve ridículo, debido al hecho de que hay una distancia muy grande entre lo que él cree que es y lo que verdaderamente representa para los demás (familia, sociedad, amigos). De ahí que la caída de esa máscara, es decir ese momento de *reconocimiento* del personaje sobre quién es o cómo ha manejado su vida, vuelva al personaje inestable, y lo haga remitirse a un conjunto de gestualidades y acciones ridículas y/o patéticas (Stéfano muere balando como una cabra, Miguel baila y toca el acordeón mientras llega la policía, Saverio llora desconsoladamente).

¿Qué une a ambos grotescos realistas de primera fase? Ambos son teatros producidos en un momento de cambios sociales (la Primera Guerra Mundial en Italia, la crisis de los '30 en Argentina), en donde los horizontes conocidos alteran su marcha. Estos son textos que señalan el estado de las cosas, verdaderos “documentos de época” que, gracias a la exacerbación propia de su estética grotesca de pertenencia, refieren al estado de extrañeza y alineación en que el mundo conocido está cayendo. La propia imagen final de Ciampa, en *Il berretto a sonagli* [*El gorro de cascabeles*] es sintetizadora de la denuncia de que algo tiene que estar muy cerca del fin: la patética visión del burgués Ciampa, riendo histéricamente porque nadie se enterará del adulterio de su mujer señala cómo la burguesía ya no tiene nada más que ofrecer, sino situaciones risibles y ridículas. Y, si volvemos nuevamente a la última imagen de Stéfano muriendo en su mísera habitación o a la de Cremona llorando, caído y golpeado: ¿no es la suerte final de ambos una denuncia de que la utopía liberal de una Argentina que abre los brazos a la inmigración ha desaparecido? ¿No es el silencio posterior de Discépolo un llamado de atención sobre el fin del ciclo inmigratorio? Por último, ¿no es la posterior elección de Pirandello de abandonar la temática doméstica y el realismo, para adentrarse en el experimentalismo teatral una forma de cerrar un ciclo burgués que ya no tiene nada más que aportar(le)? Estos primeros grotescos comienzan tratando temáticas conocidas (la burguesía, la inmigración), pero señalan como un tinte de extrañamiento está comenzando a recorrerlas. Luego de estos textos, ya nada podrá ser igual.

CAPÍTULO 3º

NUEVAS TEMÁTICAS EN LOS GROTESCOS ITALIANO Y CRIOLLO:

CAMBIO, DOBLE MORAL Y NUEVAS COSTUMBRES

Un género se desarrolla y progresa en tanto y en cuanto sus elementos constitutivos varían a lo largo del período en que tal género aparece. Es a partir de este cambio dinámico que el género evita llegar a una situación de repetición y/o automatización de sus propios elementos, hecho que lo pondría muy cercano a su desaparición. Dentro de los géneros del grotesco italiano y criollo, las aperturas que se producen señalan la necesidad de expandir sus temáticas paradigmáticas (el adulterio femenino y el problema de la inmigración), a la vez que remiten a los nuevos conflictos de una sociedad en pleno cambio.

1. Hacia una nueva visión de la institución del matrimonio en el grotesco italiano

La automatización y la repetición de las temáticas de un género es una de las formas que señalan su camino hacia lo obsoleto. Esta situación, en donde tal o cual género se convierte en inadecuado en un determinado momento histórico conduce irremediablemente al aburrimiento del receptor, que pronto busca la novedad de una nueva forma. De esta manera, si “la desaparición actúa como la forma más simple de

variación de un género”¹ (Fowler, 205), el recambio e incorporación de nuevas temáticas, que señalen, entre otros, el “espíritu de la época”, es una forma de la propia supervivencia del género. Cuando un determinado género literario auto-genera, en este caso, nuevas temáticas, lo que hace es defender y mantener su espacio en el campo literario. Por otro lado, y teniendo en cuenta el carácter de “circumscripita existencia en el tiempo y el espacio”² (Fowler, 207) de todo género, las nuevas temáticas ayudan a contrarrestar su propia desaparición y/o su reemplazo por otro nuevo género.

Por medio de las nuevas temáticas, en primera instancia, se dinamiza el repertorio. En segunda instancia, las nuevas temáticas sacan al receptor de la rutina del mero juicio repetitivo del repertorio (Jauss, 208). Esta última situación obliga al receptor a la formación mental de una nueva manera de apreciar lo nuevo, hecho que lleva a una ruptura con los viejos moldes de apreciación de un repertorio codificado y conocido. Muchas veces sucede que la sociedad, como tal, no tiene los elementos para poder producir una nueva manera de apreciar la novedad, ya que las normas vigentes en la misma todavía responden a un orden antiguo, y lo que las nuevas temáticas proponen son un conjunto de profundos cambios mentales.

En *L'uccello del paradiso* [*El pájaro del paraíso*] (1919), una obra escrita por Enrico Cavacchioli y perteneciente a la fase del grotesco italiano realista, la familia burguesa se encuentra ya completamente disgregada. La obra presenta una temática inédita para el grotesco italiano: el abandono del hogar por parte de la mujer. Esta temática, sin embargo, es central para el teatro europeo inmediatamente anterior al del grotesco, especialmente el de Henrik Ibsen. Los textos de este autor, como ya

¹ “The extinction will serve as the simplest instance of variation of genre”.

² “Relatively circumscribed existence in space and time”.

mencionamos, funcionan alrededor de un personaje femenino que, al no aceptar las convenciones burguesas del matrimonio basadas en las mentiras y en las formas sociales preestablecidas, abandona el hogar familiar. El abandono del hogar, como representante de una embrionaria y nueva libertad de la mujer dentro del campo social de fines del siglo XIX y principios del XX, comienza a reflejarse, dentro del campo teatral, en los personajes ibsenianos de Nora en *Casa de muñecas* (1879) y Elena en *Espectros* (1881)³. En el caso paradigmático de Nora, la salida final del personaje, y el sonido producido por la puerta que ella cierra tras de sí, señala un rumbo en la creación del personaje femenino en el teatro posterior, ya que remite a la preponderancia del sentimiento puro y la búsqueda de lo verdadero, por sobre las ataduras sociales:

Nora. Deberíamos transformarnos los dos hasta el punto de que... ¡Ay, Torvaldo, no creo ya en milagros!

Helmer. Pero si yo quiero creer en ellos. ¿Díme: deberíamos transformarnos los dos hasta el punto de que...?

Nora. Hasta el punto de que nuestra unión se convirtiera en un verdadero matrimonio. Adiós (*Sale por la puerta del vestíbulo.*)

Helmer. (*Desplomándose sobre una silla próxima a la puerta y cubriéndose el rostro con las manos.*) ¡Nora! ¡Nora! (*Mira en torno de él y se levanta.*) Nada. Ha desaparecido para siempre. (*Con esperanza.*) ¡El mayor de los milagros! (*Se oye afuera el ruido de la casa al cerrarse.*)

Telón (107, traducción de Mario Pumarega)

A diferencia de la obra de Ibsen, que termina con el abandono del hogar, y nada se sabe de la dinámica de ese hogar luego de la partida de Nora, *L'uccello del paradiso* [*El pájaro del paraíso*] comienza tomando en cuenta el punto de vista de los que han permanecido en el hogar luego de que la esposa se ha marchado. La visión desde este particular punto de vista es extraña, ya que el texto se sitúa en lo desconocido, en aquel

³ Es de mencionar que en este mismo año de 1881, el autor francés Pierre Garnier publica el tratado *Impuissance physique et morale* [*La ineptitud física y moral*], en donde señala cómo las mujeres están comenzando a tener un rol más activo tanto sexual como socialmente. (Citado por Stephen Kern, 1992: 337)

espacio en donde se ha desenmascarado completamente el mito italiano de la unidad familiar.

L'uccello del paradiso [*El pájaro del paraíso*] introduce al personaje del profesor Giovanni Ardeo, cuya vida se ha detenido en el momento en que su mujer, Anna, abandona el hogar. La aceptación de esta situación lo transforma en un personaje ridículo, que, como su laboratorio, es “frío, oscuro, melancólico”⁴ (191). Su vida, como la de los pájaros que embalsama, está detenida, silenciada por lo que el personaje llama “el instinto de conservación”⁵ (196). Ese instinto lo hace permanecer impasible cuando su mujer, cada semana con un amante nuevo, viene a visitar a Donatella, su hija adolescente:

Mecenate. (...) Cada vez que llega se hace acompañar de un amante nuevo, para ponerlo frente a las propias narices del marido.

3er. Congressista. ¿Y él?

Mecenate. Impasible (...) Un verdadero espectáculo. La mira a los ojos y no respira. Pasa una hora. La visita se termina. Como en el locutorio de un convento.⁶ (193)

Giovanni, de la misma manera que los personajes de don Pietro en *Los disfrazados* y de Roque en *Cremona*, esconde su rostro de marido herido en su honor con una máscara de impasibilidad y silencio, y vive separado completamente de la realidad:

Ardeo. (...) Encerrado en mi oficina, investigando horas y meses en el microscopio, me ha parecido que todo lo que me rozaba no era más que una lejana vibración...⁷ (196)

⁴ “Freddo, scuro, malinconico”.

⁵ “L'istinto della conservazione”.

⁶ “Mecenate. (...) Si figurino che tutte le volte che arriva si fa accompagnare da un amante nuovo, per metterlo proprio sotto al naso del marito. / 3° congressista. E lui? / Mecenate. Impassibile (...) Un vero spettacolo. La guarda di sotto gli occhiali e non fiata. Passa un'ora. La visita è finita. Proprio come nel parlatorio di un convento.”

⁷ “Ardeo. (...) Chiuso nel mio studio, nelle ricerche di ore e di mesi al microscopio, mi è sembrato che tutto quanto mi sfiorava non fosse più che una vibrazione lontana...”

La sensación de “ridículo” (196) que el personaje siente cuando su esposa lo abandona se transforma, posteriormente, en un entendimiento hacia esa situación. El honor perdido, que en *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*] o en *El berretto a sonagli* [*El gorro de cascabeles*] se debe recuperar, al menos según las convenciones sociales, “matando” a la esposa, es aquí pacíficamente aceptado. De hecho, el profesor es lúcido de lo que hizo que Anna abandonara el hogar, cuando realiza un símil entre los pájaros del paraíso que está estudiando y su ex mujer:

Ardeo. (...) He pensado sobre la curiosa extrañeza de estos [pájaros del] “paraíso”, condenados desde su origen a no posarse nunca, a volar siempre... Un mito de la inquietud eterna.⁸ (201)

El sentimiento de inmovilidad de Giovanni se contrapone, entonces, con la movilidad de Anna, ya que ellos forman parte, respectivamente, de dos órdenes diferentes, el de lo “cerrado” y el de lo “abierto”. Ambos se enfrentan por lo que han o no han hecho, el profesor por quedarse encerrado en su casa, Anna por buscar lejos del hogar burgués de provincia una vida diferente:

Anna. ¡Nuestra hija está trémula de nostalgia! Me recuerda a mí misma cuando yo era una jovencita...

Ardeo. Ah, no...

Anna. ... en miles de tonterías, en miles de cosas de las que tú no te puedes dar cuenta. ¡Y pienso que ella se secará contigo, como lo hice yo, en un rincón de provincia!...

Ardeo. ¡Te prohíbo! ¡Te prohíbo que hables así!

Anna. Entre los hocicos domesticados de los cuadrúpedos familiares (...)

Ardeo. ¡No todos buscan el vértigo de una gran ciudad!⁹ (208-9)

⁸ “Ardeo. (...) Si era pensato alla stranezza curiosa di questo “paradiso” condannato dalla sua origine a non posarsi mai, ed a volare sempre... Un mito dell’inquietudine eterna.”

⁹ “Anna. Eccola la parola! Tutta un tremore di nostalgia è nostra figlia! Mi riconosco in lei come quando ero bambina... / Ardeo. Ah, no... / Anna. ...da mille inezie, da mille particolari che a voi solo possono sfuggire! E penso che dovrà appassirsi con voi come non l’ho voluto io, in un angolo di provincia!... / Ardeo. Vi proibisco! Vi proibisco di parlare così! / Anna. Fra la musoneria addomesticata dei soliti quadrupedi familiari (...) / Ardeo. Non tutti nascono o cercano la vertigine di una grande città!”

En relación con el espacio, la obra funciona también con la idea de los dos órdenes diferentes. Del espacio cerrado, oscuro y ordenado del primer acto se pasa, en el segundo, al mundo de la casa en donde vive Anna. Éste es un espacio alejado de las convenciones burguesas, lleno “de sillones, de biombos y de desorden”¹⁰ (211), que remite indirectamente al espacio del prostíbulo. La decadencia y corrupción del mundo en donde Anna vive, han actuado sobre ella, transformándola en un personaje inmoral, que no vacila en querer casar a su hija con un príncipe rico al que apenas conoce:

Su Alteza. Ojalá que todas las estrellas del cielo vigilen tu sueño.

Donatella. Gracias. Buenas noches. (*Se va.*)

Su Alteza. ¡Qué criatura exquisita!

Anna. ¿Le parece?

Su Alteza. *Uat el aini mebi!*

Anna. ¡Cásate con ella!

Su Alteza. Anna, mi querida amiga, doscientas esposas melancólicas me esperan en mi país.¹¹ (219)

El dinero como mercancía es una pauta esencial en la experiencia de vida de Anna, hecho que se marca en su relación con Mimotte, su joven amante. Mientras que en la relación que Anna desea para su hija con el príncipe, el dinero se traspasa del hombre hacia la mujer, en su propia relación, esto se revierte, ya que es ella la que le da dinero a su amante. Por su parte, Mimotte es lúcido de su inmoralidad y de la forma de vida que ha elegido:

Mimote. (...) Soy también un hombre de ingenio, y por eso un sinvergüenza.

Por eso te gusto... Sí..., sí, ¡por eso! Y también, porque para mí, la vida no tiene ningún valor, y es por eso que he asesinado la teoría, los escrúpulos y el sentimiento...¹² (221)

¹⁰ “Poltrone, di paraventi, e di disordine”.

¹¹ “Sua Altezza. Tutte le stelle del cielo veglino il tuo sonno. / Donatella. Grazie. Buona notte. (Via) / Sua Altezza. Che creatura squisita! / Anna. Vi sembra? / Sua Altezza. *Uat el aini el mebi!* / Anna. Sposatela! / Sua Altezza. Anna, mia buona amica, duecento mogli malinconiche, mi aspettano in patria.”

¹² “Mimote. (...) Sono anche un uomo d’ingegno e perciò un mascalzone. Perciò vi piaccio... Sí... sí, proprio per questo! E perché, per me, la vita, non ha più nessun valore, da quando ho ucciso la teoria, gli scrupoli e il sentimento...”

Es esta misma lucidez la que sale a relucir cuando éste decide abandonar a Anna:

Mimmote. (...) ¿Qué he aceptado tu dinero? Está bien. ¿Qué hay con eso? ¿Has adquirido el derecho a mi vida y mi inteligencia?

Anna. ¡Mimmote!

Mimmote. ¿Has creído que estaría atado al vicio que te aniquila?

Anna. Ah, ¡no! ¿Por qué hablas así? ¿Por qué?

Mimmote. Tú lo quisiste. Me he puesto la máscara más profunda y hora me la desgarró. Mi rostro es vil. Mi alma está llena de sangre y de lodo. ¡Soy un aventurero sin mañana!¹³ (226-7)

Mimotte se muestra, por primera vez, con su verdadero rostro frente a Anna, pero, al mismo tiempo, esconde el verdadero motivo de su abandono: su “amor” por la hija, que en realidad solamente es un deseo de seducción. El triángulo amoroso toma aquí un rumbo inédito: ahora es entre madre, hija y amante.

El encuentro entre Donatella y Mimote en una noche de luna, al final del acto segundo, remite a la situación estereotípica de los encuentros amorosos romanticistas, pero se constituye en una degradación del mismo. Si en *Come le foglie* [*Como las hojas*] el encuentro amoroso entre Nenelle y Massimo en esa otra noche de luna que el texto propone nunca se realiza, sino que es el momento de una confesión que no es amorosa, en esta obra se le quitan todas las características de pureza que el romanticismo le concede a ese tipo de encuentro. Aquí, las palabras de Mimotte controlan los sentimientos de Anna que, a semejanza de un títere, es manejada por su seducción y corrupción:

Mimmote. Ahora cierra los ojos. Repite conmigo, junto a mí...

Donatella. Sí...

Mimmote. ¡Te amo!

Donatella. ¡Te amo!

Mimmote. Soy tu pasión viva...

Donatella. Sí...

¹³ “Mimmote. (...) Ho accettato il tuo denaro? Sta bene. E con questo? Hai acquistato il diritto alla mia vita e alla mia intelligenza? / Anna. Mimmote! / Mimmote. Hai creduto che fossi legato per sempre al vizio che ti logora? / Anna. Ah, no! Perché parli così? Perché? / Mimmote. L’hai voluto. Mi son foggiao la maschera più profonda e me la strappo. Il mio volto è vile. L’anima mia è intrisa di sangue e di fango. Sono un avventuriero senza domani!”

Mimmote. La fiebre que te acaricia...
 Donatella. Sí...¹⁴ (232)

Cuando hacia el final de este acto, Anna encuentra a su hija y a Mimotte abrazados, éste se esconde “como un ladrón sorprendido en el acto”¹⁵ (232), mostrando nuevamente su rostro de vileza y corrupción. La sensación de mundo al revés y de degradación, básicas de la estética grotesca, reaparece en esta visión del amante de la madre tratando de corromper a la hija. Si esta familia es un universo que desde la prehistoria del texto se ha desintegrado completamente, lo que ahora queda de la misma refiere a un mundo alienado, en donde todo lo conocido se vuelve extraño. Hacia el comienzo del último acto, la relación todavía existente entre madre e hija desaparece, ya que los sentimientos amorosos de ambas están unidos al de Mimotte:

Donatella. (*Con voz sorda.*) Me voy para estar con él... No porque lo amo...
 Anna. ¡Esto es lo que me da miedo! ¡Lo amas! ¿Pero no has pensado en “mi” amor? (...) Necesito que la vida esté llena de la sonrisa y la ficción que él me da. Yo lo he amado de la misma manera que a la mejor parte de mí misma... ¡qué confesión te hago!¹⁶ (235)

A partir de esta confesión, la relación entre ambas cambia, ya que de ser madre e hija han pasado a ser rivales, y, en el momento climático del enfrentamiento entre ambas, aparece el rostro de mujer enamorada de Anna:

Anna. Correr detrás de alguien... para arrancarlo del capricho de la aventura de una hora ... y luego... las concesiones degradantes... ¡He soportado todo!
 Donatella. ¿Así lo amabas?
 Anna. Qué vergüenza, ¿no? (*Silencio.*) ¡Pero tú no sabes que cosa es la angustia de sentirse envejecer día a día, (...) con la certeza que el hombre a quien adoras te evita, luego de que le has dado la sangre de tu sangre (...).

¹⁴ “Mimmote. Allora chiudi gli occhi. E di’ con me, insieme con me... / Donatella. Sì... / Mimmote. Ti voglio bene! / Donatella. Ti voglio bene! / Mimmote. Sono la tua passione viva... / Donatella. Siii... / Mimmote. La febbre che ti accarezza... / Donatella. Siii...”

¹⁵ “Come un ladro sorpreso in fragrante”.

¹⁶ “Donatella. (*Con voce sorda.*) Vuoi mandarmi via per rimanere con lui... Non me ne andrò perché lo amo... / Anna. Ed è questo che mi fa paura! Lo ami! Ed al “mio” amore non hai pensato? (...) Avevo l’esistenza piena del suo sorriso e della sua finzione. E l’ho amato come la parte migliore di me stessa... che confessione ti faccio!”

Donatella. ¡Basta! ¡Basta, mamá! No hables así. ¡Tú no más eres mi mamá!¹⁷
(236-7)

La restitución del equilibrio que el texto propone tiene que ver con la vuelta al viejo orden representado por Giovanni. Tanto Anna como Mimotte abandonan a Donatella, para, separados, seguir con su vida de corrupción. Donatella, por su parte, se queda junto a su padre. La visión final del texto nos propone una vuelta al aburguesamiento en el personaje de Donatella, a su vida en la pequeña ciudad de provincia, en ese “rincón de provincia”, tal como Anna lo denomina.

La conciencia del drama como tal y su visión del mundo se condicionan fuertemente en el personaje de Lui, quien, desde la acotación del comienzo de la obra, es presentado como “irreal, filosófico. Un viejo centenario. Su cuerpo sobrevive”¹⁸ (189). La crítica da características épicas a este personaje (Angelini, 1976: 102), o lo presenta como un marionetista que mueve los hilos de los personajes, marcando su voluntad. (Livio, 1976: XXI). Estamos de acuerdo con el concepto de Livio, ya que es Lui quien impide el encuentro del final entre Mimotte y Donatella, lo que lleva al primero a abandonar la escena en forma definitiva y a Donatella a volver a su casa. Lui es también quien “autoriza”(246) la última escena de despedida entre la madre y la hija. Suya es la calidad de titiritero que maneja los hilos de estos personajes que, como metafóricos muñecos, se dejan llevar por diferentes tipos de sentimientos y no prestan atención a las consecuencias de los mismos. Como personaje sin identidad, creado en forma genérica y que corporiza la conciencia crítica del drama, Lui presenta características expresionistas

¹⁷ “Anna. Le corse ignobili...per andarlo a strappare al capriccio di un’ora di avventura... e poi... le basse concessioni!... Avrei sopportato tutto!... / Donatella. Così lo amavi? / Anna. Che vergogna, vero? (*Un silenzio*) Ma tu non puoi sapere che cosa sia l’angoscia di sentirsi invecchiare giorno per giorno, (...) nella certezza che l’uomo che adori ti sfugge, e gli hai dato il sangue di tutto il tuo sangue (...) / Donatella. Basta! Basta, mamma! Non parlarmi così. Non sei più la mia mamma!”

¹⁸ “Irreale, filosofico. Un vecchio centenario. Il suo corpo sopravvive”.

en su creación. Aunque este texto se presenta en su estructura más general como un grotesco realista, este particular personaje (tanto como el metalenguaje que utiliza) sitúa a esta obra en una línea límite entre esta primera fase del grotesco italiano y la del grotesco-expresionista. Por otra parte, aunque el grotesco y el expresionismo funcionan con estructuras formales diferentes, sus bases de contenido persiguen un objetivo similar: ambos reconocen y señalan como la humanidad se está acercando peligrosamente al caos y a la destrucción de los valores conocidos.

La obra *Una cosa di carne* [*Una cosa de carne*] (1924) de Rosso di San Secondo propone también, desde la primera fase del grotesco italiano, una visión nueva e inédita de la institución del matrimonio. Esta obra relata la historia del personaje de Saverio Prassi, un profesor que busca una esposa en el ámbito de un prostíbulo, para poder encontrar allí a una mujer sin ningún sentimiento humano, y que sólo esté motivada por lo sexual. La visión de este personaje buscando una prostituta no como amante (lo cual, según la doble moral de la sociedad, no es imposible) sino como parte constitutiva del mismo núcleo familiar, señala una visión desenmascaradora y sin prejuicios de la sociedad italiana de principios de siglo XX, que, aunque todavía no está lo suficientemente preparada para el cambio, inexorablemente va hacia él.

Frente a la situación de desenmascaramiento social que encara la obra: ¿cuál es la respuesta pública que ésta obtiene?

La respuesta es una silenciosa censura, debido a que el Prefecto de Génova prohíbe la obra en julio de 1924, meses antes de su estreno¹⁹. Si la censura crea “oposiciones” (Vivian Brates, 1990: 221) en donde el censurado es percibido como “el

¹⁹ La obra, finalmente, se estrena en Buenos Aires, en el Teatro Cervantes, (octubre de 1924). Su éxito es tal, que se repone al año siguiente, y finalmente se estrena en Italia en 1926.

otro”, como el extraño que produce un discurso en contra del discurso oficial aceptado públicamente, éste también se sitúa como el vocero de aquellos discursos que no tienen un espacio en esa sociedad, por no seguir las reglas de la misma, por debatirlas, o por mostrarlas en toda su contradicción. Creemos que es en este espacio del “otro” en donde San Secondo se sitúa luego de la prohibición de su obra. En el prefacio de su texto, San Secondo, se dirige explícitamente a quien prohíbe su obra, y reflexiona sobre lo que el Prefecto “ideal”²⁰ (444) *debería haber propuesto* luego de leerla:

Yo no veo ninguna razón por la cual debemos prohibir la representación de esta comedia. Usted, señor consejero, me ha señalado en rojo la acotación que describe el ambiente del primer acto. Es cierto: la acción se desarrolla en una casa de tolerancia. (...) Representa --usted me lo ha señalado en rojo, señor consejero-- una casa de *tolerancia*, una casa, esto es, que nosotros *toleramos*, que la sociedad *tolera* en la realidad, oh, ¿cómo es posible, entonces, que no podamos *tolerar* que fuera representada en la ficción artística? Pero usted, señor consejero, me dice que se toleran tantas cosas que, entonces, conviene ignorar. Ah no, mi dulce cristianito, esto, en mi país, no se llama moralidad, sino hipocresía (...).²¹ (444-5)

La censura, por tanto, se alimenta en este caso de la doble moral de la sociedad, y de lo que, aunque está oculto, todo el mundo conoce y tolera en silencio. Asimismo, la censura funciona, a su vez, como una manera de circunscribir lo que se halla en los márgenes mismos de aquella sociedad. Al romper con la idea del espacio del prostíbulo como algo de segundo orden, oculto a la sociedad burguesa que lo considera como “espacio del pecado”, y ponerlo abiertamente en primer plano, San Secondo pone al descubierto lo que su propia sociedad oculta. Este acto de transgresión lleva a la censura y prohibición

²⁰ “Ideale”.

²¹ “Io non vedo la ragione per la quale dobbiamo vietare la rappresentazione di questa commedia. Lei, signor consigliere, mi ha segnato in rosso la didascalia che descrive l'ambiente del primo atto. Va benissimo: l'azione si svolge in una casa di tolleranza. (...) Ha rappresentato --lei me lo ha segnato in rosso, signor consigliere-- una casa di *tolleranza*, una casa, cioè, che noi *tolleriamo*, che la società *tolera* nella realtà: oh come noi, dunque, non dovremmo *tollerare* che fosse rappresentata nella finzione dell'arte? Ma lei, signor censore, mi osserva che tante cose si tollerano, che, poi, conviene fingere d'ignorare. Ah no, mio dolce cristianello, questa, al mio paese, non si chiama moralità, ma ipocrisia (...).”

de su obra, ya que, quien osa transgredir lo que una sociedad mantiene oculto “se coloca fuera del poder; hace tambalearse la ley; anticipa, aunque sea poco, la libertad futura”(Michel Foucault, 1991: 13, traducción de Ulises Guiñazú).

El primer acto de esta obra, como ya mencionamos, transcurre en una casa de tolerancia. El espacio es una casa “amueblada a la manera burguesa aunque no está habitada por una familia burguesa honesta”²² (447), descripción que remite, en primera instancia, al espacio por excelencia de las comedias burguesas y demás grotoscos realistas, pero que en este caso está revestido de una característica de distanciamiento. La sensación de familiaridad frente a este espacio “burgués” se ha perdido, porque ahora ese mismo ambiente, esos mismos muebles, sirven como fondo de un prostíbulo. El espacio burgués, de esta manera, se reviste de una tonalidad extraña, como también la propia institución del matrimonio. Cuando el personaje de Saverio pregunta por Micaela, una de las prostitutas de la casa, no es para visitarla, sino porque quiere casarse con ella. Un aire de “mundo al revés” recorre el comienzo de la obra, pero poco a poco, lo que parece imposible y ridículo en primera instancia (un hombre que se casa con una prostituta), comienza a tener sentido dentro del universo del texto. La mujer que Saverio busca como esposa es alguien cuya naturaleza no esté tocada por ningún tipo de sentimiento, alguien que, como Micaela sea “una cosa de carne... sin espíritu”²³ (450). La desgracia del profesor, es que él es lúcido de tener que vivir en una sociedad que hipócritamente niega o esconde los deseos sexuales. Este lado sexual de la sociedad se aparta de las reglas al uso del salón burgués, pero encuentra su medida, en el caso de Saverio, en el espacio liberado del prostíbulo.

²² “Borghesissimamente ammobigliata benché non abitata da una onesta famiglia borghese”.

²³ “Una cosa di carne...senza spirito”.

Al buscar el amor de Micaela, Saverio desacraliza las reglas de la institución matrimonial, y las dota de un nuevo significado. En este caso, el deseo sexual reemplaza al amor biológico propio de la pareja, es decir, los instintos prevalecen sobre lo que la sociedad reglamenta como la norma a seguir. El modelo de este nuevo tipo de relación matrimonial propuesta por San Secondo revierte esa función tradicional, al incorporar lo erótico dentro de la misma institución matrimonial. Este elemento de lo erótico-matrimonial está ausente en las obras grotescas analizadas anteriormente, en donde el amante es quien tiene a su cargo aquella función. Frente a esta nueva situación, en donde el deseo erótico se incorpora al matrimonio, la tragedia de Saverio es la de darse cuenta de que vivir lejos de las máscaras hipócritas de la sociedad lo transforma en un paria social. De hecho, su propio entendimiento de esa tragedia está en que su conciencia (los valores de la sociedad) siempre van a perseguirlo:

Saverio. (...) Desencadenar los instintos más bajos, sabiendo que el ojo de la conciencia está siempre fijo, y te observa... ¿Quién es ese hombre, me pregunto, que se abandona a tales condiciones?... ¿No se puede soportar más? Está terminado... ¡Pero aunque todo está terminado permanece el horror, el desdén, el odio por la propia animalidad! Y es cierto, uno se odia, tiene horror de sí mismo, y todavía el instinto vuelve para dar su asalto fatal, ineludible... ¡Se ama a Micaela!...²⁴ (451)

²⁴ Saverio. (...) Scatenare il più basso istinto, sapendo che lì l'occhio della coscienza ti sta sempre fisso sopra, ti osserva!... Chi è quell'uomo, domando, che possa abbandonarsi, in queste condizioni?... Non si può più? Finita... Ma fosse finita davvero con l'orrore, lo sdegno, l'odio per la propria animalità! Ma sì, uno si odia, ha orrore di sé... e tuttavia l'istinto torna a dare il suo assalto fatalmente, ineluttabilmente!... Ci vuole Micaela!...

Micaela se convierte en el referente de la utopía sexual de Saverio: la esposa sin sentimientos humanos. Esa utopía, en donde la figura corpórea y erotizada de Micaela (“los labios gruesos, la nariz abierta, los ojos asonantes, una rosácea cosa de carne”²⁵ (452)) ocupa un primer plano, rompe, por un lado, con la visión tradicional de la futura esposa como un ideal de virginidad, y por otro, con el estereotipo burgués de “la búsqueda de esposa”. Aquí marido y mujer se conocen en un prostíbulo, que, como uno de los personajes de la obra expresa, no es un lugar para hablar de matrimonio (454). Esta sensación de “mundo al revés”, de parodia de los estereotipos sociales legados por la burguesía está presente durante todo el primer acto con una franqueza muy difícil de encontrar en el teatro del momento.

Ese “mundo al revés”, sin embargo, se transforma, en los actos segundo y tercero, en el conocido mundo de salón burgués, que funciona con sus propias reglas y convenciones. Tales convenciones, al comienzo, son desconocidas y nuevas para Micaela, que sobresale por su distintiva figura:

Eugenia. Tú no se la has mostrado a tus amigos una sola vez desde que [Micaela] llegó. Pero eso ha sido suficiente. Las señoras me lo han confiado.
 Saverio. (*Alarmado.*) ¿Qué cosa?
 Eugenia. Que... que era muy distinta..., y con un olor...
 Saverio. (*Trágico.*) Esas señoras son las que tienen olor.
 Eugenia. No exageres. Es cierto que aquí, en una ciudad de provincia, no hay ninguna mujer que sobresalga... Aún a los hombres le ha hecho impresión.²⁶
 (459)

En esa ciudad de provincia, Micaela es la “extraña”, y, como tal, pauta de la curiosidad de la comunidad burguesa que, como señala Saverio “observa, discurre, escudriña, quiere

²⁵ “Le labbra grosse, le narice aperta, gli occhi assonnati, una rosea cosa di carne”.

²⁶ “Eugenia. Tu non l’hai mostrata agli amici un solo momento all’arrivo. Ma è bastato. Le signore me l’hanno confidato. / Saverio. (*Allarmato.*) Che cosa? / Eugenia. Che... che era troppo distinta, e con un odore... / Saverio. (*Trágico.*) Esse putono. / Eugenia. Non esagerate. Ma certo qui, in una città di provincia, non c’è nessuna donna che adoperi... Persino agli uomini ha fatto impressione.”

saber”²⁷ (460). Las características de artificialidad de esta sociedad están especialmente señaladas en la reunión en donde dos matrimonios amigos de Saverio llegan a su casa para conocer a Micaela. Las acotaciones señalan cómo las dos parejas invitadas están preocupadas “de sus propias costumbres, de sus propias vestimentas, y también de lo que dicen”²⁸ (462). Sus máscaras sociales, por tanto, se observan en la conversación estudiada, en las gentilezas convencionales al uso, pero cuando Micaela penetra en ese juego prefijado, las mascaradas de sociabilización de los amigos empiezan a caer, para mostrar el verdadero rostro que las convenciones tratan de esconder:

Saverio. (...) ¿Qué cosa sientes junta a ella [Micaela]? Me interesa saberlo, porque me preocupo de que ella se sienta bien entre los amigos de ambos sexos... ¿Entonces?

Amelia. ¿Qué cosa siento? ¿Junto a ella? Un sentido de ... de... expansión.

Saverio. (*Triste.*) ¿Cómo?

Amelia. Es difícil de explicar. Generalmente los dolores cotidianos reducen nuestra fuerza para concentrarnos internamente o la contrariedad, los problemas de (*se golpea la cabeza*) todo tipo producen la tensión de todas las cuerdas de los nervios en una manera que aprietan siempre aquí (*hace nuevamente el primer gesto*). Junto a ella... a la señora Micaela... ¡ah! (*se relaja*) Una se relaja... los nervios ya no aprietan... una se siente... más... más... pulposa... más de carne (...) ²⁹ (465)

La presencia de Micaela produce un abandono que puede asimilarse a un estado de distensión sensorial. Este estado produce un sentimiento antiburgués en el personaje de Amelia porque da cuenta de que, debajo de las reglas impuestas por la sociedad, hay un mundo mucho más natural.

²⁷ “Osserva, sottilizza, scruta, vuol sapere”.

²⁸ “Dei loro modi, dei loro vestiti, e anche delle parole che dicono”.

²⁹ “Saverio. (...) Che cosa provate vicino a lei? Mi preme di saperlo, perchè mi preoccupa che sia a suo agio tra gli amici dell'uno e dell'altro sesso... Dunque? / Amelia. Che cosa provo? Vicino a lei? Un senso di... di... espansione. / Saverio. (*Cupo.*) Come? / Amelia. È difficile a dire. Generalmente i dispiaceri quotidiani costringono le nostre forze a concentrarsi internamente o quasi pare che la contrarietà, la costernazione di (*si picchia nella testa*) ogni genere ci tirino tutte le corde dei nervi verso un nodo che si stringe sempre più qui. (*fa il gesto di prima*) Vicino a lei... alla signora Micaela... ah! (*s'abbandona come chi si distende*) ci si distende, i nervi di su non tirano più; ci si sente... più... più... polposi... più di carne (...)”

Paralela y contrariamente al sentimiento antiburgués de Amelia, comienza a crecer el propio sentimiento burgués de Micaela, porque vivir como prostituta en el espacio burgués, entre lo que ella llama “la gente de familia”³⁰ (474), es imposible, ya que ahora este personaje debe cumplir con las convenciones de la sociedad: la esencial es la de tener un hijo. Para Micaela el conocimiento de lo que debe ser su nuevo destino significa un completo cambio para ella, que implica el pasaje de un tipo de mujer a otro. De esta manera, la esposa-sexual pasa a ser, en relación con Saverio, “buena, obediente, (...) tu humilde mucama”³¹ (474), ejemplificando todas las características que Saverio detestaba, pero que la sociedad tradicionalista admira en una esposa-madre. Esa aburguesación de Micaela es una patética desgracia para Saverio, que, hacia el final de la obra, desesperado y ridículo al mismo tiempo, ahoga entre sus manos a Gino, el muñeco que su esposa trata como a un hijo:

Saverio. (...) ¡La cosa de carne tenía un espíritu! ... ¡Estoy reducido a esto! ¡Pero tú no! ¡Tú no te debes asombrar! ¡Acaso tú no esperabas que yo eligiera una esposa verdaderamente esposa! ¡Aquí está transformada! ¡No te asombres, te digo!... Oh, ¡será una esposa perfecta!... ¡Quítale la llave y que se calle! (*Tirando el muñeco al piso*) ¡demonios! ¡No se ha solucionado nada!³² (475)

En ese momento en que Saverio rompe el muñeco, y lo destruye en pedazos, destruye también su ilusión de esa “cosa de carne” eterna. Las normas y los mandatos de la sociedad han sido más fuertes que la utopía sexual que el personaje crea para Micaela y para sí. Al abandonar su espacio marginal de esposa-objeto sexual, y penetrar en el espacio del orden burgués (esposa-madre), Micaela acepta lo que la sociedad tradicional

³⁰ “La gente di famiglia”.

³¹ “Buona, obediente, (...) la sua umile serva”.

³² “Saverio. (...) La cosa di carne aveva un suo spirito!... Sono ridotto a questo! Ma tu no! Tu non ti devi stupire! Non t’aspettavi ch’io scegliessi una moglie veramente moglie? Ecco là! C’è diventata! E non ti stupire ti dico!... Oh, sarà una moglie perfettissima!... Consegnale le chiavi e mettili in sordina! (*Sbattendo il fantoccio in terra*) al diavolo! Non ha risolto nulla!”

le está demandando. Esta situación es altamente irónica, ya que, como prostituta, ella misma representaba la “diferencia” con lo establecido. Citando a Arnold Hauser (1959):

La prostituta es la desarraigada y la proscripta, la rebelde que se subleva no sólo en contra de la institución burguesa del amor, sino también en contra de la forma espiritual “natural”. Ella destruye no sólo la organización moral y social de los sentimientos, sino también destruye las bases mismas del sentimiento.³³ (187)

Desde el punto de vista de la ironía a la que hacemos referencia, la incorporación de Micaela a la sociedad burguesa penetra en el texto como una crítica de San Secondo a esa sociedad. Cuando alguien tradicionalmente proscrito por la sociedad burguesa (como Micaela) quiere incorporarse a esa sociedad, lo único que puede hacer es asimilarse a la misma, porque esa sociedad tiene reglas que van a hacer imposible que alguien diferente pueda vivir y funcionar normalmente en ese espacio. La asimilación, por tanto, mata al verdadero ser, y crea otro que, como el de los amigos de Saverio, está enmascarado y solamente funciona con la moral al uso. Micaela pasa, así, de ser alguien que vive su vida en los márgenes, y según sus propias reglas, a incorporarse al mundo circunscrito de la burguesía. La sociedad pudo más que la “rebeldía” mencionada por Hauser, y de la cual Micaela debía participar cuando era una prostituta. De ahí que la crítica de San Secondo sea tan penetrante: quienquiera que viva en la sociedad burguesa o se asimila a la misma o debe abandonarla, ya que, si no participa de sus reglas, siempre será “el otro”. Tal la visión de una clase que no puede encontrar un término medio o un equilibrio entre ella misma y el que es diferente.

Los textos de Cavacchioli y San Secondo que hemos analizado profundizan, a partir de las nuevas temáticas que proponen, en los aspectos que Chiarelli y Pirandello

³³ “The prostitute is the *déracinée* and the outlaw, the rebel who revolts not only against the institutional bourgeois form of love, but also against “natural” spiritual form. She destroys not only the moral and social organization of the feeling, she destroys the bases of feeling itself.”

señalan con respecto a la institución del matrimonio y al adulterio de la mujer. Mientras que dos textos como *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*] y *El berretto a sonagli* [*El gorro de cascabeles*] todavía funcionan, aunque dentro de los parámetros paródicos, con el tradicional presupuesto de la muerte por honor debido al adulterio, estas nuevas obras presentan una visión desconocida de la institución matrimonial. Aquí ya no nos encontramos con la pareja tratando de hacer frente a la crisis, como ocurre en el texto de Chiarelli o con el marido tratando de esconder de cualquier manera esa crisis como en *Il berretto a sonagli* [*El gorro de cascabeles*], sino que, o se establece que ya no hay pareja (*L'uccello del paradiso* [*El pájaro del paraíso*]), o bien está conformada en una forma inédita (*Una cosa di carne* [*Una cosa de carne*]). Básicamente, estos textos señalan una sociedad en donde las reglas al uso poco a poco comienzan a desaparecer, porque están siendo reemplazadas por un nuevo conjunto de reglas y conductas. Estos textos son entendibles en tanto y en cuanto teatro escrito en un período de guerra, en donde el mundo lentamente pierde su inocencia inicial y comienza a hacerse mucho más complejo.

2. El grotesco criollo culto y la temática tabú

Mientras que la temática fundamental del grotesco criollo popular de primera fase es la complejización de la figura del inmigrante tal como aparecía originalmente en el sainete criollo, es en el subgénero culto del grotesco criollo en donde aparecen temáticas inéditas y tabúes para el campo teatral de la época. Los textos pertenecientes al grotesco criollo culto, muchas veces olvidados en los archivos teatrales, tienen una importante función en la modernización teatral de los '30, especialmente a través de la presentación

de temáticas antes no exploradas por el teatro argentino. Frente al grotesco popular, cuyo paradigma son los textos sobre la inmigración de Discépolo, el subgénero culto se constituye como un teatro de la burguesía. Los inmigrantes (como también ocurría, en general, en la alta comedia) están ausentes de la escena, y con esto se refleja una vez más la mentalidad cerrada y el orgullo de clase de la burguesía porteña, tanto como su sentimiento de pertenecer a un orden en donde “los extraños” (en este caso los inmigrantes) no se incluyen. Como grotesco, este subgénero desenmascara a esa misma sociedad burguesa, y pone en descubierto sus farsas de disimulo. De esta manera, mientras que el grotesco criollo popular realista refleja las luchas de los inmigrantes por su supervivencia, y la imposibilidad de comunicación con los miembros de su familia y con la sociedad, el subgénero culto se detiene en desenmascarar un mundo más cerrado, exclusivo y con mucho más dinero que el de los inmigrantes. Por tanto, el factor económico (esencial en el grotesco criollo popular tanto realista como realista expresionista) no es un motivo estructurante para los textos representantes del subgénero culto, aunque sí lo es el problema de la doble moral y el cuidado de las apariencias. El inmigrante y el nativo del grotesco criollo popular no participan de ese juego social en donde se deben guardar las apariencias frente a las amistades o incluso la misma familia, esencialmente porque todo el mundo alrededor de él, conoce la situación en la que se encuentra. Sin embargo, en los personajes del grotesco criollo culto, la situación de pertenencia al juego social, (ese conjunto de convenciones y simulaciones que conforman su pequeño mundo), es parte esencial de su relación con el mundo del que forman parte. De esta manera, la particular representación del grotesco, con su juego dialéctico de la máscara y el rostro, que permite desentrañar la percepción del juego social, es una de las

formas que mejor van a representar ese mundo artificioso del que la burguesía toma parte. El subgénero culto del grotesco criollo, debido a su alejamiento de la visión doméstica de la problemática del inmigrante y su núcleo familiar, recurre a temáticas hasta entonces inéditas en el teatro nacional, señalando abiertamente lo polémico y tabú, como nunca antes se realizara en el teatro nacional.

El amor sin nombre, de Cesar Bourel, uno de los textos paradigmáticos del grotesco criollo culto, se estrena en 1925 y recibe, el día del estreno, la prevención de no ser “apta para señoritas” debido a su temática. La obra concentra en un único acto la mascarada de felicidad de dos matrimonios burgueses, Fernando y Lucía y Carlos y Zulema. Esta máscara es solamente un juego social que se vive cuando se está en presencia de las amistades. Especialmente esto ocurre con Carlos y Zulema, cuyos amigos los creen en una “luna de miel, infinita e invariable”(4). El verdadero rostro de esta pareja es el de infelicidad, hecho que los hace aparecer como extraños en su intimidad y verse envueltos, por tanto, en una situación de características absurdas:

Carlos. ¡Por piedad, no continúes más esta vida absurda, cruel e insoportable para los dos!... ¡Esto no puede seguir así por más tiempo!

Zulema. (*Sin abandonar su actitud glacial.*) Insiste usted en volver sobre una cuestión que ya estaba definitivamente resuelta... Ignoro que pretende usted de mí, por cuanto entre los dos hace tiempo ya que nada hay de común... Si para el mundo continuamos siendo el matrimonio feliz que todos creen, es porque usted lo ha querido... porque así lo hemos convenido, los dos... si las exigencias sociales nos imponen esta unión que yo aborrezco...

Carlos. ¡Zulema!

Zulema. ¡Qué usted me ha hecho aborrecer!... En el recogimiento íntimo de mi espíritu nada hay, en cambio, que me haga prolongar una comedia que repugna a mis sentimientos...(7)

La relación que Zulema establece entre su “matrimonio” y una “comedia” señala la artificialidad de esta pareja, y su característica esencial de ser parte del juego de las convenciones sociales. Además, remite a la importancia del matrimonio como una

convención de la clase burguesa argentina: el divorcio y la separación, de esta manera, no forman parte de la moral tradicionalista de esta clase³⁴.

La moral tradicionalista es una convención que debe mantenerse a costa de todo, y, en el caso de este matrimonio, oculta el hecho de que Zulema tenga un amante y consuma drogas:

Carlos. He dicho que me engañas, y no miento. He querido perdonarte, olvidar tu traición. Serenamente te he llamado al camino del deber. He cerrado los ojos porque te quiero, porque he llegado a creer en tu arrepentimiento (...)

Zulema. Eres un insensato.

Carlos. ¿Por qué? (*Gritándole.*) ¿Por qué te he llamado infiel? ¿Si es verdad? ¿Por qué disimulas si sabes que no te calumnio?

Zulema. Lo niego.

Carlos. (*Metiendo nerviosamente su mano en el bolsillo.*) ¿Y esto? ¿Y esta aguja?

Zulema. (*Tratando de ahogar un grito.*) No sé...

Carlos. Tú, tú no eres viciosa... el vicio es el otro, tu amante, cien, mil veces, más degradado que yo... yo al menos, tuve la valentía de hundirme solo... pero él... (...)

Zulema. Por Dios, no te pongas así. Quieres llevarme al drama y ya ves, yo estoy tranquila.

Carlos. ¡Finges!

Zulema. ¿Pues bien, quieres saber de donde proviene esa cajita?

Carlos. ¡Sí!

Zulema. ¡Es mía! (9-10)

³⁴ Con respecto a esta situación, es de mencionar que los proyectos de divorcio que se elevan a las cámaras de Diputados y Senadores entre fin del siglo XIX y principios del XX, son presentados por diputados y senadores socialistas y liberales. Los tres proyectos más importantes, los de 1880, 1902 y 1922, son vetados enérgicamente por los sectores mas conservadores y tradicionalistas de las dos Cámaras, frente al desagrado y rechazo de la población, que estaba a favor del divorcio vincular. Como sucede en Italia, hay que esperar hasta bien entrado el siglo XX para alcanzar la ley de divorcio. En Argentina, esta ley se vota en el último año del gobierno peronista, en 1954, pero queda en suspenso hasta principios de la década del '80, cuando se transforma finalmente en ley.

A la temática del adulterio, que esta obra recoge del teatro burgués italiano, se le suma ahora la de la drogadicción, lo que propone una doble degradación y enmascaramiento del personaje de Zulema. Hacia 1925, fecha del estreno de esta obra, es casi imposible pensar en una presentación tan directa de la temática del consumo de drogas, pero el desenmascaramiento que esta obra propone lo hace posible. Además, la presencia del consumo de drogas no en un personaje, sino en el grupo de escritores simbolistas franceses de fin del siglo XIX (como Charles Baudelaire o Paul Verlaine) es ya parte del imaginario del campo intelectual en una época tan decadente como la de fin del siglo XIX y comienzo del XX. La droga, por lo tanto, no es desconocida, pero la creación de un personaje femenino drogadicto, si lo es, ya que lo aliena de sus características propiamente reconocibles. Nuevamente, como en los dos textos grotescos italianos que analizamos anteriormente en este capítulo, se observa el funcionamiento de la idea del “mundo extraño”. Especialmente en este texto, esta idea penetra para representar la visión degradada de “mundo al revés”: el matrimonio feliz es en realidad infeliz, la esposa no es fiel sino infiel y drogadicta. Barasch señala cómo una de las características esenciales de lo grotesco es su calidad de distorsión y rebajamiento de la forma humana (96) y, sin duda, este matrimonio “feliz” participa de esas características. Todo lo conocido dentro de la institución matrimonial, se reviste de una forma extraña y desconocida.

En el desenmascaramiento que Bourel realiza, en esta obra, de la institución del matrimonio, de la doble moral, y del hecho de “guardar las apariencias”, el autor va mucho más allá de señalar solamente la degradación de la pareja de Carlos y Zulema. El tradicional concepto de la amistad y código de respeto masculinos es puesto en duda

(como ocurre anteriormente en *La moglie ideale* [*La mujer ideal*] y *Bajo la garra*), cuando Carlos sospecha que su amigo Fernando es el amante de su mujer. El prototípico motivo burgués del triángulo amoroso está presentado nuevamente, pero aquí funciona con reglas inéditas, que superan la tradicional composición que tal motivo todavía tiene en los textos grotescos italianos de la primera fase. Cuando se señala que Fernando no es de ninguna manera el amante de su mujer, los datos sobre el amante de Zulema comienzan a tomar forma:

Fernando. La seguí, vigilé sus pasos... A altas horas de la noche ella entraba a esta casa. ¡A “su” casa! ¿Comprende? Hace un rato quise sorprenderla, no por despecho, sino por curiosidad.

Carlos. ¡No desvaríe! ¡Concrete!

Fernando. Quise sorprenderla, sorprenderlos a ustedes, me entiende: pero usted, más vivo que yo, me descubrió el juego y tuve que confesarle la verdad. Me pareció, señor, tan sinceras sus declaraciones que, verdaderamente, llegué a creer que me había equivocado.

Carlos. ¡Pronto! ¡Pronto! ¡No se detenga!

Fernando. Como le decía, no era así, sin embargo. No habían transcurrido cinco minutos de mi salida cuando, por la acera de enfrente, veo deslizarse una sombra: era mi esposa, es decir la nuestra. ¿Y dónde se introdujo “nuestra” esposa?

¡Aquí!

Carlos. ¡Aquí! ¡No, por piedad!

Fernando. Sí, señor. Y a de estar ahora en su cuarto, a menos que usted la haya hecho salir por la ventana. (...)

Carlos. (*Desfigurado completamente ante la espantosa realidad.*) ¡Así que tu mujer está aquí! ¡En mi casa! (17)

El momento de reconocimiento de Carlos ha llegado: el amante de su mujer es la esposa de Fernando. El descubrimiento del amor lesbiano, que el victorianismo denomina como algo “moralmente sospechoso”³⁵ (Kern, 334), pero que ya hacia 1870 es categorizado como una figura de la sexualidad humana (Foucault, 57), provoca en Fernando el apremio de recuperar el honor que ha perdido, en este caso, a manos de una mujer. Nada ha cambiado, entonces, del antiguo orden de la recuperación del honor, aunque en este

³⁵ “Morally suspect”.

caso, ese orden penetra, nuevamente, dentro de las esferas de lo desconocido y lo extraño: el amante a quien se debe matar es una mujer. La elección que Bourel realiza para el final de su obra (Fernando mata a las amantes) impide que la obra tenga un “completo sentido grotesco” (Neglia, 70), ya que funciona directamente con las convenciones sociales. Sin embargo, se sabe que el autor propuso otro final, que no fue representado, pero se encuentra en la edición de la obra hecha por la revista *Bambalinas*. En este final Carlos apunta para otro lado cuando va a matar a las dos mujeres:

Carlos. (...) ¿Las iba a matar, sabes?, pero las sorprendí dormidas y me dió lástima. Para despertarlas tiré al aire... ¡Apunté para otro lado!
 Fernando. Ji...ji... Me has dado una idea. Yo también, querido, desde mañana apunto para otro lado. (*Y los dos se abrazan, sollozando, ridículos.*) ¡Pobre diablo! ¡Pobre diablo! (18)

El personaje de Carlos, que en la versión “oficial” de la obra triunfa como el marido vengador de su honor, en la “privada” es un personaje que reconoce cómo las convenciones sociales son solamente creaciones artificiales de la sociedad, y, al “apuntar para otro lado” sabe que se transformará, para esa sociedad, en un patético “Pobre diablo”. Este final “privado” funciona de la misma manera que los finales de otras obras grotescas italianas de la primera fase, como por ejemplo, *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*], *Il berretto a sonagli* [*El gorro de cascabeles*] o *Pensaci, Giacomino!* [*¡Piénsalo, Jacobito!*]. Si Paolo y Ciampa hubieran matado a su esposa, o si Giacomino no hubiera aceptado abiertamente al amante de su esposa, esos textos funcionarían dentro del antiguo orden y de las reglas que postulan el asesinato por el honor. Nada, por tanto, hubiera cambiado en relación con el universo de convencionalismos burgueses prefijados que presenta la comedia burguesa e incluso la alta comedia de la primera fase. Por el contrario, las obras grotescas superan esos

convencionalismos, así como también la idea de que hay ciertos actos y/o comportamientos *que la sociedad espera que se realicen*.

En relación con el final “oficial” que Bourel elige para su obra, creemos que el público burgués de la época, con sus propias convenciones y prejuicios, no estaba preparado todavía para entender a un personaje masculino burgués que trata de comprender la sexualidad de su esposa, y menos aceptarse lúcida y patéticamente como un “Pobre diablo”, mientras comparte su “tragedia” con otro hombre³⁶. Sin embargo, y aunque las reglas y convenciones sociales actúan como una forma para la auto-censura del autor, en la versión “privada” las coordenadas de la propia libertad creadora del autor se presentan libremente, remitiendo directamente el nuevo orden. Así, mientras que el final de la versión “oficial” remite a la preponderancia del poder masculino, y a la muerte reparadora de la mujer adúltera que tiene últimamente como referencia al antiguo orden burgués, en la versión “privada”, la pareja de amantes va a seguir unida. La relación que se establece entre los dos órdenes es compleja, porque tiene que ver con la imposibilidad del campo teatral y de sus receptores de aceptar en forma completa lo nuevo, y también con la auto-censura de un autor que, aunque quiere presentar algo nuevo dentro de ese campo teatral, sabe que su propuesta no va a ser comprendida o aceptada.

³⁶ En la “Advertencia” que se halla al final de la obra, y que contiene el final “privado”, el autor señala: “(...) Buenos Aires no es París ni Berlín. En nombre de las “buenas costumbres”, de la “moral” y de otras hierbas, [el autor] resolvió terminar la cosa a tiros. Queden ellos a manera de sanción o moraleja. Pero para unos cuantos, para los que ven la vida como la vería el inefable señor de Bergeret, completamente a escondidas de oídos puritanos, allá va el final que el autor, en rueda de amigos y en confianza, hubiera escrito”(18)

Otras dos obras pertenecientes al grotesco criollo culto, *Un estornado... dos... tres...* (1926) del mismo Bourel y *La santa Fulvia* (1928), de Enrique Gustavino, trabajan con otra temática inédita dentro del teatro de la época: la del “engaño sexual” del personaje femenino.

En la primera obra, se presenta la historia del personaje de Antonio, quien ve morir a su mujer durante la noche de bodas, absurdamente debido a un resfriado. Él cree que su mujer ha muerto virgen, pero se entera, al final de la obra, que ella tuvo varios amantes. El único acto de la obra se desarrolla durante el velatorio de Marta, su mujer, y señala, espacialmente, un sentido de oposición grotesca:

Representa la escena una amplia sala con una puerta a la lateral derecha y otra a la lateral izquierda. La de la derecha es una cámara mortuoria. (...) La de la izquierda es una cámara... nupcial. (1)

Los personajes que participan del velatorio de Marta, en su mayoría mujeres, parecen no entender la particular situación en que se hallan, ya que cuando Antonio llega, todo el interés de ellas va hacia él. Actuando al unísono, éstas “se arreglan el tocado” (3) y una de ellas “se pone rojo en los labios” (3). La actitud de las mujeres señala su enmascaramiento, ya que, mientras lloran, por un lado, a la mujer muerta, celebran, por otro, a su viudo. Por su parte, Antonio, que es presentado desde el comienzo como un personaje patético por su suerte (“una pobre piltrafa aplastada por la pena”(3)), no deja de prestar atención a las mujeres, a quienes “desnuda con su mirada” (3). Nuevamente, se observa el enmascaramiento, en este caso en la propia figura de quien es el “marido dolorido”. El dolor de Antonio tiene algo del marido que ha perdido a su mujer, pero mucho de quien no pudo consumir su matrimonio, y es por eso que la tragedia del

personaje es profundamente grotesca, ya que condensa lo cómico (los deseos no realizados) y lo trágico (la muerte):

Antonio. Es absurdo, ridículo, estúpido... Me avergüenza tener que contarlo. Murió... murió de un resfrío... Tú sabes como la amaba... Tú me conoces bien. Más de un año he aguardado el dulce instante. Quería conservarme inmaculado para ella... Porque para mí el matrimonio era algo sacrosanto... (...) ¡Un año conteniéndome! ¡Qué espantoso! (5)

Como sucede en las obras anteriores que venimos analizando, la visión de la institución del matrimonio que se presenta en esta obra es extraña e inédita, ya que, en este caso, la felicidad propia de la noche de bodas ha sido revertida y reemplazada por el dolor y la muerte.

Ya mencionamos anteriormente la máscara de marido dolorido de Antonio, quien llora a su mujer, pero, al mismo tiempo, desea a las mujeres. Esa máscara de dolor cae muy pronto, para revelar el verdadero rostro de Antonio, que señala su deseo sexual por las mujeres que están en el velatorio. Esto se manifiesta en tres sucesivos juegos de seducción que Antonio realiza con tres mujeres, con las cuales establece citas amorosas:

Carola. Tonio, perdóneme si soy curiosa. Quiero que me diga la verdad, la pura verdad. ¿Es cierto que la pobrecita murió...? Este... ¿Cómo le diré? En fin... (...)

Antonio. De la manera más absurda (...) Venga (*Se la quiere llevar por lateral izquierda.*)

Carola. No... ahora no... Más bien mañana me lo explica en casa... a las 5 mi marido está en la oficina... ¿Sabe usted? (7)

Antonio. (...) Ayer estaba aquí... Pero ahora está allí (*Contrario.*) Cuatro metros de distancia y, sin embargo, ya ve: aquí la vida y allí la muerte... venga, que le explicaré.

Eloisa. No. Más bien mañana en mi casa me lo explica todo. A las cinco estaré sola. Lo espero. (...)

Antonio. (*Consultando su libreta.*) A las cinco... no puedo.

Eloisa. ¿Por qué?

Antonio. Tengo que ir al cementerio.

Eloisa. ¿A las cuatro entonces?

Antonio. (*Apuntando.*) A las 4. Gracias... ¡Santa como mi muerta... como mi muerta! (*Ella lo mira hondamente. El se abalanza furioso, le toma la cara y le*

dice:) ¡No me mire así!... Míreme... míreme... (*Sus bocas se acercan, van a besarse y repara en Marcelo.*) Ah... ¡ay... su esposo! (8)

Antonio. (...) Tú eres mi Marta... ¡Los mismos ojos, las mismas manos, la misma voz! (*En un golpe de audacia, abriéndole la bata.*) ¡Dios! Y los mismos senos (...)

Zulema. ¡Por favor! (*Casi se deja hacer ondulante y sensual.*)

Antonio. ¡Oh! santa: háblame, acaríame y mírame... Como antes... ¡Como antes! (*De rodillas se acerca a ella y reposa mimoso su cabeza.*) (...)

Antonio. ¡Se parece tanto a ella!

Zulema. ¡Y usted se parece tanto a él!

Antonio. Somos dos seres unidos por la misma pena.

Zulema. Que junta se hará más llevadera. (9-10)

La temática burguesa del adulterio femenino reaparece nuevamente, aunque en una forma completamente deformada y hasta terrorífica: las mujeres se dejan seducir muy cerca del cuerpo de la mujer muerta de Antonio. En forma similar con el concepto de la “muerte por honor” presente en la anterior obra de Bourel, aquí, cuando el marido y el novio, respectivamente, de Eloísa y Zulema se enteran de la traición de las mismas, otro antiguo orden burgués aparece: el del duelo. Dentro de este hecho de características trágicas, penetra nuevamente, sin embargo, la comicidad absurda y grotesca de la situación en que de Antonio se halla:

Antonio. (*Consultando sus apuntes.*) ¡Qué gran desgracia la mía! ¡A las cuatro en lo de Eloísa, a las 5 en lo de Carola, a las 6 en lo de Marcelo, a las 7 con Zulema y a las 8 en el cementerio! (11)

La demitificación del mundo burgués que esta obra realiza es completa, ya que abarca a cada uno de los miembros de ese mundo. Tal desmitificación se observa en las mujeres que Antonio seduce, las cuales están más interesadas en una cita con él que en la fidelidad debida a sus maridos y el respeto a una mujer muerta. Por otra parte, la figura central de Antonio, como el esposo sufrido y, al mismo tiempo, seductor, señala su profundo enmascaramiento. La demitificación del enmascaramiento del personaje ocurre cuando Antonio se entera, por medio de unas cartas de su mujer, que ésta ha tenido varios

amantes y no es virgen. El personaje, entonces, comienza a juzgarla desde una moral tradicionalista:

Antonio. ¿Y este paquete? (*Lo pesa.*) Se dirían más retratos... Veamos (*Lo abre un poco nervioso.*) No. Son cartas. ¡Mías! No, mías no (*Lee pálido de sorpresa.*) “Mi Martucha: me alejo de tu lado tras el dulce encanto de las frenéticas horas pasadas. ¡Oh, sabia maestra del amor! ¡Oh, divino cuerpo que yo he besado y acariciado!”... (*Se le cae la carta de las manos.*) ¡”Tu Rodolfo”! (*Comprendiendo la espantosa realidad.*) ¡Me ha engañado! Era una... ¡Busquemos más pruebas! ¡Más pruebas! (*Sigue leyendo cartas.*) (...) ¡¡Ramera!! ¡¡Ramera!! (*Va a abalanzarse a la cámara mortuoria y cae de rodillas antes de llegar a ella.*) ¡Y me juraste que yo era tu primer amor! ¡Qué imbécil he sido!... Todos, todos la han gozado, y yo, su esposo, ¡hágame el favor! (*Llorando como un chiquillo.*) ¡Dos besitos, nada más que dos besitos...!

Telón (13-4)

Este es el momento de caída de la máscara de virginidad de Marta, pero también de la de “marido dolorido” de Antonio, porque ahora que él tiene el conocimiento de la verdad, ya no puede ni quiere aparentar más. Antonio, en ese momento de verdad, se percibe *tal cual es*, y se sabe un hombre ridículo, que no pudo satisfacer sus deseos con su mujer. La caída de la máscara de Antonio deja ver lo que en realidad es: un hombre burlado y engañado por su propia esposa. Su desenmascaramiento lo transforma en un ser patético, cuyo mundo se muestra tal cual es. Como Carlos en *El amor sin nombre*, el también es un pobre diablo al final del texto. La diferencia con Carlos, sin embargo, es que la caída de Antonio es más profunda, porque, al comienzo del texto, es presentado como un seductor capaz de seducir casi simultáneamente a tres mujeres, y hacia el final es sólo un pobre hombre engañado por su mujer.

La santa Fulvia de Gustavino, se centra en el personaje del título, quien llama un día a todos sus amantes, y hace que se enteren mutuamente de su existencia, cuando en realidad éstos pensaban que ella era una “mujer honesta” que sólo había tenido un amorío con cada uno de ellos. La obra, denominada “farsa” por el autor, participa de algunas de

las formas esenciales de ese género, como las dialécticas del engañador/engañado y la verdad/mentira, a la vez que retoma dos dialécticas básicas de la estética de lo grotesco: las del enmascaramiento/desenmascaramiento y la máscara/rostro.

Pirandello, ya en 1920, establece una relación entre farsa y grotesco cuando establece que “una bella definición antigua para los grotescos modernos [es la de] *farsa trascendentale*”³⁷ (citado por Gaspare Giudice, 1963: 327). Más adelante, Eric Bentley (1983), lleva nuevamente a la farsa a un espacio límite con lo grotesco:

La jovialidad y la gravedad son visibles y partes del estilo. Si seguimos hablando, con referencia a la farsa, de un contraste entre máscara y rostro, entre símbolo y cosa simbolizada, entre apariencia y realidad, esto no constituiría un contraste entre estilos sino entre la jovialidad o la gravedad que se muestra en la superficie y lo que se oculta debajo.³⁸ (242)

La etimología misma de la palabra farsa, esto es, “el alimento condimentado que sirve para llenar (rellenar) una carne”(Pavis, 217), señala su carácter metafórico de “cuerpo extraño de este tipo de alimento espiritual en el arte dramático” (217), de complemento de “la “comida” cultural y seria de la “alta” literatura”(218), porque si la farsa desenmascara la realidad, lo hace en una forma más directa, rápida y franca que otros géneros teatrales. Debido a estas características, la farsa puede desenmascarar, con lo que Pavis llama “un criterio subversivo” (218), los tabúes sexuales de una sociedad, situación a la que hace referencia esta obra.

³⁷ “Una bella definizione antica di molti dei più significativi grotteschi moderni [è quella di] *farse trascendentali*”.

³⁸ “Both the gaiety and the gravity are visible and are part of the style. If we go on to speak of a contrast in farce between mask and face, symbol and symbolized, appearance and reality, this will not be a contrast of styles but a contrast between either the gravity or the gaiety on the surface and whatever that lies beneath”.

La obra de Gustavino señala la elección de la protagonista de buscar el amor en varios hombres. Al comienzo del texto, Fulvia está en su lecho de muerte, y rememora a sus amantes junto con su dama de compañía, Corina. Esta visión privada de la verdadera Fulvia, se opone a la de la visión pública del personaje como una mujer “honesta”, que según la visión de sus amantes, comete un “desliz” (29) con cada uno de ellos. Estas dos visiones de Fulvia tienen que ver con la doble visión desde la cual se aprecia al personaje: su máscara de inocencia en contraposición con su verdadero rostro. El disimulo de Fulvia se construye por la necesidad de cubrir las apariencias y de esconder su forma de vida frente a una sociedad que, en tal momento histórico (principios del siglo XX), trata públicamente de “mujer deshonestas” o de “ramera” (cf. con *Un estornudo... dos... tres*) a alguien como Fulvia. Por otro lado, la aceptación de Fulvia está dada en la privacidad, y, desde el punto de vista de Corina, el hecho de que su ama desee despedirse de todos sus amantes es visto como algo irónicamente positivo:

Corina. ¡Oh!, ¡La señora es muy educada! ¡Despedirse de todos sus amantes!
¡Es una fineza, que a buen seguro no tienen las otras, las honestas! Yo siempre creí que las mujeres olvidan sus aventuras y sólo tenían interés por el último amante...(9-10)

Mientras que la aceptación de Fulvia como una “mujer deshonestas” está dada en el ámbito de lo privado, como un sobreentendido entre patrona y dama de compañía, es con los amantes que Fulvia debe “actuar” su parte de mujer honesta. Es allí en donde la farsa de engañador/engañado se desarrolla. Ya la acotación del comienzo de la obra presenta a la protagonista como a una mujer artificiosa que “cuando habla y acciona demuestra un poco de afectación y una muy leve tendencia a las poses que estilan las actrices cinematográficas” (7). Esta afectación de la protagonista tiene que ver con la hipocresía social, y con las “poses” artificiales que Fulvia debe realizar frente a una

sociedad prejuiciosa. De hecho, las relaciones entre la protagonista y sus amantes se ven siempre interrumpidas por la presencia de prejuicios sociales:

El ingeniero. [La sociedad] Me impedía tener un amante que era mi felicidad...
(*Irónico.*) Debía formarme un hogar dentro de ese medio honesto...

Fulvia. ¿Y por qué no te rebelaste?

El ingeniero. (*Irónico.*) La moral... Para liberarse se hace necesario talento y yo no lo tenía (11)

El fabricante. (...) No se me escapa que, de haberte tenido a mi lado, me hubiese sido fácil duplicar mi fortuna (...)

Fulvia. ¿Acaso alguien te impidió que lo hicieras?

El fabricante. Un fabricante de jabón no puede hacer públicas sus relaciones con una mujercita, ¿cómo te diré? Un poco ligera... el crédito se resiente. Las gentes se hacen cruces y le señalan como deshonesto. (...)(14)

El aristócrata. (...) ¿Usted cree que hubiera tenido relaciones conmigo si no hubiera sabido comportarse de acuerdo a las reglas sociales de mi clase? ¡Nunca! (...)(22)

Los amantes de Fulvia tipifican diferentes roles marcadamente sociales (el fabricante, el aristócrata, el ingeniero, el fabricante de jabón, el poeta, el crítico negativo, el médico), y encarnan tanto la doble moral de la sociedad, como sus propios tabúes sexuales. De la misma manera que sucede con la manifestación de la máscara en las obras de Discépolo, las máscaras de los amantes de Fulvia son eminentemente sociales. Ellos deben colocarse máscaras para poder sobrevivir en la sociedad y seguir el mandato de la misma. Sin embargo, en este texto los alcances de ese “sobrevivir” de los personajes son mucho más amplios, ya que no tiene que ver con la supervivencia económica (como ocurre con los personajes discepolianos) sino con la supervivencia dentro de la propia clase social.

Cuando, al comienzo del segundo acto, Fulvia muere, los amantes ven caer esa máscara de doble moral desde donde el personaje vivió su vida. Reunidos frente a frente, los personajes reconocen, a través del metalenguaje, que están viviendo “una farsa grotesca”(23), una “situación grotesca, ridícula”(23), en donde ellos se perciben como los

“muñecos”(24) que Fulvia ha usado para su propio provecho. La visión de Fulvia como un titiritero que maneja las vidas de sus amantes se constituye en la inversión de la visión tradicionalista de la mujer como un ser dependiente del hombre. Para un texto de 1928, ésta es una visión muy novedosa, ya que señala cómo las mujeres están empezando a tomar una posición más activa en la sociedad y dentro de sus propias vidas³⁹.

El elemento del horror, inédito hasta el momento en el teatro nacional aparece en escena a partir de la muerte de Fulvia. A la manera de una meta-puesta en escena, todo está preparado para su entierro: Fulvia está tendida en su lecho, mientras Corina elige el coche de pompas fúnebres y el color del ataúd (24). La llegada del médico precipita, a la manera de la tradición de la farsa, un rápido cambio en el desarrollo de los hechos: Fulvia no está en realidad muerta, sino que tiene una “encefalitis letárgica”(25) y prueba esto al acercar un espejo a su boca, que se empapa de su aliento. La “vuelta a la vida” de Fulvia provoca el rechazo en grupo de todos sus amantes, que funcionan (como las mujeres en la anterior obra de Bourel) al unísono, y otra vez como títeres manejados, ahora, por una fuerza superior:

El fabricante. Yo también tengo que decirte cuatro cosas. Jugaste con mi inocencia --un comerciante es inocente y nada sabe de las bajezas de la alcoba-- con una premeditación criminal. ¡Yo no merecía ser tratado así!
 El crítico. (*Interrumpiéndolo.*) ¿Se asombra? ¿Y no lo hizo conmigo?(...)
 El ingeniero. ¡Y yo que le ofrecí reparo hasta el fin de sus días!(...)
 Uno. ¡A mí también me engañó!
 Otro. ¡Y a mí!
 Otro. ¡Y a mí!
 Otro. ¡Y a mí! (29)

³⁹ En contraste con la posición activa del personaje de Fulvia, se encuentran los personajes femeninos de los grotoscos de Discépolo, que todavía son mujeres que mantienen una posición pasiva frente a la sociedad, ya que sufren silenciosamente junto con sus maridos (cf. especialmente con el personaje de la mujer de Saverio en *El organito*).

Los amantes representan a la sociedad prejuiciosa, que funciona con una doble moral genérica-sexual, pero Fulvia, en su réplica, deja de lado esos prejuicios, y declara que ha recibido dinero de todos aquellos hombres, pero nunca amor:

El crítico. Todos le dimos dinero a cambio de sus favores.

El lírico. ¿Dinero? (*Larga pausa. Volviéndose a Fulvia.*) Fulvia, ¿te dieron dinero?

Fulvia. Sí.

El lírico. ¿Sí? (*Larga pausa...a Fulvia.*) ¿Y alguien te dió alguna vez ese amor que tu prodigaste a todos?

Fulvia. (*Ahogando los sollozos.*) No... ¡Nadie! (30)

El nuevo rechazo de los amantes no incluye esta vez al lírico, quien eleva a Fulvia a la categoría de santa, uniendo dos conceptos contrarios, el de “santa” y el de “prostituta”:

El lírico. (*Con asombro.*) ¿Nadie?... (*Después de una pausa, al grupo.*) Entonces, ¡esta mujer es una santa! (*Se oye el murmullo de desaprobación, que lo interrumpe el Lírico con voz y gesto amenazante.*) ¡He dicho que es una santa! (*En otro tono.*) ¡Rindámosle homenaje! (*Se arrodilla y le besa la mano. Los otros inclinan la cabeza con un movimiento torpe.*)

Telón (30)

En la desmitificación del mito de la virginidad de la mujer soltera de principios de siglo, este texto propone una nueva significación para los conceptos de “santa” y “prostituta”, tan cargados, semánticamente, de significados positivos y negativos, respectivamente. A partir del equilibrio que se produce hacia el final del texto entre estos conceptos (Fulvia como una santa), la visión tradicional del comportamiento sexual como forma de clasificar diferentes tipos de mujer se comienza a poner en duda.

Las obras de Bourel y de Gustavino empiezan con la tarea de socavar y de mostrar lo que antes permanecía oculto en la sociedad, poniendo de manifiesto frente al receptor situaciones que fueron consideradas tabúes. Cuando Bourel y Gustavino demitifican a la burguesía y muestran abiertamente lo que sucede “detrás de las cortinas”, están destapando una parte de la sociedad que, tradicionalmente, se caracteriza

por ser cerrada, y por tener sus propias reglas apartadas de las de los demás. La demitificación hace que lo que antes se mantuvo en el ámbito de lo privado (como, por ejemplo, lo sexual) pase al ámbito público, y comience a polemizarse. Ya nada queda, entonces, que se diga en voz baja, se omita, o se niegue, porque desde el privilegiado espacio del escenario teatral, se da voz a lo oculto. Dentro de una sociedad burguesa que se caracteriza por marginalizar lo que ve como un desvío a la norma, estos textos señalan abiertamente lo marginalizado y a los marginalizados. *El amor sin nombre*, *Un estormudo... dos... tres...* y *La santa Fulvia* señalan, entonces, que hay mucho más detrás de las máscaras de apariencias y disimulo.

3. El último Discépolo: generaciones enfrentadas y nueva ética

Dentro del grotesco criollo popular de primera fase, un texto como *Relojero* (1934), de Armando Discépolo ejemplifica la llegada de las nuevas temáticas dentro del teatro popular de la época. Esta obra, el último de los grotescos que el autor escribe, propone una temática tan novedosa para la época como la del total cuestionamiento a la autoridad paterna y a su forma de vida, y la aceptación por parte del padre de la nueva forma de vida propuesta por los hijos. Este texto se aleja de la temática principal de las otras obras discepolianas, y, por tanto de la figura del inmigrante, pero por otra parte, la obra se estructura todavía como teatro de personaje y participa de la dialéctica de la máscara y el rostro propia de la estética grotesca de la cual el texto participa.

La familia de inmigrantes se sustituye en esta obra por una familia nativa de clase media. Su problemática no tiene que ver con la de la supervivencia en un medio extraño, sino con las relaciones que las diferentes generaciones de esa familia establecen entre sí.

Estas dos generaciones pertenecen a momentos vitales completamente diferentes, que de ninguna manera parecen poder coexistir. Daniel, el “relojero” del título pertenece a la “antigua generación”, al viejo orden social en donde la moral tradicionalista y la ética del trabajo se erigen frente a todo. De la misma manera que otros personajes masculinos discepolianos, Daniel respeta la carga social de mantener a su familia, y su máscara es la del hombre que vive una vida gris y frustrada para proveer de alimento y educación a sus hijos. Sus tres hijos (Nené, Lito y Andrés) son los representantes del nuevo orden y de las nuevas costumbres que comienzan a cambiar la cara de la sociedad argentina. Nené, la hija que vive con un hombre sin casarse, es la que mejor representa la nueva visión de mundo, en este caso, la nueva forma de ver las relaciones de pareja, antes totalmente supeditadas a la institución del matrimonio. La idea tradicional del matrimonio, ejemplificada por el concepto del escritor argentino Eduardo Wilde al señalarlo como “el santificador de los instintos genésicos y de las atracciones naturales de los sexos”(citado por Ricardo Rodríguez Molas, 1984: 47), es polemizada desde los mismos comienzos del nuevo siglo XX. Ya en 1906, el libro *The Family: An Ethnological and Historical Outline* [*La familia: un perfil etnológico e histórico*], de la socióloga Elsie C. Parson recomienda a sus lectores “un matrimonio de prueba”⁴⁰ (citado por Kern, 363). El nuevo orden en lo que se refiere a la apertura en los tipos de relaciones amorosas que van más allá del matrimonio produce en esta obra una brecha en la comunicación e entendimiento entre padres e hijos, ya que los primeros no saben como responder a eso que desconocen, tal como se aprecia en la relación entre Nené y su padre:

Nené. (...) Si él quisiera casarse yo lo rechazaría.
Daniel. Vos.

⁴⁰ “A trial marriage”.

Nené. Le despreciaría. Hoy un hombre sensato no puede asegurar a una mujer que seguirá amándola el año que viene.

Daniel. ¿Ah no?

Nené. Yo tampoco podría asegurárselo a él. Sería mentirle a sabiendas por interés, ¿entiende?

Daniel. Me parece que no, pero lo entiendo todo. (105)

A través de las acciones de Nené y luego de sus otros hijos, Daniel empieza a verse lúcidamente, sin la máscara de convenciones, prejuicios sociales y miedos con que ha vivido toda su vida. Enfrentado a sus hijos, que desmitifican su vieja moral, y se niegan a imitarla, Daniel, el más lúcido de los personajes discepolianos, puede comenzar a entender su propio comportamiento a partir de comprender el de sus padres:

Es que nuestros viejos fueron más atrasados que nosotros --¡claro: cuanto más viejos más atrasados...!--; fueron tan negados que nos ignoraban desde que nacimos hasta que se murieron. (121)

A través de la reflexión que Daniel realiza, el pasado comienza a tener un nuevo sentido para él, y por eso mismo, puede comprender mejor los cambios del presente. Frente a la moral de Daniel, que le fue impuesta por sus padres “a látigos” (121), y ha creado su propia máscara de prejuicios, miedos y convenciones sociales, se opone lo que aparentemente es el rostro franco y sin ocultamientos de los hijos:

Nené. Padre, yo no tengo fe en su modo de encarar la vida.

Daniel. Lo dijiste.

Nené. Padre, yo no me resigno a practicar esa angustiosa moral que es su orgullo (106)

(...)

Daniel. (...) Y es que nosotros respetábamos a nuestros mayores mintiéndoles y ustedes sincerándose.

Lito. ¡Que bien!

Daniel. (A Lito.) ¿Te gusta?

Lito. Yo me creería un mal hijo si te ocultara quien soy pensando y sintiendo (120).

A lo largo del texto, los hijos imponen ese nuevo orden vital, pero, a diferencia de lo que sucede con los personajes del padre y el hijo en *Mateo* (en donde el hijo va a

mantener a su familia mientras Miguel esté en la cárcel), en esta obra ese nuevo orden nunca llega a sustituir al viejo, principalmente porque ese orden, como el antiguo, está también enmascarado y corrupto. Así, la obra señala cómo los hijos llevan máscaras como su padre, y durante la caída de las máscaras de relativismo amoroso de Nené (que se suicida porque no puede soportar el abandono de su amante) y de realización personal y éxito de Lito y Andrés (el primero mata a un paciente por mala práctica médica y el segundo hace negocios ilegales) nos enfrentamos con la verdad: más que nuevo o viejo órdenes, hay comportamientos que son o no son éticos. Daniel, que ha “entrado” en esa mascarada de nuevo orden que sus hijos le proponen, y se asimila a la misma, resulta patéticamente desgarrado cuando su hijo le comenta fríamente sobre la muerte de su paciente, un niño de doce años:

Daniel. (...) ¿Qué culpa tenés vos? El destino manda. El del chico ese... era morir de una traqui... traca... ¡cómo se diga! No tenés por qué apesadumbrarte. Doce años... (*a pesar de sus lágrimas ríe*) ¡mejor para él!
 Ya había visto lo mejor que podía ver... Yo en tu caso no me... no me...
 Lito. No se agite, papá. Cuento mis fracasos como cuento mis triunfos. Aquéllos sirven para que éstos, por difíciles, sean más brillantes. (141)

De la misma manera que Miguel o Stéfano, Daniel se enfrenta a una sociedad deshumanizada, pero en este caso, esa sociedad está representada directamente por su propio hijo. Esta situación hace el desgarramiento de Daniel aún más trágico, al darse cuenta que esa nueva forma de percibir la realidad que Lito (como sus otros hijos) propone, está llena de desaciertos, tantos o más como el antiguo orden que los hijos rechazan. En ese momento grotesco en donde Daniel, al mismo tiempo, ríe y llora, se sintetiza el choque irremediable que existe con las nuevas ideas éticas de sus hijos.

Hacia el final de la obra, la ética de Daniel le impide entender y aceptar que su hijo Andrés haga negocios ilegales, ya que la diferencia entre ser un ladrón o un hombre decente es lo único que el personaje todavía mantiene de su antiguo orden:

Daniel. ¿Qué es eso?

Andrés. Dinero. Compré barato y vendí caro. (...) Es fácil e interminable. La dificultad era decidirse (...) (*Empuja los billetes.*) Catorce mil. Si hace más falta siga; ahora ya...

Daniel. ¿De quién son?

Andrés. (*Grita.*) ¡Míos!

Daniel. (*Zamarreándole.*) ¿Cómo?

Andrés. Comprando a ladrones y vendiendo a... ladrones. Soy un eslabón más en la cadena.

Daniel. ¡Ah no!

Andrés. ¿No que?

Daniel. ¡No quiero! (162)

Aceptar a Andrés sería el golpe final en la caída del personaje, ya que perdería todo rastro de esa moralidad que lo ha forjado.

Este último grotesco de Discépolo desenmascara para siempre el mito de la familia: un hijo mata a un niño, el otro entra en comercios ilegales, y la hija se suicida cuando su amante la abandona. Ese universo familiar que todavía existe en *Mateo*, que comienza a destruirse en *Stéfano* por la muerte del padre y que se destruye completamente en *El organito* por el abandono, por parte de los hijos, del hogar, adquiere, en esta última obra discepoliana, tonos aún mucho más trágicos. En *El organito*, por ejemplo, el futuro de los hijos que abandonan el hogar no es presentado por el texto, y su suerte queda, entonces, inconclusa para el receptor. Contrariamente, en *Relojero* nos enfrentamos de manera directa con la suerte de los hijos, y no podemos escapar a esa tragedia familiar de la cual somos testigos.

Ordaz (que además de crítico de la obra de Discépolo era su amigo) señala cómo, luego de esta obra:

Discépolo no tendrá más ánimo de continuar escribiendo teatro, sobresaltado -- podría ser-- por lo que pudiera seguir desentrañando. Esta situación del autor recuerda la advertencia que recibe Pedro, protagonista de *El fabricante de fantasmas* de Arlt. Cuando, en un lugar exótico, Pedro se empeñaba en arrancar del rostro [sic] de alguien, aquél personaje le prevenía con sorna “querido imbécil, no sigás descubriendo, porque sino vas a terminar por descubrir el infierno”. (1989, 50)

Tal vez Discépolo se siente muy cerca del infierno hacia el final de esta obra, y no puede desenmascarar más a la sociedad. El corpus de grotescos discepolianos que acompañan el camino de la sociedad argentina hacia la crisis político-social del '30 queda, entonces, a nuestro entender, inconcluso, ya que el autor parece presentir que, de seguir arrancando máscaras, se encontraría con un mundo muy cercano a lo absurdo y lo terrorífico, con el cual no querría --o no podría-- enfrentarse.

El último grotesco de tema inmigratorio de Discépolo, como dijimos, termina con la figura de Cremona tirado en el piso; similarmente, en *Relojero*, Daniel “no consigue ponerse de pie” (163) cuando quiere ir al encuentro de su hija muerta. Discépolo cierra su obra literaria con la caída y con la imposibilidad de moverse, y abarca en esto tanto a inmigrantes como a nativos, ya que ambos por igual forman parte de una sociedad alienada y deshumanizada, que transforma en víctimas a sus miembros. Ni los nuevos cambios sociales, ni las nuevas éticas pueden proponer un cambio estructural en esa sociedad, porque estas nuevas éticas están tan enmascaradas como las antiguas y condenadas también al fracaso. Dada esta situación, ¿para qué seguir mostrando esa sociedad si sólo conduce a la destrucción?, y ¿cómo señalar lo que viene después de la destrucción? El silencio posterior de Discépolo parece ser la mejor respuesta.

4. Conclusiones

Las temáticas presentadas en los textos que analizamos en este capítulo remiten a un repertorio temático que se percibe como “nuevo” en el particular momento en donde aparecen. A través de la superación de las temáticas del adulterio femenino o de la inmigración, estos textos penetran en nuevos caminos expresivos, que señalan de una manera más completa la complejidad del nuevo siglo XX. Mientras que las temáticas del adulterio o de la inmigración provienen de formas teatrales representantes de las últimas décadas del siglo XIX (como la comedia burguesa, la alta comedia o el sainete criollo), las nuevas temáticas llegan directamente de la experiencia de la nueva centuria.

Uno de los temas más complejos y tabúes tanto para una sociedad como para el teatro, el de la sexualidad, es presentado en textos como *L'uccello del paradiso* [*Los pájaros del paraíso*], *Una cosa di carne* [*Una cosa de carne*], *El amor sin nombre*, *Un estornudo... dos... tres...*, *La santa Fulvia* y, en menor medida, en *Relojero*. Una de las novedades que estas obras proponen a través de su particular temática, (o debido a esa temática), es la superación de la visión asexual del personaje. Aunque en algunas obras anteriores el adulterio femenino señalaba, de hecho, la realización del deseo sexual del personaje, los personajes de tales obras (por ejemplo Giulia en *La moglie ideale* [*La mujer ideal*] o Savina en *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*]) no manifiestan de una manera tan directa su sexualidad como los de estas nuevas obras. Especialmente en Anna, Saverio, Antonio, Fulvia o Nené el deseo sexual es expresado directamente por los mismos personajes, y sin ningún tipo de pruritos.

Sin embargo, y aunque estos personajes remiten a una nueva forma en la construcción del personaje como ser sexual, éstos no participan completamente de un

cambio en el orden social, sino que, hacia el final de las obras, pareciera que deben o bien pagar por la elección de vida que han hecho, o bien incorporarse dentro del orden burgués. De todos los personajes nombrados anteriormente, solamente Fulvia no es una víctima de su propio deseo o elección y emerge al final del texto irónicamente como una “mujer santa”. Los demás personajes terminan de maneras trágicas: Nené se suicida, Zulema y Lucía (en la versión “oficial” de *El amor sin nombre*) son asesinadas por Carlos, Antonio aparece al final como un hombre patético a quien su mujer ha engañado, Saverio ve su ideal de mujer aburguesarse y Anna debe abandonar nuevamente a su hija y continuar en soledad su estilo de vida. Frente a las situaciones que los personajes enfrentan al final de las obras, podemos observar cómo la demitificación sexual que estos textos realizan se percibe como una parcial “guiñada de ojo” en donde se presenta lo que se desvía de las normas y costumbres fijadas, para luego volver, de una u otra manera, al antiguo orden. Tal vez la sociedad de la época no estaba lo suficientemente preparada como para comprender a personajes que, contruidos desde lo sexual y alejados por propia elección del orden establecido, triunfen al final. Sin embargo, y por otro lado, el mismo hecho de que se introduzcan nuevos personajes y temáticas que pongan en evidencia los nuevos rumbos que la sociedad está tomando en referencia a lo sexual, (y que el antiguo orden burgués consideraba como tabú o secreto), significa que las condiciones comienzan a darse para una apertura acerca del alcance de lo que el escritor puede decir sobre su propia sociedad. En estas obras, el escritor ya no se conforma solamente con señalar una temática ya conocida y aceptada por la sociedad burguesa como la del adulterio femenino sino que comienza a poner en evidencia lo que antes se

toleraba o existía en secreto dentro de su propia clase (cf. con el prólogo de *Una cosa di carne* [*Una cosa de carne*]).

Muchas décadas más pasarán para que una visión más desprejuiciada de lo tabú (especialmente lo relacionado con lo sexual) se instituya en el teatro. Estos textos de principios del siglo XX, sin embargo, son sumamente novedosos en el sentido de que comienzan a indagar temáticas que hubieran sido impensables veinte o treinta años atrás.

CAPÍTULO 4º

SUEÑOS, METATEATRALIDAD Y REALIDAD CREADA: LA VANGUARDIA DE LOS GROTESCOS ITALIANO Y CRIOLLO

El cambio de la estructura formal que se realiza dentro de la segunda y tercera fases del grotesco italiano pone al género en el límite mismo con las vanguardias de las primeras décadas del siglo XX. El grotesco italiano expande, así, sus propios límites a partir de fuerzas externas, (como el expresionismo), que comienzan a reformularlo. Con respecto al grotesco criollo, la aparición, en menor medida, de una fase superadora del realismo dentro del subgénero popular, no lo ayuda a sobrellevar diferentes situaciones intra y extra-teatrales que lo llevan irremediabilmente a su desaparición.

1. Grotesco italiano y cambio formal

1.1 Expresionismo y grotesco italiano: el espacio de los sueños y la pasión

La ruptura de los cánones académicos tradicionales que realizan las vanguardias de principios del siglo XX se relaciona con la necesidad de señalar el caos y la incertidumbre de la conciencia humana que los trágicos hechos de la Primera Guerra Mundial (1914-1919) producen. De hecho, si Massimmo Bontempelli señala, contemporáneamente a la época en cuestión, que “el siglo XX tarda en aparecer. (...) El siglo XX no comienza hasta un poco después de la guerra”¹ (1974, 1), ese sentimiento de “vivir en un nuevo siglo” llega con trastornos sociales, filosóficos y espirituales, a la vez que con un sentimiento de profundo malestar para con el pasado inmediato.

¹ “Il Novecento ci ha messo molto a spuntare. (...) Il Novecento non comincia che un poco dopo la guerra”.

Efectivamente, lo que se denomina “la vanguardia de los años veinte” tiene que ver con la directa manifestación de ese sentimiento de malestar. La vanguardia remite, en forma general, al rechazo, la ruptura y el cambio con lo anterior, y, especialmente en el campo literario, a la oposición a la representación del mundo tal como naturalistas, impresionistas y simbolistas lo han venido presentando hasta ese momento. Frente al profundo caos espiritual y filosófico del mundo del siglo XX, el vanguardismo propone lo caótico y carente de sentido como los modelos a seguir, tal vez como la única respuesta posible frente a un mundo que poco a poco va cayendo en lo absurdo.

Uno de los movimientos literarios que promueven una actitud de rechazo y ruptura es el expresionismo. Junto con el cubismo y el futurismo, estos movimientos se instituyen en “la vanguardia de la vanguardia”, es decir, como las primeras manifestaciones que, un poco antes de la Primera Guerra Mundial, comienzan a formarse en amplio rechazo con lo anterior. El expresionismo se origina en Alemania en 1905, dentro del campo de la pintura, y se extiende luego, hacia 1910, al campo literario, con las revistas *Der Sturm* [*El Ataque*], *Die Aktion* [*La Acción*] y *Revolution* [*Revolución*], que sirven como manifiestos de su postura vital. Este movimiento, en contraste con el impresionismo, es el arte de la receptividad, y se centra en la reproducción de representaciones o de sensaciones provocadas por impresiones externas o internas. Por tanto, el artista expresionista, es aquel que “no dice lo que ocurre o lo que ve, sino lo que a él le conmueve a la vista de un acontecimiento o cosa” (Elise Richter, 1956: 78). Esta visión propone una actitud o intuición particular del sujeto-artista frente a su objeto, en donde éste trata de expresar, en forma más objetiva posible, el impacto que dicho objeto suscita en el artista. De esta manera, el sujeto “impone su intuición específica frente al

objeto” (Rodolfo Modern, 1972: 15), en un movimiento centrífugo que va del “sujeto-interior al objeto-exterior”(Modern, 15). Por tanto, al artista expresionista no le interesa la realidad inmediata, sino su reconstrucción a partir de la propia tensión interna del yo del sujeto-artista. El arte, de esta manera, no es retrato, sino creación, *realidad* en sí mismo. La expresión de aquella tensión interna se efectúa a partir de lo barroco del estilo y de la experimentación formal, que tienen una gran importancia en la formación de la visión de mundo expresionista.

El expresionismo cruza las fronteras de Alemania, y, hacia fines de la década del '10 y principios de la del '20, actúa como una fuerza externa de renovación dentro del grotesco italiano, produciendo textos que conforman la fase del grotesco italiano expresionista. Dos textos paradigmáticos de esta fase, *L'uomo che incontrò se stesso* [*El hombre que se encontró a sí mismo*] de Luigi Antonelli y *Marionette, che passione!* [*Marionetas, qué pasión!*] de Rosso di San Secondo, ambas de 1918, se constituyen en obras capitales de apertura a la vanguardia del expresionismo alemán, especialmente en lo que se refiere a la novedosa estructura formal que proponen.

En el texto de Antonelli, en primera instancia, el espacio tradicional del salón burgués desaparece, para dejar paso a una isla “lejos de la geografía”² (120). A esta isla llega el personaje de Luciano de Gabines, quien le revela, en una serie de monólogos, su historia al doctor Clint:

Luciano (...) Yo era un hombre de muy buen humor cuando veinte años atrás, una tragedia sucedió en mi vida. Esto le sucede a veces a la gente feliz. Pasaron luego algunos años. Entonces me dije: “¡Hagamos un viaje! ¡Busquemos un país, o una isla, en donde no vivan otros hombres!” (127)

(...)

Luciano (...). Yo no sé si aquí Usted ha sentido hablar de esto, pero yo nací en Italia, en donde toda una ciudad fue sepultada por un terremoto. (...) Yo estaba

² “Al di fuori della geografia”.

lejos, había dejado mi casa hacía un mes... mi casa, sepultada por el terremoto, mató a mi mujer infiel, junto con su amante, que, debo decirlo, era mi amigo íntimo.³ (129)

La situación relatada por Luciano remite a la conocida temática del adulterio femenino, y crea una situación que muy bien pudiera conformar un grotesco realista. Sin embargo, en esta obra, esa temática pronto toma otras direcciones, que la alejan de una visión concretamente realista. Uno de los elementos esenciales que producen el alejamiento con esta visión se logra a partir del desdoblamiento del personaje de Luciano. En su afán de auxiliar a Luciano a vengarse de la esposa adúltera, el doctor Clint retrasa el tiempo real, y desdobra al personaje en diferentes “alter-egos”. Uno de ellos es el Luciano de 25 años, al cual Luciano-adulto va a ayudar a descubrir la infidelidad de su mujer antes de la traición “histórica” y la posterior muerte de los amantes. El otro es Mario Gregory, un millonario que, finalmente, traiciona a Luciano-joven con su mujer. La intriga, tal como está planteada, sólo es posible en un plano irreal, onírico, y responde a la autonomía literaria del texto y a su particular visión de mundo. Esta visión, propia de la obra de vanguardia, no pretende dar cuenta de ninguna realidad posible al receptor, sino que contiene sus propias reglas y límites. Es dentro de esos límites que la obra adquiere sentido, porque la misma se construye dentro de las coordenadas de libertad creativa que el autor le otorga.

Antonelli trabaja en esta obra con una estructura formal inédita para el teatro italiano de post-guerra, que proviene directamente del expresionismo teatral: aquella que

³ “Luciano. (...) Io ero un uomo di ottimo umore quando nella mia vita, vent’anni fa, è sopraggiunta una tragedia. Questo capita talvolta alla gente allegra. Allora io feci passare prima di tutto molti anni. Poi dissi stesso: “Facciamo un viaggio! Andiamo in cerca di un paese, o di un’isola, dove non vivono gli altri uomini!” (...) / Luciano. (...) Io non so se in questo paese ne abbiate mai sentito parlare, ma io sono nato in Italia, dove, talvolta, intere città sono sconvolte e seppellite dal terremoto. (...) Io ero lontano, mancavo da casa da circa un mese... la mia casa seppellita dal terremoto travolse la donna infedele insieme con l’amante, che, manco a dirlo, era mio amico intimo.”

conforma un espacio en donde los sueños se materializan y espacializan en escena. Esta materialización de los sueños surge debido a la necesidad del personaje de Luciano de vengar el adulterio de su mujer, venganza que se realiza cuando Luciano, en la piel de su alter-ego Mario Gregory, la seduzca. En este caso, tanto Luciano-joven como Mario Gregory no son las máscaras que *cubren* el rostro de Luciano-adulto, sino que *son* dos corporizaciones (personajes) que representan los alter-egos oníricos de Luciano-adulto: el millonario vengativo (Mario) y el marido inexperto y crédulo (Luciano-joven). La vanguardia, entonces, brinda una cuestión básica de lo grotesco como la de la máscara y el rostro, pero la presenta desde un nuevo punto de vista, mucho más complejo.

Al comienzo del segundo acto, la interrelación entre los tres “Lucianos” adquiere un sin sentido que se acerca a la absurdidad cuando Luciano, como su alter ego Mario Gregory, se traiciona a sí mismo con su propia esposa. Tomando en cuenta la estructura onírica subyacente en el texto, se puede pensar en que la traición que el protagonista realiza es en realidad un sueño en donde Luciano proyecta su deseo de venganza a la mujer que lo engañó. Lo novedoso es que, sin embargo, en ningún momento ese espacio onírico-irreal se separa del espacio “real”, (a través de cambios de luces, diferentes planos espaciales, etc.), sino que funciona como la única realidad presentada. Desde el mismo momento en que, al comienzo del primer acto, Luciano penetra en la isla, se está en presencia de ese “otro mundo”, de esa “otra realidad” creados por lo onírico.

Mientras que Luciano-adulto, veinte años atrás, nunca sospecha de la relación de su mujer con su amante, ahora, como su alter-ego Mario Gregory, es posible para él comenzar a desenmascarar la infidelidad de su mujer frente a Luciano-joven:

Gregory (...). [A Luciano-joven] ¿Tú eres un marido confiado? ¡Busca por la calle y por los parques y encuéntrate con la mentira!⁴ (160-1)

Luciano-joven, con la inexperiencia y, según Mario, la “candidez” de los veinte años, no cree en lo que su alter-ego le dice, sino que prefiere, ciegamente, hacer caso a su mujer. Ésta, por su parte, continúa con su mascarada de esposa fiel, promoviendo la enemistad entre Luciano-adulto y Mario:

Sonia. (*A Luciano.*) [Gregory] a comenzado a decir: “¡Estoy celoso de él! ¡No puedo soportar verlo al lado tuyo! Yo haré todo lo posible para impedir que él siga siendo amigo de tu marido...”.⁵ (164)

El juego de desenmascaramiento que Luciano-adulto prepara, resulta por ahora fallido, ya que Sonia es todavía la “esposa fiel” de Luciano-joven y éste es el “esposo no traicionado”. La máscara que Luciano-adulto quiere hacer caer, todavía permanece intacta.

En el último acto de la obra se presenta la última posibilidad de Luciano-adulto de desgarrar la máscara de Sonia, hecho que va a significar el fin de su sueño:

Clint. ¡Oh! Cuando tu barca pase por las últimas ondas concéntricas que se levantan en estas orillas, caerás en una especie de adormecimiento como cuando se está entre la vigilia y el sueño. Después, cuando estés lejos, la rueda que se ha atascado comenzará a funcionar, y no creerás que estuviste de verdad en la isla del doctor Clint. (...) Si luego de un esfuerzo extraordinario, recuerdas lo que ha pasado, creerás haber soñado todo.⁶ (175-6)

⁴ “Gregory. (...) Siete voi un marito fiducioso? Cercate allora per le strada e per i campi e troverete anche voi la vostra trappola!”

⁵ “Sonia (*A Luciano.*) Ed ha cominciato a dire: “Io sono geloso di lui! Io non posso sopportare di vederlo al vostro fianco! Io farò di tutto per impedire che egli seguiti essere amico di vostro marito...””.

⁶ “Clint. Oh! Quando la vostra barca ripasserà sulle ultime onde concentriche che partono da questo lido, voi cadrete in una specie di assopimento come quando si è tra la veglia e il sonno. Poi, una volta fuori, la vostra rotellina che si è incantata riprenderà a funzionare, e non credere mica di essere veramente stato nell’isola del dottor Clint. Se anche con uno sforzo straordinario rammenterete quel che vi è successo, crederete di averlo sognato.”

En un juego que remite a la representación farsesca, Luciano-adulto espía a Sonia y la desenmascara cuando ella se encuentra con su nuevo amante, Rambaldo. Aunque todas las acciones de Sonia la denuncian, Luciano-joven aún cree en la fidelidad de su esposa:

Gregory. No sé que hacer con tu indulgencia. [Tu indulgencia] Está empujando a esa mujer al abismo. Esa mujer va al encuentro de la muerte. Te imploro: ¡corre a salvarla! (...)

Luciano. ¡Pero es una locura!

Gregory. ¡No es una locura! Yo estoy preparado para no verla más. ¡Pero ella tiene que ser salvada! ¡Pero para que ella se salve tú debes creer en su culpabilidad!

(...)

Luciano (...). Si usted tiene una obsesión eso es de por sí una cosa triste, pero yo voy a burlar su obsesión. Es por eso que voy a abandonar inmediatamente esta isla...⁷ (183-4)

Al final del texto, Mario, desesperado por las sucesivas negativas de Luciano-joven, le confiesa que efectivamente su esposa lo ha traicionado con él. Sin embargo, una nueva negativa de Luciano lo transforma en un ser patético y ridículo, ya que, ni siquiera en el espacio de los sueños ha podido salvar a Luciano-joven (salvarse a sí mismo) de ser un marido engañado:

Gregory. Ya que te vas, y no te veré más, escucha la última palabra del loco. ¿Sabes lo que tú eres?

Luciano. Un pobre desgraciado.

Gregory. Puede ser. ¡Pero tienes que saber que tú y yo somos la misma cosa!

Luciano. ¡Ah! ¡No! No hagamos bromas. Yo soy una persona respetable. (Se va.)

⁷ “Gregory. Non so che farmene della vostra indulgenza. Essa spinge quella donna verso l’abisso. Quella donna va incontro alla morte. Io vi scongiuro: correte a salvarla! (...) / Luciano. Ma è una follia! / Gregory. Non è una follia! Io sono pronto a vederla più. Ma bisogna salvarla! E per salvarla bisogna credere alla sua colpa! (...) / Luciano. (...) Se la vostra è una una fissazione è già per se stessa una cosa troppo triste perché io possa deriderla. E perciò è bene ch’io lasci quest’isola immediatamente...”

Gregory. ¡Ah, ah, ah, ah!... ¡Ah, ah, ah, ah! (*Una risa terrible, repetida dos veces, lo agita mientras está de pie, quieto, delante del público. Luego, como aterrado de su propia crisis, cae al suelo. Su carcajada cómica se transforma en un sollozo desesperado.*) (*Apenas comienza el sollozo cae el telón.*)⁸ (185)

Este final señala el alcance absurdo de la situación en que Luciano se ha encontrado y marca el fracaso final de su sueño de venganza. El personaje, al final de la obra, se encuentra todavía envuelto en ese sueño del que parece que nunca se despertará. La realidad permanece todavía agazapada y es algo que no se puede conocer.

Como grotesco expresionista, *L'uomo che incontrò se stesso* [*El hombre que se encontró a sí mismo*], es una obra que se enriquece por tomar de dos estéticas las formas que mejor describen a cada una de ellas: la dialéctica de la máscara y el rostro, el patetismo y la risa reflexiva del grotesco y la estructura experimental y la expresión de la interiorización del personaje del expresionismo. Si el teatro del naciente siglo XX señala el caos al cual el mundo se encamina, este texto empieza mostrando el caos primigenio, allí en donde todo comienza: en el desorden interno del ser humano.

La obra de Rosso di San Secondo, *Marionette, che passione!* [*Marionetas, qué pasión!*], revela, por su parte, como ese caos humano se manifiesta a través de la pasión y el sufrimiento. Los protagonistas del texto son tres personajes de nombres genéricos, La Signora dalla volpe azzurra [La Señora del abrigo de zorro azul], Il Signore in grigio [El Señor de gris] e Il Signore a luto [El Señor de luto], quienes personifican el alcance que la pasión puede provocar: esto es, la imposibilidad de olvidar a sus respectivos cónyuges,

⁸ “Gregory. Giacché te ne vai, e non ti rivedrò piú, ascolta l’ultima parola del pazzo. Sai chi sono? / Luciano. Un povero disgraziato. / Gregory. Può darsi. Ma sappi che tu e io siamo la stessa cosa! / Luciano. Ah! No! Non facciamo scherzi! Io sono una persona rispettabile! (*Via.*) / Gregory. Ah, ah, ah, ah!... Ah, ah, ah, ah!... (*Un terribile riso, a due riprese, lo agita mentre è in piedi, fermo, dinanzi al pubblico. Poi, come atterrato dalla sua crisi, cade al suolo. E il suo beffardo sghignazzare si cambia in un singhiozzo disperato.*) (*Appena comincia a singhiozzare cala il sipario.*)”

que les han sido infieles. La temática del adulterio, (en este caso femenino y masculino,) está presentada desde un nuevo ángulo de extrañeza y sentimiento de “mundo al revés”. En este caso, la pasión que los personajes sienten todavía por sus esposos hace que respondan con amor y sufrimiento a la situación de adulterio, ya que se dejan llevar por sus propios sentimientos y no por lo que la sociedad *dice* que deben hacer. Por tanto, al centrarse en lo que los personajes sienten, en esta obra se enfatiza una intensidad emocional que no existe en los personajes del grotesco realista, que están más dominados por lo social, que interfiere en sus vidas con una enorme magnitud reguladora.

El primer acto de la obra desarrolla el fortuito encuentro de los tres personajes en una sala de telégrafo, adonde han llegado para mandarles telegramas a sus esposos. Las pequeñas escenas en que se divide el primer acto son rápidas y breves⁹. La estructura de viñetas permite revelar en una forma casi cinematográfica, sin detalles secundarios y con un diálogo sintético, pequeños trozos de la historia de los personajes: la reciente infidelidad del marido de la Señora del abrigo de zorro azul y del Señor de luto y la amargura del Señor de gris, cuya mujer lo ha abandonado hace ya varios años. Aunque el adulterio es el que crea, inicialmente, el sufrimiento de los protagonistas, la intriga no se desarrolla alrededor de esa temática sino que se centra en las emociones íntimas de los tres personajes protagónicos.

La técnica expresionista de la obra, (especialmente en el primer acto), reduce lo que es la presentación tradicional de la intriga teatral a dos pequeñas escenas en donde los tres protagonistas comienzan a comunicarse entre ellos. Estas escenas, sin embargo,

⁹ La forma dinámica de las escenas, tan propias del expresionismo, remiten a un texto que, aunque escrito en el siglo XIX, se instituye en un antecedente muy importante de este movimiento: *Woyseck* de Georg Buchner, que fuera encontrado entre los manuscritos del autor luego de su muerte en 1837. Ya en pleno expresionismo, la obra *La ronda*, del austríaco Arthur Schnitzler ejemplifica este tipo de estructura.

le sirven lo suficientemente al Señor de luto como para confesar la infidelidad de su esposa a una desconocida a la cual recién conoce:

La Señora del abrigo de zorro azul. ¡A usted ya le ha acaecido la desgracia!... La muerte todo lo resuelve, señor...

El Señor de luto. ¿Por el hecho de que me haya vestido de luto? Me he vestido de luto. Pero ella no está muerta. Está viva.

La Señora del abrigo de zorro azul. (*Como comprendiendo, pero siempre estúpida.*) ¡Ah! *Pausa.*

(...)

La Señora del abrigo de zorro azul. ¿La esposa?... Ya... ella... ahora... ¿La ama, no es verdad?

El Señor de luto. Soy un desgraciado. ¡Pasión!... ¡pasión!... (*Dos lágrimas le corren por el rostro, deja caer su telegrama.*)¹⁰ (80-1)

Estos personajes son profundamente patéticos en su carácter de marionetas, de seres manejados por una fuerza superior con la cual no pueden pelear. La artificialidad de la marioneta, y su movimiento mecánico y repetitivo, conducen a la risa, pero se trata de una risa grotesca que tiene en cuenta, al mismo tiempo, lo cómico de lo mecánico y lo trágico que implica la falta de libertad. Como marionetas, estos personajes no pueden controlar sus sentimientos, que están atados, literal y metafóricamente, a los de sus esposos infieles. En un momento del primer acto, el texto trata de romper esa sensación de asfixia y sufrimiento de los personajes, a partir de la escena en donde una pareja que ha tenido un hijo llega a la oficina para poner un telegrama anunciando la buena nueva a su familia. El foco de la atención, por un momento, va de esos personajes desilusionados a esta pareja que quiere compartir su dicha con los demás. El contraste es tremendo y provoca una réplica llena de amargura por parte del Señor de luto: “¿Escuchó? Hay

¹⁰ “La Signora della volpe azzurra. Ma per lei la disgrazia è già avvenuta!... La morte risolve, signore... / Il Signore a lutto. Perché mi vede a lutto? Mi son vestito a lutto. Ma non è morta. È viva. / La Signora della volpe azzurra. (*Come comprendendo, ma sempre stupida.*) Ah! / *Pausa.* (...) / La Signora della volpe azzurra. Moglie?... Già... lei... ancora... L’ama, è vero? / Il Signore a lutto. Sono un disgraziato. Passione!... Passione!... (*Due lagrime gli rigano il volto, cascano sulla carta.*)”

gente feliz en el mundo. Un nacimiento”¹¹ (83). Esa visión tan directa de la felicidad de los otros hace que, en la siguiente escena, el Señor de luto le proponga a la Señora del abrigo de zorro azul ser amigos, y compartir sus sufrimientos:

El Señor de luto. (...) Mire... creo que es el destino el que nos hizo encontrarnos. Nuestras desdichas son similares. ¿Quiere ayudarme? ¿Quiere que la ayude? La Señora del abrigo de zorro azul. ¿Cómo? ¿De qué manera? El Señor de luto. (...) Seamos amigos. Nadie mejor que yo podrá comprender su dolor. Salvémonos.¹² (85)

Sin solución de continuidad, y como en sucesivos *zooms* cinematográficos, el personaje del Señor de gris, que silenciosamente se ha mantenido en un segundo plano, escribiendo un telegrama, responde a lo que ha estado escuchando con la visión de quien conoce que es imposible tratar de escapar de la situación en que se hallan:

El Señor de gris. (...) Yo les digo que lo que ustedes están por cometer es una locura, es insensato, es horrible. Pero por sobretodo: horrible. Déjenme que se los advierta de conciencia. Después váyanse, si así lo desean.¹³ (86)

En este personaje se manifiesta el conocimiento que éste tiene de su situación, y de su carácter de marioneta. Él es, ante todo, un personaje que vive sin máscaras que traten de esconder o de remediar esa angustia que lo condena al sufrimiento eterno y repetido.

La idea de lo provisional de la relación entre los personajes (Angelini, 1976: 103), marcada inicialmente en el primer encuentro rápido y casual en la oficina del telégrafo, se reafirma en el segundo acto, en el nuevo espacio de un departamento “sin estilo”¹⁴ (91), donde vive una amiga de la Señora del abrigo de zorro azul. Hasta ese departamento llega el Señor de gris para desenmascarar lo que él considera las verdaderas

¹¹ “Ha sentito? V’è gente felice nel mondo. Una nascita”.

¹² “Il Signore a lutto. (...) Senta... credo che è stato il destino a farci incontrare. Le nostre sventure sono simili. Vuole aiutarmi? Vuole ch’io l’aiuti? / La Signora della volpe azzurra. Ma come? Com’è possibile? / Il Signore a lutto. (...) Diventiamo amici. Meglio di me, nessuno potrà comprendere il suo dolore. Salviamoci.”

¹³ “Il Signore in grigio. (...) Ora io vi dico che quanto voi state per commettere è folle, insensato, orribile. Ma soprattutto: inutile. Lasciate ch’io ve lo avverta in coscienza. Poi andatevene, se credete.”

¹⁴ “Senza stile”.

intenciones del Señor de luto con la Señora. Antes de encontrarse con ésta, el personaje “revela” su alma nuevamente, en este caso a la Cantante, una amiga de la señora:

La Cantante. Si usted tiene una segunda intención, puede irse, y no se habla más.
El Señor de gris. (*Emocionadamente, sin ironía, y con un tono extraño.*) Si yo le dijera en cambio que sufro, que me retuerzo, que me someto, ni más ni menos como su amiga, o como aquel señor de luto, y que con el pretexto que le he dicho, he venido aquí como un mendigo, como un pobre desafortunado a tender la mano, a suplicar (...). Este pobre desgraciado ya no puede más, y tiene el pecho desgarrado por la angustia¹⁵. (96-7)

A partir del uso del monólogo, que deja al descubierto la interioridad del personaje, la reflexión más íntima del Señor de gris sale a la luz, especialmente todo el patetismo de su sufrimiento, que ya llega a una exacerbación ridícula. De hecho, es esa exacerbación lo que transforma en grotesco al personaje: su tragedia, de ser tan profunda, ya produce risa. La imposibilidad de ver más allá de su sufrimiento reafirma al personaje en su calidad de marioneta manejada, que canaliza su sufrimiento en las emociones límites. Del mismo modo, la Señora del abrigo de zorro azul se reconoce en él, ya que, enferma de pasión ella misma, solo puede llorar ante el recuerdo del marido infiel. Con respecto al Señor de luto, éste canaliza su sufrimiento mediante la violencia con la cual desenmascara al Señor de gris:

El Señor de luto. (...) ¡Usted es un payaso! ¡Es el más miserable de los impostores! ¡Ah, todo el discurso en el telégrafo! ¡Usted ha venido aquí para sacar provecho de las desdichas de esta pobre mujer! ¡Primero que todo, usted me las pagará! (...) ¡Yo soy un hombre que sufre las penas del infierno! ¡Yo camino al borde de la ruina! Yo soy capaz de matarlo. (*Hace como que busca el revolver.*)¹⁶ (101)

¹⁵ “La Cantante. Se lei ha un secondo fine, se ne può andare, e non se ne parli più. / Il Signore in grigio. (*Scattando, senza più quasi ironia, con un accento straziante*). E se io invece le dicessi che soffro, che spasimo, che mi torco, né più né meno come la sua amica, come quell’altro signore a lutto, e che con il pretesto che le ho detto, son venuto qua come un mendicante, come uno sciagurato a tender la mano, per supplicare (...). Questo povero disgraziato non se può più, va strappandosi il petto con le unghie.”

¹⁶ “Il Signore a lutto. (...) Lei è un buffone! Il più miserabile degli impostori! Ah, la sua predica al telegrafo! Per venir qui, poi, ad approfittare della sventura di questa povera donna! (...) Non posso vivere più. Prima però lei me la pagherà! (...) Io sono un uomo che soffre le pene dell’inferno! Io cammino sull’orlo della rovina! Io sono capace di ucciderla. (*Fa come per por mano al revolver.*)”

Frente a esa violencia, el Señor de gris y la Señora del abrigo de zorro azul responden con la risa, que profundiza aún más el patetismo de ambos:

La Cantante. (...) Puedo asegurarle que el señor de gris no es un impostor, ni un payaso. Él, como tú, como ella...
 El Señor de luto. ¡Pero que sufrimiento ni sufrimiento! ¡Él juega con nosotros! ¡Se ríe! ¿Se da cuenta? Se ríe.
 La Cantante. (*Al señor de gris.*) ¡Deje de reirse! ¿Porqué se ríe, si la angustia lo aniquila?
 El Señor de luto. Por favor, ¡angustia!... ¡Aniquilación!... Ella bromea... Yo voy a bromear con ella más tarde.
 La Cantante. (*Al señor de gris.*) ¡Llore! ¡Llore como hace poco! (...)
 El Señor de gris. ¡No! Yo quiero reir, para que mi futuro asesino se convenza de que bromeo. Yo bromeo. ¡Sí, bromeo! Bromeamos todos. ¡Ah, ah, ah! Es divertido, es extraordinario. Toquemos el piano. Bailemos. Llamemos a las bailarinas.
 La Señora del abrigo de zorro azul. (*Automáticamente se levanta, y comienza a reirse, a reirse, a reirse.*) Ah! ah! ah! Ah! ah! ah!
 El Señor de gris. Así está bien. (*Insinuando algunos pasos de baile.*) Bailemos (...) ¹⁷ (102-3)

El mundo más extraño se manifiesta en esta escena: el sufrimiento ahora no se manifiesta en el llanto, sino en su contraparte, la risa. Sólo en un mundo contradictorio y muy cercano al absurdo como el del grotesco se puede concebir esto. Sin embargo, a ese mundo extrañamente grotesco se le suma el elemento de la exacerbación de las pasiones propio de la estética del expresionismo, que produce una síntesis emocionalmente caótica en la escena.

¹⁷ “La Cantante (...) Posso assicurarvi che il signore in grigio non è un impostore, né è un buffone. Egli, come voi, come lei... / Il Signore a lutto. Ma che soffrire! Si prende gioco di noi! Se ride! Vede? Ride. / La Cantante. (*Al signore in grigio.*) La finisca di ridere! Perché vuol ridere, mentre l’angoscia lo divora? / Il Signore a lutto. Ma che angoscia!... Che divorare!... Scherza... Ma lo farò scherzare io più tardi. / La Cantante (*Al signore in grigio.*) Ma pianga! Pianga come poco fa! (...) / Il Signore in grigio. E invece no! Io voglio ridere, perché il mio futuro uccisore si convinca che io scherzo. Ed io scherzo. Sì, scherzo! Scherziamo tutti. Ah! ah! ah! È divertente: è straordinario. Suoni il piano. Danziamo. Chiamiano le ballerine. / La Signora dalla volpe azzurra. (*Si alza di scatto, e comincia a ridere, a ridere, a ridere, a ridere.*) Ah! ah! Ah! ah! ah! / Il Signore in grigio. Così va bene. (*Accennando passi di danza.*) Danziamo. (...)”

El último acto transcurre en el espacio de un restaurante, adonde los tres personajes han sido invitados por la Cantante, para olvidar sus problemas y “divertirse” (105). Nuevamente el Señor de gris trata de romper los lazos que lo unen al recuerdo y al sufrimiento, y propone formar una amistad entre los tres:

El Señor de gris. Veamos. Nos enamoraremos perdidamente entre nosotros. No nos abandonaremos nunca. Superaremos nuestras tristezas y penas, y luego nuestro terceto cobrará vida: disfrutaremos de la vida. (...) Viajaremos al extranjero, iremos a Europa, después a América, luego a Australia (...).¹⁸ (111)

La aparente felicidad de ese futuro en donde los tres estarán unidos muy pronto se interrumpe, cuando, en una nueva escena, llega el marido de la Señora del abrigo de zorro azul. Ésta confiesa, después de todo, haberle mandado el telegrama que estaba escribiendo al comienzo de la obra, pidiéndole que vuelva. Frente a la violencia del señor de luto, y la inmovilidad del señor de gris, los dos (el marido infiel y la Señora) parten juntos. Para los que quedan, esta situación significa nuevamente el reconocimiento de estar todavía atados a la pasión, y, entonces, el contraste entre aquel viaje utópico de los tres y la soledad descarnada del presente se hace insostenible:

El Señor de gris. (...) ¡Todo le dará a él ahora: el alma, el cuerpo, la existencia! ¡Demonios!, si llegaran a un trato repentinamente, y ella, la infiel, le pidiera perdón... ¡los vuelos del pensamiento! ¿no le daría su sangre a ella?
El Señor de luto. (*Sentándose a la manera de una marioneta cuyo hilo se ha cortado subrepticamente.*) Sí, sí... es verdad... (*Rompe en un llanto desesperado.*)

(...)

El Señor de luto. (*Siempre entre los sollozos.*) Mejor terminar... morir...

El Señor de gris. (*Para sí.*) Es lo mismo que yo pienso.

El Señor de luto. (*Siempre entre los sollozos.*) ¿Tiene el coraje?... ¡El coraje de terminar con esta horrible existencia!...

¹⁸ “Il Signore in grigio. Vedranno. C’innamoreremo perdutamente tutti e tre di noi stessi. Non ci lasceremo più. Ancora per qualche tempo avremo da superare tristezze e sconsolamenti, poi la vita del nostro terzetto ci darà vita: ci verrà una gran voglia di godere. (...) Viaggeremo, andremo all’estero, in Europa, poi in America, poi forse in Australia (...).”

El Señor de gris. (*Como un eco.*) ¿Qué coraje?... ¡No se necesita ni una onza!... ¡Pobre hombre! ¡Usted todavía tiene corazón! Yo... ¡hace tanto tiempo que me lo he comido!¹⁹ (115-6)

Cuando el Señor de luto se despide de su compañero, sabiendo que a éste sólo le queda suicidarse para acabar con la tragedia que lo tiene atrapado, lo único que le queda es tratar de pedir ayuda para aplacar su sufrimiento.

La Cantante. (...) ¿Y los otros?
El Señor de luto. (...) ¡Uhm! Se han ido...
La Cantante. ¿Cómo? ¿Porqué?
El Señor de luto. (*Idiota.*) ¡Acabado!... El llegó y se la llevó.
La Cantante. ¡Lo predije! ¿Y el otro?
El Señor de luto. (*Se encoge de hombros.*) ¡Acabado!... (*Indica la dosis [del veneno] abierta y vacía sobre la mesa.*)
La Cantante. (*Comprendiendo.*) ¡Dios!... ¡Es posible! (...) ¡Tengo que encontrarlo! ¡Tengo que...!
El Señor de luto. ¡Es inútil!... a esta hora... (*Abrazando a la cantante, y preso de un nuevo ataque de angustia.*) ¡Ayúdame, pronto!... ¡Ayúdame a vivir!... (*Comienza a sollozar, mientras se abraza a la cantante como un naufrago a su tabla.*)
La Cantante. (*Pálida, acordándose en su memoria del otro hombre.*) ¡Qué pecado!... ¡Hubiera podido haberlo amado!²⁰ (117-8)

Sólo en el reconocimiento del otro se puede superar ese sufrimiento que tiene inmovilizado al personaje en una patética recurrencia. Pero, ¿es posible que el Señor de luto supere su calidad de marioneta atada a los hilos de la pasión para que otro ser

¹⁹ "Il Signore in grigio. (...) Tutto gli darà ancora, l'anima, il corpo, l'esistenza!... Eh, diamine, se giungesse a un tratto, inattesa, ella, l'infedele, convertita a chiederle perdono... le viole del pensiero!... non le darebbe il sangue delle vene lei? / Il Signore a lutto. (*Cascando a sedere come una marionetta cui sia stato reciso il filo.*) Sí, sí... è vero... (*Scoppia in un pianto disperato.*) (...) / Il Signore a lutto. (*Sempre tra i singhiozzi.*) Meglio finire... morire... / Il Signore in grigio. (*Sempre come tra sé.*) È quello che io penso ormai. / Il Signore a lutto. (*Sempre tra i singhiozzi.*) Averne il coraggio?... Il coraggio di spezzarla questa terribile esistenza!... / Il Signore in grigio. (*Come un'eco.*) Quale coraggio?... Per me non ce ne vuole un'oncia!... Poveretto! Ha ancora il cuore da mangiarsi lei!... Io... tanto tempo che l'ho divorato!..."

²⁰ "La Cantante. (...) E gli altri? / Il signore a lutto. (...) Uhm! Partiti... / La cantante. Come? Perché? / Il Signore a lutto. (*Idiota.*) Risolto!... Lui giunto e trascinata lei. / La cantante. L'avevo prevenuto. E l'altro? / Il Signore a lutto. (*Scrolla le spalle.*) Risolto!... (*Indica la cartina aperta e vouta, rimasta sulla tavola.*) / La Cantante. (*Comprendendo.*) Dio!... Possibile? Ma bisogna cercarlo! Bisogna... / Il Signore a lutto. Inutile!... a quest'ora... (*Aggrappandosi a lei in preda a un nuovo assalto d'angoscia.*) Aiuti me, piuttosto!... Aiuti me a vivere!... (*Scoppia in singhiozzi, mentre le si stringe addosso come un naufrago alla tavola.*) / La Cantante. (*Pallida, rivedendo invece l'altro nella memoria.*) Peccato!... Forse avrei potuto amarlo!..."

humano pueda significar algo para él, y logre ayudarlo? Creemos que, tomando en cuenta el final trágico del Señor de gris (aún cuando él también buscaba la ayuda del otro), y el reencuentro de la Señora con su marido, esto es imposible, porque los hilos del pasado son imposibles de cortar.

1.2 Pirandellismo y grotesco italiano: autonomía artística y mascarada

El desarrollo del teatro de Pirandello puede ser analizado como un proceso desde la visión realista de sus primeros textos teatrales hasta el sentimiento de liberación y rupturas de cánones, que marca una actitud característica de las vanguardias. Es muy especialmente en la trilogía de obras de “teatro en el teatro” (*Sei personaggi in cerca d'autore* [Seis personajes en busca de autor] de 1921, *Ciascuno a suo modo* [De la mejor manera que se prefiera] de 1924 y *Questa sera si recita a soggetto* [Esta noche se actúa improvisando] de 1929) y en *Enrico IV* [Enrique IV], de 1922, que la visión de mundo realista de sus anteriores textos se rompe completamente. Se da paso, así, a una visión que señala un juego inédito en las estructuras y contenido, y que conforma la tercera fase del grotesco italiano, el pirandellismo.

El pirandellismo es una actitud estética que se forma a partir del propio desarrollo interno del discurso teatral de Pirandello, pero que recibe, además, como una fuerza externa para su creación, la interferencia de los elementos formales de la vanguardia de post-guerra, y la problemática general del caos del ser humano contemporáneo y la crisis de los ideales decimonónicos. Livio (1976: 136) señala la ambigüedad del término “pirandellismo”, que, desde su punto de vista, no sólo comprende las propias manifestaciones teatrales de Pirandello, sino que aúna en forma general a toda la

vanguardia italiana de la época. Creemos que considerar el “pirandellismo” como el subsumidor de toda la vanguardia italiana es realizar un proceso de generalización, ya que las características particulares de su actitud y forma tienen poco en común con, por ejemplo, el futurismo que encabeza Filippo Marinetti y sus variadas manifestaciones pictóricas, literarias y musicales. Aunque la actitud compartida de rechazo a lo anterior y la búsqueda de nuevas formas puede, en cierto sentido, aunar al futurismo con el pirandellismo, creemos que por pirandellismo se debe reconocer solamente al corte ocurrido individualmente en el teatro de Pirandello, que produce la última fase del grotesco italiano.

La trilogía de obras de “teatro en el teatro” de este autor, da cuenta de la exploración formal que el autor comienza a realizar a partir de la post-guerra. En las mencionadas obras de esta trilogía, el autor italiano rompe con la convención naturalista de la cuarta pared, poniendo en contacto a la audiencia con el esqueleto de la técnica teatral y la compleja y ambigua relación entre vida y escenario. En estas obras, Pirandello empieza a interrogar a su propio teatro, a estar conciente de la realidad autónoma de su trabajo y, al derribar la cuarta pared, transforma al espacio, antes realista, en una forma artística. Se está en presencia, entonces, de un esfuerzo autoral de características muy particulares, ya que, si el trabajo de arte premoderno es una forma de representación de la realidad, en el caso del pirandellismo el trabajo de arte es autónomo y señala la representación de la representación, o la mimesis de una mimesis (Emanuele Licastro, 1991: 205). Esta mimesis de la mimesis es lo que Lionel Abel (1963) califica como “metateatro”:

Sólo algunas obras nos dicen de una vez que la acción y los personajes en las mismas provienen de la invención del dramaturgo (...) Acerca de estas obras, se

puede decir que “La obra es la cosa”. Las obras de este tipo, según me parece, pertenecen a un género especial y merecen un nombre distintivo.²¹ (59)

Las obras metateatrales funcionan con la idea de que, más allá de que si las mismas tengan o no episodios de teatro en el teatro, son textos acerca de la vida vista como teatralizada. Los personajes de esas obras, entonces, están concientes de su propia teatralidad y “viven” en escena según el concepto de que “la vida es un teatro”.

En *Sei personaggi in cerca d'autore* [*Seis personajes en busca de autor*], la obra correspondiente a la trilogía pirandelliana que analizamos en forma particular, el espacio es metamimético, ya que la propia parafernalia que lo constituye como tal se halla al descubierto:

*El escenario está como durante el día, vacío y en penumbra, para dar la impresión de que se trata de un espectáculo no preparado.*²² (49)

Este espacio teatral es consciente de su propia teatralidad, ya que, al dejar ver las maquinarias en escena, muestra abiertamente el juego teatral del cual participa. En ese espacio vacío y sin límites precisos, van a comenzar a penetrar los distintos tipos de personajes de esta obra. Por un lado, los “actores” que tratan de ensayar la obra *Il giuoco delle parti* [*El juego de los roles*] (del mismo Pirandello) y por otro, los “personajes” que, abandonados por el mismo autor con una historia a medio contar, penetran en escena portando máscaras que fijan sus roles y sentimientos:

Las máscaras ayudarán a dar la impresión de la figura concebida y fijada inmutablemente en la expresión del propio sentimiento fundamental, que es el

²¹ “Only certain plays tell us at once that the happenings and characters in them are of the playwright’s invention (...). Of such plays, it may indeed be said: “The play is the thing”. Plays of this type, it seems to me, belong to a special genre and deserve a distinctive name.”

²² “Il palcoscenico com’è giorno, senza quinte né scena, quasi al bujo e vuoto, perché abbiamo fin da principio l’impressione d’uno spettacolo non preparato.”

*remordimiento en el padre, la venganza en la hijastra, el desdén en el hijo, el dolor en la madre.*²³ (55)

La máscara, de esta manera, fija los sentimientos de los “personajes” en el momento en que fueron creados y, lo que es más importante, *cómo* fueron creados. La idea pirandelliana de que mientras la vida fluye, la obra de arte y sus protagonistas permanecen fijos en su momento de creación, adquiere importancia central en este texto.

Para estos “personajes”, el momento en donde se han quedado fijados para siempre es el momento climático en donde el Padre se encuentra con su Hijastra en una sala de citas. La tragedia del Padre es la de tener que (re)vivir eternamente esa situación:

El Padre. (*Solemne.*) ¡El momento eterno, como le he dicho, señor! Ella (*indicará a la hijastra*) está aquí para tenerme agarrado, detenido y suspendido en aquél momento fugaz y vergonzoso de mi vida.²⁴ (99)

La historia de ese “momento eterno” otorga a los “personajes” una intriga propia, que, dentro de la organización del texto, se percibe como una estructura de teatro en el teatro. Esta intriga produce la conformación de un grupo cerrado, en el que los “personajes” “viven” su propio drama, alejados de los “actores”. Los “actores”, por su parte, también conforman otro grupo cerrado, con su propia intriga (primero, los ensayos de la obra *Il giuoco delle parti* [*El juego de los roles*] y más tarde el intento de encontrar una historia, un guión plausible para los “personajes”). Cuando, finalmente, los “actores” encuentran una historia para los “personajes” (su propia versión de la historia que ocurre entre el Padre y la Hijastra) y la representan, se establece la primera relación escénica entre ambos, en este caso una relación conflictiva. Los “personajes” consideran la visión de

²³ “La maschere aiuteranno a dare l’impressione della figura costruita e fissata ciascuna immutabilmente nell’espressione del proprio sentimento fondamentale, che è il rimorso per il padre, la vendetta per la figliastra, lo sdegno per il figlio, il dolore per la madre.”

²⁴ “Il Padre (*Solenne.*) Il momento eterno, com’io lo ho detto, signore! Lei (*indicherà la figliastra*) è qui per cogliermi, fissarmi, tenermi agganciato e sospeso in eterno, alla gogna, in quel momento fuggevole e vergognoso della mia vita.”

los “actores” como un mal intento en querer representar lo trágico de su realidad vital, y se niegan a ser mimetizados por ellos:

La Hijastra. [Al Director] ¡No señor! Con todas mis náuseas, con todas mis razones, una más cruel y más infame que la otra por las cuales yo soy “ésta”, “así”, ¿usted quiere fabricar un pastelito sentimental, con aquél que me pregunta las causas del luto y yo le contesto que hace dos meses ha muerto mi padre? ¡No, no, querido señor! Es necesario que él diga, como me lo dijo: “¡Entonces, saquemos pronto ese vestidito!”²⁵ (96-7)

La máscara vital de los “personajes”, es una máscara inamovible frente a las máscaras movibles (en el sentido de máscaras que pueden caer para revelar el rostro) de los personajes de los grotescos italianos de primera fase que hemos estudiado anteriormente. Creemos que esta diferencia es una de las pautas de lo novedoso en este texto pirandelliano, y que lo separa de otros textos grotescos. Las máscaras de la Hija, del Padre o de la Madre, son parte de su constitución como “personajes”, y no dependen de una elección que éstos hayan hecho, consciente o inconsciente, en su vida. Son máscaras que han sido colocadas por el autor que les da vida, no por convenciones sociales, para esconder algo o como forma de supervivencia. Esta máscara inamovible, entonces, nunca cae, ya que no pretende tapar el rostro, sino que *es el mismo rostro*. De esta manera, estos “personajes” han sido vaciados de toda libertad de elección por sí mismos, y responden, como marionetas, a las reglas que el autor les ha fijado²⁶.

Frente a esta situación de dependencia con el autor, los “personajes” desean rebelarse contra éste, y es especialmente el Padre quien quiere arrancarse su máscara de remordimiento eterno:

²⁵ “La Figliastra. No signore! Della mia nausea, di tutte le ragioni, una più crudele e più vile dell'altra, per cui io sono “questa”, “così”, vorrebbe forse cavarne un pasticcetto sentimentale, con lui che mi chiede le ragioni del lutto, e io che gli rispondo lacrimando che da due mesi m'è morto papà? No, no, caro signore! Bisogna che lui mi dica come m'ha detto: “Togliamo via subito, allora, codesto vestitino!”.”

²⁶ Es de notar aquí la relación que estos personajes establecen con los de *Marionette, che passione!* [*¡Marionetas, qué pasión!*], aunque en el texto de San Secondo los personajes no están manejados por el autor sino por la pasión.

El Padre. El drama para mí está todo en esto, señor: en la conciencia que yo, que cualquiera de nosotros --vea-- nos creemos “uno” pero no es cierto: somos “tantos”, señor, “tantos”, según todas las posibilidades de ser que hay en nosotros; “uno” con esto, “uno” con aquello --¡diversos!²⁷ (72)

La temática pirandelliana del relativismo se interrelaciona aquí con el concepto de la máscara inamovible. El Padre se percibe como una forma constantemente fluyente, múltiple, desdoblada, mientras que, por su fijación a la máscara, y a lo ésta representa, debe permanecer como “uno”. Aunque el Padre se vivencia, en realidad, como “uno” y “tantos”, su única expectativa como “personaje” es la de representar esa máscara única de remordimiento: tal la contradicción desde donde se construye el personaje, y que marca su íntima tragedia.

La fijación a las máscaras inamovibles conduce, inevitablemente, a la tragedia final del texto. Mientras que la Madre está atada a su eterna máscara de dolor, sus dos hijos pequeños, (la Hija y el Hijo), son las víctimas inocentes de ese sufrimiento. Vencidos por el dolor del cual son testigos, los dos niños, que sienten la desdicha materna a través del gesto de apretar la mano de la Madre sin decir una palabra, se suicidan: la niña tirándose a un pozo y el niño pegándose un tiro. La única realidad que es posible para estos “personajes” los lleva a la muerte, la única manera de escapar al destino impuesto por el autor.

En esta obra, los “personajes” son quienes crean la representación y el espacio metamimético, ya que, como hemos dicho anteriormente, al vivir su propio drama, se separan de la representación mimética (el ensayo de la obra *Il giuoco delle parti* [*El juego de los roles*]). De esta manera, los “personajes” comparten, en forma general, el espacio

²⁷ Il Padre. Il dramma per me è tutto qui, signore: nella coscienza che ho, che ciascuno di noi --veda-- si crede “uno” ma non è vero: è “tanti”, signori, “tanti” secondo tutte le possibilità d’essere che sono in noi: “uno” con questo, “uno” con quello --diversissimi!”

de la sala teatral con los “actores”, pero éstos, a su vez, recrean un nuevo espacio: la sala de citas de Madama Pace, en donde se produce el nefasto encuentro amoroso entre el Padre y la Hijastra. El espacio general de la sala teatral incluye, entonces, por medio de la intriga de los “personajes en busca de autor”, el espacio en donde se representa el posible incesto. Éste es un espacio que pertenece a los “personajes”, del cual los “actores” sólo pueden participar, al principio, desde los costados de la escena. Este espacio ganado por los “personajes” es, además, el espacio de lo que Licastro llama “la obra más interna”²⁸ (217), que subsume e incluye el espacio general de la sala teatral --en donde transcurre lo que el mismo crítico denomina “la obra externa”²⁹ (217), es decir, la representación que los “actores” quieren dar a la tragedia de los “personajes”. De esta manera, la estructura espacial refiere, al mismo tiempo, a un espacio mimético y metamimético subsumidos, en donde el nivel estructural mimético (los “actores” representando “personajes”), entra en relación con el metamimético. Estos tres niveles conforman, así, una estructura de obra-dentro-de-la-obra-dentro-de-la-obra o “de muñecas rusas”, en donde cada nivel deja al descubierto uno nuevo y luego otro más³⁰.

Si el texto de esta obra está estructurado en una obra de características miméticas (los ensayos de *Il giuoco delle parti* [*El juego de los roles*]), una obra externa (los intentos de darle a los “personajes” un guión, etc.) y una obra interna (la tragedia de los “personajes”), el receptor, que está conciente en todo momento de la artificialidad de la primera obra dentro de la obra (que es un drama burgués escrito por Luigi Pirandello), lo está también de la tragedia que los “personajes” interpretan. Hasta aquí se observa el

²⁸ “The innermost play”.

²⁹ “The outer play”.

³⁰ Esta estructura de “muñecas rusas” es uno de los elementos que señalan la novedad en lo que se refiere a la estructura metateatral de esta obra, ya que no debemos olvidar que el metateatro puede ser encontrado ya en el teatro clásico, el romano y especialmente en el renacentista inglés y barroco español.

funcionamiento más tradicional del teatro en el teatro, es decir, la naturaleza ficticia de las dos metaobras. Pero en su texto, Pirandello nos pone de sobreaviso sobre la artificialidad de la obra externa, ya que allí también penetramos en el mundo de la creación artística, de lo que el mismo subtítulo de la obra llama la “Comedia da fare” [“Comedia por hacer”], es decir el mundo de los “actores” tratando de crear una obra “justa” que represente la historia de los “personajes”. Entonces, si para el receptor, la mimesis está representada por la obra mimética (por ser en primera instancia la que conduce el hilo de la acción), la metamimesis adquiere una doble entidad (por un lado la obra interna y por otro la “Comedia por hacer”), en la propia recepción de la obra³¹. La particular ordenación que el receptor debe hacer refiere, entonces, al concepto de la metateatralidad dentro de la metateatralidad, que forma la estructura de “muñecas rusas”. De acuerdo con lo que señala Robert J. Nelson (1958), el receptor, tradicionalmente, se identifica con la obra externa, en oposición con la interna:

Con respecto a la relación del espectador con la obra externa, la obra dentro de la obra es un artificio asociativo (“¿cómo puede ser que la gente que está mirando una obra sea irreal?”). (...) Con respecto a la relación del espectador con la obra dentro de obra, el artificio es disociativo (“como yo, esa gente en el escenario miran una obra, que es algo irreal”).³² (115)

³¹ Esta estructura tan compleja no fue totalmente comprendida por los críticos de la época, según lo señala Livio en *Teatro in rivolta*: “La novedad de la estructura sorprende a todos, a los primeros críticos y a los más recientes: esto es comprensible.” (149) (“La novità della struttura colpì un po’ tutti, critici antichi e recenti: e si capisce.”). La obra tiene poco éxito de público cuando se estrena en Roma, el 10 de mayo de 1921, pero es recepcionada favorablemente en Milán, gracias al suceso que desde febrero del ’22 venía obteniendo *Enrico IV*, en esa misma ciudad. Creemos que esta obra debe incorporarse dentro de la categoría de lo “nuevo”, tal como Jauss lo propone cuando señala que: “(...) el carácter artístico de una obra cuyo potencial de significado reduce el formalismo a la innovación como único criterio de valor, en modo alguno debe ser inmediatamente perceptible en el horizonte de su primera aparición, y mucho menos puede agotarse en la pura oposición entre la forma antigua y la forma nueva. (...) La resistencia que la nueva obra opone a la expectación de su primer público puede ser tan grande, que se requiera de un proceso largo de recepción para alcanzar lo inesperado e indisponible en el primer horizonte”. (193)

³² “With respect to the spectator’s relationship to the outer play, the play within the play is an associative device (“how can people who are looking at a play be unreal?”). (...) With respect to the spectator’s relationship to the play within a play, the device is dissociative (“like me, those onstage spectators are looking at a play, something unreal”).”

En el caso de esta obra la situación de identificación no se realiza de esa manera, ya que, si la obra externa es también ficcional, los receptores perciben un “vacío de identificación”, que conlleva a una completa libertad en el proceso identificatorio del receptor. De esta manera, el receptor puede focalizar su visión de acuerdo con su propio punto de interés particular dentro de la obra, y conducir el hilo de la acción y la intriga desde esta visión o elegir una visión múltiple, que combine todos los niveles de la obra en una imagen “estereoscópica”³³ (Licastro, 219)

Sei personaggi in cerca d'autore [*Seis personajes en busca de autor*] presenta un mundo ficcional que ha perdido su lógica homogénea. Mientras que el escritor realista construye la vida, Pirandello la disgrega, la convierte en un caleidoscopio, que va (re)presentando diversas imágenes que se pueden observar en forma individual, hasta que el ojo de cada receptor construye un todo. La estructura fragmentaria de esta obra se instituye como uno de los elementos esenciales para su incorporación en la vanguardia teatral, por el original espíritu de ruptura y superación con lo anterior que introduce. Pirandello señala en *L'umorismo* [*El humorismo*], que el humorista es aquél que “se divierte en descomponer”³⁴ (158), y efectivamente es esto lo que el autor realiza a partir de esta primera obra de estructura vanguardista. El objetivo pirandelliano de revelar, a través del caos de la fragmentación total (fragmentación del personaje, del espacio, de la intriga), la sensible postura del ser humano en el siglo XX se observa en un concepto que Pirandello propone en el último año de su vida: “Nietzsche dijo que los griegos elevaban

³³ “Stereoscopic”.

³⁴ “Si diverte a scomporre”.

estatuas blancas enfrente del oscuro caos para esconderlo. Esos tiempos han terminado. Yo las destruyo para revelarlo.”³⁵ (citado por Giudice, 544).

La obra que cronológicamente continúa a *Sei personaggi...* [*Seis personajes...*], es *Enrico IV* [*Enrique IV*] (1922), en donde se expone la temática de la (re)presentación de la locura. Esta locura es la que elige el protagonista sin nombre de este texto, quien finge ser el rey del título. La obra comienza cuando el protagonista les hace creer a sus amigos que todavía está loco debido a una caída ocurrida veinte años atrás, cuando en realidad recobró su cordura hace ocho años. La temática de la máscara tiene una doble manifestación en esta obra, ya que el protagonista recurre a la misma para el fingimiento de su locura, mientras que, por otro lado, sus amigos representan frente a él la mascarada de ser miembros de su “corte”. De esta manera, tanto el personaje central como los secundarios se mantienen “congelados” en un tiempo histórico que va desde la excomunión del rey Enrico hasta su peregrinaje, al año siguiente, a Canossa, y representan esta situación en forma iterativa. En la época de la peregrinación, el rey histórico tiene 26 años, la misma edad del personaje sin nombre cuando pierde su cordura por caerse de un caballo. La máscara del personaje de “Enrico IV” es, por tanto, una máscara de juventud que obliga al personaje a un doble fingimiento: ser loco cuando en realidad es cuerdo y ser joven cuando en realidad no lo es.

En *Enrico IV*, similarmente a como ocurre en la anterior obra pirandelliana, la fragmentación del espacio complejiza la percepción del receptor. Por un lado, se está en presencia de un salón “amueblado con rigor para que se asemeje a la sala de trono de

³⁵ “Nietzsche diceva che i Greci alzavano bianche statue contro il nero abisso, per nascondere. Sono finiti quei tempi. Io le scrollo invece per rivelarlo”.

Enrico IV”³⁶ (296), que remite a un espacio dramático que solamente el protagonista percibe como real. Este espacio se instituye como el espacio ficcional de la mascarada para los demás personajes de la obra y para el receptor, una vez que éste conoce las reglas del juego. Por otro lado, la presencia de dos cuadros de estilo moderno, colgados a cada lado del “trono” de “Enrico IV”, dejan al descubierto, espacialmente, la anacronía temporal.

A través de su locura, el protagonista descubre la fragilidad y el derrumbe del mundo alrededor suyo y, como señala Maurice Valency (1991):

Por su propia experiencia, él sabe que la locura le ofrece una realidad alternativa, no más irracional o inconsecuente que la realidad de la gente normal y, por propósitos prácticos, de igual validez³⁷. (227)

Si esta “realidad alternativa” en la que vive “Enrico IV” es la que se representa a través de la máscara de locura, además de ser el lugar de la ausencia de toda lógica, ¿qué sucederá cuando el poder de las instituciones (en este caso representadas en el personaje del “médico siquiatra”) hagan volver al personaje a la cordura?

La respuesta está en la réplica del personaje cuando, “volviendo” de su locura frente al médico, le declara:

Un día, el malestar aquí... (*se toca la frente*) se sanó. Reabro los ojos poco a poco, y no sé primero si estoy soñando o estoy despierto; pero sí, estoy despierto, toco una cosa y otra (...) ¡Ah! --como dice él--: (*imita a Belcredi*) ¡vamos, vamos, sácate esa actitud de enmascarado! (...) ¡Corramos afuera! (...) ¿Dónde? ¿Para hacer qué?³⁸ (365)

³⁶ “Rigidamente parato in modo da figurare quella que pote essere la sala del trono di Enrico IV”.

³⁷ “From his own experience he knows that madness offers an alternative reality, no more irrational or inconsequential than the reality of normal people and, for practical purposes, of equal validity.”

³⁸ “Un giorno, il guasto qua... (*si tocca la fronte*) che so... si sanò. Riapro gli occhi a poco a poco, e non so in prima se sia sonno o veglia; ma sì, sono sveglio; tocco questa cosa e quella (...) Ah! --come lui dice-- (*accenna a Belcredi*) via, via, allora, quest'abito da mascherato! (...) Corriamo fuori! Dove? A far che cosa?”

La incorporación al mundo de la cordura es imposible para “Enrico IV”, ya que éste, principalmente, es el mundo de la traición de sus amigos. Cuando, por un momento, se produce la caída de la máscara de locura del personaje, lo que se descubre es un rostro de hombre dolorido y traicionado, que sabe que su amigo Belcredi hizo desbocar el caballo que el personaje montaba, para poder seducir a su novia Matilde:

D. Matilde. ¿Qué podría haber...? ¡Ni pensarlo! ¡Si fue una desgracia!
 Enrico IV. ¡Pero si ya todos me llamaban loco!
 (*A Belcredi.*) ¡Y tú lo sabes! ¡Tú que entre todos me hostigabas de lo que yo
 trataba de defenderme!³⁹ (366)

Para el personaje, el mundo de la cordura representa vivir en un mundo de traición y, principalmente, en un mundo en donde todo fluye y la vejez irremediablemente llega. Es por esto que, de hecho, “Enrico IV” elige la máscara de la locura, (del tiempo congelado donde siempre se puede ser joven y las leyes externas no existen), para vivir su vida. Pero si por un momento, el protagonista elige salir de la locura fingida, y mostrar su verdadero rostro, éste no se podrá materializar en una forma positiva, ya que, hacia el final del texto el personaje mata a Belcredi y debe esconderse en su antigua máscara para justificar esa muerte:

Belcredi. (*Se libera y se tira sobre Enrico IV.*) (...). ¡Tú no eres loco!
 Enrico IV. (*Fulminante, cavando la espada en Belcredi.*) ¿No soy loco? ¡Mira!
 (*Lo hiere en el vientre.*)⁴⁰ (370)

³⁹ “D. Matilde. Chi potrebbe più...? Ma neanche a pensarlo! Se fu una disgrazia! / Enrico IV. Ma se già mi chiamavano pazzo, prima, tutti! / (*A Belcredi.*) E tu lo sai! Tu che di tutti ti accanivi contro chi tentava difendermi!”

⁴⁰ “Belcredi (*Si libera subito e si avventa su Enrico IV.*). (...) Tu non sei pazzo! / Enrico IV (*Fulmineante, cavando la spada dal fianco di Landolfo che gli sta presso.*). Non sono pazzo? Eccoti! (*E lo ferisce al ventre.*)”

En este momento climático, el personaje reconoce que está atrapado inevitablemente en su propio juego, que deberá representar, (si no quiere pagar como hombre cuerdo por el crimen), para siempre:

Enrico IV. (*Permanece en escena entre Landolfo, Arialso y Ordulfo, con los ojos muy abiertos, aterrorizado de esa vida de ficción que lo ha hecho cometer un delito*). Ahora sí... a la fuerza... (*Los llama en torno a sí, como para protegerse.*). ¡Aquí juntos... aquí juntos... para siempre!⁴¹ (371)

Al tener que elegir la locura, el personaje se coloca del lado del caos y el desequilibrio, pero las preguntas finales con las cuales el texto nos dejan son ¿no es ese caos igual o tal vez mejor que la cordura que lo haga vivir permanentemente en el reconocimiento de la traición de sus amigos más cercanos? y ¿no es esa realidad caótica la única realidad “lógica” a la cual remitirse cuando todo lo demás está cayendo, irremediablemente, en el caos?

Textos como *Sei personaggi in cerca d'autore* [*Seis personaje en busca de autor*] y *Enrico IV* [*Enrique IV*] revelan una visión de mundo modernista, en donde el ser humano ya no es una unidad racional que responde a un mundo también racional. Tal como dice Marshall Berman (1988):

Se dice que la modernidad reúne a toda la humanidad. Pero es una unidad paradójica, una unidad de la desunión, que nos convierte en un remolino de perpetua desintegración y renovación, de ambigüedad y angustia. Ser moderno es ser parte de un universo en donde, como Marx ha dicho, “todo lo que es sólido se disuelve en el aire”.⁴²

Éste es el mundo que Pirandello propone en sus obras. Un mundo que refleja tanto la posición fragmentada, insegura y caótica del ser humano frente a la vida moderna, como

⁴¹ “Enrico IV (*Rimasto sulla scena tra Landolfo, Arialdo e Ordulfo, con gli occhi sbarrati, esterrefatto dalla vita della sua stessa finzione che in un momento lo ha forzato al delitto.*) Ora sí... per forza... (*Li chiama attorno a sé, come a ripararsi*) qua insieme, qua insieme... e per sempre!”

⁴² “Modernity can be said to unite all mankind. But is a paradoxical unity, a unity of disunity; it pours us into a maelstrom of perpetual disintegration and renewal, of struggle and contradiction, of ambiguity and anguish. To be modern is to be part part of a universe in which, as Marx said, “all that is solid melts into air””.

la percepción de no poder conocer más que una pequeña parte de lo que somos. Las ideas del “yo” unitario del personaje tradicional, o del “yo” desdoblado propuesto por el teatro grotesco realista se superan en el teatro pirandelliano, porque lo que quedan en sus personajes son solamente “retazos fragmentarios” de personajes, como lo son “Enrico IV”, o el Padre de *Sei personaggi...* [*Seis personajes...*]. Estos personajes son uno y son varios, son locos y cuerdos, son ilusión y realidad al mismo tiempo. Esta visión del personaje marca lo novedoso de la propuesta del pirandellismo, porque los personajes se construyen a partir de una experiencia que es completamente diferente a la del receptor, y funcionan con sus propias reglas, dentro de un mundo también propio.

Las obras de Antonelli, San Secondo y Pirandello que hemos analizado señalan cómo el grotesco italiano se desarrolla hacia la creación de mundos oníricos o autónomos, con una casi inexistente base en lo real o en la experiencia del receptor. Mientras que el grotesco realista de la primera fase remite a un mundo que todavía es similar al del receptor, estos nuevos textos funcionan según reglas y realidades propias. Esta nueva visión es más subjetiva que la del anterior grotesco, porque no pretende tener o señalar un referente fuera del mundo representado.

Al interrelacionar los elementos grotescos con los de la vanguardia, estas obras encuentran una nueva forma de señalar cómo las máscaras que el ser humano se coloca son sólo una inútil manera de tratar de hacer frente al caos. De ahí la diferencia entre los personajes de Paolo de *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*] y, por ejemplo, Luciano en *Il uomo che incontrò se stesso* [*El hombre que se encontró a sí mismo*] o el Padre de *Sei personaggi...* [*Seis personajes...*]. Mientras que el primero todavía confía en

la máscara para poder esconder su propio yo y salvar su matrimonio, el segundo sólo puede recurrir a un mundo irreal (y por tanto a máscaras irreales) para tratar de vengarse de su esposa --situación que, hacia el final de la obra, ni siquiera ocurre. Por otro lado, el Padre trágicamente trata de deshacerse sin éxito de una máscara que ni siquiera él se ha colocado. Estos nuevos personajes se construyen a partir de una experiencia que es completamente diferente a la del receptor. Todas las líneas de identificación entre receptor y personaje, que tuvieron su momento de oro durante la comedia burguesa (un teatro sobre y para burgueses) y que a partir del grotesco realista comienza a perderse, (¿cómo identificarse con Ciampa o Giacomino?), desaparecen completamente en estos personajes, que están situados en un mundo irracional que es imposible de comprender.

2. Francisco Defilippis Novoa y la segunda fase del grotesco criollo popular

Mientras que la segunda y tercera fases del grotesco italiano desarrollan ampliamente un discurso que combinan elementos de la estética grotesca y de la vanguardia, en el grotesco criollo la situación es diferente. Dentro de este teatro, la visión realista es la preponderante, tanto en el grotesco criollo popular como en el culto. Desde nuestro punto de vista, creemos que es por la imposibilidad de un posterior desarrollo de los dos subgéneros, sumadas a otras situaciones que mencionamos más adelante en este apartado, que el grotesco criollo desaparece sin haber podido desarrollarse en toda su totalidad. Dentro del panorama uniformemente realista del género, la figura de Francisco Defilippis Novoa emerge como la de un autor que trata de superar ese realismo rector, en su caso desde dentro del grotesco criollo popular.

Como un gran conocedor de la vanguardia europea de los veinte, este autor se instituye como un precursor, dentro del teatro argentino, del experimentalismo que en esa década se está desarrollando en Europa. Al respecto de esto, Juan Carlos Ghiano (1967) señala:

Hacia aquellos años [los veinte] Defilippis Novoa había ampliado sus lecturas con la frecuentación de escritores --Tolstoi, Gorki, Andreèv-- y de Ibsen y Strinberg, que le estimularon el interés por el expresionismo alemán de la postguerra. A través de traducciones francesas y españolas, Defilippis Novoa conoció a Kaiser, Toller, Sternheim y otros preocupados por la denuncia de las bancarrotas sociales. (...) (6)

Debido a esta situación de “prontitud cultural” (Even-Zohar, 93) por la cual el autor toma contacto casi en forma simultánea con lo que está ocurriendo en Europa, tanto por lecturas como a través de los estrenos de obras de vanguardia que se estaban realizando en Buenos Aires, Defilippis Novoa tiene los elementos necesarios para producir dos obras como *Tu honra y la mía* (1925) y *El alma del hombre honrado* (1926), en donde se producen las primeras síntesis entre los elementos grotescos y los vanguardísticos (en este caso expresionistas). Más adelante, el autor estrena *Despertate, Cipriano* (1929), otra obra de síntesis trabajada a partir de un personaje característico del grotesco criollo popular realista. El discurso mixto que Defilippis Novoa produce en estas obras conduce a la formación de lo que consideramos la segunda fase del grotesco criollo popular, el “grotesco realista-expresionista”. Se trata ésta de una fase de tentativas, que tiene como objetivos los de tratar de superar al realismo como la única forma posible de representación teatral, y ayudar a movilizar el estado de un teatro nacional en crisis. De hecho, es ese intento de modernización del teatro nacional que Discépolo comienza a realizar desde la primera fase del grotesco criollo popular, y que el grotesco culto realiza

dentro de sus propias filas con sus aperturas temáticas a los temas tabúes, el que Defilippis Novoa comparte y expande.

Tu honra y la mía, ejemplifica, en primera instancia, la síntesis que Defilippis Novoa realiza con los elementos del grotesco y del expresionismo. A través de tres actos cortos, se presenta la historia de Cecilio Díaz, un personaje que, para mantener a su familia, se desdobra por las noches en Nicolás Zurmarán, y representa el rol de bufón de gente rica, a la cual ayuda en las mesas de juego y en los trances amorosos. A través del elemento expresionista del desdoblamiento, se señala la doble calidad del personaje, y su participación en esa “segunda realidad” que él se ha creado para escapar de su propia realidad. Cecilio, como otros personajes grotescos, se ha colocado una máscara para poder actuar en sociedad, pero, debido a las particulares características de esta máscara, su relación con la misma es muy compleja. Por el hecho de que su máscara es algo más que un dispositivo mental para hacer frente a la sociedad, sino que *es otra personalidad*, Cecilio debe vivir en una manera desdoblada, según sea Cecilio o Nicolás. La misma estructura de la obra señala ese desdoblamiento de la vida de Cecilio, ya que, mientras que el primer acto transcurre en el club donde Nicolás “trabaja”, los otros dos ocurren en el ámbito de la casa de Cecilio⁴³.

En el universo familiar degradado presentado por el grotesco criollo popular de primera fase, una de las maneras en que el padre mantiene a su familia es a través del robo (cf. con Miguel en *Mateo*). Esta obra funciona también con ese parámetro, ya que lo primero que se sabe de Cecilio es que ha robado, la noche anterior, en una mesa de juego:

⁴³ Para simplificar, en el análisis de esta obra mencionaremos el nombre general de Cecilio tanto para señalar al personaje como a su desdoblamiento.

Ramos. Mientras hablaba aquí con Salvatierra, pagaron caballo y...
 Zurmarán. ¿Qué tengo que ver yo con eso?...
 Ramos. Que ninguno que no fueses tú, cometería acción semejante.
 Zurmarán. Siempre conviene tener niños y perros en casa.
 Ramos. ¡No seas tonto!
 Zurmarán. Tonto resulta en este caso quien se retira de la mesa en el momento preciso que tiene que cobrar.
 Ramos. La culpa es de quien permite que entres y alternes... y te da confianza.
 (11)

La visión degradada del padre de familia que roba para vivir, se profundiza debido a la relación que Cecilio establece con los miembros del club. Por dejar que Cecilio les robe, ellos bromean a su costa y se burlan de su conversación filosófica:

La Biondina. (...) A mí Zurmarán me gusta en serio; cuando habla de Platón y Felón, y... ¿cómo es ese otro?
 Alvarez. No, no..., en serio yo no lo resisto, cuando filosofa parece que habla en ruso... Zurmarán se ha hecho un lío en la cabeza. (14)

Lo novedoso en la construcción del personaje de Cecilio está en la doble calidad de ser patético y cínico que el personaje establece, y que supera el mero patetismo del personaje del grotesco criollo popular de primera fase. Cecilio, así, se percibe como un personaje complejo y contradictorio, insolente con los miembros del club, pero que al mismo tiempo se deja maltratar por ellos:

Salvatierra. ¿Yo te ordené algo, idiota?
 Zurmarán. No te enojés, hermano, y plata, platita fresca para este pobre ciego. Vos no me ordenaste, pero yo te interpreté.
 Salvatierra. (*Tomándole de los hombros.*) Decí la verdad, decí...
 Otero. Creo, Salvatierra, que esto debe terminar. Este hombre es un estorbo y un peligro.
 Zurmarán. ¿Estorbo? Tiene razón, doctor, a usted le estorbo porque a esta hora usted debería estar en cama, con untura blanca en el pecho y con doble acolchado.
 (...)
 Salvatierra. ¡¡Basta!!
 Zurmarán. (*Riendo a carcajadas.*) Algún día tenía que reirme de ustedes.
 Señores: algún día tenía que llegar la vindicación del pobre... (21-2)

La calidad de ser desdoblado de Cecilio es lo que le permite transformar al honrado padre de familia “Cecilio” en el cínico e inmoral “Nicolás Zurmarán”. Dentro del mundo inmoral de los miembros del club, Nicolás puede ser un inmoral más y, responder también, con esa inmoralidad. Lo que el Cecilio honrado nunca se atrevería a hacer, en su personalidad “diurna”, lo realiza Nicolás en su personalidad “nocturna”. Es a partir de la “segunda realidad” que Cecilio se ha fabricado, (como ocurre más adelante con el personaje de Cipriano en la obra *Despertate, Cipriano*), que el personaje puede “ser otro”, y penetrar fácilmente en el mundo del club.

Esa “segunda realidad” que Cecilio se ha creado es, por excelencia, un mundo de representación, en donde la mentira del personaje se manifiesta por su calidad de *ser* Nicolás, de engañar a los demás, ante todo, con relación a su verdadera personalidad. Por otra parte, el personaje de Cecilio (como el de “Enrico IV”) es lúcido en reconocer su artificialidad, porque, de la misma manera que sucede con el personaje de Pirandello, aquél ha venido representando a Nicolás por mucho tiempo:

Zurmarán. Yo soy Zurmarán A y Zurmarán B: como ustedes son Fulano de Tal A y Fulano de Tal B. ¿Ustedes son iguales aquí que en su casa? No. ¿Entonces? En su casa son A y aquí son B. Bueno, pues yo, como ustedes, aquí soy B y afuera soy A. Todos aquí somos inmorales, crápulas, sinvergüenzas... Somos iguales... Ustedes y yo y yo y ustedes, porque la humanidad... (23)

En forma similar a como ocurre con el Padre de *Sei personaggi...* [*Seis personajes...*], Cecilio se reconoce como un ser múltiple. En la réplica anterior de Cecilio se puede percibir el eco de otra réplica del Padre, la que dice que “cualquiera de nosotros (...) somos (...) “uno” con esto, “uno” con aquello” (72). Cecilio, que reconoce en la réplica anterior el profundo relativismo de la vida tal vez como ningún otro personaje del grotesco criollo popular o culto lo ha hecho, (tal vez con la excepción de Lito en

Relojero), sabe que los demás viven en el engaño tanto o más que él. Sin embargo, ese engaño en el cual Cecilio ha basado su vida social pelagra hacia el final del acto primero, cuando su hijo Esteban penetra en el espacio del club. El personaje-puente del hijo, construido para articular la relación, antes inexistente, entre el mundo social de la “segunda realidad” construida y el mundo familiar de Cecilio, es el testigo del maltrato a su padre, que termina el acto siendo abofeteado por uno de los miembros del club. El patetismo de la visión final de Cecilio, caído al piso luego de la bofetada, es mucho mayor debido a la presencia del hijo, que lo levanta del suelo y lo lleva a su casa. La demitificación y deformación de la figura del padre es total.

El segundo acto transcurre en la casa de Cecilio, la madrugada luego de que el hijo se entera de la existencia de Nicolás Zurmarán. Este acto funciona alrededor del enfrentamiento entre Cecilio y su hijo y remite a la problemática del relativismo, tal como Pirandello la presenta, por ejemplo, en un texto del primer grotesco italiano como *Così è (se vi pare)* [*Así es (si te parece)*], de 1917. Particularmente en este acto, la problemática del relativismo está presentada a través del exacerbamiento de las emociones de Cecilio y su hijo. Cuando Esteban es testigo de la bofetada que le dan al padre al final del acto primero, se produce el desenmascaramiento del mismo, ya que ahora, él yace frente a su hijo como un impostor y un mentiroso. A la moral del hijo, se le opone la “especial” moral del padre, relacionada con el relativismo del concepto de “verdad”:

Zurmarán. (...) ¿Qué palabras cabrían ahora?

Díaz. Las de la verdad. Yo no puedo creer lo que vi y oí.

Zurmarán. ¡La verdad! ¡La verdad! ¿La conozco acaso? ¿La verdad podría ser lo que viste..., pero no lo es. (*Ríe cínicamente.*) ¡La verdad!... ¡Qué cosas inventa la gente! ¡Qué cosas! (26)

Cuando Cecilio trata de explicar la elección de vida que ha realizado, se encuentra con la negativa de su hijo, que cree en la antigua moral que, irónicamente, su padre le enseñó en su casa. La problemática de las relaciones entre padres e hijos, que el grotesco popular de primera fase encara desde el punto de vista de las diferencias generacionales entre ambos, y en donde son los hijos quienes proponen un cambio (cf. con *Mateo o Relojero*), se revierte aquí, ya que es el padre, en este caso, quien está proponiendo una nueva moral de vida al hijo. Frente a su hijo, Cecilio es lúcido de su propia calidad de ser humano imperfecto:

Díaz. Es usted...

Zurmarán. ¿Un farsante? (*Ante la mirada estupefacta del hijo.*) No, un hombre; un hombre como tú. Como cualquiera... Pero acabas de verme desnudo. No te sorprendas. El hombre, desnudo, es una sola especie animal: patas largas, brazos colgantes, cabeza pequeña, ojos vivaces. Desnuda a todos los hombres y... no encontrarás más que a un solo ejemplar: la especie. (27)

A la demitificación del rol de padre se le suma ahora su propia animalización, que lo degrada nuevamente frente a su hijo. La visión del padre se constituye entonces, desde lo desconocido, ya que toda la respetabilidad de la cual esta visión está formada, desaparece:

Díaz. (*Riendo rabiosamente.*) He visto cómo le cruzaban la cara a bofetadas.

¿Cómo puede inspirarme miedo?

Zurmarán. ¡¡Cuidado!! ¡¡Cuidado!!

Díaz. No valen para nada sus amenazas, como no valen para nada las amenazas de un payaso de circo... (28)

Si el padre no es más que un “payaso de circo”, y el respeto debido entre padre e hijo ha desaparecido, los sentimientos más profundos de cada uno de ellos pueden salir a la luz, ya que ahora ambos están frente a frente no como padre e hijo sino como dos hombres. Esta es la gran diferencia entre las relaciones entre padres e hijos del grotesco criollo popular de primera fase y la presentada por este texto. Aquí ya no hay un padre y un

hijo que se enfrentan, de una manera o de otra, como tales, sino dos hombres en la misma jerarquía, dando a conocer sus emociones más profundas. Es especialmente a través de un elemento tan característico del expresionismo como el del uso del monólogo que la interioridad de ambos se presenta sin ningún tipo de trabas:

Zurmarán. Cecilio Díaz, tu padre, no es Nicolás Zurmarán... Zurmarán no tuvo hijos, porque se puso a cubierto de la impertinencia y la ingratitud; porque ser padre significa dar a los hijos todo, desde la vida hasta el látigo con que habrán después de castigarlo, atribuyéndose derechos que, una sociedad sin piedad, les da, para que defiendan sus propios y terribles errores... (*A la mirada sorprendida del hijo.*) ¿Ah, te sorprende, joven Díaz, intrépido y bravo juez de tu padre? (...) ¡¡Hijo y padre!! ¡¡Miserable y honesto!! ¡Juez y reo! (*Sarcástico, cínico, terrible.*) ¡Este es el espectáculo más edificante de la civilización! (...)

Díaz. (...) Yo creía honrar a mi padre con un santo amor respetuoso. (...) Y así lo hacía... ¡Discúlpeme!... Realmente los hombres hemos hecho al mundo estúpidamente inhabitable. ¿Qué le impide al hijo ser un miserable? ¿Quién obliga a salvar al padre del bofetón y no aplicarle otro para solaz de su entretenido espíritu? (...) ¡Andar por la vida a tientas, esa es la ley! (...)

Zurmarán. Ahora eres un imbécil.

Díaz. ¿Por qué? Si usted mismo...

Zurmarán. ¿Yo, qué? ¿Qué?... ¿Qué?... (*Va hacia él con las manos crispadas.*) (29-30)

El enfrentamiento entre padre e hijo es, en este caso, un enfrentamiento de dos diferentes modos de entender el mundo y los seres humanos, casi dos filosofías de vida opuestas. Para Cecilio, que se ha desdoblado en Nicolás para alimentar a su familia, el hecho de convertirse en bufón de los ricos es el mayor sacrificio que un hombre puede hacer por su familia, pero la visión de moralidad que su hijo le señala le hace darse cuenta, por un momento, *quién y cómo verdaderamente es*:

Zurmarán (...) Si yo soy miserable, ellos son más miserables que yo, hijo mío; ellos, todos, todos los hombres; los que fueron mis camaradas y se divertían con mi dinero; los que ganaron mi dinero y ahora me lo devuelven con escarnio (...) ¡Eh! ¡La cosa es esa! ¡Pagan...! Yo soy empleado suyo. Caridad, no. ¡Retribución! A mí nadie me da un centavo, porque si vamos a ver, si vamos a hacer cálculos, mi fortuna quedó en manos de todos ellos, y era mayor que la de todos juntos. ¡Devuelven! ¡Claro! Me la devuelven y yo les alegro... (*Riendo.*)

Porque me divierto también, porque... (*Empieza a llorar lentamente, preso de una sacudida nerviosa que va adueñándose de él, hasta que descarga en un ataque histérico impresionante.*) (...) Ahora me explico y grito y digo que yo no soy Díaz y que debiera ser Díaz; que soy Zurmarán, y que no quiero serlo, porque Zurmarán es un miserable... (30-1)

Este momento de caída de la máscara le otorga al personaje unos pocos minutos de reconocimiento, en donde se deja ver el patetismo y la ridículo que lo alcanzan cuando el rostro de quien Cecilio *verdaderamente es* aparece. En este caso, esta situación deja al descubierto otra mentira referente a la personalidad de Cecilio: él no es en realidad ni siquiera Cecilio Díaz, sino que Cecilio es el nombre que el personaje toma cuando todavía no había perdido su fortuna y conoció a su futura esposa:

Zurmarán. Cuando conocí a tu madre, en el apogeo de mi vanidad, me pareció tan poca cosa, en su pobreza y humildad, que la traje conmigo como a una amante sumisa y resignada. Me llamé Cecilio Díaz para salvar de compromisos a los míos (...) Llegó mi desgracia, que para mí era la pobreza (...) Zurmarán agonizaba y toma vida el otro hombre, nacido al amparo de su dignidad: Díaz. (32)

El desdoblamiento propio de la estética expresionista remite, ahora, a una forma inédita, ya que Zurmarán se ha desdoblado en Díaz, y Díaz, a su vez, en Zurmarán. El peso del reconocimiento de verse tal cual es, que aniquila a un personaje como Stéfano, no produce tal efecto en Cecilio, quien prontamente vuelve a su filosofía del relativismo:

Zurmarán. (...) Todos los hombres llevamos dentro dos personas: el miserable y el austero; el bellaco y el santo, y le dan vida a los dos, con menos violencia en las transiciones que yo, pero en la misma forma. (33)

El cinismo de Cecilio se manifiesta en la medida en que continuará su desdoblamiento, aunque sabe que su hijo lo considera un ser inmoral. Dentro de la realidad que Cecilio se ha creado, su inmoralidad es paradójica, ya que está relacionada con el hecho de mantener a su familia. Debido a esto, Cecilio sabe que nunca podrá confiar la verdad al resto de su familia, y que deberá seguir viviendo como el inmoral Zurmarán.

El último acto transcurre también en la casa de Cecilio, en este caso con toda su familia (Esteban, sus hijas Ana y Dora y su mujer) reunida para el desayuno. Cecilio y su hijo persisten en su debate sobre las dos formas de vida que representan, frente a los restantes miembros de la familia que no pueden comprender la razón de la discusión:

Zurmarán. (...) hace diez, hace quince, hace veinte años yo no pensaba como hoy... Yo no veía y quien no ve...
 Dora. Yo no entiendo una palabra. (*A las otras mujeres.*) ¿Y ustedes? (*Ana hace ademán de no entender tampoco.*)
 Díaz. Pero hoy ve.
 Zurmarán. ¿Y que remediaría ahora? ¿Habría que destruir todo, y esto? (*Por el corazón.*)
 Díaz. Peor es mentir, pero es ignorar.
 Zurmarán. El remedio que, por gotas, da la vida, en vaso da la muerte. Y no hablemos más. Te propuse enfrentar la verdad; lo has hecho. Ten valor ahora de amar lo que has visto.
 Díaz. Reniego de mi corazón. (39)

La verdad que el hijo ha conocido a partir del descubrimiento de la otra personalidad del padre es algo que nunca va a poder entender, ya que implica la visión extraña del padre como un inmoral, básicamente como un ladrón que roba a los miembros ricos del club. Si en un texto como *Mateo*, Miguel (quien ha robado, también, y como ya dijimos, para mantener a su familia) finalmente paga su deuda con la sociedad y va a la cárcel, dentro del universo propuesto por *Tu honra y la mía* no hay castigo para el ladrón. Es más, si el castigo “privado” de Cecilio podría ser la moralidad con que su hijo le responde a su inmoralidad, esto nunca se manifiesta, porque el padre recurre nuevamente a su máscara de cinismo:

Zurmarán. (...) los animales de la creación vienen vestidos. Los hombres, desnudos. Para vivir en sociedad tiene que cubrirse el cuerpo, para progresar en sociedad cubrirse el alma. El cuerpo lo cubre con ropas; el alma con mentiras. ¿Podría el hombre civilizado desafiar la atmósfera sin ropas? ¿Podría el hombre desafiar a sus semejantes sin mentiras? Ese es el problema. (43)

Para Cecilio, Zurmarán ya es parte de quien él es. En este sentido creemos que hay una nueva similitud entre este personaje y el de “Enrico IV”, ya que ambos se han transformado, por necesidad, en las máscaras que llevan. En el caso de “Enrico IV”, la imposición de la máscara de locura ocurre primero para escapar de la sociedad y poder congelar el paso del tiempo y luego porque ha matado a un hombre, y en el de Cecilio porque a partir de la máscara ha construido una vida “honesta” para su familia, y arrancarse la máscara significará la destrucción de la familia. Ambos personajes, entonces, son máscaras vivientes y prisioneros de esas máscaras. Si bien nunca podrán tener el castigo de la sociedad (“Enrico IV” por matar, Cecilio por robar), es dentro de sus propias almas que serán castigados, ya que, así como “Enrico IV” sabe de su cordura, Cecilio puede percibir su inmoralidad:

Díaz. (...) Es a mí a quien desde anoche duele la injuria y humilla el escarnio. Es en mi cara donde cayó la bofetada que he de vengar en su propia cobardía, si es preciso.

Zurmarán. No te exaltes; si no dices nada nuevo. ¡Ah!, ¡crees que tú solo conoces mi bellaquería! ¡No! Sé de ella y no puedo librarme de su peso; soy más juez que tu infeliz petulancia de muchacho sin dolor. (...) (44)

La única solución posible a la inmoralidad de Cecilio sería su muerte, pero, como dijimos antes, la aniquilación del personaje no va a partir de sí mismo, sino, en este caso, del hijo. La destrucción de la familia, que Discépolo realiza en el grotesco popular de primera fase, vuelve a aparecer aquí, aunque conformada de otro elemento inédito que tiene mucho de terrorífico, como ser el del hijo que se propone matar a su padre:

Díaz. (...) Mato a Zurmarán, al cínico, al miserable y salvo a mi padre, a Díaz, de su homicida esclavitud. (*Saca un revólver.*)

Zurmarán. (*Fríamente.*) ¡¡Esteban!! (*A la primera duda, a la primera timidez, se hecha sobre él y le quita el revolver.*) ¡Infame, no! ¡Tú, no! Basta y sobra con mi delito... esconde esto... Hace un momento te dije que no creía en tu honradez... Eres un comprador fullero... Aceptar a tu padre solamente lo bueno, es una ruín generosidad. Zurmarán, el miserable, da vida a Cecilio Díaz, noble y santo señor

de esas mujeres (...) Vete lejos. Edifica en lo tuyo, con tu propio dolor (...) y haz que tus hijos vean tu desnudez desde pequeños, para que les asquee y enloquezca la realidad de la vida (...) (45)

Ante la imposibilidad de cambiar el rumbo de la vida de Cecilio, el hijo debe abandonar el hogar, ya que, desde su honradez, no puede comprender la “moral” paterna que desgraciadamente ha tenido que conocer. Cecilio, por su parte, continúa preso en la realidad que se ha creado:

Dora. ¿Qué ocurría, papá?

Zurmarán. Un pequeño desacuerdo con este hombre... La vida lo llama lejos, y yo, como buen padre, soy egoísta.

Díaz. (*Agobiado, humillado, sorprendido.*) ¡Vístase, padre! ¡Vístase!

Zurmarán. Tienes cara de loco, muchacho. Cómo crees que podría andar desnudo entre ellos (...) (*Arreglándose para salir.*) (*A Ana.*) Hasta mañana..., y mañana hablaremos del novio. (*A la mujer.*) Mujer, un beso. ¡Así! Castamente, santamente. (*Riendo.*) Hasta mañana a todos. (*Mutis.*)

Telón (46)

En su diaria salida hacia su trabajo, Cecilio carga ahora con todo el peso de saber que debió sacrificar a su hijo para continuar con esa realidad que se ha creado. Por tanto, la risa final de Zurmarán, lo constituye en un patético muñeco, casi una marioneta que deberá seguir interpretando su papel hasta su muerte.

Despertate, Cipriano, funciona, como la obra anterior, con el elemento expresionista del desdoblamiento del personaje. El personaje del título es un ser que no puede enfrentar la pobreza de su vida, y de esta manera se crea, como Cecilio, una “segunda realidad”, en donde él es un abogado con grandes influencias y amistades. La máscara que Cipriano se coloca, entonces, es una máscara que lo ayuda a materializarse como “el otro” y a derrotar la realidad de pobreza que le toca vivir. De manera similar al personaje de Cecilio, la máscara de Cipriano es consciente, ya que él sabe en todo momento que está participando de una mascarada de creación propia. Sin embargo, a

diferencia del anterior personaje, Cipriano no puede reconocer esta mascarada frente a los demás, porque significaría, primero que todo, reconocer las condiciones míseras en las que vive.

El primer cuadro de la obra opone la miseria de la mujer y el hijo de Cipriano con la despreocupación del personaje. Desde el mismo comienzo de este cuadro, cuando Cipriano aparece “acicalado pero raído” (66), este personaje adquiere características patéticas en su negación de la realidad:

Cipriano. El mundo está lleno de desagradecidos.

Esperanza. Tienes razón: les ofreces, les ofreces, les engolosinas con tus mentiras...

Cipriano. ¿Empezamos?

Esperanza. Estoy cansada de tus locuras. Te compadeces de todo el mundo menos de nosotros.

Cipriano. ¿Por qué he de compadecerme de ustedes? ¿Qué les falta?

Esperanza. Todo.

Cipriano. Materialidades. Pero la consideración social; la posición que ocupo; la situación, mi nombre, no lo valoras. (...)

Esperanza. No sé que pensar; te oigo y no sé si estás loco, o quieres engañarte para no ver esta realidad desesperante. (67)

Cipriano, ante todo, es un personaje auto-engañado, que no quiere ver lo que está sucediendo a su alrededor, sino que prefiere recurrir a la fantasía. Este plano de la “segunda realidad” construida artificialmente, funciona con sus propias reglas. En el caso de esta obra, da paso a la materialización del “otro yo” de Cipriano, el personaje de Bitter Angostura. Este personaje, caracterizado como “una sombra” (74) por el mismo Cipriano, pero al mismo tiempo un ser real al cual todos ven (74), puede entenderse como la representación de la conciencia práctica de Cipriano:

Bitter Angostura. Bájate de la escalera, Cipriano, y oíme: vos tenés familia y yo también, desgraciadamente; poné tu talento al servicio de algo práctico y vamos a enriquecernos. Vos sos la inteligencia que guía y aconseja; yo el “condottieri” que ejecuta (...). (75)

En su carácter de materialización de lo invisible, Bitter Angostura remite directamente a los personajes de Mario Gregory y Luciano-joven en *Il uomo che incontrò se stesso* [*El hombre que se encontró a sí mismo*] y señala, como aquéllos, la complejidad de los recovecos del alma humana. A través de este procedimiento de la materialización de lo invisible, se exteriorizan los procesos anímicos y se señala la interioridad del personaje, en el caso de Cipriano su polaridad entre el hombre práctico (Bitter Angostura) y el soñador que se construye una realidad propia (el propio Cipriano).

Mientras Cipriano continúa con su fantasía de ser abogado, el plano de la realidad comienza a desenmascararlo. Hacia el final del primer cuadro, el abogado García Figueroa, que según Cipriano es su socio, llega a su casa, y le comenta a Esperanza las extrañas acciones que su esposo realiza:

García. (...) No conozco a su esposo; no sabía que existía sobre la tierra un personaje llamado Cipriano Sandoval. Pero desde hace meses recibo cartas de recomendación escritas en un estilo de inexplicable camaradería; luego he sabido que en muchas partes pasa por socio de mi estudio (...)

Esperanza. No crea usted en mala intención de mi marido, doctor Figueroa (...) La ha tomado con usted como antes la tomó con otros. (...)

García. Todo está muy bien, señora; pero para mí, y discúlpeme, es un poco grotesca esta situación, que no merece, lo comprendo ahora, otra cosa que una sonrisa. (78-9)

Tal el componente patético y ridículo de este personaje: como Miguel con su anacrónico carro de caballos, o Stéfano desafinando, Cipriano es percibido como un pobre mentiroso que mueve a la risa con su sueño de ser abogado. Pero en este caso, las dos características típicas del personaje del grotesco criollo popular de primera fase se complejizan, ya que las mismas no provienen del plano real del personaje, es decir de lo que el personaje *es*, sino del plano de la realidad creada, esto es, de lo que el personaje se

construye libremente como su ser. Esto patetiza aún más al personaje de Cipriano, ya que éste es patético y ridículo según su propia y libre elección.

El segundo acto transcurre en un bar en donde Cipriano tiene una improvisada oficina. A partir de la ironía y el sarcasmo con que lo tratan dos empleados de oficina, se comprende la manera en que Cipriano es visto por los demás, aunque él permanezca impávido ante esa situación:

(Empleado 1° y Empleado 2° salen del negocio. Le pegan una palmada fuerte a Cipriano y desaparecen.)

Empleado 1°. *(Pegándole.)* ¡Chau, doctor!

Empleado 2°. *(Ídem.)* ¡Adiós, Figueroa!

Cipriano. *(Lleno de indignación.)* ¡Cagatintas! (84)

A la ironía y sarcasmo de los dos empleados se le suma la visión paródica que tenemos del “abogado Cipriano Sandoval”, cuya oficina es un bar, su escritorio una mesa de café y sus clientes gente de mala “catadura” (85). Sin embargo, frente a la marginalidad *real* de la posición de Cipriano, se contrapone su fantasía como “abogado” que no quiere rebajarse a trabajar con los clientes que Bitter Angostura le presenta. Es precisamente del choque entre la practicidad de Bitter y la irrealidad de Cipriano que se produce el conflicto entre ambos:

Bitter. ¡Viejo, esto es una papa! Tenés que arreglar vos este asunto, son por lo menos 20 pesos. Una simple contravención: vos con tu influencia lo arreglás con una carta al jefe. ¿No sos amigo del jefe?

Cipriano. Es que yo no gasto mis amistades por dinero. (...)

Bitter. ¡Es el pucherito de mañana en tu casa, viejo!

Cipriano. ¡Sos mi ruina, sos mi descrédito! (85)

Este conflicto de intereses, que señala dos diferentes actitudes vitales, se agrava cuando Bitter realiza el desenmascaramiento de Cipriano:

Bitter. Cipriano, te voy a bajar del árbol.

Cipriano. ¿A mí? ¿Vos, que estás viviendo a mi sombra; vos, que estás medrando al amparo de mi personalidad?

Bitter. ¡Cipriano!... me está bien empleado. Yo tengo la culpa.

Cipriano. ¿De que tenés la culpa?

Bitter. De hacerte creer que creo en tus macanas. ¡Ya está, ya te lo dije!

Cipriano. (*Fuera de sí.*) ¿Qué decís, escudero miserable?

Bitter. Que sos un engrupidor y un engrupido; que son macanas tu influencia y tu personalidad; que sos un pobre gato como yo, enloquecido por tus propias ilusiones. (86)

La violenta reacción que Cipriano intenta en contra de Bitter es impedida por el doctor

García Figueroa, quien, de hecho, reconoce ser socio de aquél y lo lleva a su oficina.

Cipriano, enfrentado ahora con el hombre a quien llama, en su fantasía, su socio,

reacciona “convulsivamente” (86) frente a la nueva e impensada realidad que se le

presenta. El personaje se enfrenta, entonces, con la situación de tener que vivir *como*

una realidad su fantasía, y penetra en una farsa que lo tiene como el principal

protagonista.

Durante el tercer cuadro, Cipriano vive la farsa que el abogado García Figueroa

crea para desenmascararlo. Desde la visión de Cipriano, todo ese nuevo universo le

parece extraño, ya que, sabiendo íntimamente que no conoce al abogado, no comprende

cómo se encuentra en la oficina de su “socio”:

Cipriano. (...) ¡No estoy soñando! Con esta ropa salí de casa, con esta cara he recorrido los lugares habituales; con esta figura iba a regresar a mi casa con un peso treinta en el bolsillo, cuando... (*Busca en sus bolsillos y saca el dinero.*)... un peso; diez, veinte y treinta, esto no ha aumentado. (89)

Al ser reconocido *verdaderamente* como socio del abogado, el plano de la fantasía de

Cipriano adquiere estatuto de realidad. De hecho, cuando parte de la farsa del abogado lo

transforma en un delincuente que ha robado dinero a uno de sus clientes, la única manera

que tiene Cipriano de defenderse es recurrir al plano de la realidad que hasta ahora ha

negado:

Repetto. Usted es su socio; además, mi dinero debe estar en alguna parte. Si en las primeras horas hábiles de mañana no han reintegrado ustedes mi dinero, pido su detención por abuso de confianza y estafa. (...)

Cipriano. A mí no me detiene usted, porque yo no tengo nada que ver con esta cáfila de bandidos. Yo soy Cipriano Sandoval, pobre pero honrado (...). (93)

Si por un momento Cipriano, para salvarse, se reconoce como tal (“pobre pero honrado”), cuando Bitter llega, nuevamente es el plano de la fantasía el que aparece. Acorralado por la policía, Cipriano se enfrenta nuevamente a su “otro yo”:

Cipriano. Ya has llegado vos para que me derrumbe. Solo soy el hombre más feliz de la tierra; a tu lado, el más desgraciado. ¿Qué influencia maldita ejerce sobre mí?

Bitter. La de la verdad, idiota. ¿O creés que voy a seguir creyendo en tus imbecilidades? ¡Despertá de una vez, cretino, y convencéte que no sos otra cosa que un pobrecito como yo!

Cipriano. Eso quisieras vos. (...) Nada me importan los fracasos, soy rico, poderoso, feliz, lo que quiero ser. Mirá: esto es mío, lo quise, lo pensé y fue mío, por una hora, o por lo que fuera. (96)

En la última réplica (“esto es mío, lo quise, lo pensé y fue mío, por una hora, o por lo que fuera”), el personaje explica finalmente el porqué de su fantasía, ya que a través de la misma puede tener todo lo que no puede conseguir en su realidad de miseria.

Hacia final del acto, el patetismo alcanza nuevamente a la figura de Cipriano, que aterrado ahora frente a una imaginaria persecución policial, se escapa de la oficina tirándose por una ventana que está a tres metros del piso. La visión de este personaje produce en el receptor ese “sentimiento del contrario” al cual Pirandello se refiere en relación con la risa reflexiva. No podemos menos que reírnos frente a la figura de Cipriano lanzándose por la ventana, pero, por otro lado, si reflexionamos un poco más profundamente sobre la causa de esa acción, sentimos una profunda compasión por este personaje que se ha creado una realidad de fantasía para poder escaparse de una vida mísera, y ahora está envuelto en una situación que pone en peligro su propia vida. El

sentimiento de lo contradictorio nos abarca, y, una vez allí, estamos en presencia de lo grotesco por antonomasia: la risa del principio se transforma en llanto o en miedo, e, imperceptible y simultáneamente, nos encontramos dando cuenta de dos sentimientos contrarios.

El último acto de la obra ocurre nuevamente en la casa de Cipriano. Allí, el personaje trata de negar, frente a su mujer, que en realidad está todo cubierto de polvo y se ha herido una pierna debido a su caída por la ventana. El fin de la fantasía de ser socio de García Figueroa pronto da paso a una nueva fantasía: la de ser socio Otero, otro abogado, Otero. Las fantasías son la única realidad que el personaje conoce, y enfrentarse con la realidad es un riesgo que no va a correr, porque en el plano de lo real le espera la desdicha de saber que su mujer lo va a abandonar:

Cipriano. ¿Me dejas?

Esperanza. Te alivio.

Cipriano. ¿Yéndote?

Esperanza. Te dejo pero no te abandono.

Cipriano. ¿Y nuestro hombrecito?

Esperanza. No te preocupes. Sé tú mismo como quieras ser, yo... (*trata de contener su emoción, pero solloza. Cipriano la acaricia.*) Dios pague tu bondad (...) tenemos un hijo, se va haciendo hombre y hay que darle educación, oficio, defensa en la vida. Déjame conducirlo hasta que pueda andar por sí solo (...) (*Cipriano cae vencido, próximo al llanto. Esperanza se le acerca con gran ternura, le acaricia el cabello.*) (102)

Como sucede en *Tu honra y la mía*, esta obra de Defilippis Novoa propone una vuelta de tuerca a la situación básica grotesca del reconocimiento final del personaje, y la posterior caída de la máscara. En el momento en que Esperanza le dice a Cipriano que “descargue su pena” (102) y le pregunta si “Le han engañado”(102), Cipriano penetra nuevamente en el mundo de la fantasía, y, luego de echar de su casa a Bitter, señala:

Cipriano. (...) Cipriano Sandoval, desde mañana, reanuda su vida de siempre.

Los voy a bombardear sin asco desde el estudio de Otero. Te voy a llenar de plata;

a vos y a tu hijo. (*Esperanza se para y, lentamente, va destendiendo el mantel, colocando las cosas sobre el aparador, apenada, sin dar importancia a las palabras del hombre.*) (...) Otero es un hombre, un tigre, un amigo viejo y leal, que sabe valorar a las personas y reconoce sus méritos. ¡Ahora van a saber, por fin, quién es Cipriano Sandoval! (*El telón empieza a bajar lentamente al empezar el elogio del último sueño de Cipriano: el abogado Otero.*) (104)

Los personajes de los grotescos populares de la primera fase no pueden recobrase luego del golpe de reconocerse tal como son, pero Cipriano que durante un momento se ve abiertamente como realmente es, puede superar esa visión por medio de las fantasías. Tal vez son las fantasías que se ha construido y en las cuales vive inmerso las que salvan del aniquilamiento al personaje. El hecho de vivir en un mundo creado sitúa al personaje en un mundo separado de la realidad, y esto, al menos, le propone una salida a la miseria de su vida. El camino que los personajes discepolianos del primer grotesco criollo popular no pueden de ninguna manera realizar, ya que están inmersos casi obsesivamente en una realidad negativa de la cual no pueden salir, es realizado por los personajes de Cecilio y Cipriano. Estos parecen decir: “si la realidad es negativa, ¿porqué no superarla?, ¿porqué no crear(se) y vivir en una nueva realidad?” Tal la novedad que las dos obras de Defilippis Novoa que analizamos presentan, al señalar una manera posible de superar los condicionamientos sociales que mantienen a los personajes sumidos en una situación de miseria de la cual no logran salir. Defilippis Novoa y Discépolo, así, presentan dos visiones de mundo completamente diferentes: la del primero es mucho más positiva que la del segundo. Mientras que Discépolo señala la realidad tal cual es, con toda su pobreza y amargura, y sus personajes pelean inútilmente en contra de ésta, Defilippis crea una realidad de fantasía, en donde los personajes, al menos, pueden creer que han superado su frágil posición dentro de la sociedad. Frente a los finales de los personajes de Miguel (la cárcel), Saverio (el abandono de los hijos), Stéfano (la muerte) y

Daniel (el suicidio de su hija, la destrucción de la familia), la suerte final de Cecilio y Cipriano no parece tan mala.

Con respecto a la recepción, los personajes de los grotescos de Discépolo y Defilippis Novoa producen un diferente *pathos* en el receptor. En el primer caso, nada se sabe de la interioridad de los personajes discepolianos, si sus mentes han sido tan torturadas como sus vidas, o si, al menos en sus sueños, pudieron disfrutar de una vida mejor. De esta manera, un sentimiento de terror hacia lo desconocido y pena por el caído recorre al receptor al conocer las suertes finales de esos personajes. Por el contrario, tanto con el personaje de Cecilio como con el de Cipriano, el receptor sabe que al menos ellos pueden escaparse de la miseria de su medio a través del relativismo con el cual perciben la realidad, o mediante la “segunda realidad” que se han creado. El *pathos* final es muy diferente, porque el receptor comprende que, al menos, el personaje ha podido superar, a través de diferentes subterfugios, la desdicha de la vida.

La figura de Defilippis Novoa dentro de la segunda fase del grotesco criollo popular actúa como una fuerza precursora del vanguardismo en el teatro argentino. Sin embargo, la temprana muerte del autor en 1930, termina abruptamente con una carrera que, dentro del terreno de las cavilaciones, podría haber desarrollado mucho más esta segunda fase y ayudado a movilizar y desarrollar en toda su plenitud al grotesco criollo popular. Por el contrario, su muerte, unida al abandono de la escritura teatral por parte de Discépolo, la exigua producción del grotesco culto y la propia crisis del teatro argentino

de los '30, proveen los hechos fundamentales para la desaparición del género del grotesco criollo que, a nuestro entender, queda inconcluso⁴⁴.

3. Conclusiones

Las nuevas propuestas que los textos analizados anteriormente presentan significan un cambio muy profundo en la forma de la visión y presentación del mundo. Tanto en el grotesco italiano realista como en el grotesco criollo popular de primera fase y su contraparte, el grotesco culto, la visión de mundo pasa por una representación mimética de la realidad, que señala con coherencia el mundo representado. Esta representación tiende formas de identificación con el receptor, ya que la realidad de la escena tiene relaciones con la realidad de esos receptores. Por el contrario, en las nuevas obras estudiadas, la representación renuncia a representar en forma mimética a la realidad. Lo que se crea en estas obras son, entonces, realidades que funcionan, 1) separadas del mundo real (como en *Il uomo che incontrò se stesso* [*El hombre que se encontró a sí mismo*] y *Sei personaggi in cerca d'autore* [*Seis personaje en busca de autor*]), 2) en forma paralela al mundo real (en *Despertate, Cipriano* y *Tu honra y la*

⁴⁴ Los diferentes autores del grotesco criollo toman diferentes caminos artísticos a partir de mediados de los '30: Discépolo dirige y traduce obras, Bourel y Gustavino escriben comedias de salón, Novión produce obras de menor nivel. El mismo término "grotesco criollo" adquiere, en las próximas décadas, un significado negativo, ya que es nivelado y muchas veces confundido con el de "sainete criollo". En 1969, el primer trabajo crítico y objetivo sobre el alcance del grotesco criollo es realizado por David Viñas en su prólogo a las obras completas de Armando Discépolo publicadas por la editorial Jorge Álvarez. Su artículo "Armando Discépolo: grotesco, inmigración y fracaso" saca al género de su posición desplazada, y propone una nueva lectura y apreciación sobre el mismo. En esa década, especialmente a partir de obras precursoras como *La fiaca* (1967) de Ricardo Talesnik y *El avión negro* (1970) de Oscar Viale, nuevos dramaturgos llevan al grotesco criollo a una nueva categoría artística, a partir del "neo-grotesco", que hoy por hoy, a través de los autores mencionados y de Roberto Cossa, Ricardo Halac, Mauricio Kartún *et al.* está presente en los escenarios nacionales del siglo XXI. Estos dramaturgos, por su parte, reúnen en algunas de sus obras, tal como sucedió con un precursor como Defilippis Novoa, una propuesta creativa que combina lo grotesco con elementos experimentalistas, especialmente, en algunos casos, con los del absurdo. El ciclo del grotesco criollo histórico, que queda inconcluso, se desarrolla, treinta años más tarde, en un nuevo género que se caracteriza por su complejidad y riqueza.

mía), 3) separadas del mundo real, pero todavía participantes de él (*Enrico IV* [*Enrique IV*]) y 4) en el mundo real, pero con lógicas propias (*Marionette, che passione!* [*¡Marionetas, qué pasión!*]).

Lo que estas obras tienen en común es la manera en que señalan una visión subjetiva del mundo, subjetividad que tiene que ver con la elección del autor de “crear un mundo” con leyes propias o de explorar mundos oníricos. De esta manera, la forma de representación mimética de la realidad pierde su espacio central dentro de la escena, y es sustituida por otros mundos de creación que no pretenden ser referenciales. Dentro de estos mundos de creación, la figura del personaje se profundiza, y deja de ser unidimensional, porque ahora se muestra tanto sus “alter-egos” o desdoblamientos, como su interioridad, que se revela en los monólogos, en la materialización de los sueños en escena o a través de las emociones tan exasperadas existentes en algunas de las obras.

Al materializar los sueños, o al crear una realidad de pura creación, el escenario se transforma en un espacio en donde lo fantástico y lo irreal ocupan un lugar material. Esta nueva conformación del mundo de la escena, es un reflejo del propio mundo utópico de los receptores. Estos, al ver reflejado ese nivel interno de fantasías puesto en escena, perciben “una liberación de las fuerzas subyacentes”(Mirta Arlt, 1974: 30), porque los mismos personajes se han liberado ya de las ataduras que los atan a la realidad y/o a sus sociedades, y parecen responder solamente a sus fantasías, emociones o sueños.

Los textos de este capítulo producen una síntesis en donde grotesco y expresionismo producen un discurso de superación expresiva y estética, inédito para los teatros italiano y argentino de la época. Desde dentro de los límites del grotesco italiano o el grotesco criollo popular, la vanguardia (especialmente el expresionismo y el

pirandellismo) brinda nuevos elementos que enriquecen los respectivos discursos. Con diferente suerte, estos nuevos elementos ayudan a desarrollar en toda su potencialidad un género (el grotesco italiano) o tratan de incorporar novedades en un género envuelto en una serie de problemas intra y extra-teatrales (el grotesco criollo). En un caso u otro, estos elementos se constituyen en formas privilegiadas para señalar el cambio literario que está ocurriendo contemporáneamente al momento en que los textos grotescos se están produciendo.

CAPÍTULO 5º

SOCIEDAD Y CULTURA: EN BÚSQUEDA DE LAS COORDENADAS DE LOS GROTESCOS ITALIANO Y CRIOLLO

Los textos pertenecientes a los géneros de los grotescos italiano y criollo adquieren sentido en tanto documentos que representan el nuevo siglo XX. Como tales, señalan las rupturas y los cambios que, en diferentes niveles, se producen entre el fin de un siglo y el comienzo de otro. Las obras a las que nos referimos en los capítulos anteriores de esta tesis funcionan, en un primer nivel, como textos literarios autónomos, y en un segundo nivel como sistemas de referencia --coordenadas-- que operan dentro de espacios más amplios como los de la sociedad y la cultura. De esta manera, esos textos superan lo meramente teatral, y se instituyen como agentes en la constitución de problemáticas tales como las de la idea de país y la conformación del proyecto nacional y las diferentes culturas circulantes.

1. Grotesco y sociedad: la representación del cambio y la ruptura social

Una de las funciones de lo grotesco es la de señalar la íntima contradicción y desarmonías humanas, además de ser una pauta de relación entre este ser humano y la sociedad en la que le toca vivir. Ya Gori señala que “lo grotesco (...) tiene una función muy similar a la del adjetivo”¹ (65), caracterizándolo como un valorizador cualitativo de la sociedad que describe, y un medio privilegiado por el cual se pueden señalar convenciones, cambios sociales y formas de interacción.

¹ “Il grottesco (...) è una funzione molto simile a quella dell’aggettivo”.

Como heredero, en parte, de la tradición de la comedia burguesa, el grotesco italiano centra su atención, en general, en la temática del adulterio femenino. *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*] es el paradigma del primer discurso grotesco de entre-guerras, y se constituye en un documento que compendia los cambios por los cuales la sociedad está atravesando. Es cierto que este primer grotesco funciona dentro de las coordenadas canónicas más generales de la comedia burguesa, y que sus creadores (Chiarelli, el primer Pirandello) trabajan desde dentro mismo del teatro burgués tradicional, pero sus textos introducen ya, en la primera década del siglo XX, un cambio en la representación de la realidad extra-teatral, al retomar la estética de lo grotesco. En el espacio típico del salón burgués y en la historia del adulterio femenino penetran lo que es “extraño” a los sentidos, lo que nunca ha sido percibido anteriormente: un hombre que finge haber matado a su mujer y es considerado un héroe, otro que acepta abiertamente el adulterio de la misma, una mujer que se hace pasar por demente. Se está presenciando el mundo de la escena desde otro punto de vista, desde esa cualidad básica grotesca de la extrañeza: lo que se percibe no es lo que se conoce. Sin embargo, aunque percibimos un cambio en el ángulo normal de nuestra visión, todavía estamos en presencia de una representación realista, es decir, los primeros textos grotescos italianos remiten a un espacio y una sociedad que se pueden reconocer como propios, y una historia que, por sobre todo, *tiene sentido* para el receptor.

Teniendo en cuenta esta combinación de extrañeza y realismo, ¿qué ha ocurrido en estos textos? Chiarelli, el primer Pirandello, *et al.*, comienzan a minar el orden burgués, a romperlo en pedazos, transformando lo que antes era orden, en un desorden que prefigura lo caótico del teatro posterior. El salto desde el orden al desorden se

aprecia claramente en la línea de representación que va desde *La moglie ideale* [*La mujer ideal*] a *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*]. En la primera obra el universo que forma el triángulo entre Giulia, su esposo Andrea y su amante Gustavo está totalmente delimitado: Giulia es la esposa “ideal” de Andrea, y la amante, también “ideal” de Gustavo. En ningún momento Giulia decide abandonar a su esposo, y mantiene secreta su otra vida como mujer infiel. El texto remite al orden burgués que ha sido respetado a ultranza; de hecho, cuando Gustavo, por su parte, se une en matrimonio, no lo hace con Giulia, la amante, sino con otra mujer, la “novia oficial”. Todo respeta, entonces, los roles previamente fijados y aceptados por la sociedad. En contraposición a esta situación, cuando el protagonista de la obra de Chiarelli se entera de la infidelidad de su mujer y finge matarla, se da paso a una intriga en donde el orden de las convenciones sociales comienza a desaparecer. Ahora, ya nada ocurre en la extraescena, o se omite, por respeto a las buenas costumbres: el adulterio es conocido (y comentado) por todos. Del orden que señalaba la comedia burguesa (la mujer mantiene su rol de esposa y madre en su casa, y el adulterio permanece secreto) se pasa a la muestra del desorden en el grotesco realista (cf. con el personaje de Savina en *La maschera e in volto* [*La máscara y el rostro*] que se encuentra con su amante frente a las mismas narices de su marido, o con el personaje del título en *Pensaci, Giacomino!* [*¡Piénsalo, Jacobito!*] que acepta al amante de su mujer abiertamente). Frente a estos personajes, no se puede dejar de pensar en la calidad de extrañeza que despiertan en el receptor, así como el distanciamiento que establecen con los personajes anteriores. Los autores del grotesco italiano de la primera fase comienzan a realizar, a través de estos nuevos personajes, una crítica en contra del “inocente” discurso de la comedia burguesa y su representación de la burguesía. En estos

primeros textos del grotesco italiano se comienza a formar la base del advenimiento de una nueva manera de representación teatral, que señala el universo del naciente siglo XX, en donde todo lo conocido está cambiando. El siglo XX trae consigo un cambio en la moral y las formas de relación e interacción, y es esto con lo cual el primer grotesco italiano comienza a enfrentarnos a partir de su estética de desenmascaramiento, extrañeza y distanciamiento.

La importancia central de la figura del burgués ridículo y/o patético en este primer grotesco (Giacomino, Ciampa, Saverio), tiene que ver con una sociedad de post-guerra en donde ya no quedan rastros del proyecto nacional que señala la privilegiada posición social de la burguesía como una ayuda esencial para “hacer a los italianos” y crear el sentimiento de nación. En este primer grotesco se presenta la destrucción de tal proyecto, porque se señala el fracaso de la burguesía, en general, como clase hegemónica y, en particular, como individuos. El grotesco italiano realista, que nace dentro de las mismas fronteras de lo burgués, pone en escena ese fracaso, pero supera el limitado horizonte de la mera crítica social burguesa, (que ya realiza la comedia burguesa de tercera fase), para ahondar en una visión que socialmente demitifica a esta burguesía. La burguesía, que participó en ese proyecto nacional, cae víctima de sí misma. Parodia, ironía, sarcasmo, ridiculez, son las únicas formas con que, de ahora en más, es posible referirse a ella.

Mientras que el primer grotesco italiano comienza a introducir, entre su representación realista, el cambio por el cual el nuevo siglo atraviesa, el grotesco-expresionista y el pirandellismo rompen más profundamente con los modelos anteriores, y señalan un mundo en donde el caos ya ocupa un lugar privilegiado. Los protagonistas

de estas obras están inmersos en el caos y la extrañeza que los define: alguien que finge ser loco durante más de veinte años, un personaje que materializa oníricamente su sueño de venganza a través del desdoblamiento, tres personajes que revelan sus secretos más íntimos al momento de conocerse, unos “personajes” abandonados a la deriva por su autor. Estos grotescos remiten a un universo “diferente”, que se conforma con sus propias reglas, y se constituyen en una de las formas de señalar lo absurdo en que el ser humano contemporáneo está cayendo. Esto resulta en un corpus de textos en donde el sujeto ya no sólo pelea con las convenciones sociales externas, sino que la pelea es también con su interioridad, con su subconsciente, con sus emociones. Lo que queda es un ser que mira con ojos muy abiertos su propia interioridad, ahora completamente desnuda frente a él. Este es, a nuestro entender, el comienzo del reconocimiento de que el ser humano contemporáneo está atado a fuerzas que no conoce, y que sólo puede enfrentar con la desesperación final. El grito final de la Madre en *Sei personaggi in cerca d'autore* [*Seis personajes en busca de autor*], la última réplica del personaje central de *Enrico IV* [*Enrique IV*] o el final trágico del Señor de gris en *Marionette, che passione!* [*¡Marionetas, qué pasión!*], remiten a ese momento de conocimiento que no brinda lucidez al personaje, sino que lo lleva al vacío. Luego de la caída de la máscara, en este grotesco, ya no habrá más que silencio, porque es esto, aparentemente, lo único que produce sentido en el absurdo universo del siglo XX. El recorrido del grito al silencio, que refiere al sin sentido de la cargazón semántica que el ser humano da a los distintos significantes, puede verse en el desarrollo del posterior teatro de vanguardia europeo. En este teatro, el lenguaje, o bien desaparece, como en *Act sans paroles* [*Acto sin palabras*] de Samuel Beckett, o remite al lenguaje estereotipado, y por tanto vacío de

sentido y de importancia en tanto y en cuanto comunicación eficaz, de las obras de Eugène Ionesco (cf. con *La cantatrice chauve* [*La cantante calva*]).

Mientras que el grotesco italiano centra su representación en la posición del sujeto dentro de la cambiante, extraña y caótica sociedad del nuevo siglo XX, el grotesco criollo popular de primera fase, por su parte, toma otros caminos, mucho más históricos y determinados por una situación como la de la inmigración. Esto ocurre porque este grotesco representa, en general, la problemática de la adaptación de los inmigrantes italianos a su nuevo país, la Argentina. Como tal, se centra en el encuentro (o no) de culturas, y en la manera en que las familias de inmigrantes responden al hecho de hallarse en un medio nuevo. El representante por excelencia de este grotesco, Armando Discépolo, trabaja creativamente con las problemáticas, las costumbres y el lenguaje que esos inmigrantes traen consigo y, en un círculo de retroalimentación, los pone en escena.

En una sociedad post-colonial como la argentina de fines del siglo XIX y principios de XX, la presencia inmigratoria produce grandes cambios demográficos en el país. Para 1915, casi el 30 por ciento de la población es extranjera, de las cuales el 40 por ciento son italianos (Korn, 38). En su nueva sociedad, los inmigrantes buscan crear modos de identificación que los representen dentro de la misma, y que señalen sus propias costumbres y visión de mundo. Este impulso del inmigrante en querer crear sus modos de identificación en el nuevo país, a través de lo que le propio, es lo que Robert F. Harney denomina el “imperialismo pacífico”² (1988, 12). Este autor considera al particular imperialismo inmigratorio como “cultural y demográfico (...), uno que prometió una oportunidad para la penetración pacífica”³ (12). Esta forma de

² “Pacific imperialism”.

³ “Cultural and demographic (...), one that promised an opportunity for peaceful penetration”.

imperialismo supera la mera imposición que el imperialista o colonizador tradicional realiza, muchas veces a través de la violencia, de su propio repertorio (lengua, costumbres, visión de mundo). Los inmigrantes, por tanto, representan una tercera voz en la compleja sociedad post-colonial e inmigratoria de la Argentina de fin de siglo, ya que los mismos no actúan como colonizadores ni son colonizados, sino que, más bien, completan la compleja situación de un país en pleno cambio. A diferencia de la situación tradicional de colonización o imperialismo, el inmigrante impone, a través del imperialismo pacífico, su propio repertorio en la sociedad extranjera, pero lo hace *desde abajo*, es decir desde su posición marginal de recién-llegado, y nunca en forma directa, sino a través de portavoces.

Armando Discépolo se constituye, a nuestro entender, en el principal portavoz teatral de la comunidad italiana de principios de siglo, esencialmente porque la conoce en forma directa y comprende sus problemas. Él le da voz al inmigrante, señalando su especial situación de percibirse como “el otro”. La representación escénica propuesta por su corpus de grotescos remite a la visión de la realidad del inmigrante, a través, principalmente, del señalamiento de la “italianidad en escena”, es decir, del conjunto de rasgos propios y definatorios de la nueva comunidad, que producen un discurso de directa identificación con los receptores-inmigrantes. Esta identificación se logra poniendo en escena las mismas problemáticas que abarcan a esos receptores: la ambigüedad de su posición social, la desarmonía entre la vida en su nuevo país y el de origen, el lenguaje de mezcla. A través del grotesco criollo popular de primera fase de Discépolo, el inmigrante encuentra un lugar de expresión y se transforma en sujeto literario, con una historia de vida para contar, un pasado de referencia y un inter-lenguaje propio. El inmigrante

penetra en la literatura y el teatro nacionales no ya a través del rol cómico y superficial que tenía en el sainete, sino en una forma más legitimada, y, de esta manera, demanda su propio lugar en el campo literario. A través, entonces, de la mediación del portavoz, los inmigrantes italianos cumplen una función importante en la redefinición de la literatura post-colonial en la Argentina, ya que impulsan la creación de textos que toman en cuenta la complejidad de la época de la “gran inmigración”. Para las generaciones por venir, queda la historia del inmigrante que el portavoz contó, y para la literatura, el documento de una época de grandes cambios demográficos y sociales.

En oposición a lo que Jasbir Jain (1991) reconoce como propio del inmigrante, es decir, la tendencia a “romper los lazos con el pasado”⁴ (9), el grotesco criollo popular de ejemplificado por Discépolo remite a un inmigrante que todavía está unido a su propio pasado, ya que es allí en donde el inmigrante se percibe en un mundo que no es fracturado o ambiguo. De hecho, es debido a esta situación que la dimensión étnica es tan importante en este grotesco, ya que las características que hacen al inmigrante italiano un inmigrante *italiano* (lo que denominamos la “italianidad”) son las que lo mantienen unido a un pasado utópico. Cuando Miguel, en *Mateo*, se niega a abandonar el trabajo que su familia viene realizando por generaciones o cuando Stéfano rememora permanentemente su sueño de juventud, ellos están reconociendo que el pasado todavía ocupa un gran espacio en su presente, porque el presente que les toca vivir (o sufrir) está lejos de la utopía con la que llegaron al nuevo país. En las obras de Discépolo no hay integración o asimilación del personaje a su nuevo lugar, porque el autor no pretende celebrar al recién llegado y al nuevo país, sino que, por el contrario, quiere recalcar en una forma demitificadora los problemas que el inmigrante tiene en ese país. Su teatro,

⁴ “To sever the links with the past”.

conciente de la situación de dislocación del inmigrante, se aleja de la festiva inocencia con el cual el sainete reviste a la figura del inmigrante, y señala la caída de las utopías con las cuales el inmigrante parte de Italia. Ya desde la misma época de la inmigración histórica, se reconoce cómo el inmigrante italiano encuentra, fuera de su país, diferentes situaciones que le son completamente negativas. En 1919, Robert Foerster señala, al respecto:

Nadie puede seguir la fortuna de los italianos fuera de su país sin ser golpeados por el desprecio con el que fueron a menudo percibidos. “Dago”, “gringo”, “carcomano”, “badola”, “cincoli”, “macaroni” --¡qué larga es la lista de los epítetos! “Italia no alimenta a nadie y es huésped de todos” fue la tan renombrada frase de un francés⁵. (503)

Discépolo, que conoce muy bien la situación del inmigrante, constituye su teatro a partir de la ruptura de la utopía del inmigrante, es decir, de su distopía.

Lo sombrío de la distopía de Discépolo no hace sino mostrar, casi a la manera de “literatura de revancha” (Viñas, 1969: LVIII), lo que queda, en la década del ‘30, del optimismo liberal de la sociedad argentina de 1853 o 1880. Según este mismo autor, el grotesco aparece “como la encarnación literaria de un proyecto deficiente” (1969, LXII), instituyéndose como una posibilidad, dentro del campo teatral, de señalar los alcances de esa deficiencia. De la misma manera que el grotesco italiano corporiza el fracaso del proyecto burgués, el grotesco criollo popular de primera fase de Discépolo señala otro fracaso: el del inmigrante dentro del proyecto liberal de la inmigración. Este último grotesco se desarrolla a partir del proceso de interiorización del sainete, y es a partir de la aparición de ese elemento de interiorización que se puede señalar apropiadamente el

⁵ “No one can follow the fortunes of the Italians abroad without being struck by a sort of contempt in which they are often held. “Dago”, “gringo”, “carcomano”, “badola”, “cincoli”, “macaroni” --how long the list of epithets might be! “Italy feeds nobody and is everybody’s guest” was the widely quoted utterance of a Frenchman”.

infierno privado del inmigrante. La representación *interna* de este grotesco tiene mucho de *voyeurismo*, pero no se regodea en ello, sino que muestra, sin medias tintas, *el estado de la situación*. De ahí, que lo esencial del grotesco criollo popular de primera fase que Discépolo representa sea su capacidad de representar abiertamente no sólo el fracaso de la inmigración, sino el una época tan inestable como la del '30.

Los protagonistas del grotesco criollo popular de primera fase son, casi en exclusividad, familias de inmigrantes, que se enfrentan a una sociedad nativa que hace casi imposible el proceso de transculturación. Cuando hablamos de “proceso de transculturación” nos referimos al clásico término acuñado por Fernando Ortiz (1940), quien lo usa para definir los procesos de adaptación a una nueva cultura:

Entendemos que el vocablo *transculturación* expresa mejor las diferentes fases del proceso transitivo de una cultura a otra, porque éste no consiste solamente en adquirir una cultura, que es lo que en rigor indica la voz anglo-americana *aculturación*, sino que el proceso implica también necesariamente la pérdida o desarraigo de una cultura precedente, lo que pudiera decirse una parcial *desculturación*, y, además, significa la consiguiente creación de nuevos fenómenos culturales que pudieran denominarse *neoculturación*. (14)

A partir de lo que Ortiz ha llamado “la voz anglo-americana *aculturación*”, Gonzalo Aguirre Beltrán (1957) propone lo siguiente:

Aculturación es el proceso de cambio que emerge del contacto de grupos que participan de culturas distintas. Se caracteriza por el desarrollo continuado de un conflicto de fuerzas, entre formas de vida de sentido opuesto, que tienden a su total identificación y se manifiesta, objetivamente, en su existencia a niveles variados de contradicción. (49)

Los conceptos de “transculturación” y “aculturación”, se conectan mutuamente, señalando las formas básicas del proceso de cambio dinámico de una cultura a otra, que se caracteriza por la presencia de diferentes estadios de pérdida y creación de una nueva cultura, lo que Ortiz denomina respectivamente la “desculturación” y la “neoculturación”.

Desde nuestro punto de vista, la cultura que un inmigrante trae consigo al nuevo país no se pierde o sustituye por otra, sino que más bien trata de incorporarse, de diferentes maneras y con diferente éxito, a la cultura y sociedad nativas. Este proceso no conduce a una total “desculturación” de la anterior experiencia cultural del inmigrante, sino que más bien crea un proceso en donde todas aquellas formas propias del inmigrante ingresan en el proceso de “neoculturación”. Es decir, la neoculturación no proviene de “la pérdida o del desarraigo de una cultura precedente” (Ortiz, 14), implícitos en el concepto de “desculturación”, sino del proceso dinámico de hibridez que produce la relación entre lo nativo y lo extranjero. Es a partir de esto que proponemos ampliar el concepto de “neoculturación”, incluyendo en él a la nueva cultura que resulta de esa hibridez⁶.

Una de las formas en que la “neoculturación” se manifiesta es a través de la “literatura de inmigración”, entendiendo por este concepto a aquella literatura que “se focaliza en las experiencias actuales [del inmigrante] en su nuevo país”⁷ (King, 228). Este tipo de literatura, está íntimamente conectada con el factor social y demográfico que la ve nacer, y señala la manera en que la nueva sociedad es percibida por el inmigrante, y la problemática que se crea a partir del desequilibrio, el encuentro de culturas o la inadecuación entre la sociedad de origen y la nueva. Discépolo produce un corpus teatral que se puede asimilar a este tipo de literatura, ya que el autor recoge la materia que conoce de primera mano, y, a través de la representación del grotesco criollo popular de primera fase, la coloca, en toda su complejidad y precisión, en el mapa de la literatura y teatro argentinos. La literatura de inmigración de Discépolo señala abiertamente lo que

⁶ Este concepto de “hibridez” es formulado por Ernesto Sábato en *Tango. Discusión y clave* (1963). El autor se refiere a que, particularmente en la literatura argentina, es imposible hablar de una pureza nacional, sino más bien de la relación enriquecedora entre lo nacional y lo extranjero.

⁷ “Inmigrant writing (...) focuses more on the current experiences in the adopted home”.

sucede con la idea del inmigrante de “hacerse l’America”. En los textos de Discépolo, la visión del inmigrante se aleja de la visión un tanto utópica que Janmohammed tiene del mismo como de alguien que “no se problematiza sintiendo nostalgia, porque su estatus implica un propósito directo hacia la nueva cultura, que ha sido deliberadamente elegida como su nueva casa”⁸ (101). Los inmigrantes de las obras de Discépolo no pueden integrarse a la nueva cultura, ya que en ellos hay, especialmente, un profundo desajuste entre la nueva sociedad, con sus propios modos de vida, y lo que fue la anterior vida en Italia. Esto transforma al inmigrante en un ser anacrónico en la nueva sociedad, con la cual le es muy difícil fusionarse o asimilarse. De hecho, el inmigrante de Discépolo tiene más del exiliado que se aleja de su país forzosamente y muchas veces en una forma violenta, que del inmigrante que elige “deliberadamente (...) su nueva casa”⁹. Con esta visión compleja del inmigrante, tan alejada de lo inocente o lo utópico, el autor está eligiendo el mismo camino expresivo que los autores del grotesco italiano, cuando revierten la visión uniforme y también utópica del burgués y la burguesía establecida por la comedia burguesa del siglo XIX y la llevan a límites insospechados. Tanto el grotesco italiano, como el criollo popular (y el culto, como veremos más adelante) son discursos que profundizan las visiones anteriores, porque tratan de señalar, en todo momento, la precisa situación de caída por las cuales sus sujetos están pasando, y sin ningún tipo de condicionamientos, ya que la misma estética grotesca al uso les permite el desenmascaramiento más profundo y feroz. Ambos grotescos señalan la manera en que, muchas veces, los proyectos que una sociedad tiene (por ejemplo, la burguesía como

⁸ “Is not troubled by structural nostalgia because his or her status implies a purposive directedness toward the host culture, which has been deliberately chosen as the new home”.

⁹ De hecho, muchos inmigrantes italianos debieron alejarse forzosamente de su país debido a la pobreza por la cual estaban pasando.

poder rector o la idea liberal de la inmigración) terminan destruyéndose, y arrastrando a los propios protagonistas de esos proyectos. Remitiéndonos a lo que Vittorio Biani (1979) señala como “la denuncia” (II) que la literatura de la inmigración italiana realiza sobre “[esa] ingenuidad que hoy puede parecernos desconcertante, la de una ‘gran Italia en el [Río de la] Plata’”¹⁰ (II), se puede apreciar cómo los textos de Discépolo dan cuenta de lo ingenuo de tales proyectos a través del desajuste entre la idea (una Argentina abierta de par en par a los extranjeros) y la realidad (la imposibilidad de inserción en el nuevo país, la falta de trabajo, la xenofobia nativa).

En el universo representado en el grotesco criollo popular de primera fase de Discépolo, la familia es el núcleo básico que remite a lo que fue la vida en Italia, pero, como sucede en el grotesco italiano, las bases de su precariedad y desaparición están señaladas en los textos. Si en el grotesco italiano, de una manera o de otra, la desaparición de la familia se produce por el adulterio, aquí va a suceder por la imposibilidad del padre de mantener unida a la familia debido a la miseria. Como sucede en el primer grotesco italiano, la representación esencialmente grotesca produce una ruptura con lo conocido, señalando la precaria situación de los personajes en el mundo extraño de una sociedad con nuevas formas. Sin embargo, dentro del grotesco criollo popular, el personaje del inmigrante va a corporizar mucho más profundamente que los del primer grotesco italiano esa característica de precariedad. Los personajes del grotesco italiano son todavía burgueses, y ejercen, aunque en caída, cierto tipo de poder social dado por el dinero, y, por sobre todo, viven en su país de origen, mientras que los personajes del grotesco criollo popular de Discépolo viven en un mundo doblemente

¹⁰ “Ingenuità che oggi possono apparire sconcertante, come quella ‘più grande della Italia al Plata’”.

extraño: están en un nuevo país y su propio grupo familiar se halla en crisis debido a la miseria.

La situación de extrañeza coloca al inmigrante en una situación más compleja que la del burgués: todo lo que el inmigrantes conoce es desconocido, las reglas son otras, así como también las formas de relación y las expectativas, no sólo de la sociedad sino de sus propios hijos (en su mayoría, la primera generación de nacionalidad argentina). Debido a esta situación de extrañeza por la que el inmigrante pasa, la mejor forma de representación teatral de su vida en el nuevo país es a partir de la estética grotesca, con sus elementos básicos de contradicción, dislocación y extrañeza. Todos estos elementos se corporizan en la figura del personaje del inmigrante que viene a “hacerse l’ America” y, en cambio, se encuentra con una realidad que es tan cruel como desconocida, y que comienza a alienar aquello que él siente como lo más seguro: su propia familia.

En la representación del grotesco criollo popular de primera fase de Discépolo, se advierte la imposibilidad del protagonista de salir del círculo en que la miseria, la alineación y la extrañeza lo han colocado. De hecho, son estas situaciones las que el grotesco criollo popular de segunda fase trata de superar, ya que a través de la representación del mundo de las fantasías creadas, el protagonista, al menos, puede tratar de cambiar su realidad. En este grotesco, sus protagonistas enfrentan, de una u otra manera, la realidad en la que viven y quieren ir *más allá* de la misma. Se puede pensar que lo que éstos realizan es simplemente escaparse de la realidad, pero, a través de este acto, al menos pueden cambiar esa realidad que les toca vivir. Mientras que los protagonistas del primer grotesco criollo popular sucumben a su suerte y al momento que les toca vivir, los del grotesco criollo popular de segunda fase pueden, al final de los

textos, aventurarse todavía al futuro. Para ellos, la realidad en la que viven es algo que se puede dejar totalmente de lado (cf. con Cipriano, en *Despertate, Cipriano*) o que se comparte con la otra realidad creada (cf. con Cecilio, en *Tu honra y la mía*). A partir de la representación de la doble articulación de la realidad, se puede llegar a proponer algún tipo de salvación a la alineación y miseria de los personajes.

A diferencia del grotesco criollo popular, su contraparte, el grotesco criollo culto, focaliza su representación en las clases altas porteñas. A partir de la forma desenmascaradora del grotesco, se desmitifica el juego social de la burguesía porteña, dejando al descubierto todos los dobleces y apariencias de la misma. Como sucede en el grotesco criollo popular, el grotesco culto participa de una representación *voyeurista*, que en este caso señala acertadamente lo que antes se mantenía oculto, debido a reglas sociales, prejuicios y costumbres. El grotesco criollo culto pone en descubierto las falencias de una clase que se aboca en querer poner claros límites entre ella y las demás clases, creando un universo propio, un “orden exclusivo” (Sebrelli, 1968: 103) que termina por asfixiarla. El mismo punto de partida de las obras que forman el grotesco criollo culto es el momento en donde la carga tediosa del juego social termina, por ejemplo en el caso de los descubrimientos del lesbianismo de Zulema y Lucía en *El amor sin nombre*, los sucesivos amantes de Fulvia en *La santa Fulvia* y la vida oculta de Marta en *Un estornudo... dos... tres...* Este grotesco corporiza la posibilidad de la clase burguesa de darse cuenta de que ya no puede continuar más con los juegos de figuraciones, mentiras y convenciones al uso. Sin embargo, cuando Carlos, en el final “oficial” de *El amor sin nombre*, mata a su mujer y a su amante, o cuando los amantes de Fulvia o el marido de Marta las catalogan como “rameras”, se está dando cuenta de la

repetición de las viejas fórmulas burguesas: el marido adúltero debe restaurar su honor, la mujer soltera que tiene amantes es una “mujer mala”. El texto demitifica y desenmascara lo que ocurre a puertas cerradas, pero al hacer esto se encuentra con un camino cerrado: la burguesía seguirá repitiendo *ad infinitum* su propio juego social, y sus propias costumbres prefijadas.

Los grotescos criollos popular y culto señalan dos formas muy diferentes de visión de mundo y representación de la realidad extra-teatral. Esto se manifiesta a través de un conjunto de oposiciones que se presentan entre ellos: la clase baja/la clase alta, el salón lujoso/el cuarto pobre, el ocio/el trabajo, los conflictos económicos/los sentimentales, oposiciones que remiten a la idea de la profunda diferencia que hay entre ambos discursos. Sin embargo, ambos discursos se construyen a partir del elemento de la contradicción. La situación de contradicción del personaje del inmigrante, su experiencia vital entre dos países, dos idiomas y dos culturas se asemeja a la experiencia también contradictoria de los personajes del grotesco criollo culto, entre un pasado de poder y figuración y un presente que comienza a tambalear por su propio comportamiento destructivo y por el desenmascaramiento de lo que antes permanecía oculto.

De diferentes maneras, los dos géneros estudiados en esta tesis, responden a las sociedades en donde aparecen, a los proyectos nacionales que señalan y a los diferentes cambios por los cuales esas sociedades y proyectos están pasando. Así, cuando se piensa en los momentos históricos en que se sitúan las obras estudiadas, a saber, la Italia de pre, entre y post-guerra y del fracaso de la burguesía y del proyecto de “hacer a los italianos” y la Argentina de las sucesivas crisis políticas y sociales y del fracaso de la inmigración, se aprecia cómo la particular representación que estos textos proponen, llega, en parte, de

la necesidad del campo teatral de señalar la percepción de estar “al fin del camino”. Al poner de manifiesto esta situación, los diferentes textos que conforman estos dos géneros se instituyen en documentos que ayudan a definir un particular momento histórico-social y literario-teatral. Como documentos definidores de lo histórico-social, los textos estudiados señalan los diferentes cambios y rupturas por las cuales la sociedad del nuevo siglo transita, desde la ilusión burguesa de la Italia post-resurgimiento a la tragedia de la Primera Guerra Mundial o desde la idea liberal de una Argentina rica de fines del siglo XIX, al fracaso del país dividido y en crisis de la década del ‘30. Por otro lado, y como documentos literarios-teatrales, retratan, en sus personajes, temáticas y estructuras ese trinchado camino desde la ilusión, (que todavía está presente en el sainete criollo y la comedia burguesa), hasta la desilusión y, finalmente la disolución. Como coordenadas que mutuamente se retroalimentan, texto y sociedad adquieren sentido en la comprensión final de los dos géneros. La elección de lo grotesco como estética tiene sentido si se coloca esa elección sobre el fondo de una sociedad que, como lo grotesco por antonomasia, tiene características de extrañeza, contradicción y deformación.

2. Grotesco y cultura: la parte y el todo

Los grotescos italiano y criollo, como géneros literarios, forman parte de la macro estructura de la cultura. De esta manera, aportan sus propias formas y características para la formación de la definición de cultura nacional. El intento de definir el concepto de cultura nacional es algo complejo, si se toma en cuenta el pluralismo implícito en la creación y desarrollo de toda cultura, las múltiples expresiones de la cual la misma está conformada, y los nexos con la comunidad o sociedad desde donde se constituye. Pensar

en una cultura nacional como algo homogéneo es imposible, sino que, por el contrario, es imperativo prestar atención a las diferentes pluralidades que dan cuerpo a esa cultura.

Reed Way Dasenbrock (1991) señala como la calidad de pluralidad es básica en la norma de la condición humana (553) y construye a la cultura a partir de términos opuestos como “ambos/y, no uno u otro”¹¹ (553). En el caso de las culturas italianas y argentina, (limitadas, en este caso a las décadas que nos competen), esto es especialmente complejo, porque hay que señalar la profunda situación de explícita polarización desde donde la pluralidad cultural de esos países se instituye y emerge.

La Italia post-Unificación se encuentra con el problema de tener que crear una identidad nacional en un país con diferentes regiones autónomas¹². Los ideólogos de la Unificación tienen como principal objetivo la creación de una cultura que refleje y represente al país como a una unidad en lo que se refiere no solo a su geografía, sino también a su cultura. Para lograr este propósito, y en el campo de lo teatral, la comedia burguesa, como ya dijimos, se instituye desde las mismas capas gubernamentales como la forma teatral por excelencia para representar la unidad del país y educar al pueblo. En una sociedad en donde el regionalismo es tan marcado, la idea de un programa centralista para crear un sentido de unidad es incompleto y artificial. La cultura con que la Italia post-Unificación se encuentra, (y con la que debe lidiar en las décadas siguientes), presenta un alto nivel de variación de acuerdo a las diferentes regiones del nuevo país, en donde la separación entre un Norte rico y un Sur pobre es evidente¹³. El Norte

¹¹ La frase completa es: “Culture itself is both/and, not either/or”.

¹² Este mismo concepto de “regiones” puede debatirse, ya que, según Martín Clark “aún ‘regional’ es un término muy amplio: había muchas diferencias económicas y culturales entre la misma Sicilia y la rivalidad entre las ciudades toscanas era proverbial” (“Even ‘regional’ is too broad of a term: there were plenty on economic and cultural differences within, say, Sicily, and the rivalry between the Tuscan towns was proverbial.”) (1984, 30)

¹³ De hecho, hacia fines del siglo XIX el 98% de la riqueza del país se encuentra en las regiones del Norte.

representa, así, la cultura hegemónica, considerada como “más racional y avanzada”¹⁴ (David Forgacs, 1997: 292) y “la única cultura merecedora del nombre”¹⁵ (Forgacs, 292). La influencia de una ciudad hegemónica como Milán, es preponderante en el período inmediatamente posterior a la Unificación, lo que la lleva a transformarse en el portavoz de la cultura canónica y centralista, que refuerza la idea de un país culturalmente unificado que de ninguna manera lo es.

Las diferentes regiones de Italia han venido desarrollando a través de los siglos una cultura autónoma, debido, especialmente, al aislamiento geográfico y económico y a la presencia de diversos dialectos. Esta situación de aislamiento y dialectalismo se concreta, en las décadas posteriores a la Unificación, en el continuo desarrollo de una rica tradición de literatura oral y/o folklórica en dialecto, que se constituye como la contraparte de lo hegemónico que un género como la comedia burguesa podía representar. Las diversas formas culturales regionales se desarrollan en pequeños centros urbanos y en pueblos, y reflejan la propia idiosincrasia regional, sicología, y costumbres, es decir, todo lo que remite directamente al “paèse” [pequeño país]. En su inmediatez geográfica y cultural, estas formas no hacen sino señalar, en pequeña escala, una situación intrínseca a la nacionalidad italiana: la imposibilidad de *ser* italianos. Frente al aislamiento y a la fragmentación que caracterizan al país, las diferentes culturas regionales se perciben como una manera de debatir los propios conflictos regionales y de reaccionar frente a una cultura nacional (“la” cultura nacional) que pretende instituirse en homogénea.

¹⁴ “More rational and advanced”.

¹⁵ “The only culture deserving of the name”.

La situación de regionalismo como una característica fundacional de la nación italiana es especialmente definitoria en la cultura del Sur, debido a su enorme aislamiento y pobreza económica. De hecho, los viajeros del Norte que hacia mediados e incluso parte del fin del siglo XIX llegan al Sur lo describen como algo remoto y primitivo, desde una visión de “turistas en búsqueda de sensaciones fuertes y originales por su tosquedad”¹⁶ (Antonio Gramsci, 1966: 59). La ayuda que el Norte hegemónico puede brindar tiene que ver con la idea de diseminar, en el Sur, la cultura de las ciudades hegemónicas. De esta manera, se percibe al Sur como una tierra ha ser transformada, reclamada y educada, cuando en realidad se trata de una región con una rica cultura popular. Es del enfrentamiento entre la cultura de orden popular que proviene de las márgenes y la cultura de orden centralista que se afirma la idea de la cultura de compartimientos, hegemónica y culta en el Norte y marginal y popular en Sur¹⁷.

Dentro de esta situación de cultura de compartimientos, el grotesco italiano se instituye como un discurso que nace desde dentro mismo del orden hegemónico, pero adquiere un tono de crítica que muchas veces es feroz. Sus escritores pertenecen a la misma clase que critican, lo cual puede quitar cierta credibilidad a la tarea realizada, pero el hecho de que éstos no renuncien a su rol externo de “autores burgueses”(Livio, 1976: 59), significa su propia grandeza, al no tratar de negar o esconder la propia clase desde donde su discurso burgués se produce¹⁸. Por otro lado, en este teatro hay algunas

¹⁶ “Turisti in cerca di sensazioni forti e originali per la loro crudezza”.

¹⁷ Hay que hacer notar, sin embargo, que a partir de las primeras décadas del nuevo siglo XX, la situación de dirigismo o colonialismo interno del Norte va perdiendo cabida, debido a que, por diversas razones, el paisaje social del Sur comienza a cambiar. Algunas de estas razones son la construcción de caminos entre las distintas regiones, (que facilita comunicaciones más rápidas entre las regiones), el vaciamiento del Sur debido a la emigración hacia las Américas, la entrada en crisis de la propia burguesía hegemónica rectora y la aparición de partidos regionales de orden socialista y anarquista.

¹⁸ Con respecto a esta situación, una de las críticas que se le realiza a los integrantes del futurismo, que es contemporáneo del grotesco italiano, es la de haber negado sus orígenes burgueses.

situaciones de apertura en relación con la visión compartamental de la cultura. La primera es que, aunque el grotesco italiano es un teatro que no identifica a todos los italianos, trata de expandir sus propias fronteras centralistas al participar de lo regional-dialectal (cf. los grotescos en dialecto de Pirandello), visión que presenta manifestaciones que tienen como referente directo al “pequeño país”. Una fisura, entonces, comienza a penetrar en el género, tratando de tomar en cuenta las problemáticas de los italianos en algunas de las regiones marginales. La segunda apertura en relación con la visión compartamental es la propia calidad de auto-crítica que este teatro grotesco presenta, y que señala lo que ha quedado de esa clase privilegiada que utópicamente representaría a una Italia unida. Si lo hegemónico (lo burgués) representa lo que la Italia *es* y quiere ser para los demás italianos, ¿cómo entender, sin un dejo de ironía, la catastrófica caída de lo burgués que se presenta en este teatro? Dentro de estas coordenadas, este teatro adquiere sentido en tanto y en cuanto representa la destrucción del proyecto nacional de unificación por la burguesía. De esta manera, abre, a nuestro entender, un debate en el campo más amplio de la cultura, al problematizar su propia función y posición como “teatro burgués” o “teatro hegemónico” a través de la crítica desenmascaradora que éste dirige a la burguesía y a su *modus operandi*. Luego del grotesco italiano, el mismo concepto de cultura centralista (y de lo que ésta se compone) ya no podrá seguir siendo el mismo, porque lo hegemónico unido a lo centralista y a la burguesía habrá perdido su anterior posición conductora de privilegio.

El grotesco criollo, por su parte, da cuenta, también, de la especial situación de la conformación de la cultura argentina. Como señalamos anteriormente, este discurso refiere a las polarizaciones que dan cuerpo a esa cultura desde su propia formación y

organización como un género constituido por dos subgéneros independientes entre sí, uno popular y otro culto. Esta división refleja, en menor escala, las profundas oposiciones que constituyen la cultura argentina. Las que más han influido en la conformación de esta cultura son las que se establecen entre cultura culta (hegemónica) *vis à vis* cultura popular (marginal) y cultura de la ciudad de Buenos Aires *vis à vis* cultura de las provincias. Estas oposiciones parten directamente del concepto de la división en compartimientos, y están relacionadas con la bipolaridad establecida en distintos aspectos de la vida argentina.

La ciudad de Buenos Aires, es la ciudad-puerto que responde solamente por sus propias necesidades, y que funciona como un centro que expande sus riquezas materiales a las provincias del país. Al respecto de esto, Ezequiel Martínez Estrada señala en *Radiografía de la pampa*:

El interior ha mirado siempre a la metrópoli como a la metrópoli: sus planes nacionalistas y los del resto, han sido antagónicos y hasta disyuntivos. Es desde entonces, pues, que Buenos Aires ha sido el centro, en torno a la cual ha girado la vida argentina, la organización nacional, la cultura, la riqueza. Alberdi decía: “No son dos *partidos*, son dos *países*; no son *unitarios* y *federales*, son Buenos Aires y las *provincias*”. [Itálicas del autor.] (1976: 193-4)

En esta visión de un país esencialmente dividido, el punto céntrico de la circunferencia es Buenos Aires y todo lo demás funciona en tanto y en cuanto periferia¹⁹. La cultura hegemónica del país se forma, entonces, a partir de una referencia doble: Buenos Aires, por un lado, y por otro, Europa, especialmente tres países-faros como Francia, España e Italia. Para el habitante de la ciudad, dice Martínez Estrada “mirar al interior es mirar

¹⁹ Incluso en la misma ciudad de Buenos Aires hay claras divisiones, que marcan en este caso las distintas clases sociales. Así, el norte de la ciudad está poblado por la clase alta, la zona media por la clase media y el sur por la clase popular. Es curioso señalar que, hasta las primeras décadas del siglo XX, estaba prohibido caminar por el centro de la ciudad (geográficamente la zona sur-este) sin traje y corbata. Por tanto, la gente de clase popular no podía caminar por parte de una zona que, geográficamente, les “pertenecía”. (Sebrelli, 1982: 75)

hacia afuera; al exterior. Interior es para él Europa”(198). De ahí la importancia que tiene, para los miembros de la clase burguesa porteña, el viaje a Europa, que es visto como el retorno a la civilización, de la cual Buenos Aires pretende ser un agente privilegiado. Esta situación crea, entonces, un espíritu en donde se percibe a este continente como al punto más próximo de Buenos Aires, casi como a esa gran provincia civilizada que le falta a la Argentina.

Hacia principios del siglo XX, la ciudad de Buenos Aires tiene alrededor de un millón trescientos mil habitantes, hecho que la transforma en una de las urbes más grandes del mundo. Frente a un país casi vacío, la ciudad es el foco de producción de la hegemonía cultural, pero, al mismo tiempo, es incapaz de lidiar favorablemente con las culturas provenientes de las provincias, que, a pesar de su riqueza, son consideradas, desde la ciudad, como subalternas o marginales. Dentro de esta situación en donde una ciudad ejerce el privilegio de crear lo hegemónico, se percibe una situación altamente paradójica. La cultura hegemónica proveniente de la ciudad no se forma solamente de manifestaciones cultas como las de la alta comedia, el grotesco criollo culto o los trabajos literarios de los escritores *gentlemen* (Viñas, 1969: XV y 1982: 230) que escriben en el club (Eduardo Wilde, Gregorio de Laferrère, David Peña *et al.*). Esta cultura abarca también formas relacionadas con lo popular, como el sainete, el grotesco criollo popular, el tango y la literatura en lenguaje lunfardo. Las diferentes formas populares de la cultura hegemónica producen fisuras en la percepción de la cultura hegemónica culta, o, más bien, señalan su complejidad y heterogeneidad, a la luz de la propia complejidad de la estructura de la ciudad. Por otra parte, a partir de esas fisuras se comienza a indagar la manera en que se crea la identidad cultural de la ciudad centralista, y cuáles son los

componentes de la misma. De esta manera, si bien la cultura de la ciudad de Buenos Aires es considerada la cultura hegemónica, ésta no se liga solamente a las manifestaciones de lo culto, que retratan la vida de la burguesía, sino también a las de lo popular, que retratan al inmigrante, al ladrón y a la prostituta. Estamos en presencia, aquí, de un hecho especial, en donde lo hegemónico, en tanto y en cuanto ligado exclusiva y tradicionalmente a la clase privilegiada que lo produce, expande sus límites. Visto desde este punto de vista, la clase popular o aún los marginales también pueden producir formas de cultura hegemónica, siempre y cuando esa cultura parta de la ciudad centralista. Sin embargo, se puede percibir una contradicción en esta situación, porque esa cultura popular que tiene los medios para establecerse como hegemónica tendrá un límite: la de ser manifestación de la ciudad-faro y no de la totalidad del país.

Esta particular conformación de la cultura se observa en el grotesco criollo popular de primera fase. En su carácter de teatro popular, éste representa la vida del inmigrante italiano, y al mismo tiempo, como teatro proveniente de la ciudad centralista, se instituye en teatro hegemónico, porque funciona dentro del circuito teatral de la gran ciudad, señala problemáticas relacionadas con la gran ciudad y está dirigido a un receptor también de la gran ciudad. Este es un hecho nuevamente paradójico, en donde los inmigrantes (a través del portavoz), penetran en el teatro argentino desde lo hegemónico que les confiere la gran ciudad, pero al mismo tiempo desde lo popular que sus problemáticas y espacio social les otorga. Por otra parte, y desde su contradictoria posición en el campo cultural, la inmigración italiana contribuye al enriquecimiento de la propia identidad cultural de la ciudad, porque incorpora nuevas variables, visiones de

mundo y puntos de referencia para la conformación de la identidad cultural citadina, al mismo tiempo que la hace más compleja.

Esta situación en donde lo hegemónico puede incluir formas como el grotesco criollo popular señala algunas diferencias esenciales en relación con la conformación del teatro italiano regionalista, (lo que denominamos la segunda fase de la comedia burguesa), de fines del XIX y principios del XX. Éste es un teatro escrito por burgueses, y ligado al teatro burgués, pero que señala la problemática de los habitantes marginados. Una diferencia que se establece entre el teatro italiano regionalista y el grotesco criollo popular es que el primero se centra en las diferentes regiones del país, tal como lo hacen Roberto Bracco en *Don Pietro Caruso*, Giovanni Verga en *Cavalleria rusticana* [*Caballería rústica*] o Salvatore Di Giacomo en *O' mese mariano* [*El mes mariano*], a diferencia del grotesco criollo popular, que se centra en Buenos Aires. Por otro lado, la visión del escritor burgués que va más allá de su propia clase y representa en una forma benévola a las clases inferiores, supera la visión del escritor argentino, tanto popular como culto, que produce creaciones basadas en su propia ideología y clase social y para un público también determinado por las mismas. Con respecto a esto, Jitrik (1967) señala que es muy difícil para un escritor escribir para una clase que no es la suya propia, aunque limita su discusión al escritor argentino:

¿Puede un escritor de una clase escribir “para” otras que no son propias? Desde luego que sí cuando lo hace desde la clase media para la alta pero no resulta tan fácil en el sentido inverso; lo más difícil es hacerlo desde la clase alta o la media para el proletariado. (48)

La tendencia a la división y bipolaridad de la cultura argentina no es solamente un hecho producido por la hegemonía, centralidad y poder que parten desde una metrópolis como Buenos Aires. Desde nuestro punto de vista, se trata de una situación que refiere a

la misma conformación de la Argentina y de los argentinos como tal. En todo caso, esta situación es la que luego penetra y se refleja en los diferentes componentes de la cultura nacional. Las luchas entre federales y unitarios, ocurridas en la época de la organización del país, comienzan a producir la separación entre la ciudad de Buenos Aires y las provincias. En su obra *Facundo. Civilización y barbarie* (1845), Domingo F. Sarmiento ya señala la situación de fractura entre la ciudad de Buenos Aires y las provincias. La tesis de Sarmiento constituye la primera aproximación a la realidad que se verá tan claramente a lo largo de la próxima centuria y media: la percepción de dos Argentinas. Una, que representa a la ciudad de Buenos Aires (que Sarmiento llama “la civilización”), y otra que representa el interior (“la barbarie”). A partir de esta división, Sarmiento señala el futuro de grandeza de Buenos Aires de la siguiente manera:

Buenos Aires está llamada a ser un día la más gigantesca ciudad de ambas Américas. (...) Ella sola, en la vasta extensión argentina, está en contacto con las naciones europeas, ella sola explota las ventajas del comercio extranjero (...). En vano las provincias le han pedido que les deje pasar un poco de civilización (...).
(4)

Casi cien años más tarde, el ensayo de Eduardo Mallea *Historia de una pasión argentina* (1937), revierte la polarización de Sarmiento, al proponer los conceptos del “argentino visible” e “invisible”. Para este autor, el argentino visible es el que vive en una ciudad de Buenos Aires “glacial, muda, con algo inhospitalario en lo exterior de su hospitalidad” (67). Al argentino que vive en esa ciudad, y que está descrito también en forma negativa por el autor, se opone el “argentino invisible” que vive en las provincias. Dice Mallea:

Anduve por muchos caminos, por muchos albergues, por muchas ciudades. Las cosas que vi me llenaron de emoción reflexiva. Aun en los casos más insignificantes --el mero nombre de una persona, la forma de escuchar los diálogos, cierta cultura natural, cierta rudimentaria vocación de sabiduría-- me revelaron la presencia de un “hinterland” moral muy rico en lo hondo y

desconocido de nuestra tierra. En su modo natural, Jujuy se parece a su hombre, Buenos Aires a su hombre. (84-5)

Estas dos obras no hacen más que señalar, desde dos lugares opuestos, la división intrínseca de lo argentino y los argentinos, y la imposibilidad de superar las divisiones de “provincianos” o “porteños”. Carlos Mastronardi, en su artículo “Rasgos del carácter argentino” (1968) intenta una síntesis al expresar que “Porteños y provincianos (...) se complementan y crean una suerte de equilibrio fecundo” (82), pero, nuevamente, comienza su razonamiento con una explícita división (“porteños y provincianos”). El concepto de la división de la cultura argentina al cual nos referimos se diferencia del concepto de cultura como multitud y dialogismo de voces, porque en el primer caso la pluralidad implica la horizontalidad implícita de sus miembros, mientras que en el caso argentino, la pluralidad remite a la verticalidad de los mismos. Esta situación de división, en el caso de la Argentina, refleja un conjunto de creencias, formas y modos que se han venido perpetuando, como dijimos, desde los comienzos mismos de la organización del país.

Como integrantes de la cultura del país de emergencia, los grotescos italiano y criollo participan de las características más generales de formación de sus respectivas culturas. Ambos señalan la imposibilidad de definir un sentido de unidad nacional o de proyecto nacional, remitiendo a la polarización y división de la sociedad y cultura dentro de la cual se inscriben. De esta manera, reafirman, de diferentes maneras, las formas de la cultura de la que forman parte, y funcionan dentro de los límites de la misma. Aunque la cultura puede ser entendida como un sistema que entrelaza diferentes niveles, posiciones y actitudes (Wolfgang Iser, 1996: 299), o como una conversación pública entre las distintas comunidades que forman un país (Geoffrey H. Hartman, 1997: 10), en

los casos de la cultura italiana y argentina de principios de siglo, la particular conformación de la misma no hace sino señalar un debate interno, individual e independiente dentro de las distintas regiones o provincias. Siempre que de una ciudad central parta lo hegemónico, y desde las provincias o las diferentes regiones lo marginal, va a ser imposible producir una situación en donde se debata saludablemente la identidad de país y el concepto de cultura nacional, porque todo está ligado a esa situación de bipolaridad. Hartman ha indicado cómo hay dos grandes conceptos de cultura que son contradictorios. Uno denota a una *determinada* cultura que representa una distintiva forma de religión, etnicidad, solidaridad nacional, etc, mientras que la otra adhiere a una idea general que trasciende las particularidades distintivas y remite a una herencia humana compartida (36). Teniendo esto en mente, se puede pensar que las culturas italiana y argentina, al enfrentar el nuevo siglo XX, no pueden, todavía, superar esa primera categoría de cultura, para poder trascender diferencias y contradicciones. Sólo a partir de esa trascendencia se podrá hablar, primero, de una verdadera cultura *nacional*, y luego, de su particular conformación y heterogeneidad.

3. Conclusiones

Los grotescos italiano y criollo no sólo funcionan como discursos literarios-teatrales, sino también como documentos que señalan cambios sociales e históricos, a la vez que ocupan un lugar dentro de la macroestructura de la cultura. Por un lado, y como discursos literarios, los textos que conforman estos dos géneros señalan un cambio en la forma y percepción de la representación textual de la realidad. Cuando un texto fundacional como *La maschera e il volto* [*La máscara y el rostro*] se comienza a indagar,

una de las primeras facetas que sobresalen es la de su extrañeza, porque el anterior horizonte de expectativas ha sido alterado. Esta obra, como otras pertenecientes a los grotescos italiano y criollo, funciona desde esa extrañeza que señala diversos cambios en relación con las visiones y las formas anteriores. Estos cambios no provienen solamente de lo literario-teatral, sino que reflejan los propios cambios por los que la sociedad del momento está pasando.

El discurso literario-teatral, de la manera en que lo percibimos, se constituye por la interrelación entre ese discurso como tal, la situación socio-histórica que modela ese discurso, y la cultura que abarca como un componente al discurso literario, al cual le da ciertas reglas básicas de formación y circulación. La importancia de la interrelación de lo social-histórico dentro del discurso literario-teatral es capital para apreciar la propia dinámica de este discurso, porque, es a través de la incidencia de lo socio-histórico que penetran nuevas temáticas, repertorios, problemáticas y formas de percibir y representar el mundo. Lo que queremos decir con esto, es que si bien el cambio literario puede producirse desde lo intra-literario (por ejemplo, el cambio inmanente de los géneros tal como Fowler lo señala), las interferencias de lo extra-literario son igualmente importantes y definitorias. Los grotescos italiano y criollo no pueden estudiarse sin mencionar las relaciones con las coordenadas de lo histórico-social, porque son discursos que, al situarse en un período como el del mismo cambio de siglo, nacen desde y por el cambio social e histórico. Así, es imposible entender al grotesco criollo popular de primera fase sin tener en cuenta la problemática de la inmigración o percibir el grotesco italiano expresionista o el pirandellismo sin comprender los cambios en la visión del ser humano luego de la Primera Guerra Mundial.

Además de establecer relaciones con lo social y lo histórico, los grotescos italiano y criollo forman parte de la macroestructura de la cultura nacional, interviniendo como agentes en la conformación de esa cultura. Como tal, son medios de representación de las problemáticas con las cuales se enfrentan sus propias culturas. De esta manera, estos dos géneros, a partir de su particular conformación y posición en el campo literario, ayudan a definir, señalar y reflejar las características del campo cultural en un determinado momento, y a conformar, por extensión, la creación de la visión de país.

Finalmente, es debido a la interrelación entre diferentes aspectos teatrales, sociales, históricos, y culturales, que los grotescos italiano y criollo adquieren sentido final como representantes privilegiados de su época, y como coordenadas en lo literario-teatral, lo socio-histórico y lo cultural. Sin ellos sería muy difícil referirse a una época tan compleja como la de principios del siglo XX.

CONCLUSIONES FINALES

Esta tesis fue un estudio de los géneros de los grotescos italiano y criollo, tomando en cuenta diferentes dimensiones. Estas dimensiones abarcaron el estudio de 1) las relaciones entre lo grotesco y los géneros estudiados, 2) el desarrollo de ambos géneros, 3) las relaciones establecidas entre los dos géneros y lo social y cultural, y 4) las relaciones establecidas entre los géneros, lo social y lo cultural desde un punto de vista comparatístico. A continuación se señalan las conclusiones valorativas finales que nuestro estudio brinda a cada una de esas dimensiones estudiadas.

1. Las relaciones entre lo grotesco y los géneros estudiados

La estética de lo grotesco se instituyó como una de las formas necesarias para representar teatralmente las contradicciones humanas, especialmente en una época tan caótica como la de principios del siglo XX. Los grotescos italianos y criollos participaron de algunas de las bases más generales de aquella estética (como por ejemplo la dialéctica de la máscara y el rostro y el sentimiento de extrañeza y alineación), pero al mismo tiempo brindaron un concepto inédito al campo de lo grotesco: el de la risa reflexiva, tal como aparece en *L'umorismo* [*El humorismo*], de Luigi Pirandello. Esta idea supera el concepto de la risa festiva tal como fue desarrollado por Bakhtin, ya que en este caso, si bien se establece una contradicción ambivalente en la risa, ésta siempre termina imponiéndose al final. Por otra parte, en la idea que el autor ruso propone sobre la risa festiva, no existe una reflexión posterior a la misma, ya que la misma se relaciona

siempre con el espíritu gozoso y carnavalesco, en donde ninguna acción o sentimiento se tratan de explicar o entender. La risa reflexiva, aunque es, por naturaleza, ambivalente, deriva muy pronto en una percepción reflexiva de un sentimiento contrario. De hecho, en la risa reflexiva, los dos sentimientos contrarios pueden ser consecutivos, ya que la percepción cambia casi imperceptiblemente (cf., por ejemplo, con la “muerte cómica” de Stéfano al final de la obra homónima, el arresto de Miguel en *Mateo*, la caída por la ventana de Cipriano en *Despertate, Cipriano* o con la risa final de Ciampa en *Il berretto a sonagli* [*El gorro de cascabeles*]). A través de la manifestación de la risa reflexiva, participamos contradictoriamente de dos sentimientos disímiles, pero, al mismo tiempo, y a través de nuestra reflexión, tratamos de entender la razón de esa contradicción. Esta reflexión es la gran contribución que el concepto de la risa reflexiva brinda para el entendimiento de lo grotesco moderno, ya que, a través de nuestra reflexión, ese universo contradictorio (“grotesco”) con el que somos enfrentados podrá comenzar a tener sentido, y a ser explicado por nuestra razón. Por otra parte, al poder entender reflexivamente la contradicción, los personajes grotescos se pueden humanizar mucho más que si los percibimos solamente como muñecos patéticos o ridículos luchando en contra de las convenciones o imposiciones sociales. Nuestra reflexión les da un valor que no tendrían si solamente los viéramos como tales.

2. El desarrollo de ambos géneros

A través del estudio que realizamos del desarrollo de dos géneros como el grotesco italiano y el criollo, señalamos la manera en que estos géneros pasan por diferentes fases que los canonizan, enriquecen, y/o complejizan. Este tipo de

aproximación nos llevó, necesariamente, a prestar atención a textos o autores que antes no se habían tomado en cuenta, porque no eran autores “representativos” o canónicos de uno u otro género, sino que, más bien, aportaban visiones complementarias. Nuestra propuesta, por tanto, se ocupó de incluir, pero no detenerse exclusivamente, en el estudio de los textos de los escritores canónicos o paradigmáticos, ya que nuestro objetivo en esta tesis fue el de superar la idea de que la literatura funciona solamente a partir de escritores que ocuparon un espacio central en el campo literario, y a los cuales los críticos o el público han prestado más atención. Creemos que en esta situación se encuentran escritores como Luigi Pirandello y Armando Discépolo. La crítica teatral se ha dedicado sobremanera a ellos, pero muchas veces dejó de lado a otros escritores que contribuyeron, desde un espacio más limitado, a la formación de nuestros dos géneros, y que corporizaron y hasta superaron sus estructuras y temáticas más paradigmáticas. Es por esto que la propuesta de Fowler nos fue de mucha ayuda. Al entender que un género se conforma temporalmente de tres fases, nos enfrentamos con la situación de tener que ir más allá de los escritores canónicos que produjeron las obras más representativas del género, generalmente las que constituyeron la primera fase del género, aquella que, por fundar al género, le otorga sus características más generales y le da conocimiento público y crítico. Esta situación nos llevó a incluir textos de autores poco conocidos o analizados, para poder referirnos de una manera más completa y abarcadora a los grotescos italiano y criollo. En este sentido, creemos que nuestro modelo de estudio del grotesco criollo como un género formado por un subgénero popular y otro culto, tiene el valor de abrir un camino para futuras investigaciones, que determinen la complejidad y heterogeneidad de este género.

En esta tesis proponemos una vuelta al archivo, a buscar en las colecciones teatrales obras que han sido olvidadas, pero que contienen visiones originales, y aportan temáticas y/o estructuras complementarias o novedosas. La canonización de un escritor no debe ser una pauta para el olvido de otros, porque estos escritores pueden brindar visiones de mundo que ayuden a establecer nuevos parámetros para el género y sus textos canónicos. Por ejemplo, *Relojero*, de un escritor canónico como Discépolo puede beneficiarse de la lectura de las obras de un autor no tan conocido como Bourel, o de *Una cosa di carne* [*Una cosa de carne*] porque estos textos ya presentan, cronológicamente antes que la obra del argentino, nuevos modelos de relaciones entre el hombre y la mujer. Si analizamos *Relojero* a partir de los grotescos anteriores de Discépolo, no podremos entender completamente el porqué de la aparición de Nené, ese personaje que vive con un hombre sin casarse. Sin embargo, si ponemos a este personaje en relación con los textos de Bourel o con la obra italiana, tendremos un horizonte de obras previas en donde la novedad comienza a manifestarse, y no estaremos tan sorprendidos como si nos moviéramos directamente desde las relaciones entre el hombre y la mujer en, por ejemplo, *Saverio* a la que se establece en la última obra de Discépolo. De hecho, muchas veces es en los textos menos conocidos que encontramos las explicaciones a cómo y porqué un género cambia o incorpora nuevas temáticas o estructuras, porque ese texto poco conocido se ha desviado de la norma o los modelos propuestos por los textos canónicos. Sin duda alguna, una historia genérica que sólo se refiera a lo canónico es una historia un tanto inconclusa, que deja espacios sin cubrir.

Al analizar los grotescos italiano y criollo desde el cambio y el dinamismo, se pudo apreciar la importancia de la presencia de la vanguardia en el desarrollo de los

mismos. Obras como *Marionette, che passione!* [¡Marionetas, qué pasión!], *L'uomo che incontrò se stesso* [El hombre que se encontró a sí mismo], *Sei personaggi in cerca d'autore* [Seis personajes en busca de autor], *Enrico IV* [Enrique IV], *Tu honra y la mia* y *Despertate, Cipriano* corporizan el espíritu de ruptura y experimentación del nuevo siglo XX, a la vez que remiten a un universo que poco a poco construye sus propias reglas, y con el cual sólo se puede establecer relaciones a través de la creación de nuevas realidades. Cuando los grotescos italiano y criollo brindan la vanguardia, están reconociendo que necesitan superar sus propias estructuras formales, y que no pueden señalar exclusivamente con y desde lo propio el mundo que tienen delante de sí. Las búsquedas formales de textos como los mencionados anteriormente sintetizan la importancia del proceso de modernización del nuevo siglo, que, como Berman señala, “se expande virtualmente por todo el mundo”¹ (17).

Los dos géneros estudiados respondieron a su propio desarrollo abriendo sus fronteras e incorporando lo nuevo que la vanguardia puede aportarles. Las novedades que la vanguardia incorporó dentro de estos dos grotescos sirvieron como pautas muy importantes para el cambio, a la vez que ayudaron a crear un receptor que lentamente abandonara su previo horizonte de expectativas. Este receptor, una vez asimilado a lo nuevo, demandará una y otra vez la última novedad posible. Este círculo de retroalimentación en donde el género se supera y, a su vez, hace superar las expectativas del receptor es el que mantiene a los géneros vivos, aportando textos tan diferentes como *La maschera e il volto* [La máscara y el rostro] y *Sei personaggi in cerca d'autore* [Sei personajes en busca de autor] o *Mateo* y *Despertate, Cipriano*. A través de la evolución de los géneros, entonces, se tienden relaciones hacia el receptor, porque es éste quien,

¹ “Expands to take virtually the whole world”.

últimamente, va a decidir si un género merece continuar o no. Desde este punto de vista, nuestro estudio de la evolución genérica fue también el estudio de la evolución del receptor, y de la ampliación de su horizonte de expectativas.

3. Las relaciones establecidas entre los dos géneros y lo social y lo cultural

Los dos géneros que hemos estudiado no pudieron ser comprendidos en su totalidad sin ser situados en espacios que superen lo intra-teatral, porque ellos se han formado debido a la interrelación entre lo teatral y los diferentes cambios sociales, históricos y/o demográficos en sus respectivos países. De diferentes maneras, estos grotescos completaron partes de la visión de sus sociedades y de la manera en que éstas se conforman. Mientras que la comedia burguesa de fines del XIX señala una visión utópica de la burguesía, el grotesco italiano cierra el círculo de la misma, al mostrar lo que quedó de aquella idealización burguesa. El grotesco criollo culto, realiza el mismo recorrido que el grotesco italiano, señalando la caída de la burguesía porteña, mientras que el criollo popular de primera fase es un teatro que completa la visión festiva del inmigrante presentada en el sainete criollo. Ambos géneros, entonces, tienen el mérito de señalar qué hay exactamente más allá de una visión utópica, parcial u homogénea. Ellos nos muestran la otra cara de la moneda.

Los dos géneros surgieron de la necesidad de expresar el “aquí y ahora” de sus sociedades, pero éstas fueron recogidas y presentadas en una forma creativa, introduciendo, dentro del teatro del siglo XX, la estética de lo grotesco. Lo intra y lo extra-teatral, por tanto, funcionan en estos géneros, en general, de una manera entrelazada. Por ejemplo, en un texto como *Mateo*, lo teatral no puede ser comprendido

sin referirse o entender lo extra-literario, ya que la propia estética grotesca que la obra propone o las particulares características grotescas de sus personajes, son un producto directo de la mísera condición de vida de los inmigrantes. En otras palabras: la anacronía de un personaje como Miguel, su ropa gastada, la ridiculez de sus gestos (todo lo que lo transforma en patético, en *grotesco*), sólo puede ser entendida *vis à vis* las formas de vida propias del inmigrante que crean y hacen posible esas características grotescas. Lo mismo ocurre en el grotesco italiano de primera fase y en el criollo culto, en donde los comportamientos ridículos de sus protagonistas refieren directamente a su posición social como burgueses en un período de caída y desenmascaramiento de esa clase social. Los textos posteriores de ambos grotescos, que muchas veces refieren a realidades creadas o autónomas, son menos referenciales en su relación con lo social, pero implícitamente señalan comportamientos que reflejan un mundo que poco a poco va cayendo en la confusión, y en donde el ser humano debe tratar de ajustar su visión y “aprender a actuar” en ese nuevo universo.

Aunque los textos que constituyen los géneros estudiados son referenciales de un “aquí y ahora”, no son de ninguna manera panfletos que señalan la problemática de la inmigración, la caída de la burguesía o la nueva mentalidad del siglo XX. Más bien, estas obras son los espejos que reflejan en forma contradictoria y deformada lo que está pasando en la sociedad. Cuando estas obras *representan* la suerte final de los proyectos nacionales de sus respectivos países, están señalando que es posible crear algo a partir de la destrucción. Tal la grandeza de las obras que conforman los grotescos italiano y criollo: la de poder expresar todavía, en una forma coherente, lo que está pasando. De hecho, en relación con lo social que reflejan, los grotescos italiano y criollo brindan una

salida a la sociedad de la que forman parte. Si los proyectos en que esas sociedades han confiado desaparecieron, o las desgracias de una guerra cambiaron los puntos de referencia y la visión de mundo de la sociedad, los dos géneros grotescos que hemos analizado tienen el valor de establecer que es posible, a través del arte, reconocer y desenmascarar las fallas de una sociedad, y presentarlas al receptor. Una sociedad como la del nuevo siglo XX necesitó de una estética como la de lo grotesco para que aquellos géneros desarrollaran el desenmascaramiento de la sociedad. ¿Cómo no responder con lo grotesco cuando una sociedad puede ser adjetivada como tal?

Con respecto a la relación que los géneros establecen con lo cultural, los dos géneros señalaron, en menor escala y desde su propio campo de pertenencia, la manera en que la cultura se desarrolla y circula en los dos países que representan. En ambos casos, remitieron a la marcada separación existente en las culturas de las que forman parte, situación que tiene últimamente su origen en la forma en que se fue llevando a cabo la propia organización social e histórica de cada país. Por tanto, los grotescos italiano y criollo responden con las estructuras más generales y conocidas que caracterizan a sus países y ocupan posiciones determinadas de antemano por esa misma cultura --por ejemplo, el grotesco criollo popular de primera fase remite a la problemática del inmigrante, y por ende se constituye como teatro popular, o el grotesco italiano refiere a la burguesía y penetra en el campo teatral como teatro culto.

Los grotescos italiano y criollo remiten, en general, a la imposibilidad de tratar de encontrar una síntesis o un término medio entre las diferentes polaridades que representan. Si uno de los méritos de estos grotescos fue el de señalar que es posible expresar creativamente lo que sucede luego de la destrucción de los proyectos nacionales,

su mayor fracaso fue el de persistir en las separaciones o divisiones, al funcionar cada uno desde su propia área, y no aventurarse en superarlas. Como tal, y aunque algunas de las relaciones que los dos grotescos establecen con sus culturas son complejas (cf. con la posición del grotesco criollo popular como parte de la cultura hegemónica citadina o con los grotescos en dialecto de Pirandello), las posiciones más generales de los mismos repiten las formas tradicionales de formación de aquellas culturas.

4. Las relaciones establecidas entre los dos géneros, lo social y lo cultural desde un punto de vista comparatístico

A partir de la propuesta comparatística que sentó las bases más generales de esta tesis, se establecieron unas series de relaciones entre los dos géneros estudiados, desde el punto de vista literario, social y cultural. En este sentido, esta tesis superó la propuesta comparatística tradicional, que produce comparaciones primariamente basadas en lo literario. Al apreciar la complejidad de la formación de los dos géneros estudiados, pudimos observar que una comparación solamente basada en lo literario no es muy sólida, porque deja de lado las problemáticas que surgen directamente de una visión comparada que incluya las dimensiones sociales y culturales. A partir de estas dimensiones, se creó un mapa más completo del funcionamiento de los grotescos italiano y criollo, ya que se introdujeron nuevos elementos para el proceso de comparación entre ambos. Por ejemplo, la incorporación de la problemática social de la inmigración sirvió para establecer relaciones entre Italia y Argentina, teniendo en cuenta que el primero es un país de emigrantes y el segundo uno de inmigrantes. En el período histórico del movimiento demográfico, ambos países estuvieron estrechamente unidos, porque los

problemas que se generaron en un país (por ejemplo, la pobreza en las regiones del Sur de Italia) se trataron de solucionar mediante la emigración a otro país (Argentina). Esta dialéctica de emigración/inmigración nos hace percibir, desde una doble visión, qué cambios ocurrieron tanto en el país que manda como en el que recibe, y, lo que es más importante, porqué un país manda y otro recibe. Por otro lado, el proceso de la movilidad de gente introdujo nuevos elementos en la comparación, ya que expandió el campo de representación --o auto-representación-- de la Argentina, a la vez que incorporó nuevos sujetos culturales, nuevos receptores, y, lo que es más importante, una nueva categoría, la de los inmigrantes.

Nuestro estudio prestó una especial atención a la importancia del “espíritu de la época” como elemento de comparación entre los dos géneros. Los dos grotescos se sitúan en el momento mismo del nacimiento de la aparición de nuevas mentalidades y comportamientos que todavía hoy siguen funcionando en nuestra nueva centuria. El siglo XX llegó con un conjunto de cambios sociales, históricos y literarios, que penetran como una macroestructura en ambos géneros. Es este espíritu de cambio lo que ambos grotescos comparten, y que se marca, entre otros, en las aperturas temáticas que los textos realizan. Textos como *Una cosa di carne* [*Una cosa de carne*], *El amor sin nombre*, *La santa Fulvia* y *Un estornudo... dos... tres...* dan cuenta de una nueva libertad compartida por los autores italianos y argentinos en lo que se refiere al tratamiento de lo sexual, las sexualidades marginadas o los nuevos modos de relaciones entre hombre y mujer. Estos textos son embrionarios en lo que se refiere a las nuevas formas de conductas que el nuevo siglo XX trae consigo. Poco o nada se ha escrito previamente sobre estos textos, y creemos que, al ponerlos a la luz, se señaló *el preciso momento* en

que los cambios de conductas comienzan a afectar la manera de describir y señalar una temática como la de la sexualidad en el teatro. Como tal, aquellos textos no se pueden obviar, porque inauguran una mentalidad común que aún hoy estamos compartiendo y que, por supuesto, ya damos por sentada.

A través de una dialéctica básica de los estudios comparatísticos como la de lo internacional y lo nacional, reconocimos como cada uno de los dos géneros estudiados se forman heterogéneamente a partir de ecos propios y ajenos, que provienen de la presencia de géneros anteriores, el “espíritu de la época”, los escritores paradigmáticos, la función de la prontitud cultural, los préstamos culturales e interferencias, las situaciones particulares del campo literario y social, etc. Es a partir de las relaciones que se establecieron entre estos factores que se percibió la manera en que los dos géneros se formaron. Teniendo esto en mente, sería imposible haber analizado al grotesco italiano solamente a partir de las fronteras de lo italiano y el grotesco criollo desde las de lo argentino, porque es a través de la complementariedad que éstos adquieren sentido y forma. Una de las maneras en que esa complementariedad se marcó fue en la manera en que analizamos el desarrollo de cada género. En vez de estudiar el grotesco italiano y el criollo en forma separada, y realizar luego una comparación entre ellos, los incluimos en cada uno de los capítulos de nuestra tesis. A partir del enfrentamiento que realizamos de los dos géneros en cada capítulo, las relaciones y diferencias entre los mismos se percibieron de una manera más directa. Este enfrentamiento “uno a uno” brindó la cuestión de la importancia de extender las fronteras desde donde percibimos y estudiamos un determinado teatro nacional. En este sentido, entendemos que ningún teatro (o, generalizando, literatura) puede analizarse solamente a partir de sus propios límites,

porque, entonces, tendremos una imagen incompleta y fragmentada del mismo. Por el contrario, nuestro análisis trazó relaciones entre ambos grotescos, conformándose como una propuesta incluyente, en vez de excluyente. A través de una propuesta incluyente, los diferentes textos estudiados en esta tesis se situaron en un espacio más amplio que el de sus propios teatros de pertenencia, y, de esta manera, una estructura, temática, personaje o visión de mundo de un teatro pudo ser vista en relación con otro teatro, y funcionando en él. Al relacionar los dos géneros tanto dentro, como fuera de su propio espacio de pertenencia, nuestro análisis tuvo a su disposición un repertorio más amplio, que no podría haber tenido si el análisis se hubiera centrado solamente en el estudio particular de un determinado teatro nacional.

Desde ambos lados del Atlántico, estos géneros señalan la manera en que una mentalidad anterior se supera, y nuevos modelos comienzan a constituirse. Como representantes de sus propias literaturas nacionales, estas obras señalaron un corte dentro del propio campo teatral, pero al mismo tiempo, como representantes de la literatura mundial, comparten una macroestructura común: la que surge de los propios cambios que el nuevo siglo trae consigo. De esta manera, los dos géneros se pueden colocar en un nivel que incluya, pero que también supere, su propio campo nacional de pertenencia, incorporándose dentro de la categoría de la literatura mundial de principios del siglo XX. En un programa de literatura mundial, deberán estar presentes como representantes teatrales del naciente siglo XX.

Hoy por hoy y desde otra centuria, los géneros de los grotescos italiano y criollo siguen sorprendiéndonos por la manera en que se situaron en el centro mismo de

diferentes cambios literarios, sociales y culturales que condicionaron nuevas formas de representar el mundo circundante. Ellos señalaron la lucha del ser humano frente a lo desconocido, lo caótico, lo absurdo y lo sin sentido, así como el esfuerzo (muchas veces fracasado) en tratar de superarlos. Finalmente, los grotescos italiano y criollo sólo pueden ser entendidos por lo que son: un privilegiado retrato de lo humano que nos puso en contacto directo con lo secreto y lo contradictorio.

OBRAS CITADAS

- Abel, Lionel. *Metatheatre. A New View on Dramatic Form*. New York: Hill & Wang, 1963.
- Águirre Beltrán, Gonzalo. *El proceso de aculturación*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 1957.
- Angelini, Franca. "Il teatro". En: *Il secondo Ottocento. Lo stato unitario e l'eta del positivismo*. Volumen VIII. Roma-Bari: Laterza, 1975. 593-658.
- _____. *Il teatro del Novecento da Pirandello a Fo*. Roma: Laterza, 1976.
- Antonelli, Luigi. "L'uomo che incontrò se stesso". En: *Teatro grottesco del Novecento. Antologia*. Milano: Mursia, 1965. 119-185.
- Antonucci, Giovanni. *Storia del teatro italiano del novecento*. Roma: Studium, 1986.
- Arcoleo, Giorgio. "La commedia e la vita di oggi in Italia". En: *Il teatro italiano. V. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*. Ed. de Siro Ferrone. Torino: Einaudi, 1979. 457-458.
- Arlt, Mirta. "Estudio preliminar". En: *Roberto Arlt. La isla desierta. Saverio el cruel*. Buenos Aires: KAPELUSZ, 1974. 9-33.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth; Tiffin, Helen. *The Empire Writes Back. Theory and Practice in Post-Colonial Literatures*. Routledge: London and New York, 1994.
- Bakhtin, Mikhail. "Introduction". En: *Rabelais and His World*. Trad. de Hélène Iswolsky. Cambridge: The M.I.T. Press, 1968. 1-58.
- Barasch, Frances K. *The Grotesque. A Study in Meanings*. The Hague/Paris: Mouton, 1971.

Brates, Vivian. "Teatro y censura en Argentina". En: *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX*. Ed. de Miguel Angel Giella y Peter Roster. Buenos Aires: Galerna, 1989. 219-242.

Baudelaire, Carlos. "Esencia de la risa y, en general, de lo cómico en las artes plásticas". En: *Pequeños poemas en prosa. Crítica de arte*. Trad. de Enrique Diez-Canedo y Manuel Granell. Buenos Aires: Espasa-Calpe, 1948. Colección Austral.

Beneditti, Héctor Angel, selección. *Letras de tangos. Antología de tangos*. Buenos Aires: MACLA, 1997.

Bentley, Eric. *The Life of the Drama*. New York: Atheneum, 1983. Octava Edición.

Berman, Marshall. *All That is Solid Melts into Air. The Experiiece of Modernity*. New York: Penguin Books, 1988.

Bontempelli, Massino. *L'avventura novecentista*. Firenze: Vallecchi, 1974.

Bourel, Cesar. "El amor sin nombre". En: *Bambalinas*. (VIII, 355, 24 de enero de 1925). 3-18.

_____. "Un estornudo... dos... tres...". En: *Bambalinas*. (IX, 408, 30 de enero de 1926). 1-22.

_____. "Carlitos Chaplin (El Actor)". En: *La escena* (XI, 545, 6 de diciembre de 1928). [Sin mención de páginas.]

Bracco, Roberto. "Don Pietro Caruso". En: *Infedele. Don Pietro Caruso. Sperduti nel buio*. Verona: Mondadori Editore, 1960. Biblioteca Moderna Mondadori.

Briani, Vittorio. *Emigrazioni e lavoro italiano all'estero: elementi per un repertorio bibliografico generali. The Italian Immigration of our Times: a Bibliography*. Detroit: Blaine Ethridge, 1979.

- Brioschi, Franco y Di Girolano, Constanzo. "Luigi Pirandello" y "Drammaturghi e commediografi del grottesco". En: *Manuale de letteratura italiana. Storia per generi e problemi*. Volumen IV. Torino: Bollati Boringhieri, 1996. 1034-1051.
- Capuana, Luigi. *Il teatro italiano contemporaneo*. [Sin mención de editor] Palermo, 1872.
- _____. *Teatro dialettale italiano*. [Sin mención de editor] Palermo, 1911.
- Cavacchioli, Enrico. "L'ucello del paradiso". En: *Teatro grottesco del Novecento. Antologia*. Op. cit. 187-247.
- Centro de Estudios Teatrales Carlos Mauricio Pacheco. "El grottesco en el teatro nacional". En: *Teatro Abierto* (1, octubre de 1982). 48-53.
- Chiarelli, Luigi. *La maschera e il volto*. Milano: Fratelli Treves, 1917.
- Clark, Martin. *Modern Italy. 1871-1982*. New York: Longman, 1984.
- Dasenbrock, Reed Way. "The Multicultural West". En: *Dissent* (Fall, 1991). 550-55.
- Dash, J. Michael. "Psychology, Creolization, and Hybridation". En: *New National and Post-Colonial Literatures*. Ed. de Bruce King. Oxford: Clarendon House, 1996. 45-58.
- Defilippis Novoa, Francisco. *Tu honra y la mía*. H. A. Tommasi Editor: Buenos Aires, 1925.
- _____. "Despertate, Cipriano". En: *María, la tonta. Despertate. Cipriano*. Buenos Aires, EUDEBA, 1967. 65-104.
- De Laferrère, Gregorio. "Bajo la garra". En: *Teatro*. Buenos Aires: Compañía General Fabril Editora, 1965. Los libros del mirasol. 161-223.

- Di San Secondo, Rosso. "Marionette, che passione!". En: *Teatro grottesco del Novecento*. Antología. Op. cit. 68-117.
- _____. "Una cosa di carne". En: *Teatro*. Roma: Bulzoni Editori, 1976. 441-478.
- Discépolo, Armando. "El organito". En: *Armando Discépolo. Obras escogidas*. Volumen 2. Buenos Aires: Editorial Jorge Álvarez, 1969. 491-534.
- _____. "Cremona". En: *Giácomo. Babilonia. Cremona*. Buenos Aires: Talía, 1970. 101-155.
- _____. "Mateo", "Stéfano" y "Relojero". En: *El teatro argentino. Armando Discépolo*. Buenos Aires: CEAL, 1980. Colección Capítulo.
- Even-Zohar. Itamar. "Law of Literary Interference". En: *Poetics* (VII, 1, 1990). 53-73.
- Floria, Carlos Alberto y García Belsunce, César A. *Historia de los argentinos*. Volumen II. Buenos Aires: Larousse, 1992.
- Foerster, Robert F. *The Italian Immigration of Our Times*. Cambridge: Harvard University Press, 1919.
- Forgacs, David. "Twentieth-Century Culture". En: *The Oxford History of Italy*. Ed. de George Holmes. Oxford: Oxford University Press, 1997. 291-319.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad. I. La voluntad de saber*. Trad. de Ulises Guinázú. Buenos Aires: Siglo Veintiuno Argentina Editores, 1991. Decimoséptima Edición.
- Fowler, Alistair. "The Life and Death of Literary Forms". En: *New Literary History* (II, 2, Winter, 1971). 201-231.
- Gallo, Blas Raúl. *Historia del sainete nacional*. Buenos Aires: BAL, 1970.

- Gambaro, Griselda. "Discépolo, nuestro dramaturgo necesario". En: *Teatro* (2, 3, 1981). 42-45.
- García Velloso, Enrique. *Memorias de un hombre de teatro*. Selección. Buenos Aires: EUDEBA, 1960.
- Giacosa, Giuseppe. "Come le foglie". En: *Il teatro italiano. V. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*. Op. cit. 303-385.
- Ghiano, Juan Carlos. "Francisco Defilippis Novoa". En: *María la tonta. Despertate, Cipriano*. Op. cit. 5-10.
- Giudice, Gaspare. *Luigi Pirandello*. Torino: UTET, 1963.
- Golluscio de Montoya, Eva. *Etude sur le cocoliche scénique et Edition Anotée de Mateo de Armando Discépolo*. Toulouse: Université de Toulouse-Le Mirail, 1979.
- Gori, Gino. "Il grottesco". En: *Gino Gori: il grottesco e altri studi teatrali*. Ed. de Paola D. Giovanelli. Roma: Bulzoni, 1978. 57-74.
- Gramsci, Antonio. *Letteratura e vita nazionale*. Torino: Einaudi Editori, 1966.
- Guillén, Claudio. *Entre lo uno y lo diverso. Introducción a la literatura comparada*. Barcelona. Crítica: 1985.
- Gustavino, Enrique. "La santa Fulvia". En: *Bambalinas*. (XII, 574, 13 de abril de 1929). 6-30.
- Harney, Robert F. "Italian Immigration and the Frontiers of Civilization". En: *The Italian Immigrant Experience*. Ed. de John Potestio y Antonio Pucci. Thunder Bay, Ontario: Canadian Italian Historical Association, 1988. 1-28.
- Harpham, Geoffrey Galt. *On the Grotesque*. Princeton, N.Y.: Princeton University Press, 1982.

- Hartman, Geoffrey H. *The Fateful Question of Culture*. New York: Columbia University Press, 1997.
- Hauser, Arnold. *The Social History of Art. Volume 4*. Trad. de Stanley Goldman y el autor. New York: Vintage Books, 1959.
- Ibsen, Henrik. "Casa de muñecas". En: *Casa de muñecas. Espectros*. Trad. de Mario Pumarega. Buenos Aires: Ediciones del 80, 1981. 13-107.
- Iser, Wolfgang. "Coda to the Discussion". En: *The Translatability of Cultures*. Ed. de Sanford Budick y Wolfgang Iser. Stanford: Stanford University Press, 1996. 294-302.
- Jain, Jasbir. *Problems of Postcolonial Literatures and Other Essays*. Jaipur: Printwell, 1991.
- Janmohamed, Abdul J. "Worldliness-Without-World, Homelessness-As-Home: Toward a Definition of the Border Intellectual". En: *Edward Said. A Critical Reader*. Ed. De Michael Sprinkler. Oxford: Blackwell Publishers, 1992. 96-120.
- Jauss, Hans. *La literatura como provocación*. Barcelona: Península, 1976. Trad. de J. Godo.
- Jitrik, Noé. *El escritor argentino. Dependencia o libertad*. Buenos Aires: Ediciones del Candil, 1967.
- Kaiser-Lenoir, Claudia. *El grotesco criollo: estilo teatral de una época*. La Habana: Casa de las Américas, 1977.
- Kayser, Wolfgang. *The Grotesque in Art and Literature*. Trad. de Ulrich Weisstein. Gloucester, Mass: Peter Smith, 1968. 179-189.
- Kern, Stephen. *The Culture of Love. Victorians to Moderns*. Cambridge, Mass, London, England: Harvard University Press, 1992.

King, Bruce. "Introduction". En: *New National and Post-Colonial Literatures*. Op. cit. 1-26.

Korn, Francis. "La Argentina a la vuelta del siglo". En: *Teatro* (2, 3, 1981). 34-41.

Lerner, Laurence. *Love and Marriage. Literature and its Social Context*. London: Butler & Tanner Ltd., 1979.

Licastro, Emanuele. "Six Characters in Search of an Author and its Critique of Traditional Theatre: Mimesis and Metamimesis". En: *A Companion to Pirandello studies*. Op. cit. 205-220.

Livio, Gigi. "Introduzione". En: *Teatro grottesco del novecento*. Antología. Op. cit. V-XXV.

—. *Teatro in rivolta. Futurismo, grottesco, Pirandello e pirandellismo*. Milano: Mursia, 1976.

Luna, Felix. "La Argentina del Centenario". En: *La historia de los argentinos. 8. Los años de Prosperidad*. Buenos Aires: Planeta, 1997. 209-232.

Mallea, Eduardo. *Historia de una pasión argentina*. Buenos Aires: Editorial Sudamericana, 1968. Novena edición.

Mastronardi, Carlos. "Rasgos del carácter argentino". En: *El ensayo actual*. Ed. de Rodolfo A. Borello. Buenos Aires: CEAL, 1968. Colección Capítulo. 79-102.

Meierkhold, Vsevolod. *El actor sobre la escena. Diccionario de práctica teatral*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 1986. Trad. de Edgar Ceballos.

Meyer, Michael M. "Introduction". En: *Literature and the Grotesque*. Ed. de Michael M. Meyer. Amsterdam/Atlanta, Ga: Rodopi, 1995. [Sin mención de páginas.]

Modern, Rodolfo E. *El expresionismo literario*. Buenos Aires: EUDEBA, 1972.

Muschiatti, Delfina. "Introducción". *Poesía argentina del siglo XX. Antología*. Buenos Aires, Colihue, 1985. 29-51.

Neglia, Herminio Giuseppe. *Pirandello y la dramaturgia rioplatense*. Firenze: Valmartina, 1970.

Nelson, Robert J. *Play within a Play*. New Haven: Yale University Press, 1958.

Onega, Gladys S. *La inmigración en la literatura argentina (1880-1910)*. Buenos Aires: CEAL, 1982. Colección Capítulo.

Ordaz, Luis. "Armando Discépolo o el "grotesco criollo". En: *El teatro argentino. Armando Discépolo*. Op. cit. I-IX.

—. "El grotesco criollo de Armando Discépolo". En: *Teatro* (2, 3, 1981). 26-33.

—. "Frustraciones y fracasos del período inmigratorio en los "grotescos criollos" de Armando Discépolo". En: *Espacio de Crítica e Investigación Teatral*. (3, 5, abril de 1989). 43-51.

Ortiz, Fernando. *Contrapunto cubano del tabaco y el azúcar*. La Habana: Consejo Nacional de Cultura, 1963.

Pavis, Patrice. *Diccionario del teatro. Dramaturgia. Estética. Semiología*. Trad. de Fernando de Toro. Barcelona: Paidós, 1983.

Pacheco, Carlos Mauricio. "Los disfrazados". En: *Canillita y otras obras*. Ed. de Jorge Lafforgue. Buenos Aires: CEAL, 1979. Colección Capítulo.

Pellettieri, Osvaldo. "Constantes del teatro popular en la Argentina". En: *Reflexiones sobre teatro latinoamericano del siglo XX*. Op. cit. 171-185.

—. *Cien años de teatro argentino*. Buenos Aires: Galerna/IITCTL, 1990.

Peña, David. "Próspera". En: *Breve historia del teatro argentino. V. La comedia política. La alta comedia*. Op. cit. 25-80.

Pirandello, Luigi. "Sei personaggi in cerca d'autore" y "Enrico IV". En: *Maschere nude*. Volumen I. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1958. 31-116 y 291-372.

—. "Pensaci, Giacomino!" y "Il berretto a sonagli". En: *Maschere nude*. Volumen V. Verona: Arnoldo Mondadori Editore, 1971. 269-329 y 358-405.

—. "L'Umorismo". En: *Saggi, Poesie, Scritti varii*. Verona: Arnoldo Mondadori Editori, 1973. 121-160.

Pozza, Giovanni. "La prime rappresentazioni di Ibsen in Italia". En: *Il teatro italiano. V. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*. Op. cit. 399-402.

Praga, Marco. "La moglie ideale". En: *Il teatro italiano. V. La commedia e il dramma borghese dell'Ottocento*. Op. cit. 145-195.

Richter, Elise. *El impresionismo y su lenguaje*. Buenos Aires: UBA, 1956.

Rodríguez Molas, Ricardo. *Divorcio y familia tradicional*. Buenos Aires: CEAL, 1984. Biblioteca Política Argentina.

Rouquié, Alan. *Poder militar y sociedad política en la Argentina. I. Hasta 1943*. Buenos Aires: EMECE, 1987.

Sábato, Ernesto. *Tango. Discusión y clave*. Buenos Aires: Losada, 1963.

Sarmiento, Domingo F. *Facundo. Civilización y barbarie*. Buenos Aires: El Ateneo, 1974.

Scotti, María Angélica. "Estudio preliminar". En: *Jettatore! de Gregorio de Laferrère*. Buenos Aires: KAPELUSZ, 1974. Grandes Obras de la Literatura Universal. 9-28.

- Sebrelli, Juan José. "El juego social". En: *El ensayo actual*. Op. cit. 103-116.
- . *De Buenos Aires y su gente. Antología*. Buenos Aires: CEAL, 1982. Colección Capítulo.
- Tinianov, Jurij. *Avanguardia e tradizione*. Bari: Dedalo, 1968.
- Thompson, Philip. *The Grotesque*. London: Methuem & Co. Ltd., 1972.
- Trastoy, Beatriz. "Pirandello en la Argentina de los años '30: Clima cultural: juicios y prejuicios". En: *Pirandello y el teatro argentino (1920-1990)*. Ed. de Osvaldo Pellettieri. Buenos Aires: Galerna, 1997. Cuadernos del GETEA, 8. 49-56.
- Trevisani, Cesare. *Delle condizioni della letteratura drammatica italiana nell'ultimo ventennio*. Firenze: Beltini Librajo Editore, 1867.
- Todorov, Tzvetan. *Les Genres du Discours*. Paris: Éditions du Seuil, 1978.
- Valency, Maurice. "On Henry IV". En: *A Companion to Pirandello Studies*. Op. cit. 223-229.
- Verdone, Mario. *Teatro del tempo futurista*. Roma: Lerici, 1969.
- Viñas, David. "Armando Discépolo: Grotesco, inmigración y fracaso". En: *Armando Discépolo. Obras escogidas*. Volumen 2. Op. cit. VII-LXVI.
- . *Literatura argentina y realidad política*. Buenos Aires: CEAL, 1982. Colección Capítulo.
- Whyte, Arthur James. *The Evolution of Modern Italy*. New York: Norton Library & Company, 1965.