

La particularidad de lo cómico en el Grotesco Criollo

EVA CLAUDIA KAISER-LENOIR

La risa ha sido desde siempre una forma de estrategia social, es decir, ha cumplido una función muy particular dentro de la manera en que el hombre se enfrenta con la realidad. Por medio de la risa, el hombre no solamente ha dominado el terror despertado por lo sobrenatural, por las visiones horribles del infierno y el miedo a lo desconocido sino que también la ha usado como forma de trascender (aunque sea momentáneamente) y de atacar los símbolos, las ideas centrales y las imágenes de la cultura oficial. A través de la risa se estructura un mundo "desmitificado," traído al nivel del hombre y sometido a su dominio. Cuando se desarmen los mecanismos de lo poderoso o de lo sagrado, se rebaja su importancia, se dispone de ellos, se los *domina* en una palabra. Y cuando algo que domina al hombre pasa a ser dominado por él, a partir de esta inversión de los principios de poder el hombre adquiere una nueva libertad sobre aquello que lo oprimía.

En este trabajo analizaremos la forma en que el fenómeno teatral argentino, conocido como Grotesco Criollo, usa los recursos cómicos como forma de cuestionamiento y acusación de todo un sistema cultural, social y político. Surgido en las tres primeras décadas del siglo, este teatro tiene como personaje central al inmigrante, y es precisamente en el choque constante entre el mito de la inmigración propiciado por la propaganda oficial (Argentina como "tierra de promisión" donde todos pueden "hacerse la América") y la realidad mísera, en donde el Grotesco Criollo se revela como teatro de protesta.

Tanto el Sainete como el Grotesco Criollo derivan de una tradición dramática cuya fórmula consistió en una recreación jocosa de la realidad. Para una aproximación analítica al fenómeno del Grotesco Criollo, el estudio de la manera en que lo cómico aparece trazado en estas obras es, por lo tanto, imprescindible. Por un lado la comicidad parte de las mismas bases con que se dio anteriormente en el Sainete Criollo. En un primer nivel, el Grotesco responde a las fórmulas saineteriles de deformación lingüística, mantiene las jergas locales y se apoya en

los mismos principios cómicos del juego de palabras, del doble sentido y de la frase retorcida para lograr los efectos cómicos. Pero en un segundo nivel, en estas obras los elementos jocosos encierran una problemática que el Sainete no toca. Aquí lo cómico enlaza con una visión dual, por una parte de la realidad social como orden moral forzado sobre el mundo de la obra, y por otra, de la realidad humana concreta, entendida como las circunstancias socio-económicas que determinan el mundo en que estos personajes existen y se mueven.

El Grotesco Criollo es, sin duda, un universo dotado de sus propias leyes éticas y estéticas. Pero al mismo tiempo forma parte de ese fenómeno socio-histórico que es la inmigración, y del cual fue su manifestación en las tablas. Tanto el Sainete como el Grotesco Criollo, al asimilar de la realidad social sus tipos, su lenguaje, su escenario y al ordenarlos artísticamente de una determinada manera, se convirtieron en *tomas de posición*, en *comentarios* de la realidad. No es que estemos intentando reducir obras de arte a sus meros componentes ideológicos o sociológicos. No es ésa nuestra intención. Cada una de estas obras es un mundo dotado de sus propias leyes y ordenado de acuerdo con sus propias necesidades internas. Pero al mismo tiempo, es importante verlas dentro de un contexto histórico: no sólo como manifestación de una subjetividad individual sino también de una condición colectiva contenida en las obras, no como mera intelectualización o convicción abstracta sino como realidad manifestada dentro del contexto dramático. Si el Grotesco capta y hace suyos ciertos elementos de la realidad socio-histórica, es válido preguntarse en qué forma y desde qué perspectivas tales translaciones cobran vida dentro de la obra.

El inmigrante, llegado a Argentina como consecuencia del impulso y propaganda propiciados por el Proyecto Liberal (concebido como un plan de población y desarrollo industrial), se convierte en un ser que oscila entre las aspiraciones de un sistema hacia el que se orienta en busca de asimilación, y una realidad que coarta los ideales de ese sistema. Si el Sainete es la visión placentera y jocosa de esta condición, el Grotesco Criollo, surgido justamente en los años en que las contradicciones hacen crisis en forma de violentos enfrentamientos (baste sólo recordar la Semana Trágica de 1919), ya se orienta hacia esa realidad en forma mucho más problematizada.

LA DISTANCIA CÓMICA ESPONTÁNEA

Dentro del Sainete, los elementos jocosos se emplean como forma de *integración* del mundo de la obra. Los personajes son risibles en la medida en que su conducta implica una desviación de la norma colectivamente aceptada como válida; en la medida en que su lenguaje es distorsión del lenguaje correcto y los personajes escapan de las reglas de apariencia consideradas como "normales." O sea, el efecto cómico parte de una desviación de los cánones socialmente reconocidos y aceptados. Cuando nos reímos durante la representación de un Sainete, sabemos perfectamente *de dónde* parte esa risa y *contra qué* o *hacia dónde* va dirigida. En este sentido es una risa "integradora," que no escapa sino que se asimila a una concepción del mundo perpetuada por los principios que rigen la conducta y la interacción social.

En el Grotesco Criollo, en cambio, lo cómico se estructura de manera opuesta. La risa surge aquí de la ruptura entre los valores a los que se apela en la acción

dramática, y la circunstancia sobre la que se pretende validarlos. Se trata, en cierta forma, de dos niveles de realidad. Por un lado aquél que parte de la identificación con el cuerpo ético del sistema, con las nociones de integridad, de "buena fama," de honestidad y de decencia, o sea, que responde a la cultura oficial; y por otro lado aquél comprendido en las condiciones de vida de los personajes. El primer nivel aparece siempre como el inverso de este otro. Mientras que las actitudes y las palabras apuntan hacia uno, las condiciones revelan otro que es su total opuesto. Esta ruptura o abismo que se crea es lo que podríamos llamar *distancia cómica*. Es precisamente en la percepción de esa distancia en donde está el germen de la risa, y esa risa está dirigida por el reconocimiento de la incongruencia del primer nivel, que queda degradado al proyectarse sobre el segundo.

Tomemos como ejemplo una escena de *Mateo* (1923) de Armando Discépolo. Miguel es un italiano que se gana el pan conduciendo un coche tirado por un caballo. Toda su vida ha consistido en una lucha continua para subsistir y para mantener la armonía familiar que amenaza desintegrarse. Impelido por la miseria busca ayuda en Severino, el italiano hábil y sin escrúpulos, quien, gracias a su cruda visión de la realidad, ha logrado amasar una fortuna por medio del delito. Severino se niega a ayudarlo, pero en cambio le propone la participación en un robo. Miguel, el honesto, el trabajador, se resiste. Pero de nada vale la moral cuando se enfrenta con el hambre. Sucumbe finalmente, y dejando de lado todos sus principios presta ayuda en el hurto que fracasa precisamente debido a su ineptitud. Escapando a la policía y acorralado, se enfrenta a Severino. Para comprender el alcance cómico de esta escena hay que ver a Miguel y a Severino como los representantes no sólo de dos polos morales (el Bien y el Mal), sino también como figuraciones de esos dos niveles a los que hemos aludido: Miguel, el vocero y defensor del orden oficial, y Severino, la encarnación de las leyes de supervivencia planteadas por la realidad mísera en la que todos viven. En el primer caso ambos son vistos como polos opuestos a partir de una metáfora religiosa; si Miguel, el obediente, es la encarnación de la virtud ("San Mequele Arcángelo" le llama Severino), Severino está visto como el demonio ("Mefistófele," "Satanás" le llama Miguel). En el segundo caso, mientras Miguel rechaza el vaso de vino ofrecido por Severino "porque no sabía cómo lo ganaba," Severino conoce cuáles son los únicos mecanismos viables para funcionar dentro de la realidad.

Severino. Eh, e muy difíchile ser honesto e pasarla bien. . . . la vida e triste, mi querido colega, e hay que entrare o reventare.¹

El enfrentamiento final entre ambos cobra por lo tanto el peso del enfrentamiento no sólo entre el Bien y el Mal sino también entre una visión éticamente idealizada de la vida y una concepción cruda y moralmente negativa de la misma, pero mucho más consecuente con la realidad. Este enfrentamiento no se da, sin embargo, a partir de un debate reflexivo y lógico que prestaría "respetabilidad" y seriedad al encuentro. Para atacar al mal, Miguel no usa ni el arma de la lógica ni un arma físicamente destructiva. Se encarama, en cambio, detrás de la puerta cerrada; versión ridícula del dios furioso y ofendido que espera vencer en su batalla contra el demonio ("¡Mefistófele! ¡Te voy a cortar la cola!") armado de

un zapato con el que va a “remacharle la chemenea” a su enemigo. La tensión de la expectativa es varias veces quebrada con la apertura de la puerta y la aparición reiterada de su hijo Chichilo en lugar del esperado Severino. Cuando finalmente los adversarios están cara a cara, en lugar de la lucha feroz, prometida por la furia de ambos, nos encontramos con una escena de circo, con enredos en la cortina y golpes al aire. Toda la acción, con su fondo dramático y simbólico se reduce a un juego de payasos. El peso de lo cómico no se centra tanto sobre Severino en este caso como sobre Miguel. Ambos están reducidos a una actuación bufonesca, eso es cierto, pero la risa no es provocada exclusivamente por la bufonería, sino que en ella entra otro ingrediente de suma importancia. Que se reduzca a la burla un elemento negativo (el demonio, el Mal) no es en sí cómico. Es más bien un recurso invocado normalmente en toda retórica moralizante. Al burlarse de un elemento negativo se reduce su valor y poderío. El demonio, aun en algunos misales, está dibujado o descrito en forma cómica. Ahora bien, cuando los elementos positivos (la honradez, el Bien, la idea de dios y del castigo) están también reducidos a la burla, la perspectiva se complica. Aquí ya entra en juego ese disimulado regocijo que el hombre experimenta en la burla a toda autoridad. La risa que los chistes sobre San Pedro, los curas y el presidente pueden provocar, lleva en sí mucho del íntimo gozo ante el poderío y la autoridad degradados. Miguel, el representante del orden, provoca nuestra risa por la enorme distancia (la *distancia cómica* de la que hablábamos) que se crea en la acción, entre lo que él representa y la forma en que lo representa. Toda su autoridad está degradada. Las armas que tiene para luchar contra el Mal son totalmente inútiles: el zapato como arma, no coincide con la magnitud de su furia, y le resta todo impacto. La misma tensión creada por la expectativa y que podía dotar a la escena de un cierto dramatismo, se disuelve cómicamente en las repetidas irrupciones de Chichilo, quien ve a su padre sobre la silla, detrás de la puerta, blandiendo un zapato en alto. La fuerza trágica que la furia de Miguel podría tener también se diluye en lo risible cuando con cada entrada de Chichilo él es obligado a disimular. De esta manera la espera tensa del enemigo se convierte en un estar “matando arañas en el techo.” La figura de Miguel, como símbolo del orden, de una moral que pretende validarse aun dentro de condiciones sociales y económicas que la niegan, está, a través de esta figuración cómica, completamente degradada. Aquí la risa potenciada en esa distancia desvaloriza precisamente lo que el sistema impone como *lo serio*, le resta peso, lo torna de principio regulador en principio invalidado, se libera de él, lo domina.

Un proceso similar puede ser observado en *Relojero* (1934), también de Armando Discépolo. Los personajes de la obra, Daniel y Bautista, son dos hermanos cuyas vidas transcurren en una situación de miseria paralela. Pero si Bautista, ahogado por el peso de la familia y la falta de trabajo seguro, nunca alcanza una comprensión de su situación y se adhiere ciegamente a un cuerpo ético cuya validez está a cada paso desvirtuada por sus circunstancias míseras, Daniel, el relojero, se enfrenta al mundo con desgarro. Intuye las profundas contradicciones que existen entre sus aspiraciones y la realidad en que éstas se validan. Impelido por las ideas renovadoras de sus dos hijos—ideas cuyo tono moral contrasta abiertamente con su propio cuadro ético—él intenta, por amor a los suyos, superar los propios esquemas heredados espontáneamente y mantenidos

por inercia, y forzarse a una reevaluación de todos los valores tenidos hasta entonces como absolutos. Los dos hermanos son polos opuestos de una misma figura. Daniel es el hombre que se debate entre su propia percepción de la vida y la visión que le es impuesta desde afuera. No es un personaje cómico precisamente por eso. Frente a él, Bautista es su "cuerpo social," su adaptación al sistema, mientras que Daniel, en contraste con el hermano, aparece como aquél que oscila entre la entrega y la evasión. Al no estar inmerso en esa "falsa conciencia" (a la manera de Miguel, por ejemplo), él sí puede conscientemente desmontar sus mecanismos y revelar de esta manera su absurdo.

Daniel. . . . ¡Lea mi lema!: "Revolcados pero limpios" ¡Bum! ¡Bum!
 "—¿Durmió una sola noche bien?" "Nunca"—"No se trata de eso. Mi orgullo es no dormir tranquilo; mi dicha vivir mal"
 "—¿Es loco Usted?" "—¡No, decente!"²

Esta metaforización de la condición del hombre es cómica. Con ella Daniel se coloca como espectador de su propia condición, se distancia de ella e imposibilita la centralización del efecto cómico sobre su figura, transfiriéndolo, en cambio, a los valores al articularlos jocosamente. El "mi dicha es vivir mal" o "mi orgullo es no dormir tranquilo" es una verbalización del absurdo contenido en toda acción que se pliega al imperativo social. Frente a esta risa de Daniel, la seriedad de Bautista se convierte en mecanismo cómico. Mientras que la acción nos lo muestra como un pobre ser, ni demasiado inteligente ni demasiado profundo, atado a la miseria por sus innumerables hijos, él a sí mismo se ha asignado, sin embargo, una dignidad y un sentido del deber que sólo cuadrarían a un personaje de ribetes mucho más trágicos. Las maneras de orientarse en la realidad se revelan en cada diálogo entre los dos hermanos.

Daniel. ¿Para qué correteas ahora?

Bautista. (Con asombro) ¿Cómo para qué correteo? (Encrespado)
 ¡Trabajo, señor; cumpló!

Daniel. (Mirándole) ¿Vos? ¿Con quién cumplís?

Bautista. ¿Cómo con quién? ¡Conmigo!

Daniel. . . . Si tu trabajo nunca te dio de comer, . . . ¡nunca! . . . ¿Porqué seguís trabajando?

Bautista. ¿Y qué querés? ¿Que me tire al suelo?

Daniel. Un buey haría eso. . . .

Bautista. Un buey sí; yo no. (*Relojero*, p. 633)

En esta conversación Daniel degrada esos valores a nivel metafórico (el buey) o bien en forma directa ("¿Para qué correteas ahora?"). La comicidad surge de la reacción de Bautista, quien no sólo no reconoce ni identifica la metáfora, y por lo tanto esa realidad con la que Daniel intenta enfrentarlo, sino que pretende validar una ética que no responde a su realidad.

Al enfrentarnos como espectadores a la discusión entre Daniel y sus dos hijos, ya habíamos sido paulatinamente ganados por la lógica sólida y coherente

de los jóvenes, y más aun por la gradual comprensión de Daniel. O sea, si el mecanismo interno de la obra iba inclinándonos a identificar la validez del planteo renovador de los hijos contra las débiles objeciones moralísticas con que los padres se le oponían, al centrar el efecto cómico en la reacción de Bautista frente a todo esto (“No puedo pisar más esta casa, con mis hijas decentes, a las que condené a una miseria heroica para mantener mis canas limpias y para consuelo de mi vejez.” *Relojero*, p. 665), el autor está dirigiendo nuestra reacción dentro de una estructura muy precisa. Al mostrar el nivel en el que Bautista se mueve y expresa, en constante contraposición con el nivel en el que vive, no sólo centra el efecto cómico en el personaje sino que lo hace también extensivo a los valores en los que él está inmerso.

En *Mateo* y en *Relojero* encontramos dos formas diferentes de los que hemos llamado *distancia cómica*. En el primer caso ésta se establece entre la acción y el nivel simbólico hacia el que se orienta. En *Relojero* surge de la oposición de niveles entre Bautista y Daniel. En ambos casos (Bautista y Miguel) esta *distancia cómica* es resultado de una adhesión espontánea (sea por debilidad, costumbre o tradición) a los principios que el sistema o la cultura oficial imponen.

LA DISTANCIA CÓMICA CONSCIENTE

Pero dentro del Grotesco Criollo este mismo mecanismo de “reducción” de lo serio a partir de la risa, se manifiesta de una segunda manera. Tomemos, por ejemplo, el Grotesco de Armando Discépolo, *Cremona* (1932/1950). En un conventillo donde se hacinan los personajes, el conflicto se presenta en varios niveles. Tenemos a Cremona, el italiano masitero, personificación de toda virtud cristiana, totalmente incapaz de proyectarse éticamente en forma positiva en la realidad. Por otro lado está Nicola, el “tano” dueño del conventillo, quien es empujado por la miseria a aceptar la infidelidad de su mujer. Si esta aceptación implica un tremendo desgarró, ya que todo su ser se rebela contra las circunstancias, él disfraza su conflicto detrás de una fachada armada a base de argumentaciones liberales.

Cuando Nicola por primera vez revela ante Cremona su conocimiento y aceptación de la infidelidad de su esposa, en su expresión adivinamos el desgarró, es decir, el abismo que existe entre el contexto ético al que apelan sus palabras (el marido moderno, adaptado a las nuevas ideas, el “liberado” por excelencia), y el otro que se revela a través de la violencia reprimida (aplaude “lento y con furor ciego” . . . “con los dientes apretados”). En toda esta escena, el desgarró se proyecta en forma cómica. Basta notar la mala pronunciación de las palabras (“No estaba volucionado” . . . “vivía la edá media”) que crean un contraste ridículo entre la apariencia mundana y su brusquedad y total falta de sofisticación. Este choque aparecía también manifestado en la apariencia misma del personaje: “Untuoso, mediano, orejudo, gran frente, ojos saltones, sonrío pero no se le cree. Muy planchado, bien calzado, mucho perfume. . .”³

Sin embargo, hasta esa primera revelación ante Cremona, se podría pensar que (a la manera de Miguel o de Bautista) la identificación con determinados valores, aún a pesar del desgarró manifiesto, podría ser también producto de esa “ideología espontánea,” que, no obstante las contradicciones más evidentes, impone una ética que no tiene sentido ni cabida dentro de la realidad del per-

sonaje. Pero en las escenas subsiguientes la acción impulsa a Nicola a repetir exactamente los mismos planteamientos, aunque éstos se proyectan ahora en forma diferente a la vista en casos anteriores.

Recordemos por un momento el desarrollo del argumento: luego de la charla con Cremona, Nicola cree haber ganado la lotería. En el dinero del premio ve el final de su miseria moral y material. Todo el edificio de su fingida tolerancia se viene abajo. Echa al amante de su mujer y encierra a ésta bajo llave. Nicola se ha arrancado la máscara y se ha mostrado "en camisa." Pero una vez que esta liberación se revela como producto de un equívoco (justamente esa semana en que salió premiado el número al que siempre jugó, él ha olvidado de comprar el billete), la situación vuelve exactamente a su punto de partida. Nicola corre a traer de vuelta al amante de su mujer y al final de la obra, frente a Roque, el otro marido engañado quien ha matado a su propia esposa y al amante, Nicola ya ha adoptado de nuevo la misma actitud del principio:

(Grita como acorralado) ¡Hay que encerrarlo! ¡Pronto! ¡Es un atrasado, un nadatado, un antiguo! ¡No está volucionado, es peligroso: a la jaula!
(*Cremona*, p. 153)

Esta reiteración de los mismos elementos que observamos en el caso de la conversación con Cremona (la fijación cómica de esa "pretensión" en el mal uso de las palabras; el choque entre la lógica y los gestos descontrolados) ahora ya apuntan a otra dimensión. Si en el primer caso, como dijimos, estos elementos podrían aparecer como resultado de un apego inconsciente a los valores que su situación le fuerzan encima, en este segundo caso, se evidencia una manipulación consciente de tales principios y la perspectiva se revela más compleja. Cuando Nicola vuelve nuevamente a colocarse la misma máscara que ya había sido descartada cuando se creyó libre de hacerlo, esto constituye una *burla* de su parte. No se trata de una "revalidación" de la ética del sistema sino que es un aprovecharse conscientemente de la seriedad con que esta ética es validada dentro de la sociedad. Como tal, él adopta o rechaza dicha ética según convenga a sus circunstancias. Al manipularla de esta manera, Nicola la está al mismo tiempo desmitificando. La falta de reacción de los personajes ante lo que es una contradicción de comportamiento hace que el lenguaje usado por Nicola sea una burla de sí mismo. Aquí se lo manipula a consciencia, independientemente de todo principio de causalidad lógica, forzándolo sobre la realidad aunque las condiciones de ésta le nieguen abiertamente todo valor. Si esa retórica deriva de determinados valores a los que se pretende apelar para ordenar la realidad, la *distancia cómica* que se evidencia entre ella y estos valores hace que en la risa ellos resulten completamente degradados.

LA CAÍDA COMO RENUNCIA A LO SERIO

La caída final en la incoherencia constituye una renuncia definitiva a ese orden ético-social que habría estructurado la experiencia social o colectiva hasta ese momento. Esta es una salida dramática que caracteriza a varios de los Grotescos Criollos y de la cual solo utilizaremos los ejemplos más obvios. El "caos," prefigurado como la única salida frente al "orden," es casi como una última y definitiva carcajada. Aquí ya no se manipula el sistema a partir de la

burla sino que, al no existir la posibilidad de una reintegración de ese orden a la propia vida, se lo reduce y degrada, se destruye su seriedad, se lo “desinfla.”

Cuando el hombre aún se cree a sí mismo digno y honesto, todavía existe una confianza en la viabilidad de esas virtudes dentro de la realidad. Por lo tanto el hombre las canaliza dentro de un cuerpo ético establecido y reconocido como válido. Para que exista un desgarramiento tiene que existir un imperativo que, al oponerse al impulso, sea considerado lo suficientemente consistente en un sentido moral como para erigirse en polo de tensión. Aquí reside la característica de los héroes grotescos. La tensión se da mientras los personajes aún responden a lo social. Esta respuesta puede ser más o menos consciente según los casos. Ya hemos visto la medida en que los personajes, o bien se entregan e identifican espontáneamente con ese contexto social (Bautista o Miguel), o bien lo manipulan a conciencia (Nicola). Sea en forma espontánea o en forma calculada, al orientarse de una u otra manera hacia lo social, siempre se lo está reconociendo tácitamente como el único contexto *integrador* de la experiencia humana; la única posibilidad, en definitiva, de correspondencia con los demás hombres. En las caídas, en cambio, ese reconocimiento está anulado; la coherencia sólo puede traducirse en la incoherencia, es decir, la última y definitiva forma de negación en la validación del contrario. A nivel de lo cómico, esto se traduce entonces como renuncia, en el comportamiento risible, a toda pretensión solemne y a toda dignidad.

Cuando las circunstancias fuerzan a Miguel (*Mateo*) a abandonar esa imagen elevada de sí mismo (ha entrado en el delito; ha sido perseguido), la orientación hacia el cuerpo moral que antes alimentó esa imagen, ya no tiene ningún sentido. El personaje comienza a ver el mundo desde una perspectiva ética diferente. El traduce esta nueva visión, no en la angustia ni en el terror ante la pérdida sino precisamente en la acción y comportamiento cómicos. Toma el acordeón y toca una alegre “tarantella” que obliga a su esposa a bailar. Se coloca la galera (símbolo de dignidad y señorío) “abollada y maltrecha” ahora y pregunta a los otros entre ingenuo y ansioso, “¿Cómo me queda? ¿Me queda bien?” (*Mateo*, p. 53). Esto es lo opuesto a la salida trágica. Para que ésta fuera posible, tendría que haber en la caída un reconocimiento de la validez de esa realidad de la que el personaje se excluye. La transgresión de una ley implica un castigo. El miedo a ese castigo y la angustia al recibirlo están de por sí, validando esa ley. Cuando en lugar de esto, el castigo es recibido no con desesperación ni con terror sino con gesto y acción cómicos, el valor de esa ley objetivada en el castigo está completamente degradado. La acción cómica en este caso es más que una burla, es una *indiferencia*, es decir, un desprecio. Cuando Miguel se preocupa por su aspecto al colocarse la galera, a punto de ser prendido por la policía y enfrentando la certeza de tener que acabar sus días en la cárcel, esa “desviación” de la tensión constituye una forma de negarse a considerarla como válida. Cuando está enfrentado con la indiferencia, lo más serio y solemne se “desinfla” y pierde su sentido. La reacción de Miguel abre un enorme abismo frente al castigo. Entre el personaje y lo que la sociedad le impone como regla se establece de esta manera una vez más la *distancia cómica* a la que hemos aludido.

En el caso de *Stéfano* (1928) de Armando Discépolo, la perspectiva es similar aunque aquí se elabora en forma más directa. Recordemos por un momento los

acontecimientos: Stéfano, músico frustrado y padre de numerosa familia, quien jamás ha podido crear la ópera que le daría la fama y la gloria, es despedido de la orquesta porque desafina. Pastore, su discípulo, toma su puesto y confiesa a Stéfano las razones del despido. Como en el caso de Miguel, la visión que Stéfano tiene de sí mismo surge de su adhesión a la ética del sistema, aquélla que permite que el individuo se valore a sí mismo a partir de un esquema donde esa valorización puede tener un sentido concreto dentro de la realidad. Es decir, uno tiene fe en las posibilidades artísticas o intelectuales porque existe la identificación con un determinado ordenamiento de la realidad, donde la certeza o la confianza en la posibilidad de éxito es lo que da la base para esa fe. Si se lucha por algo, o se elige una forma de acción sobre otra, es porque existe dentro del sistema en que el hombre se mueve la idea de la viabilidad de ese éxito. En este sentido, la forma en que estos personajes se auto-valorizan es resultado de la forma en que esa sociedad se valoriza a sí misma. A pesar de las contradicciones que existen entre esa visión de uno mismo y la realidad que coarta consistentemente todo intento de realización, el hombre cuenta todavía con esa fe en el sistema porque intuye tal vez que la pérdida de ella significa el fracaso total.

Todo sin embargo tiene un límite. Si Stéfano ha construido su vida alrededor de la esperanza de esa ópera, de su talento y de su superioridad artística, el momento en que todo esto se le revela como mera ilusión (ya no es un buen músico; la ópera que hubiera podido crear si la miseria no lo hubiese impedido jamás podrá tomar forma) tiene necesariamente que condicionar una nueva actitud. Stéfano no vive ese fracaso como *su* fracaso dentro del sistema, es decir, como una falla personal fortuita dentro de las tantas posibilidades de éxito. No, para él el fracaso reside en haber tomado como realidad lo que no era más que un espejismo, o sea, haber dejado que el sistema le permitiera formarse una determinada imagen de sí mismo. Esto constituye un total cambio de mira. Si la de antes era seria porque a la vida se la “tomaba en serio,” esta nueva perspectiva, si es un rechazo completo a esa seriedad (la seriedad precisamente como forma de “validación”), tiene necesariamente que constituirse en su total opuesto.

Al comenzar el último acto, Stéfano ha reaccionado al tremendo desengaño, pero no lo encontramos aplastado por la angustia ni por el terror. Al contrario, Stéfano está “absurdamente alegre”; en vez de hablar con las personas lo hace con los objetos (“. . . a la lamparilla de la mesa ‘¿Qué quería su señoría? . . . mantantirulirulá . . . ¿Qué quiere? . . . ¿Sigue iluminando al muerto?’ ”⁴). Es decir, se opone, como Miguel, a la salida trágica. Pero si en el soliloquio y en la acción se revela esta nueva perspectiva, es sin embargo en el momento de enfrentarse con el resto de la familia (encarnación de deberes e imperativos y la institución burguesa por excelencia) que se revela la medida de este desplazamiento en la mira. Una vez que Stéfano ha rechazado definitivamente al orden, le es posible mirarlo desde afuera. Esta es una mirada que degrada toda la dignidad y solemnidad con que estos valores siempre fueron investidos. Al padre envuelto en sábanas, quien acude a unos gritos:

Stéfano. ¿Adónde estoy? . . . (Se inclina) Buena noche. Marco Antonio.
Estamos a l'antigua Roma.

A la madre, a quien la cama “ha transformado en una bruja”:

Media noche. Falta el bonete e l'ascoba . . . (Da unos trancos imitando a las brujas).

A su hijo Esteban:

(Con exagerada fineza) Ah . . . también ha yegado la fría casata. (*Stéfano*, pp. 615-16)

Esta burla cómica implica una total desmitificación; si a los padres y al hijo se los ve como "emperadores," "brujas" y "dulces helados," se ha roto todo vínculo socialmente estructurado en la visión convencional. Una vez roto este equilibrio, la *distancia cómica* desde la que se observa el mundo permite que éste sea visto "al desnudo," sin las consideraciones sublimantes que las leyes de la interacción social pueden prestarles. A partir de ese momento, entonces, es posible diseccionar sin piedad, a través de la burla (que es una forma de trascender todos los diques de contención), la verdadera naturaleza de las instituciones y de las relaciones que éstas condicionan entre los hombres.

Stéfano. (Raspa como si ejecutara en una mandolina. Con los párpados bajos, la piel de la frente estirada, remeda a Pierrot) ¡Oh l'amor! . . . ¡Oh la luna pálida nel cielo azul! . . . (Rasca. Se burla.) Oh, oh, oh, oh, ¡L'amor dueño del mundo! . . . (Dirigiéndose a Don Alfonso) ¡Oh l'amor del padre que guía y sostiene al hijo que avergüenza y arruina! . . . (Rasca aceleradamente.) Oh, oh. (Ante María Rosa) ¡Oh, l'amor de la madre que da el ser, e que yora día y noche . . . porque el hijo ingrato desde que nace hasta que muere, sólo da dolores! . . . (Ante Margarita) Oh, ¡Eco la donna! ¡Oh, l'amor de la mujer! . . . Carne de sacrificio, eternamente engañada; que se da toda sin pedir nada; ser diño de compasión, arrancado del paraíso por brutal mano. . . .

(. . .)

Stéfano. Habla el padre, yora la madre: respeto, respeto. (Ríe.) Su dolor, su dolor. (*Stéfano*, pp. 616-17)

El personaje ironiza los sentimientos. Los invoca en las mismas formas en que, como imperativos sociales, se han validado en la realidad. Pero al reducirlos a formas mecánicas y retoricistas (la expresión "fijada" de un personaje de la *commedia dell'arte*) los teatraliza, los translada a un nivel en donde sí es posible verlos como fórmulas artificiales y "desrealizadas" en su rigidez, sin solvencia propia y sin contenido humano. A partir de esa visión teatralizada le es posible a él observar su propia vida como mera ficción.

El análisis de lo cómico en *Stéfano* nos lleva a detenernos en un problema que surge por contraste con las otras obras y que no podemos pasar por alto ya que en él residen ciertos aspectos claves de la reacción ante lo cómico. Cuando analizamos el caso de Miguel o de Bautista y hablamos de esa *distancia cómica* que propiciaba la risa, señalamos la medida en que, al estar estos personajes integrados espontáneamente a la realidad social, no eran capaces ellos mismos de estructurar esta distancia. La risa no surgía *del* personaje *hacia* la realidad puesto que en su apego a ésta, ellos eran incapaces de trascenderla. Para que la risa parta

del personaje, es primeramente necesario que éste se distancie de la realidad, que la mire desde afuera como hace Stéfano y que cree conscientemente esa *distancia cómica*. En ambos casos la diferencia que se plantea no reside en el "motivo de la risa" sino en "quién" ríe. En el primer caso el efecto cómico proviene de una acción destinada al espectador como único receptor.⁵

En el caso de Stéfano el espectador también está implicado en este efecto cómico, pero este último ya no está dirigido *hacia él*. Cuando Stéfano se desprende de esa realidad, la trasciende, y mirándola desde afuera se burla de ella, el efecto cómico apunta desde el personaje *hacia sí mismo*, y a través de sí mismo hacia los otros. Este aspecto formal de lo cómico nos ha parecido digno de ser destacado ya que es de importancia en la medida en que queremos entender este teatro como una forma de protesta. Aquí la risa no es casual sino que está *dirigida*; está usada como estrategia, como táctica tácitamente comprendida por todos. Es un instrumento de desvalorización del sistema. Esa degradación de los valores no está planteada en forma explícita, sino que surge de la ruptura momentánea o definitiva de la relación que esos valores pueden tener con la realidad sobre la que se proyectan. En esa ruptura se da siempre una inversión del orden; de allí que lo serio pase a ridículo.

El sistema es lo que ha formado éticamente a los personajes, pero a través de la risa ellos encuentran un mecanismo de degradación, de reducción de las pautas impuestas. La burla en este caso significa un tipo de ruptura, de cobrar dominio sobre la situación. Aquello que se manipula puede en última instancia ser sometido y dominado. Pero hay que tener en cuenta que si la risa es una forma de "exorcismo," de control sobre aquello que constituye el objeto de la burla, es sin embargo una liberación momentánea y no un replanteamiento definitivo. Para rechazar completamente esos valores, es necesario también negarlos en su totalidad. En este sentido la burla es una negación parcial. *Parte* de esos valores, se orienta *hacia* ellos, pero sin nunca llegar a dar el salto completo hasta alcanzar un nivel que trascienda aquél del que parte. Una renuncia definitiva a esos valores implica también una renuncia definitiva a la realidad que ellos potencian. En el Grotesco Criollo ésta aparece siempre como única realidad social cuyo valor, aunque burlado y degradado, sirve de apoyo para la interacción entre los hombres. En este sentido el Grotesco Criollo sí aparece como un teatro de protesta; es decir, acusa a través de lo cómico la falsedad de todo un sistema ético, de los hábitos e ideales de una sociedad y revela en esta acusación la precariedad del hombre como víctima inerte frente al poder del orden institucionalizado.

Pero si en este sentido es un teatro de protesta, no es, sin embargo, un teatro de tesis o de dogma. No plantea salidas ni señala nuevos rumbos. Es un reflejo, tal vez, del caos histórico del que surge; de una Argentina abatida por los fracasos de los grandes proyectos y la esperanza defraudada, centrados en el experimento radical del gobierno irigoyenista, justamente en los años en que el Grotesco Criollo nace y llega a las tablas. Las "salidas" planteadas en estas obras (la de Miguel o la de Stéfano, por ejemplo) son "caídas" completas y definitivas. No son "salvaciones" sino "pérdidas." Más allá de esto, como negación o rechazo, sólo aparecen la muerte (Stéfano) o la cárcel (Miguel). En ellas, sin embargo,

se alcanzan los momentos más altos de tensión cómica y la degradación máxima, por ello, de todos los mitos del sistema.

Yale University

Notas

1. Armando Discépolo, *Mateo*, en *Tres grotescos* (Buenos Aires: Editorial Losange, 1958), p. 38.

2. Armando Discépolo, *Relojero*, en *Obras escogidas* (Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1969), III, p. 641.

3. Armando Discépolo, *Cremona* (Buenos Aires: Editorial Talía, 1970), pp. 104-05.

4. Armando Discépolo, *Stéjano*, en *Obras escogidas* (Buenos Aires: Editorial Jorge Alvarez, 1969), III, p. 612.

5. Se podría argüir evidentemente, a partir de la idea de que el efecto puede variar de acuerdo con los prejuicios o preferencias culturales del espectador individual. Pero aquí es necesario hacer una distinción. Frente a una obra existe siempre la posibilidad de dos interpretaciones diferentes: una que es inherente a ella, a su lógica interna, a su estructuración ética y estética, y otra que es externa y que depende de la particularidad ideológica o histórico-cultural del espectador. Esta segunda puede aceptar o rechazar el planteo de la obra, o incluso hacer que las interpretaciones de la misma varíen con los individuos. La primera también puede ser aceptada o rechazada, pero nunca puede dejar de ser reconocida. [Ver: Tzvetan Todorov, "Las categorías del relato literario," *Análisis estructural del relato* (Buenos Aires: Editorial Tiempo Contemporáneo, 1960), pp. 155-92.]