

Armando Discépolo: Entre el grotesco italiano y el grotesco criollo

Oswaldo Pellettieri

Una serie de trabajos críticos ha mostrado la presencia del *grotesco* y del teatro de Pirandello en la escena nacional, especialmente a partir del aspecto semántico de los textos y de sus tópicos fundamentales: el ser uno y múltiple, la caída de la máscara, etc.¹ En suma, la demostración de la productividad de la textualidad pirandelliana en nuestro teatro a través de su relativismo radical.

Asimismo, se ha insistido en mostrar la intertextualidad del *grotesco*--especialmente a partir de la concepción del *umorismo*, de Pirandello--en el grotesco criollo, creado por Armando Discépolo.² Pensamos que, a esta altura de la investigación sobre el tema, resulta difícil sostener esta tesis a nivel del estudio de la acción, de la intriga y del discurso. No así en el plano semántico, en el cual sí se advierte la productividad del texto del *grotesco* en el teatro de Armando Discépolo.

Si tenemos en cuenta la historia interna del sainete criollo, se ve muy claramente que un cambio de funciones dentro de su estructura, desarrollado muy lentamente al cabo de treinta años, dio como resultado la reversión total del sistema popular hacia el grotesco criollo.

Si bien hay trabajos que han postulado esta última tesis, a partir sobre todo de la ligazón de los textos de Discépolo con la serie social,³ hasta ahora ha resultado bastante difícil establecer una clara distinción entre el *grotesco* y el grotesco criollo en el plano inmanente, especialmente a nivel de la acción y de la intriga.⁴

Creemos que es fundamental dar nuestra descripción del modelo del *grotesco* y del grotesco criollo.

Entendemos por *grotesco* un texto cuyo motor de la acción es aparentemente sentimental. Su estructura profunda se concreta a través de secuencias preponderantemente transicionales, con núcleos de acción basados en lo verbal. La función principal del sujeto es la

simulación con el fin de evitar la comunicación con los otros. A nivel de la intriga--estructura superficial--es un drama de situación en el que se transgreden los artificios del melodrama a través de un sistema de personajes que ubica a los mismos desde el centro a la periferia del conflicto dramático fundamental--sufrientes, razonadores, entrometidos.

Todo esto se traduce en el plano semántico en la famosa *máscara voluntaria* del personaje central destinada a rehuir la comunicación con los demás. Esta actitud termina recalando en el ridículo, verdadero principio constructivo del género.

Por su parte, grotesco criollo es para nosotros, un texto cuyo motor de la acción es la búsqueda de comunicación por parte del sujeto. Al no encontrar eco en su núcleo familiar, la depresión del sujeto hace caer al texto en lo patético, variante extrema de lo sentimental. Su estructura profunda se concreta a partir de secuencias de desempeño--pruebas--que el sujeto no puede superar y los núcleos de acción se basan en lo físico y en lo fisicoverbal. A nivel de la intriga es un drama de personaje que transgrede los artificios del sainete criollo, especialmente a través de la ya mencionada superación de lo sentimental y el cambio de funcionalidad de la caricatura.

En el plano semántico la máscara del protagonista es *involuntaria* y esta falta de conciencia le impide encontrar la comunicación deseada. En esto reside el ridículo de su accionar.

Lo común a ambos géneros a nivel semántico es su tendencia al relativismo, a la imposibilidad del protagonista de conocerse a sí mismo y a los demás, y a nivel de procedimientos, la yuxtaposición, la tensión no resuelta hasta el desenlace entre lo trágico y lo cómico.

Aprovechando la descripción de *Muñeca* (1924), dos actos, de Armando Discépolo, al cual hemos mostrado en un trabajo anterior como un texto totalmente inscripto dentro de la textualidad pirandelliana,⁵ llevaremos a cabo una comparación con *Stefano* (1928), grotesco en un acto y un epílogo, del mismo autor,⁶ a nivel de la acción y de la intriga, con sus claras consecuencias en el plano semántico.⁷

Pensamos que de esa comparación quedará claro que:

1. Discépolo a partir de su competencia en cuanto a la textualidad italiana, creó competencia en cuanto a la textualidad italiana, creó conscientemente un modelo distinto.
2. Este modelo sólo mantiene con el italiano una relación semántica.
3. El modelo de *Stefano*, como grotesco criollo en su período canónico puede resultar un aporte para la total descripción del género por parte de nuestra comunidad de receptores.

Muñeca se estrena el 20 de mayo de 1924, en la célebre "catedral del género chico," el Teatro Nacional, de Buenos Aires. Un año después del estreno del primer grotesco criollo de Discépolo, *Mateo*, y varios días después de *Giacomo*, una comedia asainetada, que nuestro autor había creado en colaboración con Rafael José De Rosa. Esta obra fue dada a conocer por la Compañía de Roberto Casaux, el 19 de abril.

Giacomo es la penúltima obra de Discépolo escrita en colaboración; *El organito*, que estrenara en 1925, junto a su hermano Enrique Santos, sería la última de esta serie, y muestra ya a un autor que, seguro del manejo de sus medios expresivos, decide seguir en soledad la creación teatral.

Muñeca se encuentra, por todos estos motivos, dentro del período canónico del teatro de Discépolo, junto a textos como el ya mencionado *Mateo*, *Cremona* (1932) y *Relojero* (1934). Precisamente en el centro de este período se inscribe *Stefano*, grotesco criollo estrenado el 26 de abril de 1928, en el Teatro Cómico, por la Compañía Luis Arata.

Muñeca ha sido poco estudiada, y salvo la opinión de Luis Ordaz, alguna referencia de David Viñas y las precisiones del grupo de Susana Marco, ha sido considerada como una comedia sentimental.⁸ Asimismo, se ha encontrado dificultad en encuadrar a este texto dentro de la obra de Discépolo: sainetes, comedias asainetadas, *pochades*, grotescos criollos y hasta una opereta.

Para comenzar con el análisis del nivel de la acción, creemos que es conveniente hacer un resumen de la historia de *Muñeca*: Anselmo, hombre de dinero, pero horriblemente feo, se ha enamorado de Muñeca, joven y hermosa mujer. Ella tenía relaciones con Enrique, el joven protegido de Anselmo, pero aquél se la cede a su benefactor. Cuando comienza la acción, Muñeca ha desaparecido. En realidad ha huido con Enrique. Este, por expreso pedido de Mora "el razonador" de la pieza, hace volver a la muchacha con el fin de que reinicie sus relaciones con el desesperado Anselmo. A partir del retorno de Muñeca, los hechos se precipitan: en plena fiesta, de la que participan también una serie de encumbrados amigos de Anselmo con sus mujeres, Enrique llega borracho y le cuenta al anfitrión de sus relaciones con la muchacha. Después de una confusa disputa, Anselmo se suicida disparándose un tiro en el pecho.

Resulta claro que en *Muñeca* el motor de la acción es sentimental. El sujeto, Anselmo, sale de su inacción con el fin de obtener a Muñeca. El destinador es su propio sentimiento y gran parte de la pieza tiene por ayudante a quien es, al mismo tiempo, su oponente, Enrique.

Este esquema, sutil variante de la pieza sentimental, se acerca al

de los primeros textos de Pirandello y al de los creadores del grotesco italiano, a partir de *La maschera e il volto* (1916), de Luigi Chiarelli.⁹ Otro tanto ocurre con el esquema secuencial. Tanto en las obras italianas como en *Muñeca*, hay en el comienzo una aparición casi absoluta de secuencias transcionales destinadas a presentar la situación y que no hacen avanzar la acción. Inclusive en el enlace, se repite cierta morosidad en la acción y, bruscamente, a partir del desarrollo, se suceden las secuencias de desempeño, las pruebas por las que debe pasar el sujeto y que no pueden ser superadas por él. Hasta ese momento, los núcleos de acción se restringen a lo puramente verbal. En cambio, en el desenlace, la acción se vuelve exacerbadamente física.

El motor de la acción aparentemente sentimental, ha sido transgredido por Discépolo. Como en el *grotesco*, el triángulo sentimental sujeto--objeto del deseo--opositor, es sólo un medio para probar ciertas tesis relativistas del autor: la simulación en la lucha por la vida, la imposibilidad de comunicarse con los demás y de cambiar su realidad vital. Como ya dijimos, todas las pruebas por las que pasa el sujeto destinadas a lograr el objeto de su deseo, fracasan y sus funciones lo muestran claramente: simular, quejarse, no explicarse el por qué de su enmascaramiento, echar en cara actitudes que considera injustas, humillarse, matarse. Algo parecido sucede con las funciones del oponente: simular, quejarse de su suerte, emborracharse, querer matarse, temer. Esta imposibilidad de poder actuar sobre la realidad es compartida también por el objeto del deseo, Muñeca, cuyas funciones son: desaparecer, aparecer simulando por amor a Enrique, reír histérica.

El esquema de *Stefano* diverge casi totalmente del de *Muñeca*. El objeto del deseo del sujeto (Stefano) es ser comprendido por su núcleo familiar y en todo momento busca comunicarse con él. La sociedad le ha dado esa misión y entre los oponentes para lograr su objeto se encuentra él mismo. Si bien hasta la caída de la máscara (cuando Pastore le cuenta la verdad de su situación en la orquesta y los motivos de la pérdida de su puesto), Stefano busca desesperadamente comunicarse. Esa es su principal función; sus funciones secundarias se oponen a que el propio sujeto logre su desempeño: ser soberbio, ser torpe, agredir, querer vengarse.¹⁰

Por otra parte, el esquema actancial es una variante, una reversión del modelo del sainete que Luis Ordaz señala como germinal para el grotesco: ". . . *Canillita* y *El desalojo*, de Sánchez y *Los disfrazados* y *Los tristes*, de Pacheco. . .".¹¹ En estas piezas el sujeto salía de su inacción para preservar su honra social. En *Stefano* estamos varios pasos más allá: el sujeto ha perdido su honra social, está quebrado por el contexto social y busca comprensión en su familia.

A diferencia del sujeto de *Muñeca*, Stefano se caracteriza por funcionar a partir de secuencias de desempeño, que implican pruebas para llegar al objeto, la comunicación. Por supuesto, no puede concretar casi nunca su desempeño. No consigue comunicarse y los núcleos de acción de estas secuencias desde el comienzo mismo de la pieza se caracterizan por ser físico-verbales y físicos.¹²

Otro aspecto digno de ser tenido en cuenta a nivel de la acción es el de que entre las funciones del sujeto de *Stefano*: querer comunicarse, ser soberbio, resignarse, reclamar amor y respeto, ser torpe, querer vengarse, no se incluye la función fundamental del sujeto de *Muñeca*: simular.¹³ Este hecho tiene que ver con un aspecto básico que quedará claro cuando examinemos la estructura superficial, el nivel de la intriga. Mientras que el personaje del *grotesco* italiano oculta su problema vital con un gesto, lo encubre con una máscara, el anti-héroe del *grotesco* criollo no conoce su problema; es ridículo porque hay una distancia muy grande entre lo que él cree que es y lo que en realidad representa para los demás.

Observemos ahora el nivel de la intriga en las dos piezas. La deformación de los modelos canónicos del melodrama es apreciable en la estructura superficial de *Muñeca*. Aparentemente, los artificios melodramáticos de la coincidencia abusiva y de la pareja imposible tensionan la trama: el viejo tópico del hombre feo y viejo que pretende a la muchacha hermosa. Por otra parte, las marcas de lo sentimental son evidentes en todo el texto: el explícito sufrimiento del protagonista, los consejos de los ayudantes, los diálogos sentimentales de la pareja imposible. A partir de estos hechos se advierte que Discépolo transgrede conscientemente las leyes del melodrama. En *Muñeca* falta el clásico villano, no existe la justicia poética propia del género que determinaba que la pareja imposible al final de la pieza, encontraba su felicidad; y lo que es aún más importante, no existe el clásico desprendimiento del héroe sentimental. Por lo menos hasta el desenlace, en el cual, a la manera pirandelliana "La vida lo obliga a desenmascarse." A enfrentar su situación, Anselmo vive olvidado del sacrificio de los demás con tal de poder ser feliz.

En *Stefano* hay una transgresión a la funcionalidad del sainete y de algunos procedimientos del sistema teatral realista proveniente de la textualidad de Florencio Sánchez.

El rasgo dominante del sainete, lo sentimental, es amplificado en *Stefano* luego de la caída de la máscara, convirtiéndose en patético: el anti-héroe se torna inestable.¹⁴ Su reacción, su deseo de venganza frente a la familia, su autoaniquilamiento, son absolutamente exagerados y exceden el verosímil del sainete. Se ha producido el desgarramiento interior y ya el personaje no puede volver a encontrar su lugar en el mundo.¹⁵ La expresividad patética es la adecuada para mostrar cómo

la vida le ordena el tiempo en la categoría del presente a Stefano. Inconscientemente, sin advertirlo, el protagonista hizo los cortes en la realidad que le permiten quedarse con los aspectos que más le agradan de sí mismo. Cuando comienza el movimiento escénico, funciona como si el cambio no existiera. Lo niega irracionalmente con su comportamiento. No tiene experiencia de su duración que sólo captará fugazmente en el momento de la caída de la máscara. "He visto en un minuto de lucha tremenda, tutta la vida mía. Ha pasado. He concluído y no he empezado," afirma. Es evidente que se mueve en el plano de lo afectivo y de lo inmediato.

Asimismo, lo caricaturesco ha dejado de ser un *fin* (entre-tener, divertir a los receptores) para pasar a ser un *medio* para poner de manifiesto ciertas actitudes inactuales de los personajes o para quebrar lo patético en su momento de mayor tensión y concretar el grotesco. Es evidente que los procedimientos cómicos del sainete, el chiste verbal o gestual funcionan la mayor parte de las veces en este último sentido.¹⁶

De esta manera, transgrede también los ya mencionados procedimientos realistas, con la gestualidad y el discurso del sainete, como acontece con los sucesivos encuentros personales, el método biográfico de presentación de personajes--que es desbordado por la polifonía del discurso de los protagonistas del grotesco--y el artificio fundamental del género, la tesis realista. Es conocido el hecho por el cual el desarrollo dramático en el teatro realista está absolutamente articulado para probar determinada tesis. El propio protagonista, vocero del punto de vista del autor, se encarga de relativizar la relación entre arte y vida y la posibilidad del primero de efectuar una mimesis de la realidad, cuando en el final del grotesco le dice a su hijo Esteban, que ha compuesto un verso a partir de la patética acción que acaba de protagonizar: "Canta. Todo este dolor por un verso. ¿Vale tan poco la vida?" (143).

Siempre en el plano de la intriga, *Muñeca*, como sus modelos italianos, respeta la estructura dramática convencional: con un comienzo, un enlace, un desarrollo y una mirada final. Por su parte, *Stefano* tiene una estructura de superficie totalmente atípica. Tiene un comienzo casi sin niveles de prehistoria, y después del enlace (que ocurre con la llegada de Stefano) y del desenlace con la caída de la máscara, sobreviene una larga mirada final que abarca desde el momento que entrevé su propia duración y prácticamente llega al final de la pieza, incluyendo todo el denominado epílogo.¹⁷ Es evidente, comparando las dos actitudes de Discépolo con relación de la estructura de cada una de las piezas, que en el caso de *Muñeca*, era consciente de que se estaba incluyendo dentro de un modelo canónico--el *grottesco* italiano--y debía seguir las reglas del género. En cambio, en

el caso de *Stefano*, sabía que estaba creando un género nuevo, que lo estaba codificando y que por lo tanto podía moverse en el plano de su construcción con mayor libertad.

Además, *Muñeca*, como el *grottesco* italiano, es drama de situación, y logra mostrar el ridículo, de vivir y verse vivir a partir del devenir de la situación escénica.¹⁸ "La tensión entre lo cómico y lo dramático o aterrador no resuelta dentro de la obra"¹⁹ se da a través de la presentación de un problema, que va entramando el texto y haciendo evolucionar a los personajes en escena: la ausencia de Muñeca. Importa el desenlace y se avanza directamente hacia él. Es por esto que la yuxtaposición entre lo dramático y lo cómico es buscada en todo momento por Discépolo en la pieza, pero se da de manera evidente desde el instante que regresa Muñeca, cuando da comienzo el desarrollo o la complicación. Esta amplificación de lo grotesco tiene varios momentos que trataremos de poner de manifiesto:

En primera instancia, Anselmo encubre su dolor y se pliega a la comparsa, con la que sus amigos, en plena fiesta: "Hacen ronda catonga . . . y aplaude" (54).

La secuencia siguiente consiste en el ridículo agasajo a Muñeca por parte de los participantes de la fiesta, ya bastante borrachos: Mora comienza a hablar solemne pero bamboleándose, no encuentra las palabras, "está horrible," dice el texto segundo, cae de rodillas, brinda y finalmente como ya no se puede levantar del suelo, pide que lo alcen (56).

En el desenlace, la tensión entre lo cómico y lo dramático o aterrador, sufre una nueva amplificación: Enrique, que no debía retornar, lo hace con el fin de mostrarle la verdad a Anselmo. La fiesta ha continuado, en tanto la bebida y la angustia del trío de protagonistas han hecho el resto. El texto segundo de Discépolo se encarga de ponerlo de manifiesto para el lector: "Ríen algunos, otros se miran la nariz, pero están todos espantosos," mientras Muñeca " . . . sofoca sus sollozos" (58).

Ya a punto de producirse el clímax dramático, observamos otra descripción del texto segundo que pone de manifiesto la mezcla de registros, lo ridículo de la situación: "Anselmo sonríe y con un ademán significa cómo su honradez maltrecha ha aceptado a Muñeca. Enrique lo abraza en postura desairada" (58).

El clímax es realmente guiñolesco, a la manera de *Pensaci Giacomino!* (1916), de Luigi Pirandello, cuyo final del primer acto se puede incluir dentro de esta forma expresiva. En la pieza de Pirandello, los padres recriminan a los hijos como si fueran muñecos, y Toti corre detrás de ellos, payasescamente. En el caso de *Muñeca*, ni bien Enrique dice la verdad con relación al engaño del que ha sido objeto Anselmo, éste comienza a pegar, a forcejear con su protegido.

En medio de la confusión, Enrique le alcanza un revólver para que lo mate. Anselmo primero aparece hacerle caso, le apunta, pero luego se arrepiente y lo besa mientras llora. Finalmente, Anselmo se dispara un tiro en el pecho.²⁰

Por su parte *Stefano* es un drama de personaje, como lo fuera la tradición de la que proviene, la gauchesca de *Juan Moreira* y el sainete criollo. Es el antihéroe grotesco quien estructura la acción; con sus intervenciones la hace avanzar. Así los distintos episodios de la intriga serán sólo facetas de su problema. Si bien es un drama de personaje muy peculiar porque han desaparecido los distintos episodios secundarios, la inestabilidad/emotiva del protagonista, su confusión--nota distintiva del antihéroe del grotesco criollo--es lo que importa en la trama. Interesa más que el propio desenlace que, por otra parte, es esperado ya que el personaje fracasado, lo está desde el mismo comienzo.²¹

En este drama de personaje, la tensión no resuelta entre lo trágico y lo cómico se da como vimos más arriba a partir de la mezcla de registros propios del sainete que modulan la escena patética y también por las descripciones de los personajes y sus actitudes, del texto segundo.²² El ridículo, de vivir y verse vivir es logrado por Discépolo en *Stefano* con procedimientos que formaban parte de nuestro sistema teatral que en ese momento había consolidado ya un discurso propio.²³

También difieren *Muñeca* y *Stefano* en cuanto al sistema de personajes. En *Muñeca*, nos encontramos con tres tipos de roles, a partir de un centro dramático y una periferia.²⁴ El centro dramático está ocupado por los que denominaremos personajes sufrientes o auto-compasivos, a los que se podría calificar como víctimas patéticas de sí mismos. La periferia, por los entrometidos o charlatanes, los invitados a la fiesta. Su presencia es absolutamente necesaria para concretar el grotesco: son los encargados de espiar a las víctimas patéticas, de asediar a su desgarrada intimidad, de ser sus testigos. Mediando entre la periferia y el centro dramático, se encuentra el personaje razonador, Mora.

Entre los personajes sufrientes (Anselmo, Enrique y Muñeca) se destacan el primero y su oponente, Enrique; éste último engaña a Anselmo obligado por la absurda situación a la que se ve enfrentado. Es el engaño que posibilita la vida, típico del grotesco, pero que sumerge al personaje en la autocontemplación de su ser uno y múltiple. Se define sin transición como: ". . . digno . . . indigno" y anticipa de esta manera la doble vida de Zurmarán, el protagonista de *Tu honra y la mía*, de Francisco Defilippis Novoa, que se estrenaría un año después que *Muñeca*, en 1925.²⁵

Por su parte, Anselmo, el sufriente mayor, ha adoptado la

máscara del "hombre vivido" y así trata de manejarse durante la fiesta. Ya en la presentación, resulta evidente que, de manera bastante pueril, Discépolo lo quiere incluir dentro de la textualidad pirandelliana, a partir de su descripción con una ". . . bufanda que le oculta el rostro" (29). Ha adoptado un gesto social y sólo cuando se enamora aparece su verdadero ser. Esta ilusión le es necesaria para la vida, y frente a los entrometidos, enmascara totalmente su identidad.²⁶ Su verdadero rostro sólo es conocido por sus ayudantes--el dual Enrique y Chiquilín--y por su vocero, el razonador Mora.

Además de vocero del protagonista, Mora lo es también del autor y está destinado por éste a obligar al público a que razone. La actividad de Mora está encaminada también a establecer una tensión con el discurso más o menos realista de los restantes personajes. Este personaje razonador tiene tres caracteres fundamentales:

1. Obra dentro de la trama como una suerte de *deus ex machina* frustrado.
2. Es el portavoz de uno de los tópicos fundamentales del *grottesco*: el ser para uno y ser para los demás.
3. De esta última concepción seguramente deviene su pesimismo y su relativismo.

Es personaje *deus ex machina* fundamentalmente porque enlaza la intriga. En la secuencia séptima, determina, imponiéndose a Enrique, que éste haga regresar a Muñeca a continuar su relación con Anselmo. Sin embargo, una vez que puso en marcha la acción no podrá después encausarla de ninguna manera. La vitalidad de los hechos, según los términos de la filosofía bergsoniana, lo alejará del centro dramático de la acción y sólo podrá ser el vocero del personaje sufriente.

Asimismo, a partir de la conocida concepción de lo que se denominó el teatro *dello specchio pirandelliano*, su discurso se encaminará casi siempre a mostrar la diferencia entre el ser para uno y el ser para los demás: los ojos de los otros nos falsifican, toman el reflejo por el original. Este diálogo, importante en más de un sentido, aclara lo que afirmamos:

Anselmo.--Vos no te imaginás qué enemigo es ese.
 (Por el espejo) Mirame. Ese no soy yo, es otro; que está ahí siempre, espantoso (Ríe mirando su mueca) Me suplanta para que me repudien. Miralo (Ríe) ¿Soy yo? . . . No. Estoy condenado a un tormento infernal: a no reconocerme. ¿Quién soy? ¿Ese? . . . ¡No! ¡No! (Hace de su sollozo risa)

Mora.--Oíme hermano; para los hombres hay un solo espectáculo positivamente optimista; mirarse dentro (Por su imagen en el espejo) ¿Vos crees que yo soy ese? No. Me han cambiado. Yo soy otro, pero cierro los ojos a eso que no es más que un espectáculo, me miro adentro y me reconozco (39).

Del mismo modo Mora, como personaje grotesco, a diferencia del personaje realista, observa que el verdadero conocimiento de la realidad está fuera del alcance de los hombres. Esto lo lleva a sostener un relativismo a ultranza, un pesimismo radical que se verá corroborado por el desenlace de la pieza, que se pliega a esta convicción.

En la periferia del centro dramático, los entrometidos o charlatanes--Estela, Perla, Carlota, Nicolás, Sebastián y Gotardo, definidos por Mora, como "una comparsa"--se ríen del enamoramiento del hombre feo y de la actitud elusiva de "la bella indiferente." Presienten el triángulo amoroso y se divierten con sus avatares. Desean saber más sobre la desaparición de Muñeca, por eso al promediar la obra penetran en la intimidad de la pareja sufriente. Sin embargo los tiene sin cuidado la felicidad de Anselmo y Muñeca, a quien asedian continuamente porque saben que es la más débil de los personajes sufrientes. Este personaje charlatán o entrometido, es un farsante, un adaptado a la vida social. Las mujeres jóvenes se han relacionado con este trío de hombres viejos y gozan de las ventajas que les brinda esta situación y ellos son los agentes de la sociedad oficial. Son los otros, los ávidos espectadores de vidas ajenas sólo para divertirse o pasar el rato. En realidad su funcionalidad dentro del texto del *grotesco* es destruir la máscara de los personajes sufrientes. En el desenlace, estos mostrarán su rostro ante la mirada estupefacta de los farsantes.²⁷ Finalmente, durante lo que podríamos denominar la mirada final, los personajes sufrientes quedan aislados, cada uno solo o enfrentando a su problema o definitivamente liberado de él por la muerte; en tanto que el personaje razonador, que ha fracasado en su intento de convertir el caos en cosmos, se apiada de la suerte del protagonista y los farsantes retornan a la periferia de la acción en la cual estaban relegados al comienzo.

En *Stefano*, el conflicto del protagonista con su entorno familiar y social implica un potente centro dramático, que no admite periferias. Discépolo consigue que el género nuevo concrete el aspecto fundamental del discurso teatral; en él la palabra se convierte inmediatamente en acción. Stefano, como su padre, Alfonso, y su mujer, Margarita, son a la vez víctimas sufrientes y razonadores. El protagonista y sus oponentes son el centro de la acción y a la vez, como afirma Eva Golluscio de Montoya, el mismo Stefano es "el portavoz de

problemas profundos "y en el que se advierte un franco" pasaje de un cocoliche escénico como lenguaje descriptivo y mimético a lenguaje capaz de cuestionar el lenguaje y la comunicación.²⁸ El encuentro personal entre Stefano y Alfonso es una prueba de lo que afirmamos. En este enfrentamiento los supuestos del discurso están borrados, no existe una valoración común de la realidad por parte de los personajes. En medio de una tensa polifonía, de un áspero mundo de razones que luchan contra las del interlocutor y contra las propias, el lector o el espectador advierte oscuramente que los dos tienen razón, desde su particular punto de vista.

Pasa con ellos lo que Anne Ubersfeld denomina una reversión de la modalización del contenido del discurso: "la palabra está marcada por la incertidumbre, separada deliberadamente de un referente realista, su subjetividad es exhibida (. . .) la palabra se ha vuelto incierta y veleidosa" (253-4).

El único personaje que funciona fuera de esta textualidad teatralista es Esteban. Creemos que es una persistencia en la obra de Discépolo, de la textualidad de Florencio Sánchez. Su característica es la de ser portavoz de la presencia del autor en el texto, y al mismo tiempo la de participar muy poco en la acción central, hasta la parte final del epílogo. Incluso, su habla y su gestualidad tampoco participan de las leyes del género.

Resulta llamativa la pervivencia de un personaje como éste en el grotesco criollo, ya que atenta directamente contra la polifonía del género. Esteban como su larga serie de antecedentes y sucesores en el teatro nacional, se caracteriza por explicar, aconsejar, ser testigo de, ser conciencia moral de. Con él vuelve a aparecer el personaje chato, que no consigue desbaratar la potencia expresiva del todo, pero se aparta de su irracionalismo radical.

Este personaje entelequia es a nuestro juicio una marca del anarquismo romántico que difícilmente Discépolo podrá dejar de lado.²⁹ Y no lo hará porque evidentemente creía en él. Seguramente pensaba que este personaje era quien debía aclarar el mensaje del texto, quien debía dar alguna pista a un público que posiblemente veía en un estado de transición. Un público al que todavía debía mostrársele como debía ser la realidad.

Más arriba decíamos que en *Stefano* no hay periferia del centro dramático. El grotesco criollo no necesita entrometidos para su concreción, recuérdese que estos personajes eran fundamentales para el funcionamiento de *Muñeca*. Como en todo el ciclo que comienza con *Mateo*, el cuestionamiento de la familia como sistema social, la ubica en el centro mismo del núcleo del conflicto. En las fracturas de sus relaciones (además de en la ya mencionada actitud transgresora de Discépolo, dramaturgo con relación al teatro de su tiempo, en su

apelación al nuevo público y en las características de la recepción de su teatro por parte del campo intelectual), pensamos que habría que buscar las conexiones de la textualidad del grotesco con la serie social. Es decir, su relación con los problemas de su tiempo: la inmigración, el nacimiento de la clase media, y su capacidad de respuesta frente a ellos.

En *Stefano* vuelven a chocar como en *Mateo*, el representante del pasado (Stefano) y el del presente, su hijo Esteban. Sin embargo, no existe la justicia poética del desenlace de la obra de 1923. En esta suerte de juego circular de espejos del sistema de personajes de *Stefano*, todo parece estancado, todo parece repetirse, y reproducirse de manera deforme. Es más, hacia el final del texto, cuando Stefano agrade a los miembros de su familia, en un momento determinado la parodia, mimando, doblando su discurso y su gestualidad.³⁰ En cada uno de ellos, el antihéroe contradictorio se ve reflejado--especialmente en Esteban y en Alfonso--y en cada uno se niega, burlándose de su pasado dedicado a vivir para ellos y para su proyecto creador. Sólo en la muerte encontrará su purificación.³¹

Por otra parte no es difícil ver en la familia de *Stefano* el paradigma de sistemas sociales más amplios. Cada uno de sus miembros está solo y su comunicación con lo exterior es precaria. Es un módico, un anticipado *Huis-clos*.

Aislamiento, subjetividad y pesimismo son las notas que se aprecian en el sistema de personajes de *Stefano* a nivel semántico. De la lectura de su comportamiento se puede advertir que falta muy poco para la tardía aparición en Buenos Aires de la vanguardia del 20. En el sistema popular del grotesco criollo, los personajes están perdiendo de manera acelerada su contacto entre sí y con el mundo. Son una anticipación de lo que Raymond Williams llama "Expresionismo subjetivo," es decir, "La dramatización del aislamiento y de la vulnerabilidad: el grito del individuo extraviado en un mundo sin sentido."³²

Las conclusiones del trabajo son las siguientes:

1. A nivel de la acción, son textos diversos. *Muñeca* transgrede el modelo sentimental como los primeros textos de Pirandello, para poner de manifiesto la simulación, el enmascaramiento voluntario del sujeto. *Stefano*, por su parte, nos muestra un sujeto que busca ser comprendido por su núcleo familiar, una vez perdida la consideración, la honra social. La característica más destacable de este modelo es la de que tratando lograr su objeto, el propio sujeto se convierte en su oponente. Por otra parte, a diferencia del sujeto de *Muñeca*, no conoce su problema de manera racional. Se puede decir que su máscara es involuntaria.

2. A nivel de la intriga, los textos nos muestran también que pertenecen a distintas tradiciones teatrales. *Muñeca* es la deformación de los modelos canónicos del melodrama y respeta la estructura dramática de la convención europea. *Stefano*, es también una obra transgresora de modelos, pero diversos. Transgrede al sainete y al realismo-naturalismo.

Por otra parte, *Stefano* tiene una estructura de superficie totalmente atípica. Ya dijimos que esto es fundamental para apreciar que Discépolo sabía que se incluía con *Muñeca* en un sistema canónico y que con *Stefano* conformaba un sistema nuevo con absoluta libertad para codificarlo. A partir de esta codificación se advierte que buscaba a un nuevo público, el de la incipiente clase media, al que pensaba seguramente como ya maduro y dispuesto a debatir sus orígenes y sus conflictos en el teatro.

Siempre en el plano de la intriga, *Muñeca* es drama de situación, como sus modelos italianos; también su sistema de personajes se pliega a este modelo. *Stefano* es drama de personaje como lo era el sistema viejo (el sainete) del cual proviene, y su sistema de personajes es polifónico, con un absoluto centro dramático que muestra la crisis familiar. Mientras en *Muñeca* se opone individuo a sociedad, en *Stefano* la oposición es más fuerte, ya que ni entre los suyos el protagonista puede dejar de lado su aislamiento radical.

Finalmente, podemos afirmar que mientras *Muñeca* moderniza el sistema teatral culto y anticipa procedimientos y la tendencia ideológica de los textos posteriores de autores como Eichelbaum y Arlt; *Stefano* señala el momento más importante del sistema teatral del grotesco criollo.

Tanto una como otra, más allá de sus logros o de sus debilidades, son piezas transgresoras de la textualidad de ese momento.³³ El realismo finisecular, el sainete, el naturalismo son géneros teatralistas.

Por otra parte, tienen una serie de coincidencias a nivel semántico, ya apreciadas durante el desarrollo del trabajo y que se pueden explicar por el auge del irracionalismo europeo en el medio y por la propia ideología pesimista de Armando Discépolo y que se pueden sintetizar con la feliz frase de Williams, la ya mencionada " . . . dramatización del aislamiento y la vulnerabilidad: el grito del individuo extraviado en un mundo sin sentido" (163-5).

Notas

1. Homero M. Guglielmini, *El teatro del desconformismo* (Buenos Aires: Minor Nova, 1967) 41-2; Angela Blanco Amores de Pagella, *Nuevos temas en el teatro argentino, la influencia europea* (Buenos Aires: Huemul, 1965) 51-124; José María Monner Sans, *Introducción al teatro del siglo XX* (Buenos Aires: Columba, 1954) 42-52; Erminio G. Neglia, *Pirandello y la dramática rioplatense* (Firenze: Valmartina Editore, 1970).

2. Especialmente Angela Blanco Amores de Pagella, en "El grotesco en la Argentina," *Universidad* 49 (jul-set 1961): 161-74; y Juan Carlos Ghiano, "Prólogo," *Tres grotescos* (Buenos Aires: Losange, 1968).

3. Especialmente David Viñas en *Grotesco, inmigración y fracaso* (Buenos Aires: Corregidor, 1973). Inicialmente fue el prólogo a Armando Discépolo, *Obras escogidas* (Buenos Aires: Jorge Alvarez, 1969).

4. Son interesantes los aportes de Luis Ordaz, especialmente en "Armando Discépolo o el grotesco criollo," *Capítulo Argentino* (Buenos Aires: CEAL, 1980) 420-2; Marta Lena Paz, "Pregfiguraciones del grotesco criollo en Carlos Mauricio Pacheco," *Universidad* 54 (1962): 119-55; Claudia Kaiser Lenoir, *El grotesco criollo: estilo teatral de una época* (La Habana: Casa de las Américas, 1977) 55-60. Sin embargo, lo hacen especialmente a nivel semántico y comparando obras europeas con las argentinas.

5. *Muñeca* apareció primero en *Bambalinas* 351 (27 dic 1924). Discépolo revisó la edición que publicara Argentores: Armando Discépolo, *Teatro* (Buenos Aires: Ediciones del Carro de Tespis, 1966) 29-59. De esa revisión se destaca el agregado final, al que nos referiremos en el curso del presente trabajo. Las citas son de la última edición. El trabajo anterior mío referido es "Presencia italiana en el grotesco de Armando Discépolo," presentado en el *Primer Congreso Internacional: Presencia Italiana en la Argentina*.

6. Las citas para este trabajo son de la edición mencionada en la nota 5: 101-43.

7. Para Juan Villegas, la acción dramática es una abstracción, no un hecho concreto: "es un esquema dinámico que se distiende a partir de una situación inicial conflictiva." *Interpretación y análisis del texto dramático* (Ottawa: Girol Books, 1982) 25. Cfr. H. Gouhier, *La obra teatral* (Eudeba) 62; Pierre Aime Touchard, *El teatro y el espectador* (Buenos Aires: Troquel, 1954) 9. Por su parte, Patrice Pavis en su *Diccionario del teatro* (Barcelona: Paidós, 1983) propone acertadamente, a nuestro criterio, a la acción como "un elemento transformador y dinámico que permite pasar lógica y temporalmente de una situación a otra" (5) y advierte que el modelo actancial (Greimas, Barthes, Todorov) reconstituido en las distintas secuencias de la obra, posibilita apreciar cómo se genera la acción y cómo cambia la relación sujeto/objeto, ayudante/oponente. La intriga, según Pavis, "en oposición a la acción, es la sucesión detallada de los surgimientos de la fábula, el entrelazamiento y la sucesión de los conflictos y de los obstáculos y de los medios puestos en marcha para superarlos. Describe el aspecto exterior, visible en la progresión dramática, y no los moviminetos de fondo de la acción interior" (277).

8. Ordaz la ve como un "amago de grotesco pasional, es decir a la italiana" (417). También David Viñas habla de una "incidencia pirandelliana indudable" en *Muñeca* (73). Susana Marco, *Teoría de género chico criollo* (Buenos Aires: Eudesa, 1974) 294-6.

9. Entre las obras de Pirandello que se acercan a este esquema, podemos mencionar a *Limonos de Sicilia* (1910), *La morsa*, compuesta en 1898 y estrenada junto a *Limonos . . .* en 1910; *La razón de los demás* (1915). Resulta claro que para la crítica de hoy, el grotesco aparece como una deformación del drama burgués que habían cultivado María Praga, Torrelli y Giocosa, entre otros. Así lo ha visto Gigi Livio en su prólogo al *Teatro grottesco del novecento* (Milano: U. Mursia y Co., 1965) v: "E percíó nei confronti della commedia borghese nella sua ultima

fase, quella tutta accetrata sul triángolo marito-moglie-amante . . . che si articola la tematica parodica degli autori del grottesco."

10. Soberbio: especialmente durante la secuencia 11, diálogo entre Stefano y su padre, Alfonso. El primero ubica su discurso muy por encima del nivel de lo que su padre puede acceder. En este sentido son claras las puntualizaciones de A. Ubersfeld sobre el discurso teatral: "ce qu'exprime la représentation théâtral, son message propre, ce n'est pas tant la discours des personnages que les conditions d'exercice de ce discours" *Lire le théâtre* (Paris: Editions Sociales, 1982) 230. Torpe: en la secuencia 16, cuando dialoga con su mujer, Margarita, en el momento en el que más necesita ser comprendido le pone un dedo en el ojo a su mujer y dice, "Siempre es así. Es un símbolo este. Sólo hago daño a lo que más quiero. Traé que te soplo" (126). En la secuencia 22, luego de la caída de la máscara: "(Quiere tapar a Radamés, pero tambalea y le apoya rudamente una mano en la cara)" (136). Querer vengarse: en la secuencia 17 agrade, injuria a Pastore (126-31); y hacia el final del epílogo, injuria sin querer al padre y precipita el trágico desenlace: "Sí . . . debe ser que cada uno tiene que cumplir su misión alta o baja e irse . . . pero hay personas que viven demasiado. (A don Alfonso, que se ha puesto de pie) ¡Lo digo por mí!" (142).

11. En varias publicaciones y en *Zarzelistas y saineteros (La vida de nuestro pueblo)* 25: 10, Ordaz clasifica al sainete en tres grandes vertientes. La enunciada, la segunda, sería la germinal para el grotesco criollo.

12. Cfr. Lee H. Dowling, "El problema de la comunicación en *Stefano*, de A. Discépolo," *Latin American Theatre Review* 13.2 (Spring 1980): 57-64.

13. En este sentido, es imposible no recordar la cita de Pirandello: "Cuando más difícil es la lucha por la vida, y más se percibe en esa lucha la debilidad propia, mayor se hace la necesidad del engaño recíproco. La simulación de la fuerza, de la honestidad, de la simpatía, de la prudencia, en resumen, de cualquier máxima virtud de la veracidad, es una forma de adaptación, un hábil instrumento de la lucha. El humorista percibe enseguida estas diversas simulaciones para la lucha por la vida; se divierte en desenmascararlas; no se indigna: ¡es así!" *Ensayos* (Madrid: Guadarrama, 1968) 190-1.

14. Marcos Victoria afirma que lo sentimental "no aspira sino a conmovernos, a exitar nuestra compasión, o nuestra piedad, nos destila una fugaz ironía, vedada de dolor, nos menciona sin mucha insistencia el recuerdo de un pasado preferible . . . ," mientras que lo patético convierte "el sentimiento medido" en algo "rígido, exagerado, imponente . . . El rasgo espontáneo se encrespa de violencia voluntaria. El autor cree que todavía no hemos sentido como él; carga entonces las tintas, subraya las ojeras de los personajes, oscurece los fondos ya sombríos." *Variaciones sobre lo sentimental* (Buenos Aires: Sudamericana, 1954) 29.

15. Claudia Kaiser Lenoir lo ha visto con claridad: "En ninguna instancia, puede este desgarrar ser trascendido por la reflexión lógica. Esto implicaría la posibilidad de un ordenamiento de vivencias . . . Si esto fuera posible, del caos surgiría un orden nuevo, una salida, y en este sentido, una liberación" (106).

16. Es el caso de la secuencia 8, en la que Margarita enfrenta a los padres de Stefano y se produce un chiste que modifica momentáneamente el humor de la situación: "Margarita.--(. . .) En víctima, no. No las puedo soportar. Alfonso.--(Tartamudeando de ira) ¿A qui? ¿A nosotros? María Rosa.--No; a la víctimas" (110).

17. Al hablar de mirada final, a nivel de la focalización, nos referimos al resultado del desenlace, que desenredó la intriga. Es tan amplio este resultado, que podemos dividirlo en varios momentos: Comienzo: desde la caída de la máscara (primer acto) hasta la llegada de Stefano (ya en el epílogo). Enlace: llega hasta el momento en el que Stefano comienza a agredir a la familia; allí comienza el desarrollo. El desenlace comienza cuando la familia agredida se retira y culmina con la muerte de Stefano. Incluso hay un final a cargo de Radamés, con su punto de vista deformada: "Uffa! Papá, Papá. Apague la luz. (Stefano liberta un pie. Se vuelve de cara al cielo.) Meee. . . ."

18. La distinción entre drama de situación y drama de personaje, la explícita

Wolfgang Kayser en *Interpretación y análisis de la obra literaria* (Madrid: Gredos, 1954) 590-7, y fue retomada por Juan Villegas en *Interpretación y análisis del texto dramático* (Ottawa: Girol Books, 1982) 63.

19. Cfr. Lenoir 34.

20. Es interesante aportar un aspecto que intensifica el desenlace grotesco en la versión que Discépolo publicara en 1966 y en las posteriores. En la versión original de 1924, la obra culminaba con el parlamento de Mora: "(En primer término, a Enrique alelado.) ¿Eh? . . . ¿Sí? ¿Hablaste? . . . (Enrique afirma.) ¡Se mató! ¡Qué sonso! . . . (Muñeca envuelve su cabeza con un tapado. Enrique comienza a temblar.)" En la edición de 1966, la acción continúa un rato más: "¡Qué pedazo de zongo! (Va hacia el dormitorio, Muñeca corre hacia Enrique, transformada por su alegría se aprieta a su espalda. Ríe histérica.)" Es evidente que a la luz de las nuevas lecturas y como resultado de afianzamiento de sus textos en el sistema teatral de fines de la década del sesenta que lo habían colocado poco menos que en el centro del campo intelectual de la época, legitimando su obra mal interpretada en su momento histórico, Discépolo se anima a incluir este "Ríe histérica" que agrega confusión grotesca al ya tragicómico desenlace. Este agrega se puede leer como una rectificación del absurdo de la vida social, que acerca a *Muñeca* a la semántica del desenlace de *Il berretto a sonagli* (1917) de Pirandello, en el cual mientras los curiosos, los farsantes "se retiran comentando en voz baja la desgracia, Ciampa cae sentado en una silla, con una horrible carcajada de rabia, de salvaje placer y de desesperación, a un tiempo."

21. Hemos estudiado la evolución del personaje fracasado en Discépolo en "La primera época del teatro de Armando Discépolo," Armando Discépolo, *Obra dramática I* (Eudeba, 1987) 23-71.

22. Es destacable su feísmo. Así, María Rosa "cuando anda simula sufrir y quejarse, con un rictus igual, no emociona" (100); Alfonso "cuando no bambolea la cabeza como negando, la apoya sobre un hombro, como resistiéndose tercamente a una orden que lo disgustase" (100). Más claramente grotesca es la descripción de Pastore: "Tiene la boca chica y al hablar, con su voz tierna y sin altos, no se le mueve la embocadura. No sabe llorar; cuando el dolor lo hierde se pone estúpido. No sabe reír, cuando se alegra hace pucheros" (126).

23. Ana Pizarro aclara que nuestra literatura y nuestro teatro "se constituye como tal, conforma sistema en el tiempo de la larga duración —el tiempo en que se erige una cultura, una civilización— hasta llegar a su etapa de consolidación como tal, que es el momento de independencia de su discurso. Más allá de aporte permanente de otras literaturas o culturas, este se asienta ya en sus propios modelos literarios y se nutre del imaginario social de su propia sociedad, eje sobre el cual se articula su espacio orgánico." *La literatura latinoamericana como proceso* (Buenos Aires: Ceal, 1985) 29-30.

24. Esta clasificación la tomamos de Robert Brustein, quien la aplica a los personajes del grotesco pirandelliano de la primera época. *De Ibsen a Genet. La rebelión del teatro* (Buenos Aires: Troquel, 1970) 319. Ya hemos desarrollado esta clasificación en el trabajo citado en la nota 5.

25. Tanto Enrique como Zurmarán están cerca del relativismo de Diego Cinci en *Ciascuno a suo modo* de Luigo Pirandello (1924) cuando afirma: "De todos modos y de cada uno conocemos una pequeña, insignificante certeza de hoy, que no es la certeza que fue ayer y no será la de mañana," Luigi Pirandello, *Teatro completo II* (Fabril, 1964) 515.

26. Cuando regresan los farsantes, Anselmo hace que Muñeca se desnude y se meta en la cama con el fin de ocultarles la terrible noche que han tenido y hacerles creer que viven una situación normal. Después de pedirle a su ayudante, Chiquilin, que les abra la puerta para que pasen, Anselmo dice, "Sí, hombre; ino te saqué la careta!" (54).

27. El ejemplo paralelo en el teatro pirandelliano sería el que desarrolla Brustein en el texto ya citado, a partir de *Così è . . .*, pieza que seguramente conocía Discépolo en la época de la composición de *Muñeca*.

28. En "¿Historia social del teatro: historia de las convenciones dramáticas?"

Actas Giessen 1983 (Neuchâtel, 1984; Giessen, 1985) 204.

29. Cfr. con mi trabajo "La primera época del teatro de Armando Discépolo," 42-3.

30. Esto ocurre en la secuencia 23, 138-9.

31. Cfr. con Mijaíl Bajtín, *Problemas de la poética de Dostoievski* (México: Fondo de Cultura Económica) 179-81, especialmente con relación a la parodia y al problema del doble.

32. En *Cultura. Sociología de la comunicación y del arte* (Barcelona: Paidós, 1981) 163-5.

33. Su carácter transgresor se advierte en la recepción de las dos obras. Si bien fueron bien recibidas, las críticas a sus respectivos estrenos dejan en claro que no hubo con relación a ellas lo que Walter Mignolo llama una hermenéutica interpretativa, una interpretación de la comunidad que está intuyendo la presencia de ciertos textos que se pueden agrupar en lo que luego el teórico denominará género. (Cfr. mis trabajos "Presencia italiana en el grotresco de Armando Discépolo"; "Stefano o el grotresco criollo," *La Opinión Cultural* (30 abril 1978): 8-9.