

## PREFIGURACIONES DEL GROTESCO CRIOLLO EN CARLOS MAURICIO PACHECO (\*)

Nuestra literatura escénica alberga un número relativamente escaso de expresiones calificadas de "grotescos", las cuales fueron surgiendo a partir de 1923, durante una década. Tales piezas significaron una jerarquización de la escena nacional cuando su vástago más fecundo, el sainete, engendraba sin cesar una prole tan numerosa como chabacana, desprovista de todo propósito artístico. Nada por cierto las emparentaba con las muestras genuinas y representativas del género, pese a que esas manifestaciones espúreas insistían en distorsionar los elementos —ambientes, tipos populares— que con singular maestría supieron aprovechar, entre otros, Pacheco, Pico, Novión (1).

El grotesco fue, pues, un ciclo de selecta y reducida estirpe porque su modalidad específica reclamaba algo más que groseras machiettas o demasías de lenguaje. Pero esto no su-

---

(\*) El presente trabajo ha sido elaborado sobre la base de una comunicación de igual título leída el 25 de octubre de 1961 en el Instituto de Literatura Argentina "Ricardo Rojas", de la Facultad de Filosofía y Letras de Buenos Aires.

(1) Cuando se estrenó *Mateo*, el primer grotesco de autor argentino, la prensa reconoció entre sus muchos méritos sobriedad y decoro. *Última Hora* en su edición del 15 de marzo de 1923, en lugar aparte de la crónica, destacaba muy especialmente que la obra no contenía "ni tiros, ni puñaladas, ni tangos".

puso por parte de los autores un alejamiento de los personajes sainetescos; constituyó el último brote de una línea escénica que habiéndose iniciado modestamente a fines de siglo con Soria, Trejo, afirmó su trayectoria merced al aporte decisivo de los dramaturgos mencionados. En consecuencia, trataremos de establecer algunos rasgos intrínsecos y permanentes de nuestro género chico que adquirirán luego nueva valencia en las complejidades del grotesco y nos parece adecuado tratar de puntualizarlos en la obra de quien fuera uno de los saineteros más brillantes.

Como el vocablo "grotesco" designó originariamente una especie teatral europea, a ella nos referiremos antes de entrar de lleno en el tema.

#### I. EL GROTESCO EUROPEO

En 1916 se estrenaba en Italia *La maschera e il volto*, comedia grotesca en tres actos, escrita por Luigi Chiarelli un trienio antes (2). A partir de entonces la denominación de "grotesco" comenzó a identificar una especie dramática determinada que cuenta con expresiones de reales méritos. No siempre los autores designaron sus obras bajo tal rubro, mas ciertas peculiaridades análogas a las que caracterizaban la pieza de Chiarelli las hicieron participar del llamado teatro del grotesco. ¿Cuál era, en dónde residía la originalidad de *La Maschera e il volto* para reconocérsele alcances definitorios? Recordémosla brevemente.

La acción transcurre en una villa sobre el lago di Como, selecto lugar de veraneo de la alta burguesía italiana. Allí encontramos al matrimonio Grazia. Pablo, el marido, cree con firme y sincero convencimiento que el deber sagrado e ineludible de todo hombre al descubrir la infidelidad de su mujer es darle muerte, parecer compartido unánimemente.

---

(2) Se estrenó en Buenos Aires como *La máscara y el rostro* en marzo de 1918 por la Compañía Argentina de Arte, en el teatro Odeón. Julio Escobar realizó la traducción española. (En: *La escena*, año 2, suplemento n.º 5. Buenos Aires, 24 de noviembre de 1919).

Así lo establece con categórico y rotundo énfasis a veces. No puede comprender y hasta le repugna la filosofía tranquila de su amigo Cirilo, quien acepta resignado los devaneos de su joven cónyuge.

*Pablo* — ¡Ah! Yo al primer síntoma, hubiera sido despiadado.

*Cirilo* — Lo sé. Tú habrías matado. Y bien; si yo la hubiera matado cuando ocurrió el primer percance, hoy me encontraría en las mismas condiciones, con la segunda mujer, o con la décima amante.

*Pablo* — La otra o las otras no habrían osado...

*Cirilo* — Pablo; las mujeres son capaces de todas las osadías. No hay nada más tentador para ellas que el peligro. El hombre a quien ellas aman verdaderamente, es aquél que ha sabido arrastrarlas a cometer enormes e irreparables locuras. Tú conoces poco a las mujeres.

*Pablo* — Pero me conozco mucho yo, y estoy seguro de que las mataría.

*Cirilo* — Pero, ¿por qué?

*Pablo* — ¿Por qué... Por qué...? Porque el matrimonio es un pacto para toda la vida, y quien falta a él es justo que pague con la vida.

*Cirilo* — Parece una frase de Napoleón. Eres el Napoleón de los maridos. Pero tampoco el gran Napoleón fue afortunado en el matrimonio. Decididamente, para las mujeres no hay nada sagrado.

*Pablo* — Eres un cínico. Casi me causas... (*gesto de asco*)

(acto I<sup>o</sup>)

Pero cuando llega el momento de cumplir realmente lo que tanto ha proclamado no puede; la inexorabilidad de que hiciera alarde frente a sus amigos lo abandona y deja huir a la culpable. Sin embargo, es imprescindible mostrarse a los ojos de la sociedad como el fiero vengador de su honor ultrajado; simula entonces haber muerto de verdad a Sabina. Desde ese supremo instante Pablo escíndese en dos personas irreductibles: una desea férvidamente perdonar, obedeciendo

a sus más íntimos deseos; la otra, por el contrario, lo impulsa a representar una farsa cruel pero necesaria para seguir disfrutando del respeto de sus semejantes. Una vez más, la eterna oposición mentira-verdad, simulación-verismo, apariencia-realidad; en suma: *la máscara y el rostro*. Chiarelli hace jugar esta antinomia de la conducta humana durante el transcurso de la obra, antinomia expuesta claramente a través de las palabras de Sabina.

*Sabina* — Quita esa *máscara* del delito de tu *rostro*. Sé sincero, lee en tu corazón y no seas esclavo de tus palabras y de las costumbres convencionales. En este momento, Pablo, jugamos nuestros destinos. No hagas que él sea más grave. No pongas entre nosotros lo irreparable, piensa que todavía podemos salvar algo de nuestra vida.

*Pablo* — No, no, tú has muerto para mí.

*Sabina* — Será como tú quieras, pero antes reflexiona.

*Pablo* — (*a sí mismo*). Para mí has muerto; pero ¿para los otros? Muerta para mí, no es más que una frase estúpida.

*Sabina* — (*con amargura*) Te apenas por lo que dirán los otros, no por haberme perdido.

*Pablo* — (*riendo amargamente*). Ridículo.

*Sabina* — Qué pena... (*una pausa larga, quedan ensimismados en sus pensamientos, de pronto Pablo se levanta, como quien ha tomado una determinación*).

*Pablo* — No queda otra solución .

*Sabina* — La que tú quieras.

*Pablo* — Tú partirás.

*Sabina* — (*con dolorosa sorpresa*) ¡Ah!

*Pablo* — Tú debes desaparecer.

*Sabina* — ¡Me echas?

*Pablo* — Para siempre.

*Sabina* — Para siempre...

La mujer se marcha y Pablo queda sumido en la mayor desesperación; sin embargo, no puede olvidarse de los demás y resuelve actuar como todos esperan. Llama al abogado Luciano, su amigo íntimo (él es el amante de Sabina) y le comunica que ha matado a la joven.

*Pablo* — (*Poniéndose la máscara de la tragedia y yendo a su encuentro*) ¡Ah! te envía el cielo.

*Luciano* — ¿Qué ocurre?

*Pablo* — Te necesito.

*Luciano* — ¿Por qué?

*Pablo* — ¿Por qué? Porque (*buscando obtener el efecto deseado*) Porque he matado a mi mujer.

Y a continuación refiere la escena elaborada de acuerdo con las exigencias de la sociedad.

*Pablo* — Me había quedado aquí solo, cuando ella volvió. Apareció detrás de esos vidrios y entró. Esperaba quizá que yo la perdonara, (*acolorándose poco a poco con la descripción*) Perdonarla... Se necesita ser muy cínica para esperar-lo. Me dijo algunas palabras que no recuerdo, entonces yo me precipité contra ella, la tomé así y después, no sé. Conseguí escapármese y yo la agarré por la garganta. Sí... lo recuerdo... recuerdo lúcidamente la sensación de mis dedos, de mis uñas que se hundían en la mórbida blancura de su cuello. Se debatía sobre la balastrada furiosamente, palideciendo cada vez más. Yo en un momento de exaltación, fuera de mí la empujé. Se precipitó en el lago, un grito, un rumor sordo, dos manos blancas que se agitan desesperadamente. Después... círculos en el agua cada vez más grandes y luego... nada... el silencio de la muerte. La he matado (*Se desploma sobre una silla*).

*Pablo* solicita a *Luciano* se encargue de su defensa; éste se niega al principio, pero por último accede.

*Pablo* — Me absolverán enseguida, sin duda alguna. ¿No crees que tenía razón para matar a esa mala mujer?

*Luciano* — No lo sé, no lo sé.

*Pablo* — ¿Qué razones tienes para defenderla? ¿Eh? ¿Tienes alguna disculpa? Habla.

*Luciano* — Ninguna, ninguna, convengo contigo en que era una mujer indigna.

(acto I<sup>o</sup>)

Y el espectador, que hasta ese momento ha seguido un tanto dolorido el íntimo, el auténtico drama de *Pablo*, dis-

tiende su angustia en una sonrisa entre compasiva y burlesca.

Las restantes alternativas de la obra suscitarán siempre esta actitud, en que lo serio se mezcla, indisoluble, con lo cómico. Evidentemente, Chiarelli, ex-profeso, forzó el curso natural de las situaciones; lo lógico hubiese sido que Pablo matara a su mujer o la perdonase, pero esa dualidad de conducta desconcertante ocasiona una distorsión resuelta en un doble juego, trágico y cómico a la vez. Por ello, los diversos episodios de la acción escénica otorgan indefectiblemente un amplio margen festivo aunque involucren también un trasfondo de amargura. El comportamiento de Luciano, quien como defensor de Pablo no vacila en desprestigiar a su ex-amante con tal de lograr la absolución de su cliente, las numerosas y apasionadas declaraciones de amor que recibe Pablo de lejanas admiradoras, los festejos con que se saluda la libertad del marido pundonoroso, no son sino otras tantas expresiones de la máscara de simulación, engaño y prejuicio que cada cual se ha fabricado. Lo absurdo de ese proceder llega a la aberración cuando aparece de nuevo Sabina y su marido quiere recomenzar junto a ella una nueva vida, esta vez la auténtica. Pero la sociedad no perdona a aquellos que osan despojarse de la máscara y mostrar el rostro; en consecuencia, quienes han absuelto a Pablo y lo han convertido en un héroe admirado a raíz de un crimen que no cometió, lo condenan, escandalizados, al comprobar la no existencia del delito. Marcos, el inflexible magistrado, le recuerda triunfante que el Código Penal castiga la simulación de delito, y el falso testimonio. Y el atribulado Pablo exclama con justa indignación: “—Esto es un disparate. La maté y me absuelven, no la he muerto y me mandan a la cárcel. Eso es absurdo”.

Y para poder vivir Pablo y Sabina huyen como dos delinuentes.

Atilio Dabini especifica que la novedad de la obra de Chiarelli consistía en: “Las máscaras recubren personajes mo-

dernos de los cuales adoptan la fisonomía y la manera, ocultan a seres humanos cuya índole suele no corresponder a la fisonomía exterior; y el drama, o la tragicomedia, nace cuando esa no correspondencia se hace conciencia; entonces aquella índole descomponen la máscara y revela su verdadero rostro, que es expresión del yo genuino, espontáneo, de la verdadera personalidad del hombre, de una manera esencial e íntima de sentir y de ser que con frecuencia permanece, para uno mismo, oculta bajo la conformación dada por la educación, por las ideas y modos adquiridos, por la vida en sus formas exteriores, y que manifiesta bajo la prueba de la crisis y la tragedia que tocan en lo vivo" (3).

Por tanto, simultaneidad de elementos cómicos y serios, bivalencia de la conducta, enmascaramiento del yo íntimo, dislocación de las situaciones, son los rasgos distintivos del grotesco como especie teatral, que según la opinión de Monner Sans constituye "una de las varias modalidades del drama de la personalidad" (4).

De esas características participan *L'uomo che incontro ' se estesso* (1918) de Antonelli; *Marionette, che passione!* (1918) y *Una cosa di carne* (1924) de Rosso di San Secondo; *L'uccello del paradiso* (1919) de Cavachioli, *Il berretto a sonagli* (1917) y *Il giuoco delle parti* (1918) de Pirandello, sin olvidar el lejano antecedente: *Don Pietro Caruso* (1895) de Bracco.

También pertenecen a esa especie teatral piezas de Cromelynek, Mazaud, y los esperpentos de del Valle Inclán.

En lo concerniente al grotesco del teatro nacional, aunque la denominación sea la misma, no se puede en rigor de verdad tratar de asimilarlo al italiano; ciertas coincidencias permiten establecer alguna analogía, mas fundamentales desemejanzas se constatan a poco de examinar las respectivas expresiones (por esta razón nos hemos detenido en *La Maschera e il volto*).

---

(3) DABINI, Atilio, *Teatro italiano del siglo XX*, p. 50. Buenos Aires, Losange, 1958.

(4) MONNER SANS, José María, *Pirandello y su teatro*, p. 127. Buenos Aires, Losada, 1959.

## II. EL GROTESCO CRIOLLO

El término grotesco aplicado a una obra argentina apareció, por vez primera en *Matco* de Armando Discépolo<sup>(5)</sup>, considerado el creador de lo que se ha dado en llamar "grotesco criollo". En esa línea deben incluirse además *Stéfano*, (1928), *Cremona* (1932) y *Relojero* (1934), sus mejores muestras, según general opinión, de esa modalidad teatral, pero también como valiosas y sobre todo representativas nosotros consideramos *Giacomo* (1924), *El organito* (1925) en colaboración con su hermano Enrique Santos, y *Mustafá*, (1921) anterior a *Mateo*, en colaboración con Rafael de Rosa.

*Sauerio*, (1929) y *La juventud de Lorenzo Pastrano* (1931) de Di Yorio, *He visto a Dios* (1930) de Deffilippis Novoa, *Don Chicho* (1933) de Novión se inscriben asimismo en la misma línea escénica.

El denominador común de estas obras sería la simultaneidad de lo cómico con lo serio, mas el estudio de algunas nos otorgará los rasgos fundamentales para intentar una somera caracterización del "grotesco criollo".

Miguel, el protagonista de *Matco*, es un viejo y honrado cochero italiano; la progresiva difusión del automóvil como medio de transporte le ha usurpado los últimos clientes, y él se siente desubicado e inútil en una realidad que, indiferente a sus problemas, lo ha condenado a ser "un muerto que camina".

*Miguel* — Bah, bah. Esperemos a Severino. (*Pausa*). El corralón tampoco l'he pagado. Me lo quieren echar a la calle a Mateo. No sé donde lo voy a llevar... (Para alegrarla). Lo traigo acá. Lo ponemo a dormir con Carlito; así se ríe. (*La vieja lo mira desolada. Silencio*). Sí; con la carrindanga ya no hay nada que hacer a Bono Saria. El coche ha ter-

---

(5) Se estrenó en el teatro Nacional de Buenos Aires, el 14 de marzo de 1923 por la compañía nacional de Pascual Careavallo. (En: DISCÉPOLO, Armando, *Tres grotescos*. Prólogo de Juan Carlos Ghiano, p. 25-53. Buenos Aires, Losange, 1958.



minado, Carmené. L'ha matado el automóvil. La gente está presenciando un espectáculo terríbil a la calle: l'agonía del coche... pero no se le mueve un pelo. Uno que otro te mira nel pescante, así, con lástima; tú ves el viaje e te párase... ¡manco pe l'idea!... por arriba del caballo te chistan un automóvil. (*Pausa*). ¿Tú has sentido hablar del muerto que camina?... Es el coche.

(Cuadro 1º, p. 34)

No quiere transigir: —“¿Yo chofer! Ante de hacerme chofer —que son lo que me han quitado el pane de la boca— ¡me hago ladrón! ¡Yo voy a morir con el látigo a la mano e la galera puesta, como murió me padre, e como murió me madre, e como murió me abuelo!” (pág. 32), ni tampoco claudicar de sus principios morales aceptando las incitaciones de su compatriota Severino para realizar algunos “trabajitos”.

*Severino* — ¡Eh!... Hay que entrare, amigo. La vida es una sola, e a lo muerto lo llórama iguale cuando han sido honesto que cuando han sido deshonesto.

*Miguel* — Callate, Mefestófele.

*Severino* — Aseucha, San Mequele Arcángelo; está a tiempo todavía. Aprenda a vivir. Hay mucho trabajito por ahí... secreto... sin peligro... que lo págano bien.

*Miguel* — No me trabaje... no me trabaje más... que me agarra cansado.

*Severino* — Cuando usted quiera le consigo uno. (Yendo hacia el foro). Nadie se entera de nada... sigue siendo don Mequele... págase a los amigo... e da de comer a los hijo, que so más sagrado que l'apellido.

*Miguel* — ¡Andáte, Satanás... que te estoy viendo la cola!

Pero al fin cede. Empujado por las recriminaciones de Carmen —“cuando se echan hijos al mundo hay que alimientarlos”—, para solucionar la miseria de los hijos interviene con su desvencijado carricoche en un asalto.

La escena en la cual Miguel aguarda a los ladrones que están desvalijando una casa, reemplaza todo intento de de-

finir nuestro grotesco, pues fija indeleblemente sus rasgos intransferibles.

En rigor de verdad se trata de un largo monólogo; el viejo trata de aliviar su carga emocional hablando sin ton ni son, pero no puede librarse de ella y sólo consigue destacar la magnitud de su drama que, sin embargo, contrasta con los perfiles toscos del personaje y la vulgaridad y pintoresquismo de la expresión.

*Miguel* — (*sin moverse*) ¡Qué facha de asasino tienes! (*Pausa*) ¡Qué oscuridad!... ¡Qué silencio!... ¡Qué frío!... Hay que entrare, amigo. (*Tiritando descendiendo del coche con grandes precauciones*) ¡Cómo; no... tambaleo? Me he tomado una botella de anís e no he podido perder el sentido. ¡Qué lástima!... Se la ha tomado la páura. No hay borrachera que aguante. (*Se sopla los dedos. Va a calentárselos en la lumbre del farol. El coche se mueve. Con todo su miedo no mira*). ¡Quién anda?... (*Sin moverse de su sitio, armado del talero, mira entre las ruedas, después al caballo*). Sssté... Mateo... ¡Qué hace? ¡Por qué me asusta? Mateo. Mirame, Mateo. Nennne... ¡No me quiere mirar? Soy yo. Yo mismo. ¡Qué hacemos? Robamo. Usted e yo como do ladrone. Estamos esperando que el Narigueta y el Loro traigan cosa robada a la gente que duerme. ¡No lo quiere creer?... Yo tampoco. Parece mentira. ¡No estaremos soñando? (*Se pellizca, se hace cosquillas, tironea su bigote*). No; estoy despierto. Entonces, ¿qué hago acá?... ¡Soy un ladrón?... ¡Soy un asaltante?... ¡E posible?... No. No e posible. No. ¡No! ¡No!! (*Va a huir. Se toma del pescante. Reacapacita*). ¡Y Severino? No puedo hacerle esta porquería. Me ha recomendado. Me he comprometido. He dado mi palabra de honor. Sería una chanchada. Hay que entrare. Hay que entrare. (*Tiritando se sienta en el estribo*). Qué silencio. Parece que se hubiera muerto todo. ¡Quién será la víctima? Pobrecito. A lo mejor está al primer sueño, durmiendo como otario... soñando que está a la cantina felice e contento... mientras que el Loro le grafiña todo. Pobre. Que me perdone. (*Pitada lejos*). ¡Auxilio!... (*Corre al pescante, la nota corta de "ronda" lo sorprende con una pierna en alto. Desfallece*). ¡No te lo podías tragar este pito? (*Apoyado en el farol enciende un toscano. Con el fósforo encendido aún tiene una*

*alucinación*). ¿Quién está dentro del coche?... ¡Severino!... Sever... (*Se restrega los ojos*). Es el anís. Estoy borracho. (*Sonríe. Se quema?*) ¡L'ánima túa! (*Por los ladrones*) ¡Cómo tardan!... Qué soledá. ¿Quién viene?... (*Se vuelve, alejado*). ¡El vigilante! (*Se pone de pie, rígido*). No. Creo que me está entrando fierrito. Mateo... vamo, no te dormí; no me deje solo. Mirame. Del otro lado. ¿Está asustado usted? (*Suena la bocina de un auto. Se encoje como si le hiriesen*). Ahí va. El progreso. ¡Mírelo cómo corre!... ¡Corre, escapa! Ha de venir otro invento que te comerá el corazón como me lo comiste a mí (*Otra vez la bocina más lejos*). Y me pifia, me pifia. ¡Matagente!... ¡Puah! (*Le escupe. Otra vez lo angustia la soledad. Su miedo crece*). ¡Cómo tardan!... ¿Qué estarán haciendo?... (Lo aterrera un pensamiento). ¡Estarán degollando a alguno?!... ¡A la gran siete... (Salta al pescante; va a castigar a Mateo. Se detiene otra vez. Se aconseja) ¡Y mañana cómo comemo? Hay que entrar. ¡Hay que entrar! (Solloza). ¡Figli! ¡Figli!

(cuadro 2º, p. 44)

El barrio dormido en una cruda noche de invierno; la borrachera de Miguel; la tarea delictiva de los lufas; la culminación del drama del protagonista, se perciben exclusivamente a través del prisma emocional del personaje. El concentrar la acción en este personaje se debe en primer término a la interioridad del conflicto, susceptible de existencia nada más que para el propio sujeto; la imposibilidad de dialogar con los otros explica, pues, la frecuencia de esta especie de soliloquios en el grotesco nacional.

El personaje nunca se libera de sus peculiaridades jocosas pese a las altas tensiones dramáticas, aunque a menudo la risa se mezcle con las lágrimas. Esto se logra no sólo por los recursos estilísticos externos —lenguaje, composición física del intérprete, actitudes— sino que en ocasiones proviene del sesgo especial de las situaciones. En *Mateo*, por ejemplo, uno de los hijos de Miguel, Carlos, se ha decidido a trabajar —cuando su padre ya ha consumado el delito— y elige nada menos que la profesión de chófer...

*Carlos* — (Abre la puerta para mostrar su flamante traje de *chauffeur*). Bien, viejo. Al fin están contentos en esta casa.

*Carmen* — Hijo...

*Miguel* — (El acordeón pierde aire sonoramente entre sus manos. *Estupefacto*). Usté... chofer?...

*Carlos* — Chófer. Me he decidido a trabajar, viejo; a ayudarlo de una vez. Hace tiempo que practico en el volante — ante de que me echara y después me fuese a llamar—, pero lo oculté para darle de golpe esta alegría.

*Miguel* — (*desfalleciente*) — ¡Ay!... ¡Ay!...

*Carlos* — Viejo!

*Carmen* — ¿Qué tiene?

*Miguel* — Me muero de alegría.

*Carlos* — ¿Cómo, no está contento?

*Miguel* — ¡Sí! ¡Muy contento! ¡Mira qué contento estoy! (*Se abofetea*). ¡Mira!

*Carlos* — ¡Tata!

*Carmen* — ¡Mequele!

*Miguel* — Yesú, ¿yo merezco esto?... ¡Qué alegría que tengo! ¡Hágame venir un acchidente! No te asustá, *Cármen*. Es la alegría que tengo de verlo. ¿Qué más podía ser? Chófer; le cae de medida. Mira qué bien que le queda el traje... y la gorra... ¡Un acchidente seco, redondo!

*Carlos* — ¡Papá, yo traigo plata! Ayer no había morfi en esta casa. Tome, *mama*; veinte pesos. Mi primera noche.

*Carmén* — Gracia, hijo; al fin. Era tiempo.

*Miguel* (*mirándolos largamente*). — ¡Era tiempo... y qué tarde que es!

*Carlos* — Sí, yo comprendo; a usté le hubiera gustao más otro oficio, pero...

*Miguel* — Pero... hay que entrare. He comprendido. No me haga caso, hijo. Estoy contento de que usté pueda ya mantener a la familia. Yo no podía más. Estoy cansado. Como *Mateo*... ya no sirvo, soy una bolsa de leña... y siempre que pego... pego con la cabeza. Ahora l'automóvil me salva. ¡Quién iba a pensarlo!...

(Cuadro 3º, p. 51)

Obsérvese también el determinismo, la fatalidad inexorable gravitando siempre sobre el pobre Miguel. El final de la obra no puede ser más desolador, pero conserva las características citadas: la risa mezclada con el llanto.

*Miguel* — No llore. Piense a los hijos. Tenía razón, Carmene: cuando se echan al mundo hay que alimentarlos... de cualquier manera. Yo he cumplido. No llore (*Los hijos los miran sin entender. El viejo despista: se pone la galera de Severino, abollada y maltrecha. Da lástima y risa*). ¿Cómo me queda? ¿Me queda bien?... (*Retrocede hasta el foro preparando la huida. Se repiten los golpes*). ¡Addió! (*De un respingo abre la puerta. La policía echa mano de él. La vieja cae*).

*Carlos y Chichilo* — ¡Mama!... ¿Qué pasa?... (*Saliedo por foro*). ¡Papá!... ¡papá!... (Los policías se llevan al viejo a tirones).

(Cuadro 3º, p. 53)

En esta clase de obras aunque el problema del protagonista sólo tenga vigencia plena para el individuo, y los demás no lo comprendan ni compartan sus verdaderos alcances, sin embargo, muchas veces ese conflicto influye radicalmente en la vida de ellos. Recordemos, por ejemplo, a Stéfano, músico italiano cuyos sueños de gloria se han frustrado quizás por su propia impotencia creadora causando primero la desgracia de sus padres, a los que arrastró lejos de la querida y siempre añorada tierra natal, y luego la de su mujer e hijos, a quienes sólo ha ofrecido privaciones. O a Giácomo, feliz en su mundo de recuerdos —su pasión por la Clavelito ocasionó su ruina— mientras sus sobrinos creyéndolo todavía dueño de su considerable fortuna que ellos imaginan encerrada en un viejo baúl, (en realidad contiene papeles y chucherías sin valor), han dispuesto de ella y contraído numerosas deudas. También la actitud de Mustafá repercute sobre los suyos, si bien éstos no la compartan. Mustafá un turco buhonero, ha comprado en sociedad con su amigo el italiano Gaetano, ambos habitan en el mismo conventillo, un décimo de lotería. El billete resulta premiado, pero el turco niega toda participación a su socio pues con el importe total de la recompensa podrá realizar su preciado y hasta el momento inalcanzable sueño: regresar a Turquía con turca y turquitos. Las reyertas tragicómicas se suceden entre los dos; los respectivos hijos, ignorantes de todo, interrumpen

pen sus lazos de amistad y el hijo de Gaetano y la hija de Mustafá rompen su noviazgo, sin saber a ciencia cierta la causa. Al fin el hijo del turco enterado de la verdad obliga a su padre a devolver el billete, pero cuando van a sacarlo del zócalo en donde lo había escondido apenas quedan rastros del mismo: los ratones se lo devoraron. ¡Pobre turco! Ya nunca más verá Turquía.

En ocasiones el personaje se deja envolver en tal manera por su problema que se sumerge en un marasmo que anula todas sus reservas anímicas hasta hacer vacilar su razón. Tal es el caso de Saverio en la obra homónima de Di Yorio. Su hija, víctima de un raptó, ha sido violentamente ultrajada por un desconocido. Saverio, que posee un sentido del honor casi patológico, vive con la obsesión de encontrar al culpable. Mortifica a toda la familia, en especial a su hija. No puede entender que el novio de ésta pretenda casarse, pues en su opinión ningún hombre puede aceptar a una mujer deshonrada. El matrimonio se realiza lo mismo, pero Saverio obnubilado cada vez más por esa idea fija, empaña la felicidad de la joven. Como último recurso para salvarlo de la locura total, su yerno se declara culpable de lo que por supuesto no ha cometido. "Ah —exclama tristemente el viejo— l'honore no existe ya".

A veces el grotesco trata un asunto de mayor envergadura. *He visto a Dios*, de Deffilippis Novoa plantea un problema trascendente expuesto por un individuo de bajo nivel intelectual y humano, análogo en sustancia a las criaturas de Discépolo. Carmelo, viejo relojero y reducidor de objetos robados, ha centrado todos sus afanes en su hijo Chicho, vago y pendenciero, que es muerto a causa de una deuda de juego. Su desesperado padre cae en una crisis de misticismo agudo durante la cual cree ver a Dios. En realidad se trata de una farsa urdida por su paisano Victorio, quien caracterizado con barba blanca, luengos cabellos, albas vestiduras, se le aparece todas las noches; su propósito es sacarle dinero. Un vendedor de biblias que trató infructuosamente de infundirle

fe evidencia la treta, y entonces toda la religiosidad de Carmelo se desmorona, y recrimina no al verdadero culpable, sino al que descubre el engaño, de haberle destruido su Dios: "Tú, tú sei culpabile. Tú sei culpabile... Era il Dio mío, el mío Dio, e me lo rompiste".

Aunque Novión no denomina de grotesco a su sainete *Don Chicho*, lo es en muchos aspectos, en especial por la fuerza del ambiente, el bajo fondo porteño, que determina el destino de los personajes.

De la consideración de éstas y otras piezas semejantes, extraemos como principales rasgos distintivos del grotesco criollo los siguientes:

Exposición de un problema individual: el del protagonista (su nombre muchas veces da título a la obra: Mustafá, Giácomo, Stéfano, Saverio) sin que se ofrezcan soluciones para resolverlo. En consecuencia el desenlace casi siempre es negativo, trágico en ocasiones, pues un fuerte determinismo se advierte desde las primeras escenas.

Desarrollo de la acción condicionado por entero a las alternativas que ese problema suscite.

Peculiar fisonomía de la figura central, por lo común un inmigrante.

Empleo noble y ceñido de la machietta (vestimentas, gestos, actitudes pintorescas, tendencia al dialectalismo en la expresión oral.

Contraste entre la magnitud del problema y la elementalidad de la exteriorización, ya que fatalmente lo patético llega al espectador a través de situaciones cómicas. Este es el recurso infalible para lograr la hilaridad del público, pues desde el punto de vista estrictamente escénico en el grotto se alcanza la comicidad por medio del drama.

Abundancia de soliloquios.

Retomando anteriores conceptos no es posible remitir nuestro grotesco a modelos foráneos; sólo cierto aspecto coincidente, simultaneidad de elementos cómicos y dramáticos, permite relacionarlos.

*La maschera e il volto* denuncia la crisis moral padecida en Europa antes de la primera guerra, cayendo en un cinismo tan aguzado que los personajes, vaciados de sus posibilidades vitales, se han deshumanizado perdiendo toda resonancia existencial. D'Amico define a Chiarelli como "el pintor de una sociedad caída en una disolución tan cínica que no es posible vislumbrar en sus seres el mínimo de pasiones brutales, necesario para plantear un conflicto, para crear un estilo" (6). Muy distinto, en cambio, es el tono del "grotesco criollo"; cualquiera sea el tema recarga sus acentos sobre la condición humana de los personajes. Aunque menos elaborados resultan más sanos espiritualmente pues proceden no de un ambiente agotado ni decadente, sino de una sociedad en formación que se iba integrando con los más variados ejemplares que el gran aluvión inmigratorio de fines de siglo y principios del actual había arrojado a nuestras playas.

Además, la mayoría de las figuras del grotesco gozaban ya de una larga y honrosa trayectoria en nuestro repertorio teatral: todas pertenecen a la más pura tradición sainetesca.

Diferencias fundamentales, empero, existen entre ambos. El grotesco supone un aprovechamiento distinto y nuevo de los elementos del sainete. La acción cerrada en torno de un problema de hondo contenido expuesto por una figura-eje, supone un detallado estudio psicológico del personaje; por ello, como consigna Ordaz, el grotesco prefería para sus tipos, tau pintorescos como los de la modalidad anterior, los marcos interiores. "Ello acaecía tal vez, por necesidad intrínseca, pues mientras el sainete era lo exterior colorido y bullanguero, el grotesco significaba lo interior, por la reflexión o el choque descarnado de pasiones" (7).

Cabe además recordar el trasfondo pesimista de nuestro sainete dramático que no se limita simplemente al desenlace trágico o a la nota roja, de rigor en las expresiones comu-

---

(6) D'AMICO, Silvio, *Historia del teatro universal*, p. 340. Buenos Aires, Losada, 1956.

(7) ORDAZ, Luis, *El teatro en el Río de la Plata*, 2 ed., p. 107. Bue-



nes de la modalidad sainetesca. Carlos Mauricio Pacheco lo consolidó en forma definitiva, llevándolo a un alto nivel artístico. Sus piezas brindan desde el acendrado dramatismo hasta la comicidad más directa; algunas veces estas tensiones se entrecruzan en un personaje, otras, se diversifican en varios obedeciendo a una hondura de pensamiento no habitual en el sainete corriente.

Por todo ello merecen señalarse a lo largo de su nutrida producción, rasgos valiosos que impresionan como prenuncios o prefiguraciones del grotesco criollo.

### III. ANTECEDENTES DEL GROTESCO CRIOLLO EN CARLOS MAURICIO PACHECO

En el grotesco se presenta un problema exclusivo del protagonista, un inmigrante. Las causas de ese problema provienen de su desubicación en un ambiente extraño que muchas veces defraudó sus ansias de lucha y de trabajo. Pacheco en una carta publicada en *Ultima Hora*, se refirió a ello explícitamente. Luego de aludir a la nota alegre y colorista de nuestro teatro, expresaba: "Pero, en seguida la trágica sensación de la vida inquieta y desbordada en fiebre de conquista, en pasiones renovadoras que agitan al inmigrante básico, invade nuestra escena y su hábito de drama quiebra el pintoresco trazo de lo cómico" y continuaba: "Por ello, en el teatro de observación directa traté de equilibrar lo grotesco y lo cómico auscultando el momento social<sup>(8)</sup>". "Estos conceptos enuncian los elementos esenciales que Armando Discépolo supo aprovechar con sentido y alcances de creación. Captó este dramaturgo de manera muy particular los afanes y esperanzas del inmigrante, puntualizados por Pacheco; pero los entrevió cuando ya estaban disueltos en el fracaso, empañados por la nostalgia. Su hallazgo estriba en la problematización de esas frustraciones, pues penetró en las zonas

---

nos Aires, *Leviatán*, 1957.

(8) *Ultima Hora*, Buenos Aires, 27 de enero de 1924.

más profundas del individuo, al mostrar las íntimas conexiones, las últimas consecuencias que tal derrota implicaba.

El drama hace eclosión al producirse el choque entre el individuo y el ámbito hostil. Ciertos personajes de Pacheco tampoco han podido integrarse al medio: tal Don Pietro de *Los disfrazados*, considerado su mejor obra y a la vez una joya del sainete nacional. Se estrenó el 21 de diciembre de 1906 en el teatro Apolo por la compañía Podestá. En los anuncios figuraba como sainete *cómico-lírico-dramático*, denominación no elegida arbitrariamente y que causó la extrañeza de algunos críticos<sup>(\*)</sup>.

Don Andrés, el viejo periodista con ribetes de filósofo resume la idea fundamental de la obra: "Todos estamos disfrazados, mi estimado amigo. Un hombre gasta muchas caretas al fin del año".

Dentro del abigarrado mundo del conventillo porteño, perturbado por el carnaval, es el único capaz de comprender a Don Pietro: su mujer lo traiciona con Machín, una especie de compadrito, y en vez de reaccionar de la manera violenta que esas emergencias imponen, se deja estar fumando su pipa, mientras mira l'humo...

*Malatesta* — ¡Es cierto eso don Pietro? (Se refiere a una afirmación de Andrés que todos están disfrazados).

*Pietro* — ¡Eh! Miro l'humo...

*Pepa* — Voy a traerle un mate, don Andrés. (Vase).

*Malatesta* — (Se acerca a don Andrés, refiriéndose a don Pietro). Está completamente azonzoa... Mientras él se lo pasa contemplando su pipa, la mujer anda de farra con el otro, a todas horas... ¡Qué cretino, eh? Sin decir ni medio... Se necesita...

*Andrés* — El silencio se debe respetar.

*Malatesta* — Salga é' la luz. Respetar a un... hombre así... que ni dignidá tiene p'hacerse vale...

---

(\*) En *La Nación* del 22 de diciembre de 1906, el crítico expresaba: "El autor del libreto la denomina sainete-lírico dramático. Como se ve, prescinde de todo pleonasma y de todo término antitético. Por suerte, no sucede lo mismo con la obra aunque haya en ella mucho de comedia y algo de drama."

No es sino el eterno conflicto entre el individuo solo, perdido en los intrincados vericuetos de sus pesares y la incomprensión e indiferencia de quienes únicamente están capacitados para exigir, sin intentar ni siquiera por un instante asomarse al dolor y a la vergüenza ajenas, porque juzgar a los otros resulta tarea fácil, máxime cuando la situación examinada requiere soluciones tradicionales.

No sorprende, entonces, que don Pietro les resulte despreciable. El personaje aparece siempre en una actitud estática, pasiva; las injurias y pullas tropiezan con el hermetismo de su apariencia, resbalando no por su verdadero rostro sino por ese disfraz que en opinión de don Andrés todos llevamos, en este caso hecho de angustioso silencio, llanto contenido, ira impotente. Solamente en presencia del viejo periodista, quizás porque adivina en él una honda pena, afloja los lazos de su máscara para mostrar su verdadera fisonomía, alterada por el sufrimiento. Si bien ambos personajes dialogan, pareciera que don Pietro se dirige a sí mismo y no a don Andrés, aproximándose así al soliloquio del grotesco.

*Andrés — (A don Pietro que entra, siempre silencioso)*  
— Oiga, don Pietro, ¿por qué anda así tan abatido?

*Pietro (Con energía. Mirando hacia su pieza) —* E mire, don André... Osté me parece mecor que los otro... Míreme bien. Haga er favor. ¿Yo soy in zonzo, et? Míreme como me trata la quente... Osté lo sabe, mi moquier e mala, e mala come una fiera, e me engaña co otro hombre, e sa rie, sa rien los dos, sa rien porque yo soy un stúpido. Todos sa rien e me miran co'l desprecio porque yo no grido, porque yo miro l'humo siempre, siempre así... E soy in povero disgraziato que non tengo fuerza per gridar come un leone, ¿sabe? E mordere con toda la rabia que tengo...

Andrés, al contrario de todos, le aconseja que abandone el conventillo y se aleje para siempre, pues posee fuerzas suficiente para el trabajo y el olvido. La respuesta de don Pietro evidencia la raíz del problema: *su fracaso* en un ambiente distinto del suyo.

*Pietro* — ¡Ma e' que non puedo... don André!... E que non puedo ne trabacar ne vivir porque tengo ca dentro la turmenta... Osté vería, allá in l'imiraciún, cuando que venimo del mio paese... Entonces sí, era l'idea del trabaco e de la fortuna. E yo tenía la fuerza pe mové la tierra... ¡Ma, entonce no la había conucido, no me había stropiao así, il corazón, non había per me questa dolore!... ¡Ahora non vargo in pito! ¡Non siento mase come ante la volotá! ¡Soy lo'stupido... ella sa rie, sa rien los dos... e yo tengo oco e non veo, tengo la mano e non puedo!... A vece siento in frío grande, me pongo a tembrá con la rabia... e quiero la vendetta. Ma la veo, e su voz, e su cara... ¡Non poedo, non sé, don André, non sé que hay acá dentro, si l'odio o l'amore!... ¡Non sé, Non sé!... (*Honda emoción*).

*Andrés* — (*Aparte*). ¡Pobre hombre! Vea, don Pietro, ¿sabe lo que vamos a hacer? Vamos a pasear... ¡qué diablo! Hoy el mundo se divierte, vamos a disfrazarnos de hombres felices... la felicidad es el disfraz de la pena... Vamos a tomar unas copas. Venga.

*Pietro* — Non tomo. La bebida me pone loco...

*Andrés* — Venga amigo. (*Llevándolo*). Vamos a disfrazarnos bebiendo. Yo también tengo mi dolor viejo y lo disfrazo. El mundo es un carnaval... Verá (*Saliendo*) Verá qué careta de risa...

Esta es la única oportunidad en que don Pietro abandona su mutismo y se explaya, pero no por ello permanece inmune a las afrentas; en distintos momentos de la acción, un gesto, apenas una actitud, es suficiente para traslucir su estado de ánimo.

*Machín* — Salí te digo, quiero invitarlo pa luego... (*Insiste*). Oigan... (*Se acerca don Pietro. Escena de hilaridad contenida en el grupo*). Diga, don Pietro, ¿quiere venir a un baile esta noche?

*Elisa* — ¡Bah! No seas así... (*Entra Elisa a la pieza para evitar el cuadro*).

*Machín* — ¿Quiere venir?

*Vasco* — Sí no sabe bailar con corte... (*Ríen Machín y el Vasco*).

*Ramón* — (*A Malatesta*). Esto me parece una cobardía... (*Don Pietro los mira fijamente*).

Vasco — ¡Manyá, como nos mira!... (Nuevas risas).

Andrés — (Adelantándose. Aparte). ¡Canalla! Venga, don Pietro... vamos. (Lo toma de un brazo y vanse por el foro en una escena muda salpicada de risas por los del grupo menos Ramón. Don Pietro vase conteniendo su lucha interna y mirando fijamente a los que ríen).

En otra ocasión Machín vuelve a insistir:

Machín — ¡Diga che, no quiere venir al baile!...

Vasco — (A don Pietro, haciéndole burlas con una larga nariz postiza que trae puesta). ¡Mascarita! ¡Mascarita! (Lo zamarrea. Acto continuo entran los dos riendo al cuarto de Elisa. Se oye música a lo lejos).

Pietro — (Levantándose nerviosamente con ademán de ira). Non puedo más, Cristo! ¡Non puedo más!... (Don Andrés lo toma del brazo atrayéndolo. Don Pietro rompe a llorar amargamente). ¡Non puedo más!

No solo don Pietro disfraza su pena; también lo hace Andrés.

Andrés — (Completamente alcoholizado). La tranquilidad entonces es por fuera... Adentro la agitación... Me disfrazo... digo bien...

Pepa — ¡Se disfraza sin careta!

Andrés — ¡Ah! Mi señora. El alcohol es una careta... de muchos gestos... ¡Qué gesto será el mío? Quiero ver... tráigame un espejo... Hágame el servicio... un espejo...

Doña Pepa va a buscar el espejo. Don Andrés continúa hablando, y a pesar de su aparente incoherencia, deja traslucir su drama.

Andrés — Vea, yo también he sido periodista. ¡Treinta años! He escrito muchas páginas... Tengo un baúl viejo con versos viejos, todo amarillo y marchito como yo... Mi dolor también es viejo... y yo tengo una gran novela histórica: "Ramón Ariza", episodios de la vida del General Urquiza hasta su muerte... ¡Sin embargo ya me he disfrazado! ¡Qué gesto tendré? A ver un espejo, doña Pepa... (Doña Pepa entrega al viejo el espejo de mano que ha traído. Don Andrés se mira y ríe). Qué careta tan original... ¡eh? (Ofre-

*ciendo el espejo a todos*). Mirénsé, mirensé. ¡Todos están disfrazados!...

Los vecinos tampoco entienden a este personaje, pues cuando Hilario comenta el estado de Andrés, Malatesta corrobora: "Sí, le ha dao porque todos estamos de careta". De los profundos conceptos del viejo únicamente ha captado las palabras.

Don Pietro y don Andrés resultan ininteligibles para los demás porque comunicarse con ellos es en extremo difícil, y esa incomunicabilidad, característica esencial de los seres del grotesco, conduce siempre a un desenlace desdichado. En el final de Mateo, cuando los policías van a llevarse a Miguel, recién entonces doña Carmen comprende el sacrificio de su marido y exclama: "¡Miquele, perdoname, perdoname!...". Igualmente en *Los disfrazados* todos se asombran de la reacción de don Pietro. Este trata de impedir que su mujer salga acompañada por Machín y no causa en los presentes el mínimo temor, apenas provoca una especie de divertido asombro. Pero el italiano, que ha recobrado su antiguo coraje, grita con voz poderosa tomando a Elisa por un brazo: "¡Eh, no comprende?... Non ve ahora *soy yo*, ahora soy Pietro? ¡Eh? Non ve que *soy* tu marido?... Se traban en lucha él y Machín; don Pietro se levanta con un cuchillo en la mano.

*Variós* — ¡Lo ha muerto, lo ha muerto!... (*Machín yace en el suelo. Gran sorpresa*).

*Malatesta* — (*Acercándose a don Pietro*). ¿Qué ha hecho don Pietro?

Y don Pietro, volviendo a tomar la careta que por un instante había arrojado, contesta: ¡Eh! Miro l'humo...

A Andrés, en cambio, no sorprende el suceso, pues lo presentía: "¡No les dije?... Esta también. ¡Era un tigre disfrazado!...".

Don Pietro y en cierto modo don Andrés representan lejanos y valiosos antecedentes de nuestro grotesco.

Observamos en *Mateo* al individuo que al no adaptarse al ritmo ascendente de la época fue superado por la realidad. En un sainete de Pacheco, *La guardia del auxiliar* <sup>(10)</sup> también un personaje se aferra a formas de vida ya caducas. Un chofer y un cochero sostienen un altercado al disputarse un pasajero, y son conducidos a la comisaría. El diálogo entre ambos, y en especial el parlamento del cochero no pueden ser más sugerentes e ilustrativos.

*Chofer* — Resulta, señor, que venía un pasajero... un alemán un poco tomado, que va todas las noches a ese café de Lavalle, y en cuanto salió éste se le fue encima con la volanta, que casi lo atropella, y el hombre medio se tumba... Todo por agarrar el viaje, porque el alemán quería mejor el auto... Entonces yo me acerqué y el cliente vino a subir, pero este empezó a insultarme hasta se me vino encima con el látigo. Total, que el alemán empezó a gritar: "Vigilante, vigilante"... y disparó pa dentro del café. Sabe señor, cuestión de rabia que nos tienen estos pobres que todavía andan con el matungaje...

*Cochero* — ¡Ay Dió!... Oficial, ¿vio lo que le dijo? Entuavía se ríe de los pobres que andamo en pescante a sangre... ¡Ay Dió! Yo soy criollo, señor, y soy cochero viejo. Yo lo he servido al general Leiría; el niño Oeanto no quería otro coche, y nunca me faltó güen sobretodo regalo y caminantes de charol, y cuando llegó esto de la budinera, el hijo de Noceti me las daba nuevitas y me decía en la escalera cuando yo lo llevaba muy mamao: "Tomá, Galiño, es de lo de Mascort". Siempre andaba empilchao de buten, lustrosos los pingos y trotadores. También sacábamos un güen diario... hasta que cayó esta plaga de la bencina. No respetan a naide, falsifican el aparato e la banderita, llenan las calles de humo, descuartizan a los cristianos, matan a los perros y sirven pa transportar a los descuartizaos. ¡Ay, Dió! ¡Ponete polaina y gorra! Y en los corralones los pobres caballos, que son criollos, señor, que son criollos, cuan-

<sup>(10)</sup> PACHECO, Carlos Mauricio, *La guardia del auxiliar*. Escenas de la vida policial, en un acto, dos cuadros. Estrenada en el teatro Nacional de Buenos Aires, el 31 de marzo de 1916. (En: El Teatro Nacional, año I, n.º 4. Buenos Aires, 24 de octubre de 1919).

do uno va a atar el coche lo miran con ojos caídos y tristes, como diciendo: "Pa qué salís, Fortunato, si no sacás ni pal pasto". ¡Ay, Dió! Nos arruinan el oficio!

*Escribiente* — ¡Y por qué no *evoluciona*? Hágase chauffeur!

*Cochero* — ¡Quién, yo? Primero me uniforme e milico. Yo soy cochero, sabe, tanto por la profesión como por el afecto a mis pobres tungos. Creamé, la última yunta e plaza va a ser la mía, pero yo soy de aquellos que me ruempo antes de doblarme. Entuavía quedan algunos clientes que comprenden. Miran la yunta, me miran a mí y me toman... Tal vez sea de lástima. Bueno. Pa eso habrás quedado Fortunato.

La breve actuación de este personaje prefigura, en apretada síntesis, el drama que Discépolo expondrá con mayor amplitud en su famosa pieza.

Ya hemos indicado la importancia que asume en el grotesco la composición física del personaje, a tal punto que exigió por parte del actor un trabajo muy especial. (No olvidemos la creación que realizó Gregorio Ciccarelli en *Mateo*, y las extraordinarias interpretaciones de Luis Arata en distintos personajes de Discépolo). Gran parte de la comicidad se apoya en este aspecto.

Las indicaciones del dramaturgo en este sentido son muy precisas. Discépolo establece para sus personajes una determinada fisonomía exterior (indumentaria, gestos, actitudes, lenguaje). En *Muñeca*, pieza en dos actos, 1924<sup>(11)</sup>, hace derivar el conflicto dramático de la apariencia física de Anselmo, el protagonista, cuya fealdad le roba toda posibilidad de ser feliz, Muñeca, la mujer que él quiere, ama en realidad a Enrique, a quien Anselmo ayuda con generosidad. Los jóvenes tratan de no verse, y el propio Enrique busca a la muchacha y la lleva nuevamente al lado de Anselmo, pero éste comprende el sacrificio de ambos y se suicida.

Discépolo define así a Anselmo: "Es simiesco. Sólo en el mirar de sus ojos hay una dolorosa ternura. Con su más-

---

(11) DISCÉPOLO, Armando, *Muñeca*, pieza en dos actos. En: *Bambalinas*, año 7, nº 351. Buenos Aires, 27 de diciembre de 1924).



cara inmóvil, ausente, espera que Chiquilín la treiga las prendas”.

“Anselmo se acerca a la chimenea, contempla el retrato de Muñeca. Su propia imagen en el espejo le parece horrible. Se cubre el rostro con el retrato”.

De raíz muy semejante proviene la amargura de Tiburcio en *Tangos, tongos y tungos*, de Pacheco (12).

El tema del hombre que posee plena conciencia de su fealdad, es muy común en el teatro de Pacheco. Aparece, aún sin adquirir sesgos dramáticos, en *El cerro*, 1916 (13). Grajales, uno de los personajes, se compensa del escaso favor que la naturaleza le ha deparado —“soy feo, muy feo, acaso es esta, mi nariz, el episodio más horrendo de mi vida”— dedicándose a enamorar mujeres esperpénticas, “a las feas, a las muy feas que van para bejaranas en un suspiro de soltería que es más bien un bostezo”. La seguridad del triunfo le evita siempre la amargura del fracaso, con la íntima satisfacción, además, de llevar un consuelo póstumo a pobres solteronas deshauciadas. Por ello corteja a sus primas, tres espantajos supremos, por añadidura rabiosamente cursis. En el fondo, es un modo de conformismo muy sutil, la tentativa del hombre por tratar de vivir, siquiera un instante, sus secretos anhelos. De ahí que sus palabras dejan traslucir cierto matiz melancólico:

*Ezpeleta* — ¡Y nunca intentaste enamorar a una linda?

*Grajales* — ¡Dios me libre! Les tengo horror por el horror que debo inspirarles; vieras mis idilios. ¡Cuántas veces, pelando la pava junto a una reja por la unión, nos decíamos cosas en la sombra, soñando los dos que nuestras caras eran otras... ella, sin duda, me veía apuesto y hermoso, y yo a mi vez soñaba... De pronto un rayo de luna me hacía

(12) Se estrenó en el teatro Nacional por la compañía nacional Arata-Simari-Franco, el 28 de diciembre de 1918. (En: *Bambalinas*, año 2, nº 49. Buenos Aires, 15 de marzo de 1919).

(13) PACHECO, Carlos Mauricio, *El cerro*. Pieza en un acto, en tres cuadros estrenada en el teatro Politeama el 4 de marzo de 1915 por la compañía Vittone-Pomar. Montevideo, Benedetti, S/F.

sentir el peso de nuestra fealdad y nos despedíamos casi sin mirarnos. La luna fue siempre para mí una burla traidora!

Lamentablemente Pacheco no aprovechó la oportunidad que tal personaje le brindaba para realizar una excelente creación, pues lo diluye en las incidencias de la pieza.

*Tongos, tangos y tungos*, en cambio, nos ofrece un notable trabajo. El personaje central, Tiburcio, sobresale con perfiles propios e indelebles, como lo reconoció la crítica de la época. En *La Razón* leemos: "La figura central es nueva en el teatro nacional ya que no dentro de la literatura, y el señor Arata, su intérprete, se encarga de hacerla resaltar aprovechando diestramente, los rasgos de su fisonomía y el recurso de su voz" (14).

Un acentuado determinismo, condición que reconocimos dominante en el grotesco, gravita sobre Tiburcio. Siente su fealdad como una máscara que lo aislara del mundo de todos, impidiéndole ser bueno. El también, al igual que tantos personajes del grotesco, se mueve a su pesar en un ambiente extraño a su verdadero sentir, pero del cual no puede escapar porque su impotencia para eludir el destino, le cierra definitivamente toda posibilidad de huida. El siguiente diálogo lo evidencia claramente:

*Tiburcio* — ¿Qué hacés, Agüero?

*Agüero* — ¿De dónde salís?

*Tiburcio* — De por ahí...

*Agüero* — Por ahí le llamás a la cana...

*Tiburcio* — Lo de siempre. ¡Vida perra!... Vos sabés que yo no soy lunfa... no entro en laburos contra desgracias... No he nacido pa hacer mal a nadie... al fñudo ando entre ustedes.

*Agüero* — Cierto; vos la trabajás de raro. Pero decime: ¿qué querés, entonces? Si andás en nuestro camino debés seguir la huella.

*Tiburcio* — No quiero. No puedo... No sirvo para ciertas cosas. Estoy entre ustedes porque me he criado aquí en

---

(14) *La Razón*, Buenos Aires, 30 de diciembre de 1918.

este bajo, aquí he rodado y aquí he sufrido... ¡qué voy a hacerle si de muy adentro me pegan el tirón cuando me largo a ser malo''. ¡P'an de vas! parece que me gritan. "Paráte, Tiburcio!"... y no puedo...

*Agüero* — Rico tipo. *Sos* un cuchillo e madera, que ni corta ni pincha. Mirá: en la vida *hay que ser algo*, bueno o malo. Vos no *sos nada*. Andás en este mundo de tangos y de tungos... y ni te acomodás, ni bailás, ni sabés enhorquetarte y pelarte un premio... aunque la llevés en fija... Decente no sos, porque cáis a cada rato y en la mala están prendido, sin cazar nunca la buena. Decime: *¿vos qué sos?*

La laeónica respuesta de Tiburcio sintetiza en dos palabras toda su tragedia:

—*Soy feo*.

*Agüero* — Feo es cualquiera...

*Tiburcio* — Mirame bien... *¿Ande has visto este na-piún? Fijate estos guardabarrros (Por las orejas) después me afloja la gamba; de este ojo veo al revés... ¿y la boca?... Dios te libre... mientras que doy un bostezo Botafogo hace seis cuadras... ¡Bien formao, una gran siete! Qué temporal debió ser cuando al mundo me largaron! De pebete asustaba a los otros chicos, y de grande me han agarrao p'al escándalo. A veces se me enciende la sangre con tanto fideo. ¡Cómo no voy a cair preso!*

*Agüero* — *¿Y aura qué te sucedió?...*

*Tiburcio* — Iba por Colegiales... Venían por enfrente unas muchachas... en seguida la risita... esa risita que llevo aquí, desde criatura... Eran mujeres. Me callé... al fin, estoy medio acostumbrao, pero se me vino al humo un gracioso. "Diga mozo: *¿Pa cuándo es el remate?*" *¿Qué remate?...* "El de las orejas". Ahí nomás le sacudí un fastrás y lo di contra el cordón de la vereda. Contundencia... y canastería. Tres meses por lesiones. *¿Por qué no me dejan tranquilo? ¿Tengo yo la culpa de haber nacido un día de tormenta?...* Ni siquiera conocí a mis padres, pa poderles preguntar: "*¿Qué han hecho ustedes? ¿Qué han hecho?*" ¡San Dios, qué calcamonía! ¡Y tuavía la butifarra! Bastante desgracia tengo.

(Cuadro 1º)

Como a Anselmo en *Muñeca*, la fealdad de Tiburcio, que encubre un noble corazón, lo priva del amor. Desde niño

quiere en silencio, sin esperanza, a Teresita, el único recuerdo realmente suyo de toda su vida.

*Tiburcio* — Teresita... por ella le dieron quince años al Vasco, por ella le encajaron tres púas al largo Márquez... ¡Es mala y fue siempre la única ilusión de mi vida! Por ella, hasta pensé en hacerme decente, en vestirme, pero ¡soy tan feo, hermano! El primer espejo me pegaba el grito: “¡Qué querés con tu elegancia?” No es pa vos Tiburcio, no es pa vos. Ah, pero si no hubiera sino por ella, por verla pasar nomás... ¡cuántas veces me hubiera zambullido pa siempre en el río! Pero ella... era la única que no me disparaba cuando éramos pibes. Sos feo, me decía, pero sos bueno, y corríamos de un lado a otro... Después empecé a comprender y a verla más lejos, iba con otro... era demasiado linda... Y me he consolao dando trompadas cada vez que me han habiao de las orejas.

(Cuadro 1º)

Ya no se trata únicamente del choque entre el dolor del individuo y la indiferencia de los otros, sino de algo contra lo cual no se puede luchar, pues desde un principio todo le ha sido negado. Entonces se rebela y exclama: “Diga, ¿por qué a mí me han quitado todo, todo lo que tienen otros pa atraerse a una mujer, y me dejan este pedazote de alma?”.

Y cuando a instigación de Teresa va a dar muerte a Pascualín, su antiguo seductor, lo detiene un grito de la mujer:

*Teresa* — No, no lo maté.

*Tiburcio* — (*Deteniéndose sorprendido y doliente*) ¿Lo querés?

*Teresa* — (*Agitada*) Sí... lo quiero...

*Tiburcio* — (*A Pascualín*) ¡Salí! ¡Salí! (*Mutis de Pascualín, Pausa, Tango adentro. Sale Isabel azorada*)

*Teresa* — ¡M'hijita!... Tiburcio, ayúdame a defender esto [se refiere a Isabel, a quien ella quiere como a una hija]. Vení, vos sos mi hermano.

*Tiburcio* — Sí, yo soy tu hermano, Teresa, yo soy tu hermano. (*Sollonzando, cae sobre un sillón*).

La derrota es total y definitiva, sin que se vislumbre ninguna esperanza.

La acentuación extrema de ciertos detalles pintorescos o extravagantes del personaje es recurso infalible para surtir el efecto cómico buscado exprofesamente por los autores de grotesco; la jerga típica, el aspecto característico del inmigrante facilitaba estos propósitos. También el lenguaje orillero de Tiburcio, con incrustaciones del ambiente turfístico-napiún, Botafogo hace seis cuadras, contrasta risueñamente con la intensidad de su desgracia. Además, resulta muy común en el grotesco el destacar con intención ciertos pormenores de la vestimenta o del físico: la galera de Miguel, en *Mateo*, la cual ni en el momento más crítico —cuando marcha con los policías— abandona; la bufanda con la que Anselmo *Muñeca*, oculta su rostro, constituyen puntos de referencia para fijar el personaje. Esto también se advierte fácilmente en ciertas obras de Pacheco; tal la pipa, fiel compañera de don Pietro en *Los disfrazados*, pues nunca el personaje aparece sin ella. En el caso particular de Tiburcio, se trata de un detalle físico: las orejas.

No intentamos forzar la índole propia de la pieza para establecer apreciaciones. *Tongos, tangos y tungos* reúne todas las virtudes de un excelente sainete, con todos los elementos característicos, pero Tiburcio ofrece un marcado cariz trágico-cómico que creemos oportuno señalar; incluso es insistir sobre el hecho, muy sintomático por cierto, de que el personaje fuera encarnado por Arata, quien —según consignara la crítica— realizó una labor interpretativa muy ponderable.

Una obra de Pacheco que sin llegar a ser un grotesco se aproxima ya por la suma total de sus elementos a esta modalidad es *La ruina de Pompeyo* <sup>(15)</sup>. Los juicios de la prensa fueron dispares, pero todos coincidieron en reconocer un fondo amargo y pesimista, no obstante la comicidad. En *La Epo-*

---

<sup>(15)</sup> PACHECO, Carlos Mauricio, *La ruina de Pompeyo*, Sainete en un acto. Música de Tomasini. Buenos Aires, Sociedad Argentina de autores, 1924. 64 p., dactilografiadas. Se estrenó el 14 de noviembre de 1919 por la compañía Muñío-Alippi en el teatro Buenos Aires.

ca se hacía constar expresamente la fisonomía de los personajes, “mitad alegres, mitad tristes y siempre filósofos”, para terminar diciendo: “es un drama amargo a pesar de ciertas situaciones reideras”. Enúnciase el principio sustancial del grotesco: comicidad-drama coexistiendo en un mismo personaje.

En *La ruina de Pompeyo* se dan las condiciones clásicas del sainete: la pieza se abre con el número musical; transcurre en un barrio porteño, Palermo, y aparecen los tipos característicos del ambiente. Sin embargo, adviértese una tendencia a concentrar la acción en un solo personaje, la comicidad deriva siempre de situaciones verdaderamente angustiosas, y la resolución de éstas produce una disonancia entre la índole dramática del acontecimiento y el pintoresquismo de las palabras, los gestos y actitudes de los seres que viven esas circunstancias.

El asunto de la pieza constituye un tema típico de grotesco. El catalán Pompeyo, dueño de la “Mueblería Porteña”, ha logrado reunir a fuerza de trabajo honrado, “haciendo pasar eucaliptus del Paraguay por cedro fino y sauce vulgar por caoba”, cierto patrimonio que su mujer e hijos pretenden dilapidar. Menudean los incidentes y las reyertas pues Pompeyo se opone a ello, pero pese a los reparos de éste, su mujer, Isidora, celebra su cumpleaños con una gran fiesta que se realiza en la mueblería (allí viven). En esta ocasión Isidora y su hija Lina se disponen a huir acompañados por unos vividores que les fingen cariño; Solano, el galán de Isidora, un provinciano donjuanesco y aprovechado, a instigación de la mujer se introduce en el dormitorio del catalán para apoderarse de los \$ 2.000 que guarda celosamente en el ropero. Mas en esos precisos instantes se declara un pavoroso incendio que destruye el negocio. Pompeyo —no se ha asegurado quizás por ser demasiado ahorrativo— queda en la ruina total, y como si fuera poco su desgracia, aun tiene que soportar el remordimiento de creerse responsable de la muerte de un hombre. Habiendo subido a su habitación antes del siniestro, sorprendió a Solano, quien trató de esconderse dentro del ropero; Pompeyo cerró con dos vueltas de llave el mueble, dejando al hom-

bre a merced de las llamas que ese momento comenzaban. En realidad Solano no ha muerto, pues ha sido rescatado el ropero. Pompeyo descubre todo y echa a su mujer e hija, luego de arrojarles el dinero. Sólo restan para el pobre catalán la humillación, el dolor y la miseria.

Las vicisitudes y peripecias del castigado Pompeyo se presentan siempre de una manera jocosa, motivada por las reacciones del personaje. Su actitud ante cada nueva desgracia mueven tanto a compasión como suscitan risa. Las vociferaciones contra su hijo Javier al enterarse que éste le ha hurtado de la caja \$ 300, vituperaciones que hace extensivas al resto de la familia: “¡Ah! asesino de tu padre... ¡Bellaco! Jugarse la plata a las carreras! Largarme que le trinco el cap!...

... Quiero triturarle las entrañas ¡Bribón! ¡Mal hijo! ¡Criminal! ¡Forcejea por desprenderse de quienes lo sujetan! ¡Mameluco!”

... “¡Ah! ¡Mala gente! Quieren ustedes arruinarme y lo conseguirán [Quiere precipitarse sobre su mujer e hija pero lo contienen] ¡Miren qué gente! ¡Miren qué familia! ¡Locas! Más que locas ¡Bandidas! Pero... te he de masticar el hígado... Te lo juro como que he sido barítono del Orfeón Catalá! ¡Runfla de cuervos hambrientos! Las imprecaciones al cielo pidiéndole cuentas de su aciaga suerte: “—Pero dime Dios... ¿qué te he hecho?... He blasfemado alguna vez, pero sin mala intención ¡hombre! Es una costumbre catalana... ¿no he ayudado cuando tú lo mandas? ¡No he comido bacalao a la española toda la Semana Santa y además cada vez que he podido? ¿no he fabricado miles de rinconeras a precios módicos, para que pusieran tu imagen? ¿No les he enseñado a mis hijos el catecismo revisat y corregit? ¿No he ejercitado hasta hoy mismo el oficio que tu padre, San José o Uruguay como le llaman de Rivadavia para este lado? ¡Ay! ¡Qué desdichado nací! ¡Qué gran desgracia!”; la relación de su supuesto crimen a su hija Marta “—Estabais todos en el “pos de quatre”, cuando subí a mi habitación, no sé por qué, ni a qué... sólo sé que me lle-

vaba un triste presentimiento... Yo que abro la puerta... y abajo, el estrépito incendiario... los gritos de ¡Fuego! ¡Fuego! y el chirrido de la viruta... Fue cosa de un momento y abajo... tinieblas y carreras..., pero sábelo tú... me bastó aquel instante para descubrir en mi habitación a un hombre... que había logrado meterse en el ropero... a oscuras y todo vi la luz de mi tragedia..., el fuego de la deshonra... comprendí la infamia de tu madre y ¿sabes lo que hice? ¡Asústate hija mía! El llavero pendía del armario, el miserable escondido... me aferré a la llave, di dos vueltas... y bajé entre los espirales de humo que invadían la escalera... ¿comprendes? Aquel hombre... ha debido de tener la más terrible de las muertes... Aquel hombre era Solano... Ladrones de mi honra y mi dinero... habéis conseguido convertirme en asesino..." [en esos instantes aparece Solano, con el consiguiente susto del catalán], todas estas exteriorizaciones trasuntan, pese a sus ribetes risueños, un dejo de auténtica amargura.

Otro personaje de la obra, sufre también un tremendo drama: José, el italiano, dueño de la zapatería. Su mujer, mucho más joven que él, lo abandona todos los inviernos para retornar, como las aves becquerianas, en la primavera. Sufrido y filósofo, sustenta la tesis: "contra la naturaleza no se puede". Por ello, cada vez que su mujer no regresa a su casa: "—Yo no tomo un palo... Prendo tranquilamente mi pipa y hago la comparación de mi moquero co la golondrina... cuando viene l'inverno escapa y vuelve co la primavera e co la fore..." Pompeyo le recuerda: "es que su mujer tiene un invierno cada cuatro días...", pero José responde: "—'E yo qué le voy a hacere... Ella es veinte años más jóvene que yo... e la naturaleza se manifiesta'... Por ello aguarda resignadamente la vuelta de "su pájaro volandiero". Menos espectacular que Pompeyo, más resignado, el tono retenido de su congoja, transparenta la injusta frustración de su vida. El siguiente parlamento, muy cercano al monólogo, así lo evidencia."

El italiano que buenamente ha alojado a Pompeyo y su gente en su casa, después del desastre, comenta espantado:



—“Qué familia! Mala hora los he metido in casa mía! El padre loco cataléptico, l'hijo, borrachono, l'hija e la madre nella selva oscura e yo que tengo in casa la mía *comedia triste* me pongo también n'ell drama de los otros”. Ante las palabras de Ambrosio, recuerda su propia desgracia: “Yo creo de sere un hombre honrato, me primera moquere un arcángelo... come era buena muore de pumonía, me queda un chico, Leandro. Yo soy pacífico, lo hijito, a los siete año non deja farole sano, a lo quince lo saqué cuatro veces de la comisaría, a los veinte baila col corte, s'imborracha co la mala compañía, e a los veinticinco... catorce entrada pe desorden, lossiones, asalto e otra fioritura... in totale, a los veintiocho, me lo encajano doce, doce año pe rinchodente... Lo tengo veraneando in Tierra del Fuego. Entonces me siento solo al mundo y busco la compañía... Una moquere, buena, trabacadora, que me cuida lo negocio e me plancha una camisa... Juguete, jabone de olore. ¡Otra vez registro civile! Maledetta sia l'hora! Soy abierto el corazón e la casa mía... l'anima mía s'agara a esto cariño... entonce ella, agara me corazón e me nombre... lo mete dentro un botine viejo... e zápate a la calle, al cajone de la basura! ...Basura! Basura e elle misma e sos ojo son cochillo que traspasa... e su mano blanco... e traidora, ma... falta ella... e falta l'aria... e la vida scapa per mé!... Un día non volve mase e yo soy concludido finalmente.”

Repárese en estas palabras: la mía *comedia triste* o sea las dos caras dispares de un mismo suceso; en otra ocasión, Pacheco determina claramente la ensencia de la pieza, al calificar de “tragicómicos los pesares de Pompeyo y José. Se trata de una acotación escénica, portaluz de los barrios pobres [se refiere al farolero] alumbrá, mientras silba un aria que es una “saudade” de su montaña gallega, las calles, y los *dolores tragicómicos* del catalán y el tano.”

La obra finaliza con un destello de esperanza para ambos: Pompeyo todavía posee el cariño de su hija Marta; José aun puede esperar la primavera, pues su mujer regresa nuevamente a su casa. Entonces el italiano que desde la puerta del café

la ve retornar, se dirige también a su hogar recitando, tranquilo, en su lengua cocolichesca: "volverano, las oscuras golondrinas / De tu balcón sus nidos a colgar!...

Se ha insistido demasiado en las reacciones exteriores de los personajes, perdiéndose la oportunidad de realizar un excelente estudio psicológico; además la abundancia de tipos secundarios dispersa un tanto la acción. De todos modos, aunque la obra sea un sainete no se recurre a los recursos y motivaciones habituales, y Pompeyo y José pueden parangonarse con las figuras del grotesco.

En la producción de Armando Discépolo es muy evidente la inquietud ontológica del ser humano. El afán del hombre por inquirir sobre sí, por desentrañar su destino, la necesidad de establecer sus verdaderas posibilidades, lleva a los personajes a formular afirmaciones como ésta de Miguel en *Mateo*. "—Soy una bolsa de leña... y siempre que pego, pego con la cabeza". Ya en *Stefano* adquiere un carácter más especulativo: "—todo lo que usted sabe, yo lo sé [dice el protagonista a su hijo]; e además todo lo que no sabe e tiene que aprender e nadie puede enseñarle, ni yo... que *no existo*", para ser casi dominante en *Relojero* (16), donde todos se definen o intentan hacerlo, en uno u otro sentido:

*Lito* —Quisiera ser.

*Andrés* (mostrando los dientes) —¡Ah! Yo también quisiera ser. Y usted tío ¿qué quisiera ser?

*Bautista* —El navegante solitario. (Ni *Daniel puede dejar de reír*) ¿He dicho alguna pavada?

*Andrés* —No. Lo arregló todo de un golpe usted. (Aplauda). Yo quisiera ser, él quisiera ser, nosotros quisiéramos ser, todos quisiéramos ser.

*Lito* —Y seré. No soy de los cómodos que se contentan con lo que son. Siempre seré. Soy de los que quieren más de lo que tienen. (Cuadro 2º, p. 111).

---

(16) DISCÉPOLO, Armando, *Relojero*, Grotresco en tres actos. Estrenado en el teatro San Martín de Buenos Aires, por la compañía de Luis Arata, el 23 de junio de 1934. Véase obra citada, p. 94-155.

Y más adelante el mismo personaje ratifica con absoluto énfasis: Yo no *soy* un árbol que forma parte fatalmente de un paisaje inmóvil en el espacio y en el tiempo. *Soy un ser lanzado, independientemente, con movimiento propio, que vuela, se transporta y gira atraído por fuerzas cósmicas de las que soy único centro.*" (p. 114). Andrés, en cambio, declara: "Yo no *soy* más que un relojero".

Y casi inexorablemente surge la contradicción entre lo que el individuo es para sí mismo y lo que parece a los otros, es decir la no correspondencia entre las conductas ocasiona la in comunicabilidad entre las criaturas del grotesco. Análogamente, este desacuerdo entre el yo verdadero y el yo aparente, se evidencia en *Los disfrazados* de Pacheco. Don Pietro es para los demás despreciable y cobarde; él mismo señala cómo lo ven todos: "*Yo soy un stupido... yo soy in povero disgraciado, yo soy in zozzo*"; pero nadie —excepto Andrés, que lo presente— conoce al verdadero Pietro, al que en el momento supremo exclama: "No ver que ahora *soy yo, soy Pietro*". Otros personajes de Pacheco también plantean, esbozan parecidas preocupaciones: recordar el diálogo de Agüero y Tiburecio, en *Tangos, tongos y tungos* (*sos un cuchillo de madera...*). Por supuesto no se trata de planteos filosóficos estrictos, pero sí de indagaciones naturales del hombre, muy frecuentes en nuestro teatro, aun en aquellas expresiones populares que podrían considerarse ajenas a esta clase de inquietudes.

#### IV. CONCLUSIONES

Las motivaciones, los personajes, los recursos que hemos consignado en la obra de Pacheco, hallaron nuevo cauce en el grotesco, porque sus autores plasmaron esos elementos con indudable probidad artística y sentido renovador.

Ambas modalidades escénicas —sainete y grotesco— se inspiraron en un venero común: la realidad. Pietro, Tiburecio, Pompeyo, José, Miguel, Stefano, Anselmo, semejantes en la vida diaria, admiten iguales posibilidades escénicas; diferente fue la manera como los dramaturgos del grotesco vieron a sus

criaturas, pues penetraron en zonas profundas de la personalidad despreocupándose un tanto del marco que rodeaba a los personajes, a la inversa del sainete, donde la descripción de ciertos ambientes a través de sus tipos claves resultó esencial y dominante. En el grotesco, por el contrario, descubriase sobre el proscenio la intimidad doliente de un conflicto en apariencia vulgar e insignificante. Tanto para el italiano Miguel como para el criollo Fortunato, el ser cocheros es algo más que practicar un oficio; representa una tradición, toda una estructura que va cediendo ante el avance del progreso, y ambos se identifican en el cariño entrañable que profesan a sus pobres bestias y en el odio hacia el automóvil, causa de todas sus desgracias. Mas Fortunato es uno de los numerosos tipos que crean el ambiente peculiar del sainete; *La guardia del auxiliar*; en cambio, *Mateo* presenta a lo vivo, en todas sus implicancias el problema de Miguel.

Igualmente, ciertas expresiones del patrimonio oral del pueblo adquieren una significación distinta. “Hay que entrar” repiten en distintas oportunidades los personajes de *Mateo*: “—Hay que entrar, viejo, hay que hacerse chofer”, recomienda Carlos a su padre; “Hay que entrar, amigo, de qué sirve ser honrado”, propone Saverio a su amigo; “Hay que entrare, hay que entrare” se dice una y otra vez Miguel para acallar su conciencia. Cada cual las pronuncia desde su punto de vista respectivo, pero en el fondo, más allá de las circunstancias puramente inmediatas que las motiva, estas palabras traducen una resignada filosofía popular; hay que adaptarse a las circunstancias, transar con la época, no empeñarse en vivir de contramano. (Muy bien puede corresponderse con el actual ¡qué va a hacer!). Ya varios años antes, un personaje de Pacheco, de *Los disfrazados*, Hilario, el ex-taita de la Floresta, convertido en un laborioso guarda de tranvía eléctrico, contestaba a su amigo Malatesta que le reprochaba su transformación: “—No, si vos me ibas a mantener con palabrerío y mate amargo. *Hay que dir-dentrando* Malatesta.”

En síntesis, éstos y otros contactos que pueden establecerse entre el grotesco y el sainete, demuestran, pues, un usufructo común, aunque con distinto espíritu, de la realidad social.

Carlos Mauricio Pacheco fue ante todo, un extraordinario sainetero; su todavía temprana desaparición nos sustrujo saber por qué caminos del arte transitaría su musa, y no queremos caer en la tentación —como algunas veces sucede— de discurrir largamente sobre hipotéticas creaciones. Sólo pretendimos establecer ciertos rasgos de nuestro grotesco que se perfilan ya en la esencia tragicómica del sainete dramático porteño.

**MARTA LENA PAZ**

Córdoba 2302, 6° L, Buenos Aires



“De la costa”

Monocopia de Enrique Estrada Bello